



# FRYKT, FASCINASJON OG FORFØRELSE

Fremstillinger av den orientalske kvinnen på 1870-tallets europeiske operascene

*Hedda Høgåsen-Hallesby*

*Masteroppgave | Institutt for Musikkvitenskap | Våren 2006*

## FORORD

Min veileder Erik Steinskog fortjener en stor takk. For det første for en inspirerende forelesning om *Carmen* 8. september 2004. Den åpnet opp en ny verden for meg som jeg ikke hadde anelse om at kunne være så spennende. For det andre for stor interesse, et smittende engasjement og for raushet med tid. Jeg er svært takknemmelig og håper du tar turene mine til Bergen som et kompliment til din fremragende veiledning, Erik.

Ellers er det mange som på ulike måter har bidratt i denne prosessen:

- Takk til Ståle Wikshåland for god veiledning i starten av prosjektet.
- Min svigermor og kyndige språkvasker, Anne Marie Lepperød, har i løpet av disse to årene gjort en kjempejobb med å holde språket mitt på plass – tusen takk!
- Takk til bestefar Leif Mæhle som alltid leser, kommenterer og hjelper, og som hele veien har hatt en enorm interesse for mine studier.
- Takk til Siv Tonje Håkensen, Andreas Brekke Carlsson, Anne Katrine Westbye, Maria Fonnelop og Helga Eggebø for gjennomlesninger, nyttige kommentarer og diskusjoner.
- Takk til min venn Maren Haugeto og min mor Veslemøy Høgåsen som ville korrekturlese henholdsvis franske og italienske sitater.
- Takk til Elizabeth Oxfeldt ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier for inspirerende forelesninger i ”Postkoloniale reiser” høsten 2005.
- Takk til min gode venninne Marit Reisegg Myklestad som ville sitte sammen med meg i fem timer utenfor billettkontoret til det Kongelige Teater i kald Københavnvind – for å få ståplassbilletter til *Aida*.
- Takk til min venn Johan William von Hanno Brockfield for hjelp til store og små problemer i hverdagen, via MSN.
- Stor takk til mine medstudenter ved Institutt for musikkvitenskap som har bidratt til en hyggelig studiehverdag og fem flotte år. En spesiell takk til Maria Fonnelop, Karen Austad Christensen, Eli Engstad Risa og Ingvild Skaatan for mye moro og for operautflukter med og uten vin på termos.

Til min ektemann og yndlingsdiskusjonspartner: Johan, jeg er imponert over måten du taklet at middagene plutselig fikk følge av operaprat – og over din evne til å interessere deg for alle områder av livet mitt. Takk for all hjelp, for alt du har kommentert av tekster, for din enorme tro på meg og for alt du gir meg av glede, avkobling og mening.

Oslo, april 2006

Hedda Høgåsen-Halleby

Bildet på forsiden er av mezzosopranen Renata Babak som Carmen i en oppsetning ved Bolshoi-operaen i 1970.

<b>INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING .....	1
OPPBYGNING.....	6
<b>1. BLIKKET PÅ AIDA</b> .....	<b>8</b>
OPERA, ORIENTALISME OG BETRAKTNING .....	9
DEN OPERATISKE KAMERAFØRINGEN .....	11
<i>Den orientalske oboen</i> .....	11
<i>"Det kromatiske blikket"</i> .....	13
"AND HOW HE LOOKED AT HER".....	16
DEN DOBLE ANNETHETEN: AIDA SOM KOLONIAL STEREOTYPI.....	20
KONSTRUKSJON OG KONTROLL .....	23
<b>2. SAMSON I DEN ANDRES TEMPEL</b> .....	<b>26</b>
BACCHANALEN: Å BETRAKTE DET UTSVEVENDE.....	27
<i>Det primitive</i> .....	28
<i>Rasjonaliteten trues</i> .....	30
<i>Orientalerens kroppslighet</i> .....	31
DALILA SOM FEMME FATALE / FEMME ORIENTALE .....	34
MAKTSPILLET .....	38
<i>De Andres latterliggjøring og parodi</i> .....	39
<i>Den mektige kvinnens blikk</i> .....	40
<i>Den blinde Samson – mannsrollen i fare?</i> .....	43
DEN ANDRES FUNKSJON.....	48
<i>Selvdefinering via negasjon</i> .....	48
<i>Frykt og fascinasjon</i> .....	51
<b>3. CARMEN</b> .....	<b>54</b>
REPETISJONEN .....	55
DEN ANDRE MIDT IBLANT OSS .....	56
<i>Kvinnen</i> .....	59
<i>Sigøyneren</i> .....	60
<i>Kvinne, klasse og masse</i> .....	62
CARMENS KVINNEROLLER .....	63
<i>Morsskikkelsen</i> .....	64
<i>Kontrasten</i> .....	65
SEGUIDILLA: DANSENS BETYDNING.....	67
SIRENENES FORLOKKENDE FRIHET .....	69
PERFORMATIVITET OG AUTENTISITET .....	72
<i>Spill, regi og makt</i> .....	74
<b>4. PERFORMATIVITETENS OMVELTNING</b> .....	<b>79</b>
KVINNENS SPILL .....	79
SUBVERSJON VIA OVERDRIVELSE .....	80
KJØNNSPERFORMATIVITET .....	82
DEN ANDRES AMBIVALENS .....	85
<i>Hybriden – tilfellet Aida</i> .....	89
SPILLET SOM STRATEGI .....	90
DEN SYNGENDE ANDRE .....	93
<i>Primadonnaens mektighet</i> .....	95
<i>Hybriden i den hybride sjangeren</i> .....	99
<b>LITTERATUR</b> .....	<b>103</b>
<b>VEDLEGG: SAMMENDRAG AV OPERAENE</b> .....	<b>118</b>
AIDA.....	118
SAMSON ET DALILA.....	121
CARMEN .....	124

## INNLEDNING

I boka *Orientalism* sammenlikner Edward Said Orienten med en teaterscene; en scene der det florerte av stereotype representasjoner av orientalere – begrensede rollefigurer med gjenkjennelige karakteristika (1978: 63). Med begrepet Orienten forstår Said en konstruert enhet, kjennetegnet av det ikke-vestlige. I hovedsak dreide det seg om Afrika, Asia, Sør-Amerika, men også deler av Sør-Europa.

Denne oppgaven handler om vestlige representasjoner av Orienten utspilt på en konkret scene. På operascenen ble denne fremmede verdenen framstilt gjennom musikalske og sceniske skildringer av andre geografiske områder, og gjennom operatiske rollefigurer som representerte orientaleren.

## PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING

Fra Napoleons invasjon av Egypt i 1798 og gjennom kontakten med kolonilandene, økte den europeiske interessen for Orienten kraftig gjennom det 19. århundret. Denne interessen avspeiles også i operasjangeren, der den orientalske verden stadig ble gjenstand for beskrivelse i tematikk og musikk. Tendensen utviklet seg fra *Moses i Egypt* av Rossini (1818), *La Juive* av Halévy (1835), *L'Africaine* av Meyerbeer (1865), via *Aida* av Verdi (1871), *Carmen* av Bizet (1875), *Samson et Dalila* av Saint-Saëns (1877), *Lakmé* av Delibes (1883), over til verker fra det 20. århundret, som *Salome* av Strauss (1905) og Puccinis *Madama Butterfly* (1904) og *Turandot* (1926).

Saids bok *Orientalism* belyser hvordan Orienten som fenomen har blitt konstruert i den europeiske tenkning. Ved hjelp av Michel Foucaults bruk av begrepet diskurs<sup>1</sup> beskriver Said orientalismen som en systematisk disiplin som gjorde den europeiske kultur i stand til å framstille og styre Orienten politisk, ideologisk, vitenskapelig og imaginært (1978: 3). Grovt sagt innebar orientalisme en vestlig konstruksjon av en periferi for selv å framstå som sentrum. Ifølge Said har kunstverdenen hatt en viktig stemme i denne vestlige konstruksjonen.<sup>2</sup> Han definerer orientalistiske kunstverker, inkludert de musikalske, som: "texts that happily co-existed with or lent support to the

---

<sup>1</sup> Slik Foucault framstilte dette begrepet i *The Archaeology of Knowledge* (1972) og *Discipline and Punish* (1979).

<sup>2</sup> I *Orientalism* viser han hvordan den orientalistiske ideologi kommer til syne i verker av Hugo, Flaubert og Chateaubriand. Selv om Saids bakgrunn som litteraturkritiker gjør at fokuset rettes mot litteraturen, tar han i *Culture & Imperialism* (1993) også for seg orientalisme i Verdis *Aida*.

global enterprises of European and American empire” (1993: 186). Konstruksjonen av en motpol, av et ”dem” i disse tekstene, styrket den europeiske kulturs identitet.

Stereotypisering er en naturlig prosess i ethvert menneske, hevder Sander Gilman (1985). Vi skaper stereotyper av det vi frykter. Dette henger sammen med behovet for kontroll av den virkeligheten vi opplever omkring oss. Helt fra vårt første leveår deler vi denne verden inn i det gode og det onde. Det voksne mennesket fortsetter denne grove kategoriseringen av verden i samspill med den kulturelle konteksten det befinner seg i. Enhver sosial gruppe vil danne seg et bilde av stereotypien ”den Andre”, som gjennom sin annerledeshet truer gruppens felles oppfatning av kontroll. Gjennom denne stereotypien systematiseres det forbudte og det unormale inn i ett bilde (Gilman 1985: 23). Gayatri Chakravorty Spivak bruker termen ”othering” om denne prosessen (1985). ”Othering” handler om en distansering fra det perifere og marginale, om å definere ’meg’ og ’oss’ *i forhold til* motsetningen: ’ikke-jeg’ eller ’ikke-oss’. Denne relasjonen er ustabil; et av poengene med ”othering” er å gjøre den stabil. Relasjonsforholdet mellom Vesten og Orienten er også en sentral del i Saids forståelse av orientalisme. Orienten ble konstruert som en enhet for å være Vestens motpart, og et slikt kontrapunkt fungerte samlende for den vestlige verden. Ved å tillegge Orienten egenskaper som irrasjonell, underutviklet og utagerende, framsto Vesten (Oksidenten) som den rasjonelle, utviklede og dydige. Said skriver: ”Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, ’us’) and the strange (Orient, the East, ’them’)” (1978: 43). Gjennom ”den Andre” framsto et klarere ”Oss”.

Formålet med denne oppgaven er å undersøke hvordan stereotypien ”den Andre”<sup>3</sup> kommer til syne gjennom framstillinger av den kvinnelige orientaleren på operascenen. For å belyse problemstillingen har jeg valgt ut tre operaer:

*Aida* av Giuseppe Verdi, libretto: Antonio Ghislanzoni (1871).

*Carmen* av Georges Bizet, libretto: Henri Meilhac og Ludovic Halévy (1875).

*Samson et Dalila* av Camille Saint-Saëns, libretto: Ferdinand Lemaire (1877).

---

<sup>3</sup> Selv om dette begrepet er sterkt kontekstavhengig og ikke viser til noe avgrenset fenomen, mener jeg at det i kraft av å være en teoretisk konstruksjon med en egenart er grunnlag for å fjerne hermetegnene. Dette gjør også Said når det er snakk om den stereotypiserte Andre. I de tilfellene der jeg bruker stor forbokstav på Vi, Vesten eller Oss, mener jeg den konstruerte oppfattelsen av en vestlig enhet.

Med utgangspunkt i disse tre verkene ser jeg etter hvordan framstillinger av kjønn, rase<sup>4</sup> og klasse er med på å konstruere og opprettholde figuren den Andre. Jeg belyser også ulike perspektiver på denne stereotypiens funksjon og hvordan operasjangerens egenskaper påvirker framstillingene av den Andre.

Den Andre er et komplekst begrep med forskjellig bruk i flere ulike teoritradisjoner. Derfor vil jeg ikke forsøke å gi en presis definisjon av dette begrepet, annet enn den beskrivelsen jeg innledningsvis har gitt. Derimot ser jeg det som den helhetlige tekstens oppgave å tegne bildet av hvordan jeg ønsker å forstå og bruke begrepet i forhold til representasjoner av Annethet på operascenen. Likevel vil jeg påpeke at min forståelse av begrepet den Andre er dannet ut fra lesning av tekster innen postkolonial teori, der Saids bruk av dette står sentralt.<sup>5</sup> Innen feministisk kritikk har Simone de Beauvoir, i sitt banebrytende verk *La Deuxième Sexe* fra 1949, satt fokus på kvinnens posisjon som den Andre. I tillegg til å ha preget nær sagt all senere feministisk teori, har hennes observasjoner av kvinnekjønnets Annethet påvirket postkolonial teori – og danner utvilsomt en basis også for min tekst.

Valget av disse tre operaene baserer seg for det første på at de representerer et avgrenset tidsrom og et avgrenset geografisk område (Frankrike og Italia). I tillegg er operaene takknemlige studieobjekter for mitt prosjekt; figuren den Andre opptrer tydelig gjennom de kvinnelige protagonistene. En annen og avgjørende begrunnelse for at valget falt på akkurat disse, er at det finnes en begynnende diskurs med et musikkvitenskapelig utgangspunkt der disse verkene benyttes som analyseobjekter. Ralph P. Locke, Susan McClary og Paul Robinson har tidligere skrevet om henholdsvis *Samson et Dalila*, *Carmen* og *Aida* ut fra et liknende perspektiv.<sup>6</sup> Disse tekstene utgjorde et viktig grunnlag for mitt arbeid med verkene.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Jeg velger å bruke begrepet 'rase' i stedet for 'etnisitet'. Dette gjør jeg til tross for at rasebegrepet er kontroversielt og for mange vil ha en negativ klang. Valget baserer seg først og fremst på at det er dette begrepet som benyttes i litteraturen jeg tar utgangspunkt i. Ut fra 1870-tallets kontekst vil det også være riktigst å benytte rasebegrepet. Som Gilman påpeker, er begrepet 'etnisitet' en senere konstruksjon; på mange områder fungerer det som en slags forkledning på det "gamle" rasebegrepet, trass i at innholdet ofte er det samme (1998).

<sup>5</sup> Særlig viktig i min forståelse og bruk av begrepet står Saids *Orientalism* (1978); Bhabhas essay "The Other Question" (i Bhabha 1994) og Spivaks essay "Can the Subaltern Speak?" (1988).

<sup>6</sup> Se Locke: (1991); (1993); (1998a og b); (2000) og (2005); McClary: (1991); (1992) og (1997); og Robinson (1993). Robinsons artikkel er skrevet som en direkte kritikk av Saids: "The Empire At Work: Verdi's *Aida*" (i Said 1993).

<sup>7</sup> Jeg vil påpeke at Anne-Britt Grans avhandling fra 2000 også utgjorde et viktig grunnlag for meg i begynnelsen av prosjektet. Den ble et eksempel på scenisk fortolkning via postkolonial teori i en norsk

Et viktig delmål ved dette prosjektet har vært å få et innblikk i hvordan perspektiver hentet fra postkolonial teori kan gi nye fortolkningsperspektiver på opera. Denne teoridannelsen har sitt utspring i litteraturvitenskap. Tolkning av tekster skrevet av europeere i en verden preget av det koloniale herredømmet, sammen med studier av de kolonialisertes egne tekster, har stått sentralt. I min tilnærming til dette materialet vil det teoretiske utgangspunktet være basert på Saids *Orientalism*, og på den senere utviklingen innenfor postkolonial teori. Da dette er et stort felt, har jeg hovedsakelig fokusert på det som av litteraturviteren Robert Young har blitt omtalt som "the holy trinity": Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak (Young 1995: 63). Deres tanker er tidvis svært tydelig tilstede i denne teksten, andre ganger ligger de mer skjult.

Innen musikkvitenskap har det foreløpig vært vist liten interesse for postkoloniale problemstillinger. Denne oppgaven er skrevet med utgangspunkt i at det finnes fortolkningsperspektiver innenfor dette teoriområdet som kan berike forståelsen av musikkens og operaens plass i en kolonial kontekst. Samtidig har tilpasningen av disse tankene til musikk og til opera vært en stor utfordring, og er det fortsatt. Før jeg går i gang, vil jeg få presisere at jeg ikke har noen ambisjoner om å gi utfyllende presentasjoner av disse teoretikernes svært kompliserte teoriuniverser. Mastergradens toårige omfang og oppgavens størrelse legger begrensninger på dette. Jeg har derfor tatt meg den frihet å plukke fritt fra et teorifelt som jeg ikke har den totale oversikten over. Det jeg har plukket opp, og som har fått plass i den ferdige teksten, er elementer som jeg opplever kaster nytt lys over operasjangerens deltagelse i konstruksjonen av den Andre, og som beriker min forståelse av operaene som deltagende i en orientalistisk diskurs.

Arbeidet med denne oppgaven har i det hele tatt forløpt som en oppdagelsesferd der jeg stadig har blitt ført videre til områder som kan tilby nye perspektiver. Referansene i oppgaven vitner om dette. Postkoloniale og feministiske teorier har brakt meg til blant annet filmteori, teaterteori, psykoanalytisk teori, kunsthistorie og antropologi. Oppgaven vil av den grunn ha et tydelig tverrfaglig perspektiv. Det anser jeg uansett som naturlig og nødvendig i forhold til en så sammensatt sjanger som opera.

---

språkdrakt. Jeg ser derfor ikke bort fra at enkelte av hennes begreper og vendinger kan ha dukket opp i min tekst.



Gjennom dette prosjektet har jeg lett etter nye fortolkningsmuligheter av et kjent materiale. Når det gjelder *Carmen* og *Aida*, er det snakk om et svært kjent materiale – en del av operaverdenens kanon. Kanoniseringen kan ha ført til at det i hovedsak har vært ulike framføringer og produksjoner som har blitt debattert. På den måten kan man ha mistet av syne forholdet mellom verket og samfunnet det sto i – hva det vekket av reaksjoner, provokasjoner og gjenkjennelse hos sitt publikum. Fordi betydningen av det dialektiske forholdet mellom musikalsk kommunikasjon og kulturelle maktrelasjoner forsvinner, har det kanoniserte verket lett for å bli avpolitisert. Ofte tildekkes forbindelsene til politiske ideologier når verkene blir assosiert med noe universalt og allmennmenneskelig (Ashcroft & Ahluwalia 2001: 89). Ett av målene for dette prosjektet har vært å oppnå en forståelse for verkens betydning i sin samtid og av hvordan kunstuttrykk bidrar til opprettholdelse av maktforhold og tankesett. Som kanoniserte verker kan *Aida* og *Carmen* vitne om hvordan kunstprodukter og dominerende maktforhold har hatt en synergisk effekt på hverandre og bidratt til gjensidig opprettholdelse.<sup>8</sup>

Med unntak av Dalilas kjente kjærlighetsarier har ikke *Samson et Dalila* oppnådd den samme statusen i operasjangerens standardrepertoar. Kanskje er det med rette. Stereotypiene flourer i dette verket – også når det gjelder bruk av musikalske figurer for å betegne ”de slemme” og ”det farlige”. Min opplevelse er at operaens lite nyanserte musikalske og sceniske uttrykk fører til en ensidig framstilling som til tider bikker over i det banale. Slik sett kan operaen være et eksempel på hvordan svært endimensjonale representasjoner kan gi et kunstnerisk svakere resultat. Jeg synes likevel dette verket er interessant som et eksempel på det 19. århundrets masseproduksjon av orientalistiske kunstprodukter. Dessuten er Dalilafiguren et svært spennende eksemplar av den orientalske kvinnen.

Perspektivet jeg har valgt å se disse verkene med, fører til at operaenes visuelle aspekt får betydelig plass. Det har også bakgrunn i min oppfatning av at et ensidig fokus på musikken vil være lite hensiktsmessig i den sammensatte operasjangeren.

Representasjonene av den Andre må ha oppstått i samspillet mellom det tekstlige, det musikalske og det visuelle, der det visuelle innebærer både bevegelser på scenen (som dans og prosjesjoner), gester, kulisser og kostymer. Produksjonene jeg har tatt utgangspunkt i, har derfor hatt en avgjørende rolle i min forståelse av verkene i

---

<sup>8</sup> Bohlman belyser dette forholdet mellom makt og kanonisering i boka *Disciplining Music* (1992).

forhold til problemstillingen.<sup>9</sup> Skildringene av de utvalgte scenene baserer seg på opptak av disse produksjonene. Likeledes har de aktuelle utøvernes måte å interpretere sine roller på uten tvil bidratt sterkt til å forme mitt bilde av den orientalske kvinnens plass og funksjon på operascenen.<sup>10</sup>

I den forbindelse vil jeg påpeke at som ung kvinne i det 21. århundret er det lett for meg å se opp til disse sterke kvinneskikkelsene. Jeg inspireres av deres evner til å tilrane seg makt, til å forføre sitt publikum, men også av evnen til å utnytte disse ferdighetene i en omvendning av fastlåste kjønnsrollemønstre. Og jeg er ikke alene om dette; Carmenskikkelsen har med sin kvinnelige styrke blitt en yndet figur for feministiske lesninger.<sup>11</sup> Jeg ser på min og andres fascinasjon for disse kvinnene som en styrke; det gjør arbeidet med dem inspirerende. Ut fra lesning av andres tekster tør jeg påstå at det avler tekster som speiler dette engasjementet. Jeg synes det er positivt om dette også kan komme til syne i min tekst. Likevel har min oppgave vært å skape meg et bilde operaene i datidas kulturelle og sosiale kontekst. Det var her konstruksjonen av figuren den Andre fant sted. På tross av forskjellene har jeg kanskje likevel noe felles med 1870-tallets publikum i det å bli fengslet av en scenisk skikkelse? Fascinasjonen spiller uansett en viktig rolle på flere nivåer i denne teksten.

## OPPBYGNING

Jeg har valgt å strukturere oppgaven i fire hoveddeler. De tre første kapitlene har en konkret scene hentet fra hver av de tre operaene som utgangspunkt. Jeg vil presisere at jeg ikke har hatt til hensikt å gi fullstendige lesninger eller noen slags uttømmende analyser av operaene. Inndelingen av oppgaven kan kanskje skape det inntrykket. Scenene er valgt fordi de belyser et fenomen ved konstruksjonen av den Andre særlig tydelig. Det er disse fenomenene som er hovedtema i de tre første kapitlene. De kan også ses i de andre verkene, og jeg vil vise til dem underveis. Samtidig har hver opera sin særegenhet, og en hensikt med å foreta en slik inndeling av oppgaven er å framheve denne særegenheten.

---

<sup>9</sup> Dette er BBC/Opus Artes produksjon av *Carmen* fra Glyndebourne Festival Opera (2003) og Arthaus' produksjoner av *Samson et Dalila* og *Aida* fra henholdsvis The San Francisco Opera (1981) og Teatro alla Scala (1986). Når det gjelder *Aida*, har også Det kongelige teaters oppsetning i København våren 2005 preget mitt bilde av verket.

<sup>10</sup> Dette gjelder kanskje særlig Anne Sophie von Otters eminente tolkning av *Carmen* og Shirley Wernert, som ved hjelp av sitt voldsomme uttrykksregister, framstiller Dalila som grusomheten selv.

<sup>11</sup> Clément omtaler for eksempel *Carmen* som: "My best friend, my favorite" (1989: 48). I tillegg representerer blant annet Furman (1988) og Paglia (1994) en slik retning.

Den første scenen er hentet fra *Aidas* første akt. Her demonstreres tydelig blikkets rolle i konstruksjonen av den Andre. Jeg tar derfor utgangspunkt i denne scenen for å vise hvordan representasjoner oppstår gjennom operasjangerens måte å lede og forme publikums blick på. Videre argumenterer jeg for at denne scenen kan framheve en generell tendens i vestlig orientalisme til å rette et definerende blick mot kvinnen og orientaleren.

I andre kapittel beveger vi oss inn i en orgie av nakenhet, fyll og hedenskap. Jeg bruker den siste akten i *Samson et Dalila* til å belyse hvordan den Andre knyttes til det primitive, det degenererte, det kroppslige og det åpenlyst seksuelle. Med utgangspunkt i Dalilafiguren viser jeg hvordan det 19. århundrets mange *femmes fatales* hang nært sammen med bildet av *femme orientale*. Jeg spør også hvilke konsekvenser dette fikk for forholdet mellom kjønnsroller og maktforhold. I tillegg fungerer denne scenen som utgangspunkt for å se nærmere på den Andres funksjon.

Det er flere slående likheter mellom Dalila og Carmenfiguren. Begge er de fryktede kvinner som utgjør en tiltrekkende trussel. Begge kontrasterer de normer for kvinnelighet på en måte som stiller spørsmål ved etablerte kjønns kategorier. I tredje kapittel får Carmen spille hovedrollen. Ved hjelp av en mesterlig scene fra Bizets opera, der hun med sin forføreriske kraft klarer å slippe ut av fengsel og gjenvinne sin frihet, belyser jeg Carmenfigurens særegenheter som den Andre. Denne scenen har gjort meg oppmerksom på konsekvensene av at stereotypien den Andre får spillerom på en operascene. Dette er hovedtemaet i kapittel fire. Påstanden er at blikket mot scenen og oppmerksomheten mot den syngende stemmen skaper subversive muligheter for den orientalske kvinnen.

Min tekst baserer seg på at leseren kjenner operaenes handlingsforløp. Til hjelp for dem som er ukjente med disse, finnes sammendrag av operaene som vedlegg. Jeg har valgt å bruke engelske oversettelser av librettoene i brødteksten og å sette de franske og italienske originalene i fotnoter.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> De engelske oversettelsene er tatt fra Black Dog Opera Librarys: *Carmen* (1996) og *Aida* (1996). Oversettelsen av *Samson et Dalilas* libretto er tatt fra undertekstene i Arthaus' produksjon.

## 1. BLIKKET PÅ AIDA

Den eksotiske fargen i Verdis *Aida* legges allerede i operaens to første takter. Vi introduseres for et kromatisk tema, smygende og nærmest unnskyldende, spilt med sordin i fioliner. Det orientalske bekreftes idet sceneteppet går opp og resultatet av scenografens idé om oldtidens Egypt kommer til syne. Sammen med kostymetegnere og rekvisitører har han eller hun antagelig fått boltre seg i bronseimitasjoner, glitrende brokadestoffer, sfinkser, pyramider og sceniske effekter; alt for å skape inntrykk av en eksotisk og fordums stormakt. Dette inntrykket opprettholdes gjennom de første scenene. Vi får høre om krigføring og om guden Isis' utvelgelse og ledelse. Krigshelten Radamés står sentralt i dette maktspelet. Han omgås Egypts øverste presteskap og militære ledelse med selvfølgelighet. Det er tydelig at han også kjenner den egyptiske prinsessen Amneris. I løpet av første scene skrider hun inn med en majestets autoritet, i en voldsomt utsmykket bekledning.

Trompetfanfarer underbygger æren og glansen som dette landet fylles av. Likevel har vi erfart at det også finnes en annen tone – en myk klang som kontrasterer messingen. Vi har hørt den i fiolinenes kromatiske tema i operaens forspill og som en buktende melodi i b-delen av Radamés' arie "Celeste Aida". Bak storheten, messingen og tekstilene finnes det noe annet – noe mer fremmed, nakent og forsiktig. Vi har bare ikke sett det ennå.

Stemningen mellom den egyptiske prinsessen og Radamés er tydelig spent. Det røpes noe om en slave og en hemmelighet. Amneris utbryter: "Woe to him if my eyes should see through this fatal mystery!"<sup>13</sup> Hva er det hun snakker om å se? Vi må ikke vente lenge på svaret. Strykerne, som i løpet av denne seansen har spilt et tema i allegro agitato presto, går over i stillestående tremolo. Noe er i gjære. Amneris og Radamés ser mot scenens bakre høyre hjørne, som lyses opp. Vi ser med dem. En enslig klarinett kommer inn med det samme kromatiske temaet som vi hørte i forspillet. Inn kommer også en liten kvinneskikkelse. Fordi hun mangler de glitrende stoffene, ser vi tydelig hennes mørke hud.

---

<sup>13</sup> "Guai se il mio sguardo penetra questo fatal mister".

## OPERA, ORIENTALISME OG BETRAKTNING

Diskursen Said har identifisert som orientalisme, er nært knyttet til blikket. Det handler om en måte å betrakte andre deler av verden på, og det handler om et opphav i en kultur der synet har blitt løftet opp som den suverene sansen. Den vestlige Gud så at hans skaperverk var godt – hele skapelsen begynte med å skille lyset fra mørket. Videre brukes verbet ”å se” i vestlige språk i metaforer for å skjønne eller forstå. Vi spør: ”Hvilket synspunkt har du?”, ”Hvordan ser du på dette?”. Synet er avhengig av lys; slik knyttes lyset opp mot kunnskapen og forståelsen. Det er gjennom å belyse og opplyse at vi ser og forstår.

Michel Foucault har utførlig vist hvordan det å se er det samme som å ha makt.<sup>14</sup> Synet, kunnskapen og handlingen blir maktens koordinater (Foucault 1980). Den som ser, har derfor makt og kontroll. Dette er et svært sentralt element i Saids orientalismebegrep. Det var den vestlige manns behov for å se, forstå og klassifisere som skapte en todeling av verden i Øst og Vest, Orient og Oksident, de Andre og Oss. I opplysningstørsten ble blikket rettet mot det som ennå lå i mørket, det man ikke hadde kontroll over (Said 1978: 57). Målet var å oppnå kontroll gjennom kategoriseringen av denne fremmede verdenen. Med makt til å se og navngi hadde man også makt til å erobre og regjere – både over konkrete landområder og over representasjonene av den ikke-vestlige verden. Orientalisme er derfor en demonstrasjon av forholdet mellom kunnskap og makt. Det var gjennom å se og forstå at man konstruerte og dominerte Orienten.

Blikkets hegemoni har fått hard medfart.<sup>15</sup> Det visuelle herredømme har blitt forbundet med en vestlig søken etter objektive sannheter og essenser. Drivkraften var en vitenskapelig positivisme. I sin kritikk av den visuelle kulturs dominans spør W. J. T. Mitchell: ”As for the question of ’hegemony’, what could be more archaic and traditional than the prejudice in favor of sight?” (2002: 94). Mitchell argumenterer for viktigheten av å studere det visuelle i forhold til andre sanseinntrykk. Han bruker filmen som eksempel. Filmens historie kan karakteriseres som en blanding av en kamp og et samarbeid mellom det visuelle og det auditive. Derfor har filmmediet på

---

<sup>14</sup> I *Discipline and Punish* (1979), der han bruker Benthams konstruksjon ”panopticon”, det sirkulære fengselet, som eksempel på forholdet mellom makt og overvåkning.

<sup>15</sup> Se for eksempel Bals artikkel ”His Master’s Eye” (1993) og Levins innledning til *Modernity and the Hegemony of Vision* (1993).

ingen måte gjort det lettere å forklare de nedarvede ideene om det visuelle hegemoni (Mitchell 2002: 95). Filmens historie er en historie om sanseintrykk i samspill.

Hva med opera? Opera er en kunstform der det visuelle inntrykket knyttes opp mot det musikalske. Kanskje er det også her snakk om en kombinasjon av kamp og samarbeid. Uansett er denne sammensattheten et vesentlig premiss i framstillinger av orientalisme på operascenen. I motsetning til det talte teater skjer det en musikalsk belysning av de sceniske rollefigurene. Samarbeidet mellom det visuelle og det auditive kan kanskje beskrives som et sammensatt fokus. Her konstrueres det representasjoner ved å belyse både fysisk og musikalsk fra et bestemt perspektiv.

Når sceneteppet går opp for Verdis *Aida*, belyses en orientalsk verden, oldtidens Egypt. Innenfor dette bildet presenteres det etiopiske folkeslaget som fremmede orientalere.

Med utgangspunkt i scenen der etiopieren Aida gjør sin første entré, vil jeg ta for meg forholdet mellom den musikalske belysningen og det fysiske blikket. Her blir det svært tydelig hvordan operasjangerens sammensatte karakter er avgjørende i konstruksjonen av den Andre. Jeg vil i tillegg løfte forholdet mellom blikket, makten og operasjangeren opp på et annet nivå, i den forstand at denne scenen også kan framheve en mer generell tendens til å rette et kategoriserende og kontrollerende blikk mot kvinnen og orientaleren. Operaen *Aida* demonstrerer derfor på flere plan det vestlige blikket som har fått navnet orientalisme.

Det er det sammensatte fokuset jeg vil framheve i dette kapitlet. Til det vil jeg selv bruke en metafor der det visuelle opphøyes – kameraet. Det gjør jeg med utgangspunkt i at man ikke kan komme utenom det betraktende blikket i konstruksjonen av Orienten og av den Andre. Senere slutter også jeg meg til en kritikk av en ensidig vekt på det visuelle. Likevel vil jeg allerede her påpeke at operaformens sammensatthet ikke bare skaper representasjoner gjennom sitt sammensatte fokus, men også skaper rom for ulike meningsnivåer. Det er derfor forholdet mellom det visuelle og det auditive som gjør studiet av den Andre på operascenen særlig spennende.

## DEN OPERATISKE KAMERAUFØRINGEN

Det er flere åpenbare likheter mellom opera og film.<sup>16</sup> I begge sjangrene fungerer ulike medier sammen og kan potensielt skape en kraftfull syntese. Likheten finnes også i måten våre blikk mot scenen eller skjermen føres og formes. Om man ikke har kameraføringen i opera (i *opptak* av opera har man riktignok også dette aspektet), har man det musikalske tonefølget som henleder tilskuerens oppmerksomhet mot det aktuelle objektet og påvirker bildet vi danner oss av det.

Jeg velger å bruke kameraføringen som en metafor for denne sammensatte teknikken. Gjennom måten det operatiske kameraet føres på, blir det klart hvem vi skal identifisere oss med. Samtidig konstrueres det forestillinger om hvem som ikke skal få vår sympati – vår Andre. Bildet på opera som et slags apparat kan kritiseres; det er tross alt en kunstform der vi møter levende mennesker. Jeg kommer tilbake til dette argumentet i oppgavens siste del. Likevel kan kameraanalogien være en fruktbar innfallsvinkel i forhold til framstillinger av den Andre på operascenen. Ved hjelp av sitt sammensatte apparatur kan den få oss til å se slik det var intendert at vi skulle se. Den musikalske karakteriseringen kaster et definerende lys over rollefigurene. De presenterer ikke seg selv, men *representeres* musikalsk. Konnotasjonene knyttet til ulike klangfarger, akkordprogresjoner, rytmiske mønstre og skalaer brukes for å belyse personer, situasjoner eller steder. Et enkelt eksempel er oboens rolle i representasjonen av Etiopia og etiopieren Aida i Verdis opera.

### Den orientalske oboen

Den enslige oboens tone opptrer ved flere anledninger i *Aida*. Den høres når Aida ved Nilens bredd forteller Radamés om det landet de sammen skal flykte til (i duetten ”Fuggiam gli ardori inospiti”). Oboen innleder Aidas drøm om sitt hjemland i arien ”O patria mia”, og den bryter inn i den kontrasterende b-delen av Radamés’ ”Celeste Aida”, der han skildrer Aidas karaktertrekk. Det oppstår en forbindelse mellom oboens klangfarge og det fremmede landet Aida stammer fra. Slik bidrar oboen til å skape og opprettholde et inntrykk av hennes posisjon som en figur av et annet etnisk

---

<sup>16</sup> Likhetene påpekes av filmteoretikeren Doane (1991: 139f.). Det finnes også kritiske røster som advarer mot å trekke denne sammenlikningen for langt. Jeg argumenterer selv for en slik holdning. Se side 93.

opphav enn de andre vi ser på scenen.<sup>17</sup> Dette opphavet er en sentral del av handlingen og grunnen til at den egyptiske hærføreren Radamés ikke kan få sin elskede Aida. Aida er fra et annet og fjerntliggende land – et land så fremmed at det framstilles som en slags pastoral drøm (som i Aidas ”O patria mia”). Steven Huebner peker på en forbindelse i forestillingene om den pastorale og den orientalske verdenen. Forbindelsen kommer til syne gjennom drømmen om en annerledes virkelighet og gjennom den musikalske karakteriseringen; både Orienten og den landlige idyllen ble ofte framstilt ved hjelp av rytmiske ostinater, åpne kvinter og bruk av horn og obo (Huebner 2002: 167).

Oboen blir også en representasjon av Orienten og det orientalske i Saint-Saëns’ opera *Samson et Dalila*. Før filisterne i det dagonske tempelet setter i gang sin eksotiske dans Bacchanalen, høres en rapsodisk obosolo. Dette bekrefter Lockes påstand om at lyden fra oboen nærmest fungerer som et ledemotiv i musikalske framstillinger av Orienten (1998b: 32). Også Derek Scott nevner instrumenter med dobbelt rørblad i sin liste over orientalistiske, musikalske trekk (1998: 327). Det virker som oboen i europeiske ører hadde en spesiell orientalsk lyd, at den falt inn under det Robinson omtaler som ”the sort of music we associate with snake-charmers” (1993: 137). Slangetemmerens virksomhet var kanskje av de mest orientalske uttrykk en kunne finne. Å hypnotisere en slange ved hjelp av musikk må ha blitt betraktet som en sterk kontrast til vestlige, ”rasjonelle” aktiviteter. Antagelig liknet også klangen i slangetemmerens fløyte oboens noe skarpe klang. Resultatet var at denne klangfargen fikk rollen som en slags lydlig representasjon av den fremmede verdenen.

I *Aida* forsterkes opplevelsen av det orientalske i obosoloene gjennom melodisk ornamentikk, kromatikk og ”fremmed” harmonikk.<sup>18</sup> Oboen opptrer i motiver med et sløret harmonisk preg. I Aidas ”O patria mia” er den lave sekunden framtrædende; i duetten ”Fuggiam gli ardori inospiti” finner vi også den karakteristiske høye kvarten. Egypterne derimot, karakteriseres av et kjent, ”vestlig” og diatonisk tonespråk, dominert av messingblåsere. Gjennom instrumentasjon, tradisjonell harmonikk,

---

<sup>17</sup> Denne påstanden støttes av Budden som framhever oboklangen som et bilde på Etiopia (1992: 203); Huebner omtaler også oboens klang i *Aida* som orientalsk (2002: 165).

<sup>18</sup> I sin identifisering av standardkarakteristikker for eksotisme i europeisk musikk i det 19. århundret nevner Dahlhaus: ”pentatonicism, the Dorian sixth and Mixolydian seventh, the raised second and augmented fourth, nonfunctional chromatic coloration, and finally bass drones, ostinatos, and pedal points as central axes” (1989: 306). McClary legger til: ”colorful timbral effects (especially percussion), phrygian seconds, simple formal designs and insistent dance rhythms” (1992: 53).



melodikk og rytmikk skapes det et inntrykk av egypternes makt, autoritet og militære kraft. Den musikalske karakteriseringen markerer på denne måten avstanden mellom det kjente, sterke egyptiske og det fremmede, svake etiopiske.

Selv om oboenen brukes til å markere den etiopiske Aida som annerledes enn de andre sceniske figurene, akkompagnerer dette instrumentet også den egyptiske Amneris når hun er i sitt mest ondskapsfulle hjørne. Forbindelsen mellom oboen og det fryktede framgår også av *Samson et Dalila* der Abimelech, en figur som framstilles som en av de grusomste filisterne, følges av en slik skarp obotone. Oboen ble derfor ikke bare knyttet til Orienten som en pastoral drøm, men også til bildet av orientaleren som slue og ondskapsfull.<sup>19</sup> Disse ulike bildene har et fellestrekk i å representere det fremmede – enten det er snakk om en tiltrekkende eller truende fremmedhet. Det virker som om måten oboen skiller seg ut fra resten av orkesteret med en skarpere klang, gjorde dette instrumentet egnet for å uttrykke en type Annethet. Gilman viser at dette også er tilfelle i Strauss' *Salome*; der er det jødene som knyttes opp mot oboen og dens tynne og noe klagende lyd (1988: 56).<sup>20</sup> Oboens tone markerer og fargelegger objektet vi ser i den operatiske linsen. Den framstår som et virkemiddel for å representere noe fremmed; den kaster lys over fremmedheten musikalsk. Aida er derfor presentert som noe Annet allerede *før* hun gjør sin entré, gjennom den smygende oboenen i Radamés' romanse.

### **”Det kromatiske blikket”**

Det operatiske kameraet i aksjon blir særlig tydelig i scenen der Aida presenteres. Denne scenen legger grunnlaget for det publikum skal se de neste timene og *hvordan* de skal se det. Her opptrer den musikalske belysningen og det konkrete blikket i et nært samspill. Vi ledes inn i en måte å betrakte Aida på.

Når Aida gjør entré, har vi allerede identifisert oss med krigshelten Radamés. Vi har fått innblikk i hans innerste drømmer, vi lærer oss å se de egyptiske omgivelsene slik Radamés ser dem, og vi deler frykten for at Amneris skal ha oppdaget hans tiltrekning mot den etiopiske slaven. Trompetfanfarer har fortalt om hans drøm om ære og heroisme. Som et tradisjonelt, vestlig militærinstrument vitner trompetene om triumf

---

<sup>19</sup> Said beskriver hvordan denne karakteristikken var dominerende i det 19. århundrets bilde av orientaleren; han var slue, slem mot dyr, en innbitt løgner, sløv og mistenksom (1978: 38f.).

<sup>20</sup> I sin artikkel om Strauss' opera som en ”*Orient- und Judenoper*” framhever Gilman hvordan jødene også ble innlemmet i forestillingen om orientalere (1988: 39, forfatterens kursivering).

og erobring. Deres klare treklanger stråler om kapp med Radamés' blanke rustning. Dette er briljant og vestlig, i motsetning til treblåserklangens myke og modale slør.

Aida entrer scenen og bekrefter Amneris' mistanke om hva det er som skaper glansen i Radamés' øyne. Vi får selv erfare dette med våre egne øyne, som så uunngåelig blir rettet mot scenens bakre del. Musikk, scenisk handling og verbale utrop går sammen i ett utvilsomt: "Se på Aida!". Vi *hører* det forsiktige, kromatiske temaet og vi *ser* hvordan Radamés og Amneris snur seg mot sceneområdet hun skal stige inn på. Som for å forsikre seg om at vår oppmerksomhet er rettet mot riktig sted, påpeker de henholdsvis "Dessa!" ("There she is!") og "Aida". Det hele blir nærmest for tydelig – vi har tatt poenget allerede for fire takter siden. Det operatiske kameraet fokuserer.

Med unntak av forspillet høres det kromatiske temaet kun når Aida er fysisk til stede på scenen. Mary Ann Smart mener det derfor fanger Aidas fysiske nærvær gjennom en type *mimesis* – at det noe engstelige og forknyttede i disse frasenes små intervalltrinn nærmest koreograferer den forsiktige måten Aida trer inn på scenen (2000: 138). Dette temaet retter ikke bare et tydelig fokus mot denne rollefiguren – det forteller også om hennes karakteristika. Vi får raskt fornemmelsen av at det godt kan ha vært denne skikkelsen som framkalte den orientalske obosoloen i Radamés' drøm, for her kommer en figur av et ganske annet slag enn de vi til nå har møtt. Dette underbygges av at Aidas tema ofte blir framstilt i kontrast til noe annet. For eksempel etterfølges Aidas tema i forspillet av det temaet som forbindes med det egyptiske presteskapet. Dette er nærmest prosesjonsaktig og karakteriseres av klare heltonetrinn. Egypterne låter som oss; Aida gjør det ikke. Hun karakteriseres derimot av det Robinson kaller en "sinous irregularity", med lange, legato linjer og små intervaller (1993: 136). Aidafiguren forbindes på denne måten med det kontrasterende. I stedet for egypternes majestetiske messing høres dempede treblåsere.<sup>21</sup>

I forspillet var Aidas tema med på å etablere stykkets *tenta*, den eksotiske bakgrunnsfargen. Når det knyttes til den figuren som smyger seg inn på scenens bakre del, skapes et inntrykk av Aida som noe forsiktig, noe orientalsk, noe kvinnelig og noe ustabil. Dette bekreftes utover i stykket; kromatikken er stadig tilbakevendende i den musikalske skildringen av Aida. Den første gangen vi hører henne uttrykke seg,

---

<sup>21</sup> Det er ikke en obo, men en klarinett som akkompagnerer Aidas første entré. Kanskje er ikke det tilfeldig. Som jeg diskuterer i kapittel 4, skiller Aida seg på flere områder fra det stereotype bildet på orientaleren.

akkompagneres hun av kromatiske, fallende bevegelser i celli. Kromatikken er også framtreddende i Aidas første arie ”Ritorna vincitor!”. Det gjelder særlig motivet i obo og fagott i ariens resitativ, men også i fiolinenes oppadgående kromatiske løp i andantedelen. Like før hennes kjente klage ”Numi, pietà”, slik vi hører den i første akt, spilles en full kromatisk skala fra *ess* til *ess* i celli, bratsj og fagott. Det presenterende, kromatiske temaet følger også Aida videre gjennom stykket og forblir intakt uten noen betydelig indre utvikling. I andre akt fungerer det igjen som en presentasjon av hennes entré. Det kommer også inn i klarinett i midtdelen av ”Ritorna vincitor!”, og Aida bekrefter nærmest sin egen tilhørighet til det ved å synge det selv. Dette temaet blir en viktig del av hennes tilsynekomst.<sup>22</sup> Det bidrar til at Aida gjennom det kromatiske prismet formes som en Annen i operaens kameralinse.

I Bizets *Carmen* innstilles også kameraet slik at vi som publikum skal skjønne hvem vi skal identifisere oss med. Soldatene, som i *Carmen* fyller tiden med å betrakte kvinner, følges av musikk som det parisiske 1870-talls publikum ville gjenkjenne som ”deres egen”; den liknet den lette, franske underholdningsmusikken og er nærmest kjedelig ubemerket av den musikalske fremmedheten som kvinnekjønnen framstilles med. Slik blir det klart gjennom det musikalske materialet hvor vår identitet skal ligge. De mannlige soldatene er kodet til å låte som ”oss”. Som McClary påpeker blir de våre transparente stand-ins (1992: 68). Vi ser forbi dem, mot det de ser på: den fornøyelige Andre, som også låter annerledes. Selv den kvinnen vi senere *skal* identifisere oss med: den dydige Micaëla, Carmens motstykke, blir karakterisert av den kromatikken vi senere vil forbinde med den truende Carmen. I dette verket er kvinnekjønnen per definisjon den dissonante Andre (McClary 1997: 119).

Kromatikken fungerer også som et slags kvinnelig ledemotiv i *Samson et Dalila*. Midt i Dalilas kjærlighetsarie kommer et tema som kjennetegnes av små, kromatiske bevegelser. Samson påvirkes straks av Dalila den første gangen hun trer fram på scenen, og denne mannen, som fram til da har vært den standhaftige og resolute, begynner å synge en kromatisk melodi.

Gjennom kromatikk fargelegges bildet av Aida som den fremmede.<sup>23</sup> Kanskje vi kan kalle det et ”kromatisk blikk” på kvinnen og orientaleren. I sine studier av kanoniserte

---

<sup>22</sup> Cruz peker også på det særegne ved Verdis bruk av dette ledemotivet: ”The Ethiopian princess is different from most Verdian heroines in that she walks about with a theme” (2002: 190).

<sup>23</sup> Som et apropos stammer ordet kromatikk fra det greske *chroma*, som betyr farge (Barsky 1996: 1ff.).

verker innen den klassiske, vestlige musikktradisjonen, viser McClary hvordan det kromatiske har blitt forbundet med både det kvinnelige, det kroppslige og det eksotiske (1991; 1992). Dette påpeker også Linda Austern ved å vise til hvordan musikkteoretikeren Charles Butler i det 17. århundret beskrev kromatikken som et uttrykk for det eksotiske og feminine (1998: 41). Den musikalske representasjonen av Aida speiler derfor en tendens til å betrakte kvinnen og orientaleren som noe Annet og ustabil. I opera konstrueres dette bildet gjennom samvirkende deler i en sammensatt virksomhet.<sup>24</sup> De dramaturgiske virkemidlene som retter fokuset mot en bestemt rollefigur, forsterkes av den musikalske karakteriseringen; her belyses det fremmede.

### ”AND HOW HE LOOKED AT HER”

Gjennom kommentaren ”And how he looked at her” skildrer Amneris Radamés’ blikk på Aida i hennes første entré.<sup>25</sup> Amneris’ kommentar peker samtidig på et vesentlig aspekt i konstruksjonen av den Andre og i kategoriseringen av det fremmede i *Aida*. Blikket på kvinnen som noe Annet står sentralt.

Betraktningen av kvinnens Annethet framheves i *Aida*, *Carmen* og *Samson et Dalila* gjennom scener der en gruppe av kvinner står i fokus for både publikums og de mannlige rollefigurenes betraktning. I disse scenene utspiller det seg ikke noen handling av avgjørende betydning. Kvinnene synger gjerne en liten sang med et svært lett innhold – enten det er om nytelsen i tobakken, slik fabrikkpikene gjør i *Carmen*, om vårens skjønnhet, slik de dagonske prestinnene gjør i *Samson et Dalila*, eller om hvordan de mannlige krigsheltene skal gis all ære, slik Amneris’ slaverinner gjør i hennes soverom.<sup>26</sup> Vi skjønner at vi ikke skal følge med på noe annet enn hvordan disse kvinnene viser seg fram for våre øyne. Kvinnene er tydelig bevisste sine roller som betraktede objekter og opptrer deretter: forførende og kroppsbevisste i måten de sitter og oppfører seg på. De dagonske prestinnene i *Samson et Dalila* lar blomsterrankene beføle kroppene sine og opptrer yppig overfor de gamle, hebraiske menn.<sup>27</sup> Deres smektende melodi framstår nærmest som banal populærmusikk i

---

<sup>24</sup> Dette minner om måten filmteoretikeren De Lauretis viser hvordan representasjonen av kvinnen i klassisk film konstrueres i det filmatiske apparatet, som ”a technology of gender” (1987: 3).

<sup>25</sup> ”E quale sguardo rivolse a lei!”

<sup>26</sup> I *Carmen* opptrer kvinnene i ”Choeur des Cigarères” i første akt; i *Samson et Dalila* i ”Voici le printemps nous portant des fleurs” og ”Danse des pretresses de Dagon” i første akt; i *Aida*: ”Chi mai fra gl’inni” i andre akt.

<sup>27</sup> Blant hebreerne er kvinnene nærmest fraværende. De får aldri en egen stemme og omtales ikke ved navn.

motsetning til det vi tidligere har fått høre. Måten de beveger kroppene sine til denne musikken, står også i klar kontrast til de standhaftige hebreerne. Dette blir særlig tydelig i ”Danse des pretresses de Dagon”; der står Dalila i spissen for de dansende kvinnene. De byr seg fram; vi – og Samson – ser.

I *Carmen* introduseres et ”mannlig blikk” i scenen der Carmen gjør sin entré; vi befinner oss utenfor sigarfabrikken – arbeidsplass for hundrevis av unge kvinner. På grunn av at disse kvinnene var delvis avkledd under arbeidet i sommervarmen, var dette et forbudt område for menn. Om fabrikkens gjerder utelukket kontakt med disse, var det likevel ingenting som hindret mannen i å se når kvinnene kom ut fra fabrikkens: ”Look at them! Impudent glances, saucy airs...”.<sup>28</sup> Det mannlige blikket på kvinnen er presentert. Det er hans blikk og ”his-story”.<sup>29</sup> I denne operaen er kjønnsdelingen klar og tydelig. De hvitkleddede kvinnene befinner seg innenfor gjerdet, de svartkleddede mennene utenfor. De er kvinner, vi som betrakter dem, er menn. Kvinnene på sigarfabrikken virker fullt klar over at de blir iakttatt og begjærer sine sigaretter foran øynene på de skuelystne menn. De svette kroppene vaskes på en måte som vitner om at målet ikke er å bli ren, men å få *fokus* på kvinnekroppen.

På Amneris’ soverom i *Aida* finnes det riktignok ingen menn på scenen som observerer kvinnene der de ligger henslengt på puter og madrasser rundt i rommet. Samtidig blir publikum mer bevisst sin egen rolle som iakttakere i denne scenen. Hittil har vi kun fått tilgang til Egypts offentlige rom; det vi nå får tre inn i, er ytterst privat. Amneris’ kvinnelige slaver foretar kroppsvasken på Amneris’ kammers. Vi sitter igjen med følelsen av at disse kvinnene blir iakttatt; det er i grunnen riktig – vi iakttar dem selv. Hadde dette kun vært en framstilling av en privat seanse, hadde de antagelig ikke oppført seg på denne måten – med så store og affekterte kroppsbevegelser i gjennomføringen av sin daglige hygiene. Ved å representere det private i denne verdenen som kjennetegnes av storhet og offentlighet, framstår kvinnene i *Aida* som det kontrasterende.<sup>30</sup> Samtidig er de en betraktet kontrast.

---

<sup>28</sup> ”Voyez-les! Regards impudents, mines coquettes”

<sup>29</sup> Innenfor enkelte retninger i feministisk teori har dette ordspillet blitt brukt i kritikken av et mannlige perspektiv i historieforskningen; alternativet presenteres som ”her-story” (Nielsen 1992: 65).

<sup>30</sup> Koret på en operascene har ofte blitt tolket som massens uttrykk. Dette kommer jeg nærmere tilbake til på side 30. Gerhard beskriver koret i Verdis operaer som ”a foil for the private”, altså som et uttrykk for det offentlige (1998: 438). Derfor er det noe paradoksalt at det er kvinnekoret som uttrykker noe av det mest private og intime i *Aida*. Samtidig er dette en opera der konfliktene mellom det offentlige og det private står svært sentralt, og der det er kvinnen (*Aida*) som representerer det private.

Gjennom fokuset på betraktningen av kvinnegruppene forsterkes kontrasten mellom kjønnene. For James Parakilas, som framhever det syngende kvinnekorets rolle i opera, er dette et sentralt poeng. Han mener at tendensen til å betrakte kvinnen som en egen kategori var et typisk fenomen for det 19. århundret: ”much more than seventeenth- and eighteenth century opera, it presents character types as group types. There is no clearer example of this than the representation of the seductive woman by a chorus line” (Parakilas 1992: 198). Dette forklarer E. Ann Kaplan med at det var i den sene modernismen at ”kvinnen” ble utviklet som en kulturell og sosial kategori: ”mainly a category of ’trouble’ that provoked patriarchal control locating woman as a ’object’ of the dominating male gaze” (1997: 4). Kaplan beskriver hvordan denne kategorien sto i et avhengighetsforhold til det betraktende blikket; her ble den konstruert – samtidig var det også her den ble holdt under kontroll.

Blikkets konstituerende krefter går igjen i kunsthistorikeren John Bergers kommentar til billedkunstens framstilling av kvinnen som en betraktet kategori. Han mener kvinnen framstilles som et skuebilde:

Kvinner ser seg selv bli sett på. Dette avgjør ikke bare de fleste forhold mellom menn og kvinner, men også kvinners forhold til seg selv. Kvinnens betrakter av seg selv er mannlig: den betraktede kvinne. Dermed gjør hun seg selv til en gjenstand og i særlig grad til en synsgjenstand: et skuebilde (1985: 47).

Ifølge Berger var den ideelle betrakter i malerkunsten alltid mannlig. Resultatet ble framstillinger av kvinnen formet etter dette blikket. Mannen ble den handlende, kvinnen den utstilte (Berger 1985: 64). Sentralt i Bergers argumentasjon står den nære forbindelsen mellom betraktning og maktreasjoner. For den som observerer, vil synet være en bekreftelse på makt; for den som observeres, vil det å synes styrke ens maktesløshet. Kvinnen blir et betraktet objekt, underlegen det styrende blikkets makt.

Laura Mulveys ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” fra 1975 (1989) har blitt en hyppig sitert klassiker innen feministisk filmkritikk. Mulvey identifiserte her ”the place of the look” som et avgjørende moment i film. Ved hjelp av elementer fra psykoanalytisk teori hevdet hun at kinopublikummet i møtet med objektet på lerretet befant seg i et stadig vekselspill mellom narsissistisk identifikasjon og erotisk voyeurisme. Blant annet ble Jacques Lacans ”mirror stage” brukt i hennes analyse av hvordan menn i film konstitueres som figurer vi skal identifisere oss med, som det idealiserte bildet barnet ser av seg selv i speilet, og som det resten av sitt liv vil prøve

å leve opp til.<sup>31</sup> Kvinnen blir derimot et objekt for det erotiske blikket, for ”skopofilia”, en term hun låner fra Sigmund Freuds teori om fetisjen.<sup>32</sup> Det bestemmende mannlige blikket projiserer sine fantasier over på det kvinnelige objektet som med det blir bærer, men ikke produsent av mening. Slik antyder kvinnekroppen i filmens verden en ”to-be-looked-at-ness” og fungerer som et passivt ”råmateriale” for den aktive, skapende mannen (Mulvey 1989: 19).<sup>33</sup> Kameraets, tilskuernes og de mannlige rollefigurenes blikk i den filmatiske fortellingen forenes i ett blikk. Som vi så i forbindelse med kvinnekorene, stopper tiden og den narrative flyten opp i dette blikket på kvinnen. Når både kameraet og de andre sceniske rollefigurene retter fokus mot denne skikkelsen, foregår det en simultan legitimering av vår betraktende aktivitet og av kvinnen som betraktningsobjekt.

Disse ulike teoriene omkring det objektiverende blikket på kvinnen kan bidra til å klargjøre hva det er som skjer når det operative kameraet setter Aida i fokus. De formulerer spørsmålene om hvilket synspunkt vi presenteres for, med hvilke virkemidler dette formes og hvilket bilde vi til slutt sitter igjen med. Dette kan videre være en innfallsvinkel til orientalisme i aksjon på operascenen. Svært sentralt står måten betraktningen av det kontrasterende normaliseres, enten det er snakk om kvinnen eller de mørkhudede etiopierne. Samtidig er det *i* den operative kameraføringen, i samspillet mellom et konkret blikk og en musikalsk belysning, at representasjonene av det fremmede konstrueres. Her bekreftes maktrelasjonene. Fokuset rettes mot kontrasten, samtidig som det er vi som har angitt normalen. Det opprettholdes en todeling av verden i det fremmede og det kjente, men der det fremmede opptrer på våre premisser. Belysningen skjer med utgangspunkt i vårt tonale system og klanger i vårt vestlige symfoniorkester.

Å representere handler både om å tale *om* og *for* den som blir representert. Said peker på hvordan det er Europa som gir Orienten stemme; som en skaper med livgivende kraft representerer og konstituerer den vestlige verden de ellers fremmede og truende områdene bakenfor våre kjente grenser (1978: 57). Samtidig omgis representasjonene

---

<sup>31</sup> Lacan beskriver dette i essayet: ”The Mirror Stage as Formative of the *I* Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience” (2003).

<sup>32</sup> Se Freud: ”Three Essays on Sexuality” (i Freud 1977 [1905]: 70).

<sup>33</sup> Denne tankegangen har også stått sterkt hos senere feministiske filmteoretikere. Kaplan beskriver: ”The gaze, finally, for me connotes an active subject versus a passive object” (1997: xviii). Om objektiveringen av kvinnen i publikums blikk mot scenen, se også Smart (2004a); Schneider (1997) og Diamond (1997).

av orientaleren av en trykkende taushet – de har ingen egen stemme. Spivak finner stillheten særlig framtreddende i forhold til den kvinnelige orientaleren. I møtet med denne figuren er støyen fra det vestlige representasjonsmaskineriet det eneste vi hører (Spivak 1988).

## DEN DOBLE ANNETHETEN: AIDA SOM KOLONIAL STEREOTYPI

Likheten mellom det objektiverende blikket på kvinnen i film og klassifiseringen av verden i Orient og Oksident, ligger i at det i begge tilfeller dannes representasjoner av den Andre. I sin artikkel om Annethet i musikken påpeker Leo Treitler hvordan kjønn må ses i sammenheng med andre former for Annethet – som rase: ”gender typically plays its role in concert with dualities of ethnicity, nationality, or race – all dichotomies of self and Other that are linked as markers in the pathways and panoramas of understanding in our culture” (1993: 23). Som kvinne og orientaler må Aidafiguren ha framstått med en type dobbelt Annethet.

Mot slutten av det 19. århundret finner vi en rekke eksempler på at forestillingene om kvinnen og den ikke-vestlige verden går over i hverandre og danner ett fremmedbilde – én Annen.<sup>34</sup> I likhet med kvinnen ble Orientens innbyggere betraktet som motsetningen av den vestlige mannens selvopfatning – som mystiske, sensuelle, irrasjonelle og truende. Både ikke-vestlige kulturer og kvinnen ble antatt å være nærere naturen enn den siviliserte kulturen.<sup>35</sup> Dette førte til en femininisering av Orienten og dens innbyggere; samtidig ble det eksotiske og fremmede ved kvinnen framhevet.<sup>36</sup> Resultatet ble en dobling av den Andres Annethet. En slik forsterkning av det fremmede måtte nødvendigvis også føre til et sterkere Oss.

Freuds omtale av kvinnens seksualitet som psykologiens mørke kontinent vitner om hvordan bildet av den kvinnelige seksualitet ble bundet opp mot samtidas kolonialisme.<sup>37</sup> Gjennom denne metaforen kommer den komplekse historiske sammenblandingen av kategoriene rase og kjønn til syne; i den finnes en usedvanlig kondensering av motivene som forbinder mannens oppfatning av kvinnen og

---

<sup>34</sup> Gilman (1985) og Theweleit (1987) har begge skrevet utfyllende om hvordan rase, kjønn, klasse og avvikende oppførsel i det 19. århundret ble slått sammen til ett truende bilde.

<sup>35</sup> Dette beskriver Ortner i artikkelen ”Is Female to Male as Nature is to Culture?” (1974). Se også Antliff & Leighten (2003: 222).

<sup>36</sup> Said beskriver denne prosessen: ”The Orient was routinely described as feminine, its riches as fertile, its main symbols the sensual woman [and] the harem” (Said 1986: 225).

<sup>37</sup> I ”The Question of Lay Analysis: Conversations with an Impartial Person” (1978 [1926]: 38).



kolonialistens oppfatning av ”svarthet”.<sup>38</sup> I likhet med Orienten ble kvinners seksualitet betraktet som noe fremmed og utforsket. Sammen med hennes kropp måtte denne derfor oppdages og erobres på linje med imperialistiske doktriner.<sup>39</sup> Resultatet var at den orientalske kvinnen, gjennom sin dobbelte Annethet, ble betraktet som selve innbegrepet av den fremmedheten som måtte styres og kontrolleres.

I *Aida* framstilles den doble Annetheten blant annet ved at det musikalske materialet som inneholder assosiasjoner til det fremmede knyttes både til kvinnen og til det eksotiske Etiopia. Robinson har identifisert de musikalske trekkene som forbindes med det orientalske i *Aida*. Han finner dem i innvielsen av Radamés i det Vulcanske tempelet i første akt, i prestinnenens tilbedelse av Isis i tredje akt, og i de tre ballettene: prestinnenens dans i første akt, de mauriske slavenes dans og balletten fra scenen som hyller egypternes triumf i andre akt (Robinson 1993: 137). Musikken i disse scenene skiller seg klart fra egypternes ”europaiske” tonespråk. I første akt tilber prestinnene gjennom en bølgende og nærmest rapsodisk melodi, der den lave sekunden gjentas som en forsiring. Etterpå danser koret av prestinner til en utpreget buktende frygisk melodi i fløyter. Den gjenkjennelige oboklangen kommer inn med lyse, utholdte toner mot dansens slutt. Det interessante er at i alle tilfeller assosieres de fremmede, orientalske trekkene i musikken med kvinner: ”– to the point that the antithesis between exotic and non-exotic music in *Aida* comes to seem a code as much for gender difference as for ethnic difference” (Robinson 1993: 138). Det er koret av kvinnestemmer som gir lyd til den orientalske musikken – og det er kvinner som danser til den.<sup>40</sup> De egyptiske prestene, som i sine innskutte deler uttrykker seg i utvilsom A-dur, blir en klar kontrast til disse kvinnes tilbedelse. Ut fra dette argumenterer Robinson for at det er kvinnen som er den virkelige orientaleren i Verdis opera.

---

<sup>38</sup> Klasseforskjeller kan også legges til. Freud sammenlikner ”races at a low level of civilization” med ”the lower strata of civilized races” (1978: 44).

<sup>39</sup> Shohat beskriver: ”she, as a metaphor for her land, becomes available for Western penetration and knowledge” (1997: 33). Om forbindelsen mellom kvinnekroppen og koloniale territorier, se også Hulme (1985) og Beizer (1994). Beizer peker på hvordan kvinnekroppen har blitt knyttet opp mot det romlige og dermed lettere kan knyttes opp mot et fysisk eller imaginært sted (1994: 66f.).

<sup>40</sup> Verdi skal selv ha påpekt at også de mauriske slavenes dans skulle danses av ballerinaer (Robinson 1993: 138). I innspillingen jeg tar utgangspunkt i, danses den av smågutter. Likevel er det en forbindelse mellom den kvinnelige, det orientalske og det infantile som jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel.

Locke har nylig kritisert denne tolkningen (2005). Ved å vise til hvordan det egyptiske presteskapet karakteriseres av ”primitive” akkordprogresjoner i grunnstilling, og på den måten skiller seg fra det utviklede og ”vestlige”, argumenterer Locke for at Robinsons tolkning må være en forenkling (2005: 113). Locke har rett i bemerkningen om prestenes ”harmoniske primitivisme”. Likevel, i kontrast til prestenes diatoniske A-dur er det prestinnenens bølgende og harmonisk slørede melodi som oppleves som det fremmede. Det er koret av prestinner som framhever det eksotiske ved å svare prestene med et utpreget kromatisk ”Grant us thine aid!”.<sup>41</sup> Dessuten glemmer Locke det visuelle aspektet: det er kvinnen vi ser danse til denne musikken. Ved Nilens bredder i tredje akt forbindes riktignok den orientalske musikken med de mannlige prestene. Men her ser Locke vekk fra det librettoen formidler: det orientalske gis en feminin assosiasjon ved at Isis tilbes som Osiris’ mor og brud. Selv om de egyptiske prestene musikalsk karakteriseres som primitive, er det likevel kvinnen som gjennom operaens sammensatte virkemidler framstilles som den eksotiske blant de primitive.

Den orientalske kvinnen vil ut fra et postkolonialt og feministisk perspektiv framstå som offeret *par excellence* (Suleri 1992: 273; Gandhi 1998: 83). Spivak framhever hvordan kombinasjonen av rase-, kjønn- og klasseperspektivet gjorde at denne kvinnen, ”the subaltern”, nærmest framsto som et ikon på underlegenhet: ”Clearly, if you are poor, black and female you get it in three ways” (1988: 294). Den doble Annetheten framstilles i *Aida* gjennom den kvinnelige protagonisten og hennes status som kvinne og orientaler – og på den måten dobbelt underlegen. Dette bekreftes gjennom Aidas posisjon som den betraktede.<sup>42</sup> Samtidig forsterkes Aidas underlegenhet gjennom hennes tjenerrolle. I tillegg til å være Amneris’ slave framstilles Aidas servilitet ved at hun forsøker å tjene sin mann og sitt hjemland samtidig. Det er betegnende for framstillingen av Aida at når hennes tema kommer igjen senere i stykket, knyttes det til hennes kjærlighet til Radamés.<sup>43</sup> Aida defineres i høy grad ut fra sine menn, Radamés og sin far Amonasro. Å gjøre disse til lags presenteres som hennes ”prosjekt”. Hun kan også tolkes som en kvinne som dras

---

<sup>41</sup> ”Soccorri a noi pietosa”.

<sup>42</sup> Denne posisjonen er også tydelig i tredje akt der hennes ”spill” med Radamés blir betraktet av både hennes far Amonasro og Amneris, som begge ligger skjult i buskene.

<sup>43</sup> Blant annet i første scene i andre akt, i Aidas ”Amore, amore, gaudio tormento”. Parker bemerker: ”the theme represents Aida by reference to just one aspect of her character: her timorous, uncertain love for Radames” (1989: 229).

mellom patriarkatet (framstilt gjennom hennes far) og det imperiale maktspeillet mellom Etiopia og Egypt. Aidafiguren bekrefter selv sin offerrolle gjennom ofringen av sitt eget liv i siste scene.

I sin bok om koloniale stereotypier bemerker Jan Pieterse at det var som tjener eller underholder, "the black servant", at den svarte opptrådte hyppigst i europeisk kunst i det 19. århundret (1992: 124). Årsaken var ønsket om at den rasemessige Andre skulle framstå som sosialt underlegen. Et eksempel er Victor Hugos *Les Orientales* (1829), der den orientalske kvinnen karakteriseres som et offer, som servil og påvirkelig. Denne framstillingen av orientaleren var en del av en stereotypiserende prosess der målet var å gjøre det fremmede til noe kjent. Strategien styrket det vestlige herredømmet (Said 1978: 21). Gjennom konstruksjonen av kjente orientalske masker kunne man oppnå kontroll over det fremmede.

## KONSTRUKSJON OG KONTROLL

Said omtaler orientalisme som "a political vision" – en politisk visjon, et syn, en måte å iscenesette verden i et Oss og et Dem (1978: 43). Iscenesettelsen er avhengig av blikket som ser, noe som utnyttes i Suids scenemetafor for å beskrive forholdet mellom Vesten og resten: "The idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole Orient is defined [...] a theatrical space affixed to Europe" (1978: 63). Dette eksemplifiseres i operasjangeren; det finnes derfor et tangeringspunkt mellom opera og orientalisme. Punktet ligger i blikket og belysningen. Publikums blick mot scenen eksemplifiserer Vestens blick mot Orienten. Iakttakelsen av denne fremmede verdenen skjer gjennom en på forhånd innstilt linse, slik at den vestlige mann selv bestemmer hva som skal feste seg på netthinnen. Denne kontrollerte produksjonen av representasjoner minner om hvordan det operatiske kameraet former objektene vi ser på scenen. Operaformen selv kan derfor være en hjelp til å forstå den koloniale overvåkingen som Said vil framheve med sitt orientalismebegrep. I begge tilfeller rettes det et fokus mot det fremmede og kontrasterende, samtidig som dette fokuset på forhånd er formet av vårt system for normalitet og Annethet. Det fremmede betraktes, konstrueres og kontrolleres på samme tid. Vi griper det med våre kategorier og framstiller det som vår underlegne motsetning.

Litteraturteoretikeren Mary Louise Pratt identifiserer forbindelsen mellom betraktning, viten og makt i europeiske reiseskildringer fra rundt 1750. Hun finner en representasjonsstrategi, et "anti-conquest"-narrativ, i disse tekstene. Pratt omtaler den reisende som "the seeing man". Hans mål var ikke bare å systematisere naturen, men hele verden (1992: 38).<sup>44</sup> Dette kommer til syne gjennom et europeisk, overvåkende blikk på det ikke-europeiske: "a kind of collective moving eye" (Pratt 1992: 59). Formidlingen av det den reisende ser og hvordan dette ser ut i hans øyne, uskyldiggjøres gjennom et "jeg står jo bare her og ser!". Men denne tilsynelatende passiviteten er ifølge Pratt en opprettholdelse av et herredømme og en tilraning av makt gjennom det å se, navngi og klassifisere. Det er en uskyldighetsstrategi der betraktningen gjøres til en harmløs aktivitet, og der det politiske aspektet i det å framstille representasjoner tildekkes (Pratt 1992: 7).

Said argumenterer for nødvendigheten av å tolke ulike kulturuttrykk i forhold til den imperiale konteksten de oppsto i. Sløret av uskyldighet som har omgitt kunstneriske verker må fjernes, slik at de sosiale og kulturelle spenningene som lå under det, kan tre fram. Å ta disse spenningene med i en betraktning av et verk er det Said i *Culture and Imperialism* kaller en kontrapunktisk lesning (1993: 51). Denne tolkningsstrategien har som mål å komme under overflatene og framheve imperialismens tilstedeværelse i kanoniserte verker: "as a polyphonic accompaniment to the expansion of Europe" (Said 1993: 60). I sin kontrapunktiske lesning av *Aida* hevder Said at en sammenblanding av den sceniske representasjonen og den faktiske Orienten vanskelig kunne unngås. Dette forsterkes av operaens opphav i en tid med fokus på autentisitet, undersøkelser og kategorisering. I kunsthistorikeren Linda Nochlins studie av orientalisme i billedkunst hevder hun at en del av de orientalistiske malernes strategi var å få betrakteren til å glemme at det var noe "bringing into being" (1989: 37). Bildene skulle uttrykke en på forhånd gitt orientalsk realitet, en verden som bare lå der og ventet på å bli dokumentert av et vestlig kamera. Malerne oppnådde dette ved å knytte seg opp mot vitenskapelige undersøkelser av Orienten. I forhold til *Aida* viser Said hvordan det var egyptologien som ga et skinn av autentisitet over representasjonene (1993: 117). *Aidas* opphav i fransk forskning på Orienten skulle sikre at det var en type sannhet i de koloniale rollene som presenteres, i deres opptreden og væremåte. Historien som formidles i stykket er et scenario

---

<sup>44</sup> Hennes hovedeksempel på denne tankegangen er Carl von Linnés *Systema Natura* (1735).

nedskrevet av den franske egyptologen Auguste Mariette. Said antar at Mariette også deltok i utformingen av kostymer og kulisser, basert på Napoleons nedtegninger i *Description de l'Égypte* fra 1798 (1993: 120). Basisen i europeisk, orientalsk forskning ga for det første framstillingen av Orienten i *Aida* en akademisk autoritet; for det andre bekreftet den samtidig Vestens overlegenhet i form av å eksponere den europeiske kunnskap og kontroll. Selv den orientalske verdenens historie hadde den europeiske kunnskapseliten oversikt over. Med det som utgangspunkt betrakter Said *Aida* som en representasjon av et orientalisert Egypt i et europeisk perspektiv, som en del av et større europeisk og klassifiserende blikk på den ikke-vestlige verden.

*Aida* ble skrevet på oppdrag fra den egyptiske visekongen Ismail. Verket skulle framføres ved åpningen av Kairos nye operahus, som ble bygget i forbindelse med åpningen av Suezkanalen i 1869. Sitt virkelige gjennombrudd fikk *Aida* likevel etter den europeiske premieren ved La Scala i Milano i 1872. Med utgangspunkt i "sannhetens lys" fra europeisk forskning kunne man se og forstå gjennom *Aida*, som et vindu mot Orienten. Men i likhet med Suezkanalen var det man *egentlig* så en intrikat, europeisk konstruksjon. Det var en konstruksjon skapt i et apparat der samspillet mellom det visuelle og det auditive var en avgjørende bestanddel.

Det er et faktum at øynene våre vil trekkes mot det som ser og høres annerledes ut. I *Aida* rettes oppmerksomheten mot en liten, mørkhudet kvinne som trer inn på scenens bakre del i første akt. Vi kan ikke hindre at mediet hun presenteres i, forhåndsformer vårt bilde av den orientalske kvinnen.<sup>45</sup> Som publikum må vi underlegge oss mediet og godta den operatiske kameraføringen som en av sjangerens premisser. Men dersom vi tar skrittet ut av operasalen og ser dette representasjonsapparatet utenfra, kan vi oppdage to ting. Fra utsiden kan vi fokusere på det som skjer der inne. Vi ser hvordan publikums blikk samtidig formes og former: formes av den operatiske kameraføringen og former representasjoner av den Andre. Gjennom dette fokuset framgår det hvordan operasjangeren også var en aktiv deltager i den orientalistiske diskurs. Panorerer vi videre kan publikums blikk mot scenen eksemplifisere hvordan representasjonene av Orienten og orientaleren ble dannet gjennom en på forhånd innstilt linse – et vestlig, konstruerende og kontrollerende blikk.

---

<sup>45</sup> Shaviro påpeker dette fenomenet i forhold til film: "when I watch a film, an alien interest is forced upon me, one from which I cannot escape" (1993: 48).

## 2. SAMSON I DEN ANDRES TEMPEL

Det er en merkelig stemning vi blir dratt inn i når teppet går opp for tredje og siste akt i *Samson et Dalila*. Scenebildet er massivt utsmykket; her er mye gull, søyler, brennende ild, tunge tekstiler og store, buddha-aktige statuer. Halvnakne kvinner og menn, så vidt innhyllet i glitter og chiffon, ligger spredt rundt på tepper og puter. I sentrum står et slags basseng som en tynn røykstråle stiger opp av. Det høres en rolig, dempet sang som underbygger dovenskapen og nonchalansen de henslengte menneskene uttrykker. Vi har hørt denne sangen tidligere; koret av filisterkvinner forførte Samson og hebreerne med den i første akt. Nå er også filistermennene med i kvinnenens forførende sang. Koret av liggende mennesker akkompagneres av harpe, lette løp i fløyte og et teppe av strykere. I kombinasjonen av det vi hører og det vi ser på scenen, er det nærmest som vi kan kjenne røkelseslukten. Det er noe berusende og samtidig dekadent over det hele, idet de synger: ”Despite the dawn, let’s still make love!”<sup>46</sup>.

Hva slags sted er egentlig dette? Hadde det ikke vært for de eksotiske utsmykningene, de slørede kvinnene og mennenes turbaner, kunne dette vært en film hentet fra et av 1970-tallets hippiekollektiv. Men vi er ikke der; vi er i 1870-tallets bilde av en orientalsk verden. En verden preget av dekadanse og erotikk, av dampende kropper og hedenske guder. Et bilde som forførte og fristet i sin berusende anti-borgerlighet. Samtidig ble antagelig tiltrekningen mot dette degenererte stedet fulgt av en skam og et ønske om å komme tilbake til en ordnet, edruelig og rasjonell verden; vel tilbake i det ryddige Vesten var kvinnene påkledd, seksualiteten temmet og den hvite mann hadde kontroll.

Dette kapittelet vil med utgangspunkt i *Samson et Dalilas* tredje akt belyse kjennetegn ved det vestlige bildet av Orienten og dens innbyggere. Scenene fra det dagonske tempelet viser hvordan det erotiske, det kroppslige og det primitive ble flettet sammen med det kvinnelige og det degenererte i bildet av orientaleren. Videre vil jeg se nærmere på Dalilafiguren, på hennes oppførsel og egenskaper i disse scenene. Gjennom Dalila konstrueres en ganske annen side av den orientalske kvinnen enn den vi så gjennom den forsiktige og underlegne Aida. Samtidig er Dalila et like godt

---

<sup>46</sup> ”Et malgré l’aurore, aimons encore!”

eksempel på den doble Annetheten. Hun eksemplifiserer hvordan bildet av den grusomme kvinnen, *femme fatale*, ofte falt sammen med bildet av den orientalske kvinnen, *femme orientale*. Jeg bruker også *Samson et Dalila* for å belyse ulike perspektiver på stereotypien den Andres funksjon.

## BACCHANALEN: Å BETRAKTE DET UTSVEVENDE

Korsangen i det dagoniske tempelet avsluttes med ett brått pizzicato i strykere – og den karakteristiske, rapsodiske obosoloen trer fram. En kvinneskikkelse som har stått urørlig ved det som antagelig er ofringsplassen, begynner nå å bevege seg. Baktenfor røyken som stiger opp, kan vi skimte hvordan hun nærmest bukter seg til denne musikken, som om hun smyger seg med den og rundt den. Idet hun kommer fram i lyset fra de brennende oljelampene, kjenner vi henne igjen. Det er Dalila som er slangen i denne dansen. Dalila, som vi har sett lure den gudfryktige Samson, vår helt, til å røpe hvor styrken hans befant seg. Ved å kjærtegne en av de mannlige filisterne innleder hun nå til dans. Bacchanalen setter i gang, og det dormende haremet våkner til liv av kastanjetter.

Bacchanalen fra *Samson et Dalila* er antagelig et av de mest orientalistiske uttrykk vi finner i operarepertoaret fra slutten av det 19. århundret. Her eksemplifiseres store deler av de musikalske klisjeene, satt i spill for å betegne en fremmed verden. Et asymmetrisk, rytmisk ostinat markeres i kastanjetter, pauker og dype strykere (en 3 + 3 + 2-figur). Over spilles en melodi overlesset med ornamentikk. Til denne musikalske konstellasjonen av fremmede og eksotiske elementer danser filisterne en dans der kroppen, kroppsdeler og tilnærminger til andre kropper står i fokus. I Bacchanalen er det mye av hoftevrikk, magedans og erotikk – lite av chasséer og bluferdighet. Som dansens navn antyder, flyter vinen fritt; her blir dyrking av hedensk tro blandet med åpenlys seksuell utfoldelse.<sup>47</sup> I motsetning til operaens publikum kan ikke Samson se hva som foregår. Han står stille og blind i en mørk krok av scenen mens filisternes buktende og svette kropper glitrer i lys av tempelets fakler. Likevel hører han deres utsvevende livsførsel gjennom den musikalske karakteriseringen og ordene: ”Love makes us forget all our ills”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Ordet Bacchanale kommer fra det latinske *bacchanalis* – det som tilhører vinguden Bacchus. Behdad framhever det ladede erotiske i ordet: ”the excess of sexual expenditure” (1989: 109).

<sup>48</sup> ”L’amour verse au coeur l’oubli de nos maux”

Gjennom den operatiske kameraføringen har vi identifisert oss med den kristne, ”vestlige” Samson og hans hebreere. Dette opprettholdes i det dagonske tempelet; Samsons musikalske språk framstilles som et typisk vestlig lament. Mens filisterne følges av fyrige klokkespill og kastanjetter, følges Samson av et inderlig, kvernende motiv i strykere. Han er *ikke* som dem; han er av en annen, mer nobel rase. Publikums betraktning av filisternes utsvevende aktiviteter representerer (og erstatter) den blinde Samsons øyne i disse scenene. Ut fra det perspektivet framstår denne festen som moralsk forkastelig. Gjennom Bacchanalen kan det derfor spores en frykt for, og en fordømmelse av, det moralske forfallet.

Frykten for det dekadente – den moralske og kulturelle tilbakegangen – økte mot slutten av det 19. århundret. Dette hang nært sammen med diskusjonen omkring begrepet degenerasjon, som ble kjent gjennom B. A. Morels avhandling *Dégénérescence* (1857).<sup>49</sup> Gjennom den ble det satt dagsorden for en ideologi der det ble hevdet at det 19. århundrets progresjon var truet av primitiv oppførsel, galskap, alkoholisme, åndssløvhed og kriminalitet (Pick 1989; Buvik 2001). Forfallets opphav ble antatt å være Orientens primitivisme, som en kontrast til den europeiske sivilisasjon: ”While decadence defines the Orient, *civilisation* is equated with the rise of Western Europe” (Martin 1985: 117, forfatterens kursivering). Ideen om degenerasjon involverte en oppfatning av at visse mennesker, gjerne kvinner, mørkhudede og lavere klasser, var spesielt mottakelige for primitive og sykelige trekk.<sup>50</sup>

### **Det primitive**

Den musikalske karakteriseringen er svært viktig i framstillingen av filisternes primitivisme. Et eksempel er skildringen av Abimelech, satrap av Gaza, i første akt. Når han uttrykker seg, oppfattes han som rytmisk ”stivbeint”. I tillegg mangler han den elementære forståelsen av å sette kortere fraser sammen til lengre; han mangler en grunnleggende intelligens. Filisteren Abimelech befinner seg derfor på et mer

---

<sup>49</sup> *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (Avhandling om menneskeartens fysiske, intellektuelle og moralske degenerasjon). Mosse advarer mot å blande disse begrepene; degenerasjon er en medisinsk term, mens dekadanse var den nye følsomheten som blant annet kan ses i Baudelaires tekster og som ikke var en utelukkende negativ term. Mosse medgir imidlertid at begrepene som oftest har blitt brukt om hverandre (1996: 81).

<sup>50</sup> Se Said (1978: 206); Matlock (1993: 33) og Martin (1985: 63).



primitivt stadium enn hebreerne (Locke 1991: 282).<sup>51</sup> Det er likevel i det dagonske tempelet i tredje akt at filisternes primitivisme får sitt tydeligste musikalske uttrykk. Der inne klager Samson sin nød i legato og ariose bevegelser. Med sine stadige staccato utrop framstår filistermengden som musikalske og sjangermessige analfabeter sammenliknet med Samson. Det virker som om filisterne ikke har melodisk kompetanse. Når de ler og håner Samson, uttrykker de seg i store, springende intervallsprang eller i raske åttendelsbevegelser på samme tone.

Tilbedelsen av Dagon ("Glorie à Dagon vainqueur") fremstår som en platt versjon av europeiske religiøse hylningssanger. Dalila og øverstepresten synger en slags overforenklet cantus firmus i kanon over orkesterets kvasi-barokke, fallende bevegelser. Dalila ofrer vin til Dagon under seansen, og flammene slår opp. Øverstepresten bebuder: "Dagon reveals himself" og musikken forandrer uttrykk.<sup>52</sup> Dalila gjentar øversteprestens ord i altleiet. Det minner nærmest om en type "call-and-response" som ikke passer inn i det musikalske landskapet vi har blitt introdusert for gjennom operaen. Dette var en opera som først var tenkt som et oratorium, noe bruken av konvensjoner fra europeisk kirkemusikk vitner om. Dalila og øversteprestens musikk bryter klart med denne stilen. En kan vanskelig tenke seg en større kontrast mellom den dramatiske og alvorlige åpningen ("Dieu d'Israël") med det kvernende bakgrunnstemaet i fioliner, og denne nærmest pinlige og banale *con brio*-dansen i verkets siste minutter. Klokkespillet, som kommer inn og spiller med det oppstemte filisterkoret, topper dette sirkuset som Saint-Saëns her har klart å framstille. "We seem, indeed, to have been thrown into a comic opera", sier Locke om denne scenen, og viser til hvordan filisternes tilbedelse musikalsk sett beveger seg fra Bach og Offenbach over til noe mellom polka og cancan (1991: 285f.). Det føles nærmest som musikalsk blasfemi, som musikalsk dekadanse. Underveis kommer filisterne med unisone tilrop: "hyll Dagon!". Tilbedelsen bygger seg opp til en mer og mer ekstatisk forestilling, mer og mer forenklet og banal. Til slutt synger filisterne ikke en gang ord med betydningsinnhold, bare "Aah!", mens de løfter armene og veiver med vinglassene.

Orientalerens primitivisme trer fram gjennom kontrasten i vår vestlige kompleksitet. Deres dekadente oppførsel forsterkes gjennom vår dannelse. Samsons hebreere tilba

---

<sup>51</sup> Slik Afrika ble betraktet som prelingvistisk: "Africa was seen as prelinguistic, prerational, unsceptical, its "signs" naive in their simplicity and mediated by sensualism" (Apter & Pietz 1993: 6).

<sup>52</sup> "Dagon se révèle!"

aldri sin Gud i slike tilrop; derimot tilba de gamle hebraiske menn på en måte som minnet om gregoriansk sang, med pentatone fragmenter (i ”Hymne de joie, hymne de délivrance”). Deres religiøse praksis var preget av en kristen og tradisjonsfylt ærbødighet. Vi blir minnet om dette når Samson synger sin klage i det dagonske tempelet. Da faller vi til ro; dette forstår vi, dette er vakkert – ikke pinlig banalt, som tilbedelsen av Dagon.

### **Rasjonaliteten trues**

Kontrasten mellom Samson og filisterne framstilles også gjennom Samsons posisjon som solisten mot koret. I framstillinger av koloniale møter var det gjerne snakk om ett europeisk individ i møte med en gruppe Andre – et kor av Andre.<sup>53</sup> Jeg har allerede belyst hvordan blikket på kvinnen som en annen kategori kom til syne gjennom kvinnekoret. I *Samson et Dalila* framstilles gruppen av Andre tydelig gjennom filisterkorets rolle i det dagonske tempelet – som en hånende masse av fremmede mot den enslige, europeiske mann. Koret uttrykker en forbindelse mellom massen og orientaleren, en forbindelse jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel.

Det ligger en fare i møtet med gruppen av orientalere – man kan falle for fristelsen til å bli en av dem. I reiselitteratur fra 1800-tallet omtales dette som ”to go native” (Brantlinger 1985: 212). Dersom det europeiske individet identifiserer seg med de fremmede hordene, står det i fare for å krysse grensen mellom Oss og Dem. Resultatet ville være et tilbakefall til en primitiv oppførsel og til orientalerens galskap: ”The colonized land seduces European men into madness” (Loomba 1997: 136).

En slik trussel kan identifiseres i de tre operaene. Både Samson, José og Radamés lokkes mot den fremmede kvinnens verden. I *Carmen* gir José etter og slutter seg til de Andre og deres primitivisme i form av smuglervirksomhet, drukkenskap og promiskuitet. Det er deres oppførsel som gjør José gal av raseri og sjalusi; den gjør ham til sist til morder. Inne i filisternes hedenske tempel står også Samson overfor denne trusselen. Den store mengden av fremmede ber ham drikke en skål til ære for hans elskerinne Dalila og hennes fortryllende krefter. Samson svarer med å beskrive hvordan hans sjel på vei til dødsriket lengter mot sin Gud. Samson står i mot. Han blir

---

<sup>53</sup> Memmi påpeker hvordan de kolonialiserte alltid framstilles som en gruppe og depersonifiseres: ”The colonised is never characterized in an individual manner; he is entited only to drown in an anonymous collectivity” (1967: 88). Om koret som massens uttrykk generelt og hos Verdi spesielt, se Arblaster (1992: 4) og Gossett (1991).

representanten for den kristne, vestlige mann og hans rasjonelle tanke midt i disse primitive menneskenes orgie av galskap og barnslig håning. Og selv om Samson i sitt raseri og i sin hevnløst i prinsippet blir morder (idet han ved Guds hjelp knuser tempelets søyler), så framstår dette som det eneste riktige, som det rasjonelle i denne galskapens hule. Slik Nochlin påpeker, resulterte synet på orientalernes primitivisme i oppfatningen om at deres lov fører til irrasjonell vold, mens vår vold derimot, er lov (1989: 52). Carmenfiguren bekrefter selv dette synet når hun forklarer hvordan ”a gypsy child has never heard of law”.<sup>54</sup> Orientaleren bryr seg ikke om rasjonelt konstruerte lover. Derimot framstilles det som om hun skyr det intellektuelle og kun forholder seg til det enkle og kroppslige.

### **Orientalerens kroppslighet**

Bacchanalen i *Samson et Dalila* er en dans. Dette enkle faktumet forteller mye. Først og fremst forteller det om hvordan synet på orientalerens kroppslighet fikk et uttrykk gjennom den dansende orientaleren på europeiske operascener:

the natural dancers who take the operatic stage in much greater numbers than in earlier eras are the exotics: the gypsies, Moors, harem slaves and other dark-skinned people – female, more often than not – whose dancing abilities mark their ‘otherness’ [...]. Clearly the dancing body displays the sexuality Westerners sought in their fantasized Orient more blatantly than does voice alone (Harris-Warrick 2001: 127).

Som sitatet viser, ble dansen et viktig virkemiddel i framstillingene av Orienten. Den dansende orientaleren kunne tolkes som et uttrykk for Orientens irrasjonalitet, for de Andres hedenskap, degenerasjon, primitivisme, infantilitet og avvikende seksualitet. Ofte gikk disse aspektene hånd i hånd. Det de har til felles, er tilknytningen til kroppen. Opposisjonen Orient og Oksident ble framstilt som opposisjonen kropp og sjel. Orientaleren var en som uttrykte seg gjennom kropp – ikke gjennom ord og stemme. Synet av den dansende orientaleren ble derfor et tydelig uttrykk for motsetningen mellom Vestens rasjonalitet og Orientens kroppslighet (Nieuwkerk 1995: 22). Dansen ble en viktig indikator for orientalerens Annethet.<sup>55</sup>

I Bacchanalen blir de dansende filisterne, med sine svette kropper og erotiske tilnærminger, en slående kontrast til Samsons rasjonelle tanke og sjelelige relasjon til sin Gud – Ordet. Filisterne bruker den fysiske, utøvende kroppen i sin tilbedelse. Orientalerens hedenskap manifesteres gjennom dansen. Hedenskapen og dansen har

---

<sup>54</sup> ”enfant de bohème, il n’a jamais connu de loi”

<sup>55</sup> Ut fra et klasseperspektiv indikerte også dansen en tilhørighet til lavere klasser (Koritz 1995: 6).

en forbindelse i det å knyttes til det irrasjonelle og besettende. I vestlig kultur har dette kommet til syne gjennom forestillingen om den dionysiske kraften som tok danseren i besittelse. Resultatet var at dansen ble forbudt av religiøse og sekulære autoriteter som fryktet dens påvirkning (McCarren 1998: 3; Hutcheon & Hutcheon 2000: 86f.). Dansen ble et uttrykk for et tilbakefall til et ukontrollerbart, truende og primitivt område.

Oppfatningen av Orientens kroppslighet hang nært sammen med synet på orientalerens primitivisme. I motsetning til det utviklede Vesten ble Orienten betraktet som den moderne manns barndom, med en lite utviklet rasjonalitet (Said 1978: 40). Dette får et klart uttrykk i *Aida*, i scenen fra Amneris' soverom. Mens de kvinnelige slavene vasker seg, danser nakne, små slavegutter omkring dem. Kvinnen og orientaleren knyttes i denne scenen sammen med barnet og kroppsligheten. Denne konstellasjonen speiler synet til patologen Harry Campell; i boka *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* (1891) hevdet han at likheten mellom barnet og kvinnen lå i behovet for rytmisk bevegelse: "a form of bodily activity in the linking for which the civilized woman more resembles the child than the civilized man" (Sisert i Dijkstra 1986: 243). Som en mer primitiv utgave av menneskeheten ville barnet, kvinnen og orientaleren velge dansen som uttrykksmiddel.

Konstellasjonen kommer også fram av Josés kommentar til den dansende Carmen om at hun oppfører seg som en seksåring.<sup>56</sup> Oppfatningen av at den sorte fortsatt befant seg på menneskehetens første utviklingsstadium gjorde at orientaleren ble stående som et slags bevis på det hvite menneskets utvikling – hvor langt det var kommet i temmingen av de kroppslige driftene, i kontrollen av seg selv og av verden.<sup>57</sup>

Forbindelsen mellom dansen, orientaleren og kroppsligheten framheves også gjennom eksponeringen av naken hud. Verdi påpekte selv at de dansende guttene i scenen fra Amneris' soverom burde være nakne, slik at deres sorte hud kom tydelig fram: "On those of the little Moors. Why that colour? I would like them completely black, and in that way we could also do away with the display of nudity" (Sisert i Budden 1992: 190). I Det kongelige teaters oppsetning av *Aida* vinteren 2005 var Verdis kommentar virkelig tatt på alvor; i slavenes dans var det bemerkelsesverdig mye naken, mørk hud

---

<sup>56</sup> "Tu croques les bonbons comme un enfant de six ans!"

<sup>57</sup> Se Antliff & Leighten (2003); Brantlinger (1985) og Torgovnick (1990) som utførlig behandler synet på orientaleren som grunnleggende primitiv. Om arven fra det 18. og 19. århundrets skildringer av Orienten som en underutviklet kultur, se Pratt (1986: 27-50) og Fabian (1983: 143).

på scenen, noe som sto i klar kontrast til egypternes hvite pudder og voldsomme påkledning.

Også i Bacchanalen fra *Samson et Dalila* framstilles de dansende filisterne med så lite klær som mulig; dette tas helt ut av den mannlige solodanseren – et ørlite lendeklede er det eneste han har på seg. Den nærmest nakne, mørkhudede mannen vitner om hvordan bildet av den dansende orientaleren ble et beleilig oppbevaringssted også for erotiske assosiasjoner. Gilman framhever dette i boka *Difference and Pathology*:

The black, both male and female, becomes by the eighteenth century an icon for deviant sexuality in general, almost always, however, paired with a figure of the opposite sex [...] The primitive is the black [...] It is a commonplace that the primitive was associated with unbridled sexuality (1985: 81, 99).

Den avvikende hudfargen ble ikke bare knyttet sammen med en primitiv oppførsel, men også med en avvikende seksualitet. Blandingen av begjær, erotikk og hedensk tilbedelse styrket oppfatningen av orientalerens dekadanse og forfall. Samtidig gjorde synet på Orientens lovløshet at dette ble sett på som en verden der andre former for livsførsel og seksualitet kunne utprøves. Dette kommer fram av europeiske reiseskildringer fra renessansen av (Pratt 1992). Fjerne steder hadde blitt det Anne McClintock omtaler som ”porno-tropics” i den europeiske forestilling: ”a fantastic magic lantern of the mind onto which Europe projected its forbidden sexual desires and fears” (1995: 22).<sup>58</sup> Synden blir ikke så syndig om den utføres i et fjernt land. Orienten ble derfor et slags perverst rom; et sted der Vestens rasjonalitet måtte vike for orientalerens kroppslighet, edruligheten for beruselsen og det moderne for det primitive. Et sted man kunne la seg henvære av, for så å finne tilbake til sin vante plass.

Kanskje kan man si at det som sammenfatter forestillingene om orientalerens primitivisme, kroppslighet, erotikk, galskap og infantilitet er *overskridelsen* – av europeiske idealer om utvikling, rasjonalitet, modenhet, kontroll og kyskhet. I forrige kapittel kom jeg inn på forbindelsen mellom det orientalske og det kromatiske. I denne forbindelsen er det utflytende et fellestrekk. Said peker nettopp på det utflytende som en sentralt kjennetegn ved europeiske framstillinger av det orientalske: ”Rationality is undermined by Eastern excesses, those mysteriously attractive opposites to what seem to be normal values” (1978: 57). Også dekadansen ble knyttet

---

<sup>58</sup> Dette beskriver også Loomba (1997: 157): ”Early connections between foreign lands and deviant sexuality only deepened in the colonialists imagination”.

opp mot det utflytende, det som overskrider grenser, enten det er snakk om kjønnsroller, oppførsel eller seksualitet. Som representanter for Samsons øyne blir vi i Bacchanalen betraktere til den overskridende Orienten. Samtidig er irttesettelsen et avgjørende element i framstillingene av Orientens overskridelser. For å befinne seg utenfor våre grenser, både geografisk og moralsk, må Orienten irttesettes. Samson tar dette ansvaret da han i operaens siste minutt utsletter den primitive flokken.

## DALILA SOM FEMME FATALE / FEMME ORIENTALE

Dalila er en svært viktig figur i Saint-Saëns' opera.<sup>59</sup> Det er Dalila som får ting til å skje, hun skaper historien, friksjonen og utviklingen. Dalila er samtidig problemet og løsningen. Hun er den intelligente blant de ellers primitive filisterne. Det er hun som står i veien for selveste Israels Gud. Dalila er fristerinnen, danserinnen, elskerinnen, forførereren, bedrageren og erobreren. Hun er interessant, ond og mektig. Hun er "Woman on top", for å låne tittelen fra Natalie Zemons studie av omvendingen av kjønnsrollene i det førindustrielle Europa (1975). Som en *femme fatale* kan hun både fortelle oss om denne figurens posisjon i 1800-tallets kulturelle kontekst og om frykten for kvinnens maktposisjon. Jeg ønsker å belyse dette aspektet fordi jeg mener det er avgjørende i konstruksjonen av den Andre. Den grusomme, men samtidig forlokkende kvinnen og hennes påvirkning på mannen er et element som går igjen i alle tre operaene, men som er særlig slående i *Samson et Dalila*.

Dalilas egenskaper kommer tydelig fram i scenene fra det dagoniske tempelet. For det første blir det bekreftet at Dalila er en kvinne med makt – som osrer av makt.<sup>60</sup> Hun er ikke en av mengden; hun leder mengden. Hun står i sentrum for tilbedelsen av Dagon, for dansen og for håningen av Samson. Ved hjelp av løfter om kjærlighet, forførende dans og vakre melodier har hun lokket Samson til å oppgi sin ære og sin makt. Nå ler hun rått av den blinde mannen som vrir seg i smerte på filisternes tempelgulv.

Som publikum har vi også blitt henført av Dalilas vakre melodier.<sup>61</sup> I noen øyeblikk har disse fått oss til å tvile på Dalilas ondskap; vi håper at det likevel kan være et snev av sannhet i det hun synger. For hvordan kan hun med en slik musikalsk skjønnhet

---

<sup>59</sup> I Saint-Saëns' manuskript til *Samson et Dalila* er operaen bare kalt *Dalila* (Locke 1998a: 130).

<sup>60</sup> Som Allens beskrivelser av "Machtweib" (1983: 16).

<sup>61</sup> Abel skildrer hvordan han selv som publikum ble fullstendig betatt av Dalilas "Mon coeur s'ouvre a ta voix": "Dalila never has to cut a strand of Samson's hair to crush his power; she does it with a single stand of her music. Their voice intertwine in the repetition of the orgasm, and, for the moment, I am completely taken in" (1996: 107).

skildre noe som i bunn og grunn bare er et bedragerisk, svikefullt maktspill? Kan et menneske virkelig være så ondt at det uttrykker dødelige løgner gjennom inderlig skjønnhet? Spørsmålet om Dalila *virkelig* er forelsket i Samson klinger igjennom hele veien.

Jeg tror at svaret er ja på begge spørsmålene ovenfor. Jeg tror Dalila er så ond som vi frykter at hun er, og at hun er forelsket i den ettergivende Samson. Det er nettopp denne *ettergivende* mannen hun er tiltrukket av – ikke Samson i seg selv. Dalila hater Samson for de gangene han ikke har vært føyelig under hennes vilje. Samtidig elsker hun makten over ham og sine egne evner til å tilrane seg den gjennom sin forføreriske kompetanse. Den operatiske Dalila er en kvinne som elsker, men som elsker sitt eget begjær og sin egen dominans. Når ordet kjærlighet tillegges Dalila, betyr det derfor noe heftigere og farligere enn den livsfornektende og altomfattende kjærligheten vi ofte kan oppleve på operascenen – Dalilas kjærlighet er av en type elsk-hat (Locke 1991: 292). I stedet for å synge om hvordan hennes kjærlighet vil berike Samsons liv, synger Dalila om hvordan hun vil helle gift i hans hjerte.<sup>62</sup>

Sammenføyningen av forelskelse, maktbegjær og ondskap var et karakteristisk trekk ved det 19. århundrets bilde av den grusomme kvinnen. Dette kvinnebildet satte tydelige spor i europeiske, kunstneriske uttrykk:

This preoccupation with evil and destructive women is one of the most striking features of the late nineteenth-century culture. The theme was all-pervasive, appealing to men of opposing artistic creeds, symbolist and realists, rebels and reactionaries, and penetrating deeply into the popular consciousness (Bade 1979: 6).

Hun finnes i tekster av for eksempel Théophile Gautier og Charles Baudelaire, hos malere som Gustave Moreau og Dante Gabriel Rossetti.<sup>63</sup> I tillegg til Dalila finner vi henne på operascenen gjennom skikkelser som Salome, Tosca, Turandot, Kundry og Lulu. Ofte kjennetegnes hun av sin uavhengighet og sine forførende evner – hun er mektig, ond, destruktiv, vakker, eksotisk og fascinerende. Mannen blir offeret for hennes selvsentrerte seksuelle begjær. I boka *The Romantic Agony* beskriver Mario Praz hvordan denne kvinnen ”massacred in the morning the lovers who had passed the night with her” (1979: 214). Vi finner henne også i *Carmen* og *Aida*.

---

<sup>62</sup> ”Amour! viens aider ma faiblesse! Verse le poison dans son sein!”.

<sup>63</sup> Dalila sammenliknes med andre grusomme bibelske kvinneskikkelser som Salome og Judith. Se Dijkstra (1986: 375ff.) og Bade (1979: 7). For bildet av *Femme Fatale* i det 19. århundret se forøvrig Meyer (1992); Doane (1991); Allen (1983) og Praz (1979).

Carmenfiguren nevnes stadig som prototypen på den operatiske *femme fatale*.<sup>64</sup> Don José omtaler henne selv som demon og monster. Carmen overskrider grenser; hun forkynner at det er friheten til å elske som gjelder – hva, hvem og når hun vil. Det er Carmen som tar initiativ; det er hun som kaster blomsten til den beskjedne José. Carmen vil ikke forføres, hun vil selv forføre. I sin velkjente Habañera synger hun: "If one man is a charmer and the other is silent, I prefer the silent one. He doesn't speak but I like him".<sup>65</sup> Den promiskuøse Carmen, som gjør mannen til et taust objekt, forkaster konvensjonene for kvinnerollen. Carmen begjærer begjæret i seg selv, hun ytrer sine seksuelle behov og gjør med det krav på et mannlig privilegium. Carmen er en kvinne som sier det hun vil si, som hyller friheten – og som er villig til å gå i døden for den. I tredje kapittel vil jeg se nærmere på denne Andre, som i sin trassighet nekter å bli den samme.

En annen kvinne som heller ikke tilslører sine krav er Amneris. Hun vil ha Radamés. For Amneris er det irrelevant at han ikke vil ha henne. I motsetning til Aidas selvoppofrende, nærmest overjordiske kjærlighet til Radamés, står Amneris med sin svært jordiske tiltrekning mot denne mannen. Amneris blir rasende om hun ikke får det som hun vil: "Do you not fear Amneris' wrath? Her vengeance, like a thunderbolt...".<sup>66</sup> Som Aidas utspill hentyder, er også Amneris en fryktet skikkelse. Radamés vil heller miste den egyptiske tronen enn å gifte seg med denne grusomme kvinnen. Verdi selv skal ha påpekt: "Bear in mind that this Amneris has a bit of a devil in her" (Sitert i Budden 1992: 192). Antagelig ble Amneris fryktet, ikke bare av medspillerne på scenen, men også blant publikum i salen.

Forestillingen om den onde kvinnen ligger dypt i vestlig kultur. Vi ser henne i den hellenistiske Pandora, den jødiske Lilith og den kristne Eva.<sup>67</sup> Felles for dem er at de framstår som en trussel for en ellers paradisisk tilstand. Disse fortellingene har overbrakt den vestlige kultur hardnakkede oppfatninger av typiske kvinnelige karakteristika. Hun er tilgjort, slu, ond og ikke til å stole på. Ofte bruker hun sin

---

<sup>64</sup> Se McClary (1992: 37) og (1997: 122); Hutcheon & Hutcheon (1996: 189) og (2000: 94); Allen (1983: 3); Arblaster (1992: 232); Bade (1979: 21); Buvik (2001: 117); Praz (1979: 206) og Paglia (1994: 310).

<sup>65</sup> "L'un parle bien, l'autre se tait; et c'est l'autre que je préfère. Il n'a rien dit, mais il me plaît"

<sup>66</sup> "Nè d'Amneris paventi il vindice furor? La sua vendetta, come folgor tremenda..."

<sup>67</sup> Både Eva og Pandora blir betraktet som "designed to sin"; de brakte ondskap og død til menneskeheten. Se Bade (1979: 8f.); Tseëlon (1995: 8ff.) og Gilbert & Gubar (1984: 34). På side 65 kommer jeg inn på hvordan den onde kvinnen ofte framstilles som kontrast til et annet, kjent kvinnebilde.



skjønnhet som et middel for å blende mannen, slik at han i sin blindhet selv vil sørge for sin egen tilintetgjørelse (Tseëlon 1995: 12). Likevel, som Samson erfarte, vil denne nådeløse kvinnen oppleves som dypt fascinerende. Det animalske, det individutslettende og det dionysiske begjæret fascinerer i all sin råhet.

Patrick Bade hevder at opphavet til de mange representasjonene av *femme fatale* i det 19. århundret grunnet i en kombinasjon av misogyni og et ambivalent forhold til seksualitet (1979: 6). Kvinnen var der for å mette en annens appetitt, ikke for å ha noe for sin egen del. Denne holdningen kommer fram av epigrafen til Mérimées novelle *Carmen* fra 1845, som Bizets opera er basert på: ”Som galle er kvinnen, så bitter; men to gode øyeblikk har hun; det ene er i sengen; det andre når hun er død” (Mérimée 1992). Epigrafen hadde ikke vært en upassende kommentar til Saint-Saëns’ *Samson et Dalila*, der kvinnen med sine åpenlyse seksuelle hentydninger er så tiltrekkende at hun i bunn og grunn utgjør hele dramaet, samtidig som hun er så truende at hun må tilintetgjøres før dramaet kan få sin slutt. Et resultat av fascinasjonen for *femme fatale* var derfor at dagdrømmer om velvillige kvinner innenfor et på forhånd ordnet hierarki, ble erstattet av et mareritt om kvinnen som en truende Annen.<sup>68</sup> Seksuelt påståelig og egenrådlig truet denne sterke kvinnen den borgerlige orden. Ved å representere overskridelsen av normer og tap av stabilitet ble hun sett på som et uttrykk for det degenererte (Beizer 1994: 216; Buvik 2001: 118).

Et gjennomgående trekk er plasseringen av den grusomme kvinnen i eksotiske omgivelser. Dalila kan derfor betraktes som et eksempel på hvordan *femme fatale* ofte sammenfalt med *femme orientale*.<sup>69</sup> I operaverdenen ble denne konstellasjonen gjerne framstilt som den dansende, forføreriske fristerinnen, med et antatt utemmet begjær. Denne forbindelsen mellom det degenererte, det kvinnelige og det orientalske bekrefter oppfatningen av den orientalske kvinnens doble Annethet. Antagelig fungerte plasseringen av *femme fatale* i en orientalsk verden forsterkende på dette sammensatte fremmedbildet (Said 1978: 180). Representasjonene av en kombinert *femme fatale* / *femme orientale* framsto dermed som et kroneksempel på den truende Andre. Samtidig skapte den geografiske avstanden etter alt å dømme en trygg distanse som kunne fungere som en forsikring for ens egen kulturs renhet. Orienten ble et

---

<sup>68</sup> Dette skiftet beskrives blant annet av Gay (1984: 169) og McClary (1992: 37).

<sup>69</sup> For denne sammenstillingen se forøvrig Lowe (1991: 76ff.) og Praz (1979: 207).

lerret for de portrettene som ikke passet inn i det europeiske bildet. Ved teppefall var alt ved det normale.

Den orientalske og den fryktinngytende kvinnen ble som oftest gitt stemme av en mezzosopran. Locke mener at bruken av den mørke sopranstemmen kan fortelle om en oppfatning av at disse to kvinnetypene hadde visse fellestrekk (1998a: 131). Mezzosopranen er ikke ung og uskyldig – hun er erfaren og utspekulert. Videre hevder Locke at denne stemmen impliserte en slags verdslig klokskap, noe som innebar en evne til å manipulere eller narre, og som ofte falt sammen med et åpenlyst seksuelt begjær og en fri vilje (1998a: 131). Kombinert med den dype stemmen antyder disse kjennetegnene en nedbrytning av konvensjonelle (heteroseksuelle) kjønnskategorier (Locke 1998b: 48). De tre orientalske og fryktede mezzosopranene Carmen, Dalila og Amneris må sies å innfri disse stereotypene.

I *Samson et Dalila* er det helt klart noe som skurrer i de tradisjonelle kjønnsrollene. Ikke bare med sin makt, men også med sin råhet, nonchalanse og tilsynelatende fravær av følelser og sympati, opptrer Dalila på en måte som bryter med normene for kvinnelig oppførsel. Den ideelle polariteten settes ut av spill når Samson *også* kjennetegnes ved sin styrke. Det oppstår en kamp mellom den sterke kvinnen og den sterke mannen, den mektige mezzo og den heltmodige tenoren – en av dem må tape.

Lindenberger bruker Verdis operaer som eksempler på fortellinger om mezzosopranens tap, der sopranen og tenoren går ut som de seirende (1984: 106). Når det gjelder *Aida*, kan man vel være enig i den karakteriseringen; Amneris er i hvert fall ingen vinner. Det blir mer usikkert hvem som vinner kampen mellom Dalila og hennes tenor.

## MAKTSPILLET

Under handlingsforløpene i *Aida*, *Carmen* og *Samson et Dalila* ligger det noen sterke bånd mellom tradisjonelle kjønnsroller, maktforhold og følelsene knyttet til det hjemlige og nasjonale. Spenningen bygges opp ved at disse båndene er under en konstant trussel fra det eksotiske, ukjente og utsvevende. Mannens tiltrekning til den fremmede kvinnen går hånd i hånd med en sterk kjærlighet til sitt folk (Samson), et patriotisk forhold til hjemlandet (Radamés) og en nostalgisk relasjon til det hjemlige (José). Lengselen etter det dampende eksotiske og erotiske følges av lengselen etter

grensene, det trygge, det moderlige, det kristne og det nasjonale. Denne dikotomien mellom hjem og kontroll på den ene siden, og Orient og maktfraskrivelse på den andre, blir et slags felles hovedtema. Moralen settes opp mot dekadansen, mannen opp mot kvinnen, sjelens samvittighet opp mot den kroppslige tiltrekningen. Lenge kan det se mørkt ut, som når den dagoniske øverstepresten ber Samson skåle for sin regjerende fyrste Dalila, eller når Samsons diatoniske besluttsomhet erstattes av Dalilas utflytende kromatikk. Hva har da skjedd med kjønnsrollene og med maktforholdene mellom øst og vest? Er den blinde Samson i det dagoniske tempelet et uttrykk for et vestlig tap av kontroll? I framstillinger av det sammensatte maktpillet mellom mann og kvinne, Orient og Oksident, kan vi kanskje snakke om et typisk orientalistisk narrativ der det står sentralt å bygge opp under frykten for det utflytende. I så fall fungerer den mørke kvinnens latterliggjøring av den hvite, blinde mannen som en spenningstopp.

### **De Andres latterliggjøring og parodi**

I *Samson et Dalila* kommer frykten for en maktomveltning i forholdet mellom Oss og de Andre sterkest til syne gjennom orientalerens latterliggjøring. Dette framheves av Saint-Saëns' musikk, særlig i det dagoniske tempelet i tredje akt, i filisternes håning av Samson.

Latterliggjøringen blir først presentert gjennom figuren Abimelech i første akt. Etter hans bespottelse av Israels Gud framstår det nærmest som en nødvendighet at den rasende Samson må drepe ham; Samsons handling blir en heltedåd. Abimelechs primitive bespottelse framstilles også musikalsk. Med unntak av to kornetter, som kommer inn med noen glatte, kromatiske bevegelser, er Abimelechs uttalelser stort sett uakkompagnerte.<sup>70</sup> Han er enkel og sarkastisk. Gjennom Abimelech virker det som filisterne ikke har noe annet å komme med enn fordreiningen og håningen av hebreernes Gud. De mangler egen substans. Som jeg har påpekt tidligere, kommer dette også fram av Dalila og yppersteprestens tilbedelse av Dagon. Den framstår som en overforenkling av sakral musikk fra Bachs hånd, en ussel kopi av det vestlige.

I det dagoniske tempelet holder koret av oppstemte filistere på å le seg i hjel i staccato åttendeler, banale treklanger og enkel harmonikk. Gjennom den skarpe klangen i

---

<sup>70</sup> Kornettene dobles av to ophicleider, de samme, grove instrumentene som Saint-Saëns' venn Hector Berlioz brukte til den parodiske versjonen av *Dies irae* i *Symphonie fantastique* (Locke 1991: 282f.).

messingblåsernes fallende, kromatiske bevegelser er det som om det også fra orkestergraven les av Samson. Den spottende folkemengden flokker seg rundt den blinde mannen og morer seg med å skyve ham foran seg: ”Samson, you can’t even see! Mind how you go then!”.<sup>71</sup> Saint-Saëns framstiller det som om filisterne i sin overbegeistring snakker i munnen på hverandre; de ulike stemmegruppene veksler mellom å komme med nye innspill, gjenta hverandres fraser og bryte ut i latter i stigende åttendelsbevegelser. Filisterne bruker både Samsons vestlighet og den vestlige manns fravær av makt i denne bespottelsen. De spiller på hans blinde tilstand og håner det som står ham nærest – hans vestlige Gud. Det er i dette øyeblikket at Samson framstår som svakest. Han er alene og omringet av de Andre, han kan ikke se, og både hans styrke, hans folk, hans situasjon og hans Gud latterliggjøres. Som nærmest for å understreke denne svakheten klamrer Samson seg til en liten gutt.<sup>72</sup>

At de Andres latter oppfattes som den største trusselen, understrekes også av Don José. Like før han dreper Carmen, innrømmer han redselen for at hun skal le av ham i Escamillos armer. Kvinnens latter uttrykker det han frykter mest – tapet av sin kontroll og overlegenhet. Den rungende latteren undergraver mannens autoritet; den uttrykker at det er de Andre som ser og framstiller. Er da den mørke mezzosopranen i ferd med å vinne over den hvite tenoren?

### **Den mektige kvinnens blikk**

Samsons tap og Dalilas tilraning av makt står svært sentralt både i konstruksjonen av den Andre og av et orientalistisk narrativ. I denne maktoverføringen overskrides normene for kjønnsroller, samtidig som det vestlige, imperiale herredømmet trues. Hegemoniets grenser flyter ut, og trusselen øker når de Andre er i ferd med å ta over kontrollen.

Dalilas maktposisjon kommer til uttrykk på flere måter. Hun er ikke en kvinne man setter seg opp mot, men en man adlyder, noe folket gjør bare Dalila løfter en hånd. Med vinglasset løftet håner hun Samsons hengivenhet som har ført ham inn i denne håpløse og nedverdiggende situasjonen. Hun latterliggjør hans styrke og hans seksuelle tiltrekning mot henne. ”Remember our passion!”, sier Dalila og parodierer selv

---

<sup>71</sup> ”Samson, tu n’y vois pas! Prends garde à tes pas!”

<sup>72</sup> Noe som samtidig framhever den hvite manns uskyldighet; se omtalen i første kapittel av det Pratt (1992) identifiserer som en vestlig uskyldighetsstrategi.

kjærlighetsariene hun forførte ham med.<sup>73</sup> Allerede i triolbevegelsene i lyse treblåsere, som innleder denne nye versjonen av ”Mon coeur s'ouvre a ta voix”, forstår vi at dette er harselering og parodiering. Med folkemengdens fulle oppmerksomhet røper Dalila hvordan hun utnyttet Samsons kjærlighet til å fullføre sin plan og hvordan hun nå tar hevn for sin Gud, for sitt folk og for sitt hat. Å parodierte kjærlighetssangene som Samson lot seg henføre av, er selvfølgelig den beste måten å spotte den blinde mannen og få ham til å framstå som en naiv og godtroende gutt. Dalila blir med det Samsons overmann.<sup>74</sup>

Dalilas maktposisjon vises også ved at hun har sitt eget hjem i Sorek-dalen og ved at hun kjenner alle de mektige filisttermennene. Hun er på ingen måte deres undersått; det er hun som manipulerer dem, bebreider dem og leker med dem. Mieke Bal og Christine van Boheemen påpeker at stikk i strid med den bibelske tradisjonen defineres ikke Dalila ut fra hvem hun er datter av, men har et selvstendig navn som kvinne (1984: 356). Dersom man analyserer maktforholdene i historien om Samson og Dalila ut fra perspektivene: ”hvem snakker?”, ”hvem handler?”, ”hvem ser?”, vil det vise seg at Dalila er den dominerende innenfor alle områdene. Det er hun som tar initiativet til samtaler med øverstepresten og med Samson. I tillegg er det Dalila som tar initiativ til handling. Hennes høyeste ønske er å få Samson som sin slave – og hun vil selv sørge for å få det oppfylt:

He is mine! He is my slave! My people fear his strength; it is me alone, who defies him. I will bring him down at my knees. [...] And he, the strongest of the strong, he who has broken the bond of his people, will yield to my skills.<sup>75</sup>

Dalila er den som kan gjøre den sterkeste av de sterke svak. Når hun ved sin list og sin forførelse har funnet kilden til Samsons makt, tar Dalila selv affære og kutter av håret hans, der guddommelige krefter ligger gjemt. I sammenlikningen med Salomefiguren påpeker Dijkstra at Dalila like gjerne kunne tatt Samsons hode med en gang: ”given the poor muscle man’s fate, she might as well have lopped off his head at the same time and thus have spared the foolish womanizer his humiliating consciousness of his emasculation” (1986: 375). Samson hadde da sluppet den enorme ydmykelsen det må være å ha sviktet sin Gud og sitt folk, og oppgitt sin

---

<sup>73</sup> ”Souviens toi de nos ivresses!”

<sup>74</sup> Abbate identifiserer en liknende maskulinisering av Salome-figuren i Strauss’ opera. Hun forklarer hvordan Salome postulerer seg selv som mannlig ved hjelp av mannlige handlingsmønstre (1993: 237).

<sup>75</sup> ”Il est à moi, c’est mon escalve! Mes frères craignent son courroux; moi seule, entre tous, je le brave et le retiens à mes genoux! [...] Et lui, le fort parmi les forts, lui qui d’un peuple rompt la chaîne succombera sous mes efforts!”

styrke for en kvinne som i tillegg *simulerer* ekte kjærlighet overfor ham. Men Dalila gjør det ikke enkelt. Hun vet at ydmykelsen gir henne mer makt – og hun nyter det.

Dalilas maktbegjær representerer et markert brudd med etablerte kjønnsrollemønstre.<sup>76</sup> Grensene mellom kjønn har tradisjonelt blitt trukket opp ved hjelp av forskjellen i styrke og svakhet. Mannens energi og spenning skulle stå i klar kontrast til kvinnens resignasjon og hjelpeløshet (Nochlin 1988: 4).<sup>77</sup> Men Dalila finnes ikke feig eller hjelpesløs. I tillegg bryter Dalilafiguren med konvensjonene for den orientalske Andre. Den sorte slaven kunne bli hardt straffet om han ble tatt for å observere sin hvite herre (hooks 1992: 115). Den koloniale Andre skulle overvåkes, ikke betrakte selv. Men Dalila er den overvåkende Andre – hun er også svaret på spørsmålet ”hvem ser?”. Hennes rolle som den betraktende er særlig tydelig i det første tablået i tredje akt. Der møter vi Samson i fangehullet, blind. Han vet derfor ikke noe om at Dalila kommer inn for å iakttå den fortvilede mannen. Dalila har mulighet til å gjøre hva hun vil med ham, men gjør likevel ikke annet enn taust å betrakte ham. Ut fra forbindelsene mellom makt og betraktning (se kapittel 1.) bekrefter denne scenen Dalilas status som den mektige.

En annen betraktende kvinne finner vi i *Aida*. Amneris’ blick er ikke bare viktig i operaens åpning, der det er med på å rette fokus mot Aida; det er faktisk Amneris’ betraktende posisjon som vender hele dramaet i siste akt, og som fører til operaens tragiske utfall.<sup>78</sup> Dette, kombinert med Amneris’ utilsørte begjær etter Radamés, gjør henne til: ”a dangerous and emasculating usurper of male prerogative”, ifølge Patricia Smith (1997: 104). Et eventuelt ekteskap mellom Radamés og denne kvinnen som tilraner seg hans mannlige privilegier, framstår derfor som en umulighet. Amneris’ første entré er i dette tilfellet interessant. Krigshelten vi har blitt kjent med i de to foregående scenene, som ikke frykter en blodig krig og som er innforstått med Egypts mektige teokrati – han er tydelig redd for denne kvinnen, hennes avhør og intuisjon: ”What an interrogation! [...] Perhaps she has read in my thoughts her slave girl’s

---

<sup>76</sup> Locke påstår: ”The supposed (feared, desired) power of the eastern seductress (Philistine, in this case) has never been more powerfully portrayed in any art” (2000: 276).

<sup>77</sup> At denne oppfatningen også råder blant operaens rollefigurer, framheves av den dagoiske øverstepresten i første akt; for å framheve feigheten til filistersoldatene påstår han at de er verre enn kvinner: ”Cowards! Worse than women!” [”Lâches! Plus lâches que des femmes!”].

<sup>78</sup> I scenen der Aida presenteres, viser Amneris selv til dette: ”Woe if my fatal gaze penetrates that fatal mystery!” [”Guai se il mio sguardo penetra questo fatal mister!”].

name!”.<sup>79</sup> Radamés forvandles fra en modig krigshelt til en lettere forskremt gutt. Han tør ikke annet enn å svare på hennes spørsmål, ved hjelp av hennes språk – i hennes rytmiske figurer. Gjennom Amneris’ sterke maktposisjon uttrykkes det også i *Aida* en frykt for oppløsning av de tradisjonelle kjønnsrollene.

Kvinnen eller orientaleren som tilraner seg makt, truer våre kategorier og den vestlige eller mannlige maktposisjon. Hun er en Annen som latterliggjør Oss og våre grenser. Hvilken betydning får det for mannsrollen?

### **Den blinde Samson – mannsrollen i fare?**

Ifølge Locke er *Samson et Dalila* en opera om mannens ødeleggelse (1991: 277).<sup>80</sup>

Der er jeg uenig med ham. Til syvende og sist er *Samson et Dalila* en opera om mannens og Vestens seier over en ugudelig og dekadent Orient, styrt av en mektig kvinne. Sammen med den vestlige Gud setter Samson en stopper for hele orgien i tempelet ved å knuse bygningen og de ekstatiske filisterne (riktignok knuser han også seg selv – men han redder sin ære!). Likevel er det en opera om mannen på kanten av ødeleggelse.

I innledningen til tredje akt møter vi Samson blind og sønderknust i filisternes fangeshull. Samson vet at han befinner seg i de Andres hovedkvarter – uten å kunne betrakte vandalismen og dekadansen deres. Man kan lure på hvorfor Samsons øyne måtte rives ut. Hadde det ikke vært nok å ta håret, der hans styrke lå gjemt? Med utgangspunkt i forbindelsen mellom makt og betraktning blir konsekvensene av Samsons blindhet tydelig: Samson mister sin kontroll, sin makt og sin overlegenhet.<sup>81</sup> Det tradisjonelle imperialistiske paradigmet som Spivak skildrer med setningen: ”white men are saving brown women from brown men” (1988: 296), erstattes med et: ”white men are saving themselves from brown women”.

I boka *Staging Masculinities* viser Michael Mangan hvordan menns frykt for kvinnen kommer til syne i stykker av Shakespeare. Under denne ligger den dypere frykten for at mannen skal miste sin maskulinitet og bli ”womanly” (2003: 85). Mangan bruker

---

<sup>79</sup> ”Quale inchiesta! [...] Della sua schiava il nome mi lesse nel pensier!”

<sup>80</sup> ”*la défaite d’un homme*”. Her henviser han selvfølgelig til Cléments kontroversielle: *Opéra, ou la défaite des femmes* fra 1979.

<sup>81</sup> Ut fra Mulveys tolkning av maktreelasjonene mellom kjønnene i film kan vi kanskje si at ”the male gaze” blir en umulighet. Forbindelsen til Freuds betraktning av Ødipus’ blindhet som en trope for kastrering er også tydelig; Samson blir blind idet han mister sin mannlighet. Se Freud ”The Uncanny” (2003 [1919]: 139).

begrepet "hegemonic masculinity" i sine analyser av mannsroller på teaterscenen. Hegemonisk maskulinitet er den modellen en kultur setter som ideal og som implisitt definerer den mannlige normalen. Selv om enhver historisk epoke vil danne egne versjoner av denne hegemoniske maskuliniteten, har idealet ofte blitt knyttet opp mot ulike former for militarisme. I det 19. århundret ble stridsobjektet gjerne framstilt som den økende dekadansen (Higate & Hopton 2005; Mosse 1996).<sup>82</sup> Dette speiles også i operaene; Don José og Radamés er begge soldater – og ved å lede kampen for Israels Gud, blir Samson Guds soldat. Med vekslende hell kjemper alle tre for opprettholdelsen av vestlige normer og idealer.

I første akt av *Samson et Dalila* framstilles Samson som et tydelig maskulinitetsideal. Han er sterk, modig, kaldblodig og standhaftig. Etter hvert som handlingen utvikler seg, er det som om bildet av Samson som et slikt ideal blekner i takt med hans mannlige styrke og beslutsomhet. Vi ser det første gang i møte med koret av filisterkvinner. Samson viser nå en helt ny side av seg selv; han viser seg som svak: "Oh God, who knows my weakness..."<sup>83</sup> Den mannen vi kun har hørt uttrykke seg i utvilsomme, diatoniske og bestemte vendinger, roper nå på sin Gud i en stor septim etterfulgt av en kromatisk nedgang, der han for første gang bekjenner sin svakhet. Han klarer ikke å motstå Dalilas forlokkende stemme, trass i den eldstes råd om at denne onde kvinnen vil fortære hans ben. Samson blir stående både psykisk og rent konkret mellom hebreerne som definerer den hegemoniske maskuliniteten og den dekadente filisterkvinnen. Men på dette stadiet framstilles Samson stadig som overlegen kvinnen; han beskrives av Dalila som den som regjerer i hennes hjerte, som hennes "conqueror".<sup>84</sup>

I Dalilas hjem i andre akt er det definitivt ikke Samson som har herredømmet. Han forklarer at han ikke engang er herre over seg selv: "In spite of my self, my steps have led me here [...] flee, flee from this place that in weakness I adore!"<sup>85</sup> Bare ved det å komme til Dalila, har Samson allerede tapt. Dalila styrer fullstendig over ham denne kvelden. Etter sin vakre "Mon coeur s'ouvre a ta voix" har Dalila fått det som hun vil. Dette bekreftes med Samsons: "But for you I dare forget my God, his glory, my

---

<sup>82</sup> Utviklingen av maskulinitetsidealer er forøvrig et hovedtema i Mosse's bok *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (1996).

<sup>83</sup> "O Dieu! Toi qui vois ma faiblesse..."

<sup>84</sup> "Dalila veut pour son vainqueur encor plus d'amour que de gloire!"

<sup>85</sup> "En ces lieux, malgré moi, m'ont ramené mes pas [...] Fuyons, fuyons ces lieux que ma faiblesse adore!"



people and my vows!”.<sup>86</sup> Før tredje akt er ordentlig i gang, har maskuliniteten og styrken nærmest forsvunnet. Mangnan spør seg: ”What happens to heroic masculinity when it comes up against this ambiguous female?” (2003: 80); *Samson et Dalila* gir ett mulig svar.

Også i *Carmen* er kjønnsrollene satt i spill. Både Carmen og José befinner seg på hver sin måte utenfor samtidas idealer for kvinnelig og mannlig oppførsel. José som morder og kriminell, slik vi møter ham i Mérimées novelle, har forsvunnet i Bizets opera. Han blir heller framstilt som et offer som lengter hjem til sin mor. Forelskelsen gjør ham også avhengig av en annen kvinne. José er ingen Casanova – han er den som blir forført. Helt til sluttscenen fyller han rollen som den passive, en rolle som bryter klart med maskulinitetsidealet. Denne noe svake mannen, sterkt knyttet til sitt hjem, møter den seksuelt pågående kvinnen som til og med møter døden med modig forakt. Samtidig vil ikke José godta rollen som den sterke kvinnen påtvinger ham. Han bruker ikke filen han får tilsendt av Carmen i fengselet til annet enn å slipe lansens sin (den han senere vil benytte for å vise sin endelige styrke over Carmen).

I *Aida* blir den mannlige protagonisten Radamés alltid framstilt som et stridsobjekt, enten det er mellom Amneris og Aida, mellom Aida og Amonasro eller mellom Amneris og presten Ramfis. Radamés’ mangel på reell makt viser seg også i forhold til at det virker som om han ikke har forstått sammenhengen og det virkelige alvor i handlingen. I det hele tatt foregår de viktigste episodene i stykket alltid bak hans rygg. Han er ikke den som ser – ikke virker det som han lytter særlig nøye heller. Han befinner seg stadig utenfor – også i det musikalske språket. Han virker rett og slett litt dum. Katherine Bergeron mener å finne belegg for dette i musikken. Av og til høres det ut som Radamés tilhører et annet stykke og har kommet inn feil – noe som gjør ham til en litt komisk skikkelse i publikums øyne (2002: 154). Særlig tydelig er dette i tredje akt når han kommer inn og avbryter Aidas inderlige bønn, som en heroisk elsker i en triumferende og nærmest grell C-dur. Radamés møter sin motsetning i form av Aidas far Amonasro; han eksemplifiserer et mer klassisk maskulinitetsideal. I kontrast til den diplomatiske Radamés, som til slutt går med på å oppgi sin makt og sitt yrke for et liv med drømmekvinnen, setter Amonasro sin egen maktposisjon over alt annet – også over sin egen datter. Han utnytter henne og hennes følelsesliv i maktspillet mellom Egypt og Etiopia. Det er også Amonasro som vil angripe Amneris

---

<sup>86</sup> ”Quand pour toi j’ose oublier Dieu, Sa glorie, mon peuple et mon voeu!”

idet hun har avslørt sin betraktningssposisjon og med det sin makt. I motsetning til Radamés står Amonasro som en mer klassisk representant for et patriarkalsk samfunn der mannen regjerer.

Mannens tap av makt kommer også fram ved at han utnyttes som et middel for å oppnå noe annet. Aida bruker Radamés i det imperiale spillet; hun utnytter ham i kampen for å frigi det etiopiske folket, og hun simulerer en romantisk fluktplan for å få ham til å røpe de egyptiske troppenes plassering. På en liknende måte bruker Dalila Samson og hans hengivenhet som et redskap for å styrke sin egen og filisternes maktposisjon. For å slippe ut av fengselet utnytter Carmen åpenlyst det at José er tiltrukket av henne. De tre kvinnene erfarer hvordan de ved hjelp av forførelsen kan utnytte mannens svake punkt i et spill der de selv kan komme seirende ut.

I gjennomgangen av den moderne maskulinitets tilblivelse peker George Mosse på tendensen til feminisering av jøder, sigøynere og afrikanere (1996). Dette er også hovedtemaet i Mrinalini Sinhas bok *Colonial Masculinity*, der han tar for seg bildene av den feminiserte bengaleren (1995). Den moderne maskuliniteten trengte et motstykke – og ga den svarte mannen denne oppgaven. Han ble derfor demaskulinisert for at han i mindre grad skulle framstå som en trussel og samtidig markere den hvite manns kjennetegn.<sup>87</sup> I framstillingen av den sorte, dansende mannen i Bacchanalen settes han i forbindelse med det kroppslige, det kvinnelige og det betraktende blikket. Den avklede, muskuløse mannskroppen blir i løpet av dansen objektet for betraktning; her er det *han* som uttrykker en ”to-be-looked-at-ness”.<sup>88</sup> Han viser seg fram for Dalila, som ser og lar seg forføre. Dette ville aldri den gudfryktige, ”vestlige” Samson gjort; vi har sett hvordan han venter på kvinnens framvisning. Det er også utenkelig og nesten komisk å forestille seg Samson, Don José eller Radamés danse til den eggende musikken i det dagonske tempelet, i Lillas Pastias vertshus eller i Amneris’ kammers. Disse mennene kjennetegnes av en type ”vestlig” alvor og høytidlighet, og de vil etter beste evne holde seg innenfor moralen og kjønnsrollenes grenser.

---

<sup>87</sup> I tillegg til at den Andre i mannlig skikkelse ofte ble demaskulinisert, kan det også ses en tendens til en hyperseksualisering av ham (Gilman 1985: 81 og 110; Mosse 1996: 66; Benschhoff & Griffin 2004: 340). Dette forsterket oppfatningen om den Andre rasens dekadanse.

<sup>88</sup> Med utgangspunkt i Mulveys teorier beskriver Whitehead den tendensiøse betraktningen av den svarte mannens (ofte muskuløse) kropp som ”the white gaze” (2002: 195ff.).

Likevel ser vi i alle tre operaene hvordan den mannlige protagonisten, i møte med den orientalske kvinnen, frarøves sin styrke. Han står fortapt igjen, plyndret – enten for sitt syn, sin status, sin kontroll, sin makt eller sin maskulinitet.<sup>89</sup> Denne framstillingen kan etter min mening ha to forklaringer: for det første kan det tolkes som eksempler på hvordan bildet av *femme fatale* var med på å opprettholde det hegemoniske mannsidealet, gjennom å framstå som en trussel. Denne tolkningen henger sammen med den Andres funksjon som jeg belyser nedenfor. I tillegg kunne framstillingene av den svake mannen i møte med den sterke kvinnen fungere som en forklaring for mannens svakhet, noe som ellers ble betraktet som et tabu: ”Such a fantasy of seduction allowed him to combine the pleasures of indulgence with the innocent stance of the unwilling victim – thereby placing the responsibility for his weakness once again squarely on the shoulders of woman” (Dijkstra 1986: 266). Kvinnen ble på den måten stående ansvarlig for mannens svake punkt og for hans drøm om å bli forført og å oppgi kontrollen.

Det finnes likevel grenser for hvor mye den hvite mann kan tåle av ydmykelser og maktfraskrivelser. Bildet av den blinde Samson i den Andres tempel er en representasjon av et truende scenario, en iscenesettelse av en frykt. Derfor er det ikke et uttrykk for tap av vestlig kontroll – tvert imot. Bak framstillingene av orientalerens grenseoverskridelser står en vestlig konstruktør med den fulle kontrollen.<sup>90</sup> Gjennom representasjonene har han makt til å vise fram det truende – det overskridende og degenererte – for så å overvinne det. Selv om maktforholdene til tider kan virke truet, har de *egentlig* aldri vært det. Konstruktøren fører kameraet, han vet hvordan grensene og maktforholdene kan gjeninnsettes og tryggheten vinnes tilbake. Bhabha beskriver framstillingene av de kolonialiserte slik: ”a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction” (1994: 70). Spenningsoppbyggingen i det orientalistiske narrativet har en klar funksjon. Gjennom den kan behovet for erobring og kontroll av det degenererte rettferdiggjøres. Slik ender den orientalistiske fortellingen; Samson gjenerobrer sin posisjon og gjeninnsetter den avgjorte grensen mellom Oss og Dem.

---

<sup>89</sup> Allen kommenterer dette tapet av kontroll i møte med *femme fatale* og assosierer det med: ”that moment of abandonment in the sexual act” og den påfølgende ”loss of self-awareness” (1983: 2).

<sup>90</sup> I kapittel fire går jeg selv mot dette argumentet ved å identifisere ett område der den vestlige konstruktøren ikke har fullstendig kontroll over de operative representasjonene av det orientalske. Samtidig argumenterer jeg også for at disse nivåene kan opptre samtidig i opera.

## DEN ANDRES FUNKSJON

Framstillingen av den stadig mer nedbrutte mannen, som likevel holder fast på tiltroen til sin Gud og på sin status som den seirende, har klare paralleller med Kristusfiguren. Når Samson står med armene strukket ut i lenker mellom tempelsøylene, blir assosiasjonene til Kristus særlig tydelige. Den narrative oppbygningen i scenene fra det dagonske tempelet har i det hele tatt flere likheter med den bibelske beretningen om Jesu korsfestelse. Filisternes tiltagende bespottelse av Samson kan assosieres med det jødiske folket og deres spotting av Kristus.<sup>91</sup> Idet Samson viser Guds krefter og dør for sin Gud, framstår denne bespottelsen som en svært primitiv og infantil geskjeft. De Andres, kvinnens og orientalerens makt kan ikke måle seg mot vår. Det som fester seg på publikums netthinne idet de går ut av operasalen, er at Samson vant, Israels Gud vant, Vi vant.

### Selvdefinering via negasjon

I forhold til den Andres funksjon er det nødvendig å minne om den operative kameraføringen som leder oss gjennom handlingen. I *Samson et Dalila* fortelles det ved hjelp av konvensjoner fra europeisk kirkemusikk hvor vår identitet skal ligge. Musikken som blir brukt i karakteriseringen av hebreerne, minner om de mer alvorsfylte verkene fra J. S. Bachs hånd – assosiasjonene peker mot noe grunnleggende europeisk (Locke 1991: 274). Identiteten fester seg – disse lyder som oss, og de får vår sympati. Skildringen av hebreernes pine sammen med musikkens klagende uttrykk får oss derfor til å gå inn i stykket med et syn på filisterne som grusomme undertrykkere.

I Bizets *Carmen* går vi inn i handlingen med den franske, hvite manns kameravinkel. En naturlig slutning er at publikums identitet blir knyttet til Don José. Dette argumenterer McClary for gjennom å se på det musikalske materialet. I forhold til figuren José virker det som han følges av en type filmmusikk – bakgrunnsmusikk som forteller hvordan tilskueren skal reagere på de ulike handlingene som utspiller seg på scenen (1997: 126). Det er grunn til å tro at de mekanismene Mulvey påpekte finnes i filmen, også er på spill i *Carmen* og *Samson et Dalila*; en spenning mellom den mannlige tilskuerens fascinasjon av å se sin like gjennom den mannlige protagonisten

---

<sup>91</sup> Locke identifiserer også denne likheten (1991: 282); han påpeker at assosiasjonen til det jødiske folket er ganske paradoks, i og med at filisterne andre steder assosieres med arabere (1998b: 42).

og hans blikk på kvinnen som et erotisk objekt (Mulvey 1989: 20). Gjennom ham kan tilskueren oppnå kontroll over kvinnen. Vi har sett hvordan Dalila, Carmen og Amneris eksemplifiserer en trussel mot den tradisjonelle mannsrollen. Ifølge Mulvey blir det å straffe kvinnen en måte å unnsnippe angsten (ofte eksemplifisert i *film noir*). Denne sadistiske løsningen går ut på å fastslå skyld, straffe den skyldige og slik gjenopprette kontrollen (Mulvey 1989: 21f.), et slags narrativt rengjøringsprosjekt.

I boka *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* peker antropologen Mary Douglas på hvordan vi ordner og kategoriserer vår verden systematisk (1966). Det urene er et biprodukt av denne avgrensningen i kategorier. Når kategoriene blir angrepet, slår urenheten inn; det er nettopp ubestemmeligheten som gjør det urene urent. Renslighetsritualer er da reaksjoner som fordømmer ethvert element som truer eller overskrider våre kategorier (Douglas 1966: 35f.). Denne definisjonen av skittenhet vil bety at der det finnes skitt, finnes det også et bakenforliggende system. Hva som til enhver tid betraktes som skittent vil være relativt til dette systemet. Enhver kultur kan derfor være besatt av ulike pollusjonsideer; hvilke dette er, vil imidlertid variere. Det gjelder også hvilke kulturelle ”rengjøringsprosjekter” som settes i gang for å gjeninnsette kategoriene.

I *Stereotyping: the politics of representation* knytter Michael Pickering dette rengjøringsprosjektet opp mot stereotypien den Andre. Han mener framstillingene av denne figuren kan minne om eksorsistiske ritualer som opprettholder grensene for det normale: ”In the figure of the Other there arises, like a vengeful ghost, that which is not permitted in the culture which produces it” (2001: 157). Framvisningen og likvideringen av den Andre fungerte som en slags kollektiv domsprosess der kraftfulle sosiale myter ble forsterket. Konvensjonene for oppførsel og illusjonen om orden ble opprettholdt; konstruktørens oppfatning av egen identitet ble bekreftet. Det er snakk om en type implisitt identitetsproduksjon, en selvdefinering via negasjon, en positiv bestemmelse av konstruktøren selv.<sup>92</sup> Dette fenomenet framhever også Said i *Orientalism*: ”To a certain extent modern and primitive societies seem to derive a sense of their identity negatively” (1978: 54). Ved framstillingen av sin motsetning, av ”ikke-jeg”, den Andre, blir jeget tydeligere. Figuren den Andre kan derfor regnes

---

<sup>92</sup> Uttrykket ”selvdefinering via negasjon” er tatt fra Whites artikkel ”The Forms of Wildness: Archeology of an Idea”, der han omtaler dette fenomenet som ”ostensive self-definition by negation” (1972: 5). Brantlinger bruker speilet som metafor: ”So the dark continent turned into a mirror, on one level reflecting what the Victorians wanted to see – heroic and saintly self-images” (1985: 217).

som et avtrykk av oppfatninger om normer og normalitet i en historisk og kulturell kontekst – avtrykk som vil fortelle mest om konstruktøren selv.

*Carmen*, *Aida* og *Samson et Dalila* eksemplifiserer hvordan det å framvise elementer som truer et samfunnssystem kan forsterke de eksisterende maktstrukturene, normene og kategoriene. Det primitive, kroppslige, kvinnelige, infantile, hedenske og dekadente hadde et fellespunkt i det å representere en motsats til den rådende europeiske identitetsoppfatning på 1870-tallet. Å fordømme bildene av denne Annetheten ble en måte å avvise det som truet mannens eller vårt vestlige selvilde. Frykten for en kvinnelig seksualitet som overskred alle fastsatte grenser, førte nærmest til en krigføring i ulike kulturelle tekster.<sup>93</sup> Kvinnen med stor seksuell appetitt måtte straffes eller utryddes. Gjennom straffen kunne det desperate mannlige subjektet gjeninnsette kontrollen over seg selv, over kvinnen og seksualiteten (Allen 1983: 7). Også *Carmen*, *Dalila* og *Amneris* straffes på grunn av sine brudd på det 19. århundrets grenser for normalitet.<sup>94</sup> I *Samson et Dalila* projiseres frykten for det utsvevende over på et helt folkeslag. Kontrollen av seksualiteten, rasjonaliteten, maktforhold og kjønnsroller opprettholdes gjennom framstillingen av de ugudelige og ikke-vestlige filisterne – som må betale med sine liv for det. Operaen ender i deres dødsskrik, og applausen er rungende.

Ved den Andres død seirer Vi'et. Den Andre må straffes i operaenes handlingsforløp for å forsterke konstruktørens eller den vestlige mannens oppfatning av å være i en dominerende maktposisjon i en ordnet verden: "punished by plot because she inverts nineteenth-century culture's stereotyped gender roles" (Abbate 1993: 237). Denne tankegangen er sentral i Catherine Cléments omstridte bok fra 1979, *Opéra, ou la défaite des femmes* (1988). For Clément er hele operasjangeren en fortelling om kvinnens død. Kvinnen er et forstyrrende element som må fjernes før det er mulig å oppnå en stabil narrativ avslutning. Det tydeligste eksempelet på dette finner vi i *Carmen*. Fra hun frimodig entrer scenen akkompagnert av et forstørret sekundintervall, til José endelig får kuttet strupen hennes rett før dobbeltstreken, er

---

<sup>93</sup> Vestlig kulturs oppfatning av kvinners urenhet ble kraftig forsterket i det 19. århundret. Denne oppfatningen kan føres tilbake til bibelske lover om kvinnens urenhet i forbindelse med menstruasjon og fødsel. I tillegg til den psykologiske angsten kom trusselen for kjønnsykdommer (Tseëlon 1995).

<sup>94</sup> Om *Amneris* ikke må dø, straffes hun riktignok på andre måter. Operaen viser hvordan den maktsyke kvinnen aldri vil oppleve oppriktig kjærlighet. Det får derimot *Aida*, den selvoppofrende kvinnen, i graven – på vei mot sin evige lykke. *Amneris* blir igjen i den pinefulle jordiske verdenen; i sin anger og i sitt sinn er hun på vei mot sammenbrudd.

det liten tvil om Carmens skjebne. I jubelen fra arenaen er det heller ingen som stiller spørsmål ved hennes død. Vi lærer oss at det ikke er Carmen det er synd på – det er José. Drapet på Carmen er en nødvendighet, og José er den stakkaren som blir tvunget til å gjøre det. Det er Josés sjelelige kvaler som går inn på oss i siste scene – ikke Carmens blod.

Kritikken av Clément har i hovedsak gått ut på at hun baserer sin teori utelukkende på operaenes librettoer.<sup>95</sup> Susan McClary viser hvordan det er mulig å fortsette Cléments tankegang også med utgangspunkt i det musikalske materialet (1991; 1992; 1997). Hun peker på hvordan etablerte musikalske konvensjoner vil gjøre at kvinnens død også oppleves som en musikalsk nødvendighet. Carmens forførende kromatikk og harmoniske ustabilitet styrket José og den vestlige musikkulturs innarbeidede ønske om en trygg, tonal og diatonisk kadens. Drapet på fremmedelementet Carmen kan derfor ha skapt en forestilling om gjenopprettelse av kontroll og makt, på samme måte som filisternes død kan ha styrket oppfatningen av Vestens, mannens og den kristne Guds overlegenhet over det primitive og degenererte.

Gjennom framvisningen av grenseoverskridelsene eksemplifiserer disse tre operaene hvilke kategorier som hadde betydning mot slutten av det 19. århundret. De viser hvordan samspillet mellom den musikalske og sceniske framstillingen kan bidra i et slags kollektivt rensesritual, og på den måten ha en avgjørende funksjon i den kulturelle kontekst som opprettholder av grenser og kategorier. Framstillingene av det fremmede og av de Andres overskridelser ville vekke et behov i publikum for en gjenopprettelse av ro, kontroll og den tonikale tryggheten – for en ”happy ending”.

### **Frykt og fascinasjon**

Hadde den underliggende hensikten med en musikalsk og scenisk framstilling av den Andre kun vært selvdefinering via negasjon og grenseinnsetting, kunne man undret seg over hvorfor disse stykkene ga fulle hus. Antagelig opplevdes den Andres brudd på musikalske og sosiale konvensjoner som fascinerende og tiltrekkende i sin annerledeshet. Uten henne som ”B-del” går en viktig dimensjon tapt – kontrastrikkdommen, spenningen i handlingen og den musikalske utviklingen. Hun er et nødvendig element. Det er derfor en uunngåelig dobbelthet knyttet til den Andre,

---

<sup>95</sup> Se for eksempel Bergerons kritikk (1990), Robinsons artikkel ”It’s Not over until the Soprano Dies” (1989) og Abbates forord til *Unsong Voices* (1991).

en dobbelthet som har sin grobunn i spenningen mellom det tiltrekkende og det truende. Dette framhever Andrew Martin og Ali Behdad, som i sine studier av orientalistiske tekster peker på hvordan Orienten som helhet ble forbundet med både begjær og frastøtning: ”The Orient, then, presents the double image of decadence and desirability; it encompasses both primordial civilization and rampant barbarism, both wisdom and ignorance” (Martin 1985: 64).<sup>96</sup> Behdad mener dette kommer til syne i fascinasjonen for den slørede kvinnen; man ønsker å se hva som befinner seg bak sløret, samtidig som man frykter det fremmede man kommer til å se (1990: 44). Sløret er det synlige, det kontrollerbare, samtidig som det signaliserer at det også finnes områder som ikke lar seg kontrollere. Det eksotiske, det fremmede og forbudte tiltrekker og frastøter på samme tid. Derfor var det borgerlige publikums møte med den primitive Andre sannsynligvis preget av en blanding av frykt og fascinasjon.

Bhabha er særlig opptatt av denne spenningen mellom det tiltrekkende og det frastøtende i forbindelse med den Andre. Han mener den koloniale stereotypien (som den tøylesløse afrikaneren eller den noble tjeneren) kan sammenliknes med fetisjen i freudiansk psykoanalyse (Bhabha 1994: 72ff.). Som fetisjen vil stereotypien fungere som et substitutt for det ”virkelige” begjærsubjektet; den kan samtidig vekke ulike og motstridende følelser. Bhabha ser flere likheter mellom fetisjen og den koloniale stereotypien. For det første er det en *strukturell likhet* gjennom kombinasjonen av det ukjente og kjente, det urovekkende og det aksepterte. Bhabha bruker Saids beskrivelse av forholdet mellom Vesten og Orienten for å underbygge påstanden om strukturell likhet mellom fetisjen og den koloniale stereotypien: ”The Orient at large, therefore, vacillates between the West’s contempt for what is familiar and its shivers of delight in – or fear of – novelty” (Said 1978: 59). Hele det konstruerte fenomenet Orienten ligger derfor innhyllet i en ambivalens. Bhabha peker i tillegg på en *funksjonell likhet* mellom fetisjen og stereotypien; som en fetisj vakler stereotypien mellom å framvise forskjellen, enten det er i form av hudfarge, rase eller kjønn, og å representere en frykt knyttet til mangelen eller forskjellen. Både stereotypien og fetisjen skaper en følelse av kontroll i subjektet gjennom å være et substitutt for det subjektet frykter tapet av; i forhold til den koloniale stereotypien kan det være den rasemessige renheten eller det koloniale herredømmet. Stereotypier assosieres ofte

---

<sup>96</sup> Slik forklarer Stallybrass & White dette fenomenet: ”Disgust always bears the imprint of desire. These low domains, apparently expelled as ‘Other’, return as the object of nostalgia, longing and fascination” (1986: 191).



med forenklinger. Bhabha framhever i stedet stereotypenes kompleksitet. Jeg vil senere komme tilbake til hvorfor dette blir særlig relevant i forhold til den Andre i opera.

Forholdet mellom frykten og fascinasjonen, tiltrekningen og frastøtningen kommer også til uttrykk gjennom den orientalske kvinnens forlokkende stemme. Siden beskrivelsene av sirenene og deres sang i Homers *Odysseen* har den forlokkende kvinnestemmen blitt forbundet både med mannens drøm og hans undergang. Sirenene var halvt kvinne og halvt fugl. Ved hjelp av sin sang og med et falskt løfte om lykke lokket de menn mot sin egen ødeleggelse.<sup>97</sup> Den besnærende kvinnestemmen får Radamés, Samson og José til å bedra sitt hjemland, sitt folk og sitt opphav, den bergtar dem både psykisk og fysisk. Det er ikke vanskelig å se forbindelsene til sirenenes sang i de tre operaenes forførende kvinnekor. I *Samson et Dalila* er assosiasjonene tydelige når filisterkvinnene synger: "Join the birds in song, oh my sisters!", når Dalila trer fram og utdyper: "Come, my beloved, follow me..", og i Samsons svar: "Close my eyes, close my heart from this sweet voice that calls".<sup>98</sup>

Også publikum forføres av en stemme – av den konkrete, syngende kvinnestemmen; dette får avgjørende betydning for stereotypenes stabilitet. Som sirenens sang er den orientalske kvinnen og hennes stemme både fryktet og tiltrekkende, fjern og nær, en Annen og en "samme". Hvor sympatien skal ligge, blir ikke så selvsagt. Carmenfiguren fører oss nærmere denne ambivalensen.

---

<sup>97</sup> Denne kraftfulle myten påvirket den kristne kirkes antipati mot den kvinnelige stemmen. Se Rutherford (1992: 96); Dunn & Jones (1994: 3) og Cavarero (2005: 103-108). Dijkstra viser hvordan frykten for den forlokkende kvinnestemmen særlig kommer tilsyne i kunstneriske uttrykk i det 19. århundret (1986: 258ff.).

<sup>98</sup> "Avec l'oiseau chantons, mes soeurs!"; "O mon bien-aimé, suis mes pas"; "Ferme mes yeux, ferme mon coeur à la douce voix qui me presse!"

### 3. CARMEN

Vi møter Carmen utenfor sigarfabrikkens gjerder i det varme Sevilla. Den famøse Carmen har havnet i slåsskamp som endte med knivtrekking, og den lokale vaktstyrken har måttet gripe inn i en opphisset masse av kvinner. Don José, en ny og noe tilbakeholden soldat, har vært inne i fabrikkens på befaring. Der inne så han en kvinne med et ødelagt ansikt; overfor henne sto mademoiselle Carmencita. Sigarfabrikkens kvinnelige arbeidere, José og andre representanter fra Sevillas militærgarde venter nå spent på Carmens forklaring – alles øyne er rettet mot henne. Carmen viser med hele kroppen hvor provosert og oppgitt hun er over hele situasjonen. Hun nekter å svare på løytnant Zunigas spørsmål. Så nå venter vi – og Carmen lar oss vente. Mens en forsiktig D smyger seg fram i celli, er det som om vi i ett øyeblikk erfarer at Carmen *nyter* denne situasjonen. I stedet for å svare på korporalens tiltale, begynner hun å synge. Ikke meningsfylte ord, men innholdsløse ”tralala..”:

Tralalalalalalala, cut me, burn me, I shall tell you nothing. Tralalalalalalala, I defy everything – fire, the sword and heaven itself.<sup>99</sup>

Noe brydd svarer korporalen at han spurte etter et svar, ikke en sang. Men Carmens sang er tydelig tilsiktet. Hun fortsetter, og lar ”tralala”-ene gå over i en pågående dans. Melodien hun akkompagnerer sine dansetrinn med, minner om flamencomusikk. Tonalt svever den mellom e-moll og a-moll. Etter hvert, når hun nærmest roper sine ”tralala”, er hun over i C-dur, for så å vende tilbake til e-moll. Ikke engang tonalt vil denne kvinnen la seg binde. Og hennes påvirkningskraft er enorm; det er umulig å ta øynene bort fra henne og hennes show. Hun får til og med ulike instrumentgrupper med seg i denne ertinga; fløyter og strykere blir med og snor seg kromatisk rundt A. En enslig fiolin fortsetter Carmens tema når hennes erting går over i ren flørt med soldatene. Å nevne sine elskere i en slik situasjon er selvfølgelig helt absurd. Men Carmen kjenner effekten av dette – og effekten av måten hun viser seg fram og beveger kroppen sin på.

Situasjonen inne på vaktrommet, der hun har blitt ført inn, er spent. Soldatene venter på Carmens neste trekk. Trass i at hun er fastbundet til en stol, klarer Carmen likevel å

---

<sup>99</sup> ”Tralalala. Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien. Tralalala. Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même”

bevege hoftene til musikkens langsomme rytme. ”Tralala”-enes omfang øker, l’ene setter tunga hennes i arbeid, langt framme i munnen. Når den først er *der*, kan den jo brukes til å slikke seg omhyggelig om leppene. Og det midt i sangen – midt i avhøret! Maken til frekkhet! ”Such a shame: she’s attractive!”, kommenterer Zuniga.<sup>100</sup> Og ja, Carmen vet det. Men selv om hun er attraktiv, må hun i fengsel, innvender løytnanten – hun kan synge sine sigøynersanger der. På bemerkelsesverdig vis klarer Carmen likevel å unnslipe cella. Carmen har ikke noe der å gjøre. Hun må ut i friheten og ut til sitt publikum. Hvem er egentlig denne kvinnen som tillater seg dette? Å gi et slags svar på det er ett av målene med dette kapittelet. Carmen er mangfoldig, hun er interessant og hun er tiltrekkende. Men hun er også et konsentrert bilde av stereotypien den Andre i 1870-tallets Paris.

## REPETISJONEN

Jeg har allerede flere ganger vært innom kjennetegn ved konstruksjonen av den Andre i 1870-tallets historiske og kulturelle kontekst. Dermed oppstår faren for gjentakelse og repetisjon. Samtidig er repetisjonen i seg selv et avgjørende kjennetegn ved den Andre. Karakteristikaene må repeteres for at stereotypien skal opprettholde sin troverdighet. Dette påpeker Bhabha i essayet ”The Other Question”:

Likewise the stereotype [...] is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ’in place’, already known, and something that must be anxiously repeated [...]. The *same old* stories of the Negro’s animality, the Coolie’s inscrutability or the stupidity of the Irish must be told (compulsively) again and afresh, and are differently gratifying and terrifying each time (1994: 66, 77, forfatterens kursivering).

Denne nødvendige repetisjonen som etablerer levedyktige stereotyper, utspilte seg kveld etter kveld i teateret.<sup>101</sup> Men kanskje fungerte operascenen som en enda kraftigere leverandør til stereotypiproduksjonen. Her verifiseres antagelsene nedlagt i den dramatiske teksten også gjennom den musikalske karakteriseringen. Som Lindenberger påpeker, er det nettopp på grunn av operaens sammensatte karakter at den med særlig tydelighet kan representere den Andre i kontrast til det kjente (1998: 164). Til motivet karakterisert av et forstørret sekundintervall, tremolo, forminskede

---

<sup>100</sup> ”C’est dommage vraiment, car elle est gentille”

<sup>101</sup> Dette påpeker Choudhury: ”In the theatre, moreover, the consistent necessity for repetition and reenactment in public venues [...] calls for a collective response to shared codes; and this process of collective participation authenticates the assumptions embedded in the dramatic action/text to a point of non-negotiable legitimacy” (1995: 484). Choudhury underbygger sin påstand med Butlers teorier: ”As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*” (Butler 1999: 178, forfatterens kursivering). Normalitet, og i Butlers eksempel: heteroseksualitet, er et prosjekt drevet av en uendelig repetisjon av seg selv. Se også Butler (1988: 526) og (1993: 223-42).

septimer og paukeslag har Carmen, siden premieren i 1875, gjort sin entré et utall ganger. Ved hjelp av den operatiske kameraføringen og konvensjonell, musikalsk tegnlære er det liten tvil om hvordan denne kvinnen skal betraktes: som den orientalske *femme fatale*.

Som Dalila og Amneris er det et kjennetegn ved Carmen at hun nærmest friksjonsløst glir inn i bildet av den Andre i 1870-tallets europeiske kontekst. McClary har fylt en hel bok med dette materialet (1992). Kombinasjonen av Carmens status som sigøyner, hennes åpenlyse seksuelle krav og hennes rolle som den betraktede kvinnen gjør at hun nærmest framstår som prototypen på stereotypen den Andre. Pedagogisk sett ville det kanskje vært riktig å begynne med denne kvinneskikkelsen; jeg velger likevel å avslutte med henne. Grunnen er at jeg vil fokusere på hva som er særegent ved Carmen. For det første gjelder det Carmens spesielle posisjon som ”den Andre midt iblant oss”; for det andre dreier det seg om hvordan hun belyser viktigheten av klasseperspektivet i konstruksjonen av den Andre. Jeg vil også framheve kontrasten mellom kvinneskikkelsene i operaen som avgjørende for denne konstruksjonen. Slik jeg ser det, henger denne kontrasten sammen med operaens formidling av autentisitet og performativitet.<sup>102</sup> For Carmen er spesiell; hun iscenesetter seg selv, sitt kjønn, sin seksualitet og sin tilsynekomst. Hun er fullstendig avhengig av å ha alles blick rettet mot seg. Som publikum vet vi alltid hvor hun befinner seg i det sceniske bildet – Carmen vil derfor aldri kunne bli statist eller en bifigur. Jeg belyser Carmens performativitet og hvilke følger det får for henne som den Andre, med utgangspunkt i scenen som påfølger scenarioet beskrevet ovenfor. Don José har da fått i oppdrag å holde vakt over fangen – noe som viser seg å være vanskeligere enn man skulle tro.

## DEN ANDRE MIDT IBLANT OSS

Handlingen i *Carmen* utspiller seg i den spanske byen Sevilla. I det 19. århundret hadde ikke Spania status som en del av det siviliserte og utviklede Europa, men inngikk i det noe ulne begrepet Orienten. Franske orientalistene tilskrev Spania de samme kvaliteter som hele Midtøsten – ugjennomtrengelig, overdådig og barbarisk.

---

<sup>102</sup> Ordet performativ finnes ikke i norske ordbøker. I mangel av et godt norsk ord for det jeg vil beskrive, velger jeg likevel å bruke det. Det performative kan knyttes opp mot den musikalske utøvelsen, i motsetning til det teatrale, som også har mange negative konnotasjoner i det norske språket. Ordet *performance* handler ikke bare om utøvelse, men også om *hvordan* noe utøves. Det performative er dessuten avhengig av en motpart i form av en betrakter eller tilhører som registrerer kraften i utøvelsen.

Dette på grunn av de mauriske elementene i den spanske kultur. I forordet til diktsamlingen *Les Orientales* skriver Victor Hugo begeistret om Spanias mystikk: "Spain is still the Orient; Spain is half African" (fra 1829, sitert i Lindenberger 1998: 182). I lys av dette finner Lindenberger en lang tradisjon av eksotiske fantasier om et mytisk Spania: fra Mérimées historie om Carmen, via Manets tyrefekter, til instrumentalmusikk av Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov og Ravel (1998: 182).<sup>103</sup> Orienten begynte sør for Pyrene, påpeker Andrew Martin i artikkelen "The Occidental Orient"; en del av Østen lå derfor paradoksalt nok vest for Frankrike (1985: 67f.). Det eksotiske inntrykket av *Carmen* kommer også fram av Nietzsches kommentarer til operaen, en opera han forøvrig betraktet som "Bizet's masterpiece" (1967 [1888]: 157):

This music is cheerful, but not in a French or German way. Its cheerfulness is African; fate hangs over it; its happiness is brief, sudden, without pardon [...] And how soothingly the Moorish dance speak to us? How even our insatiability for once gets to know satiety in this lascivious melancholy! (1967: 158).

Selv om Spania forut for Bizets opera ble regnet som en del av Orienten, er det liten tvil om at *Carmen* bidro til å forsterke dette bildet og gjøre det nærmest til en klisjé. Samtidig er ikke *Carmen* kun et bilde av en fjern verden. *Carmen* skiller seg fra andre orientalistiske produkter ved ikke å være utvetydig eksotisk. Distansen i *Aida* og *Samson et Dalila* er borte. Først og fremst skjer det gjennom plasseringen i tid; *Carmen* uspilles ikke i bibelsk tid eller oldtidens Egypt, handlingen finner sted i midten av det 19. århundret. Plasseringen av den Andre i en annen tid hadde ikke bare understreket Vestens herredømme – også over representasjonene, men i tillegg gitt Europa status som den eneste samtidige.<sup>104</sup> Den lille tidsavstanden mellom den utspilte handlingen og datidas franske publikum gjør at det er en annen type Annen det er snakk om i *Carmen*. Det er en Annen som er, eller potensielt kan være, midt iblant oss. Trass i Spanias status som en del av Orienten, var det likevel mye i *Carmen* som det franske publikummet kunne identifisere seg med. Det ligger et tydelig *Oss* der.

---

<sup>103</sup> Parakilas utdyper dette i artikkelen "How Spain Got a Soul" (1998).

<sup>104</sup> Bhabha beskriver hvordan Orienten framstilles "in another place, at another time" (1994: 95, forfatterens kursivering). Said kaller dette fenomenet for "a kind of paradigmatic fossilization" (1986: 215). Fabian argumenterer for at man i antropologien fremdeles praktiserer en forskningstradisjon der man plasserer sitt forskningsobjekt i en annen tid enn sin egen. Han kaller dette fenomenet for antropologiens "denial of coevalness" (1983: 31). Se også Locke (2000: 267); Lindenberger (1998: 173) og Antliff & Leighton (2003: 218).

Ikke-sigøynerne er så europeiske de kan få blitt, i kontrast til Carmen, Escamillo og deres sigøynervenner. Vi'et, representert ved Don José, er betraktende til sigøynernes fargerike show. Det presenteres som et tydelig poeng at José ikke er som de andre vi ser på scenen. José ville aldri tatt initiativet til en kvasi-bolero a la Escamillo. Han er pliktoppfyllende, samvittighetsfull og vestlig. Som Oss hører ikke José hjemme i Sevilla. José er fra den franske delen av Navarra. Når Carmen prøver seg på at hun også er fra Navarra (noe vi selvfølgelig vet er løgn), svarer José bryskt: "Everything about you says 'gypsy'!".<sup>105</sup> Det er ikke tvil om Carmens rasemessige opphav.

Jeg har allerede nevnt den operatiske kameraføringen i *Carmen* – hvordan José karakteriseres av en type "filmmusikk". Samtidig blir det allerede i operaens første scene etablert hvem som er de Andre og hvem som representerer Oss. Soldatene betrakter Sevillas innbyggere som går forbi og kommenterer: "What fools they are!".<sup>106</sup> Soldatenes kommentar og deres musikalske språk understreker deres (og vår) distanse til det noe glorete "Spania" vi ble presentert for i operaens forspill – med elementer fra tyrefekteren Escamillos toreadorsang. Det gjøres helt klart at disse soldatene er av en annen rase og av en annen klasse enn "the fools" som vandrer rundt i Sevillas gater. I motsetning til det fargesprakende vi nettopp har blitt presentert for, er deres musikk nærmest umerkelig, normal og "europeisk". McClary påpeker at hadde det ikke stått "På en offentlig plass i Sevilla" i programmet, kunne vi ut fra musikken antatt at vi befant oss på en parisisk boulevard; dette er musikk i datidas kjente, franske stil (1992: 67). Disse soldatene låter som Oss – som kjent, fransk Opéra-comique. Operaens to musikalske rammer er presentert: den som tilhører sigøynerne og Spania – mot den som tilhører Oss og vår "franske rasjonalitet". Kontrastene i den operatiske kameralinsen er satt.

Det er viktig å påpeke at koret av menn i *Carmen* får en annen funksjon enn jeg tidligere har vært inne på i forbindelse med koret av kvinner eller koret av orientalere. Forskjellen ligger først og fremst i at dette koret uttrykker seg i et kjent musikalsk språk. De blir en masse vi kan og vil identifisere oss med; de framstår med et sterkt felles blikk som vi dras inn i. Sammen med dem observerer vi den fremmede folkegruppens utsvevende aktiviteter og den enkelte Andre som trer inn på vårt område og truer vår homogenitet.

---

<sup>105</sup> "Tout vous dit bohémienne!"

<sup>106</sup> "Drôles de gens que ces gens-là!"

## Kvinnen

Det skjer plutselig noe nytt. Soldatenes trivelige kor i B-dur går over i a-moll, og et fallende kromatisk tema spilles i strykere. Micaëla kommer til syne. ”Look at that girl” sier Moralès, en av soldatene.<sup>107</sup> Blikket vendes fra den rare folkegruppen over på kvinnen.

Micaëla representerer et borgerlig, feminint ideal. Hun får etter hvert all vår sympati og er ”en av Oss”. Samtidig vil hun være en Annen ut fra det perspektivet vi har blitt presentert for gjennom soldatene. Jeg har tidligere vært inne på hvordan den dydige Micaëla blir karakterisert av den kromatikken vi senere vil forbinde med den truende Carmen, og hvordan det vitner om at vi beveger oss inn i en verden der kvinnekjønnets per definisjon er den Andre (s. 15). Micaëla framstår som annerledes og tiltrekkende; soldatene gir henne all oppmerksomhet.<sup>108</sup> Men selv denne forsiktige kvinnen er ikke så ufarlig som man skulle tro. Micaëla er også bestemt, direkte og insisterende på å få gjennomført sitt oppdrag. Hun avviser bastant soldatenes slibrige tilnærminger. Hun smyger seg vekk fra dem både fysisk og tonalt, og hun parodierer Moralès’ kjekke militærmarsj. Hennes parodi på den ”mandige” militærmarsjen tar lufta ut av Moralès’ morsomheter. Kvinner er ikke til å spøke med i Bizets opera. De slår tilbake, de ødelegger den tonale stabiliteten og de er et forstyrrende element som samtidig er avgjørende for å skape dramatisk og musikalsk utvikling. Men det er likevel mannen som runder det hele av i *Carmen*. Soldatene vender igjen tilbake til sin B-dur og sin betraktende aktivitet etter at Micaëla har sagt ”Au revoir, messieurs les soldats!” og smelt porten igjen bak seg.

For soldatene er det tydelig enda mer interessant å betrakte sigarfabrikkens kvinner enn vanlige folk på gata. Det går rykter om dette på vaktrommet. Når José bekrefter overfor Zuniga at fabrikken er full av kvinner – minst fire-fem hundre, kommer en dominantpedal inn. Det knyttes en spenning til denne fabrikken. Den bærer en eksotisme av et annet slag enn den vi til nå har blitt presentert for i Sevilla. Her er det ikke bare én kvinne, her er det mange av dem. Og de er ikke ordentlige og jomfruelige som Micaëla – de er avkledd, yppige, røykende og velvillige.

Tobakksrøyk ble i det 19. århundret ansett for å være upassende for en kvinne; det var noe prostituerte brukte for å annonsere sin virksomhet. Assosiasjonene ble knyttet til

---

<sup>107</sup> ”Regardez donc cette petite”

<sup>108</sup> McClary påpeker hvordan: ”the rising bass reveals the prurient interest of her spectators” (1992: 69).

det rebelske, til seksuell nytelse og til velvillige kvinner fra en annen klasse. Carmen og hennes kollegaer røyker ikke bare selv – det er de som *produserer* sigarettene: ”a harem of stripped-down women rollig phallic cigars” (Hutcheon & Hutcheon 1996: 181). Sigarfabrikken framstår derfor som et konglomerat av Annethet, innhyllet i en tåke av sydlandsk varme og seksuell spenning. Det er her de virkelige Andre befinner seg. Mannskoret klatrer opp i fabrikkgjerdene og trykker seg inntil. Forventningen stiger. Stiger gjør også deres resitativ, i halvtonetrinn. Det ender i en septim som forblir uoppløst: ”How they flirt with us as they smoke their cigarette!”<sup>109</sup>

Det er likevel først når sigøyneren Carmen gjør sin entré at det blir klart hvem som virkelig representerer det truende i Bizets opera. Kvinnene vi har møtt til nå, har vært noe de maskuline betrakterne har kunnet kontrollere. Carmens entré vitner derimot om at her kommer noe som vanskelig vil la seg kontrollere. I sin første uttalelse tar Carmen opp de nysgjerrige mennenes f-moll, men tar raskt styringen over situasjonen. Hun presenterer seg i Db-dur som dreier over mot B-dur, ”before slamming the door with her refusal in an unambiguous D minor” (McClary 1992: 74). Carmen invaderer ikke bare scenen ved hjelp av en hurtig versjon av det kromatiske temaet kjent fra forspillet – hun invaderer også tonaliteten. Carmen gjør krav på alt. På oppmerksomhet, på frihet, på seksualiteten og på makten. Og det til tross for at hun både tilhører ”the fools” og sigarfabrikkens proletariserte kvinner. I tillegg til dette er Carmen også sigøyner. Hun er en Annen blant de Andre og en Annen iblant Oss.

## **Sigøyneren**

Sigøynerne ble regnet inn under samlebetegnelsen orientalere. Man antok at de ankom Europa fra Midtøsten via Egypt, et land som sto sentralt i det 19. århundrets orientalistiske fantasier (jf. *Aida*).<sup>110</sup> Innenfor Frankrikes egne grenser var det gjerne to grupper som fikk stempelet orientalere: sigøynere og jøder.<sup>111</sup> For det franske publikummet var sigøynerne orientalere som hadde ”invadert” hjemlandet. Denne nærheten gjorde sigøyneren til en mer tvetydig orientaler, men samtidig farligere enn den orientaleren som befant seg ”på sin rette plass” (Brown 2000: 124). Sigøyneren blir et tydelig eksempel på Douglas’ definisjon av det urene: ”matter out of place” (1966: 35).

---

<sup>109</sup> ”Mine coquette! Fumant toutes du bout des dents, la cigarette”

<sup>110</sup> Derav det engelske ordet *gypsy* (gresk: *gyphos*, spansk: *gitano*) (Brown 2000: 123).

<sup>111</sup> I Merimées novelle blir Carmen først tatt for å være jøde (s. 29).



Modernitetens fokus på orden og kategorisering, slik det kom til uttrykk gjennom de oppblomstrende nasjonalstatene, skapte en myte om kulturell homogenitet. Det var ikke den utenforstående fienden som var nasjonalstatens trussel, men "the enemy within" (Tseëlon 2001: 5f.). Sigøyerne falt inn under denne gruppen som truet klassifikasjonssystemet i seg selv. De hadde overskredet den grensen som hadde gjort det mulig å betrakte Orienten fra et europeisk ståsted med en estetisk distanse. På den måten trakk de frekt over det vestlige representasjonsherredømmets grenser. Disse "Andre innenfor" ble for virkelige – og med det dobbelt så truende.

Det truende ble forsterket gjennom sigøynernes språklige tilpasningsevner og ferdigheter. De beholdt sitt morsmål, samtidig som de tok opp språket i det landet de kom til så godt at de kunne tas for å være innfødte (McClary 1992: 34).<sup>112</sup> Dette resulterte i at det ble de nasjonale som i sin uforståelighet ble satt utenfor. I Bizets opera framheves Carmens språklige kompetanse gjennom den musikalske karakteriseringen av henne. Operaens øvrige karakterer ser uten unntak ut til å holde seg til én musikalsk stil. Carmen, derimot, behersker dem alle. Hun er på alle måter promiskuøs, og hennes musikalske språk er upålitelig og uforutsigbart; hun synger duetter med Escamillo, og hun pludrer med sine smuglervenner, samtidig som hun også behersker Josés mer høyverdige musikalske språk. På tross av sin klassetilhørighet kan Carmen den høyere klasses regler og retorikk. Ved det forsterkes oppfatningen av at hun ikke egentlig hører hjemme noe sted. Det hadde antagelig vært lettere å godta Carmen om hun "bare" var en orientaler, enn at hun helt uforutsigbart veksler mellom sine sigøynerdanser og Josés høyverdige operastil. Denne kompetansen gjør at vi ikke vet hvor vi har henne: "Like Merimée's Carmen and the 'alien-at-home', Bizet's heroine has mastered the language of those around her, and can slip easily in and out of them without revealing 'herself'" (McClary 1992: 57).<sup>113</sup> Hun er en Annen som umerkelig kan gli inn på Vårt område. Hennes språklige ferdigheter gjør at hun blir vanskeligere å kategorisere enn både José og vi som publikum liker. I sitt spill med kategoriene sklir hun unna kategoriseringen. For når snakker Carmen "sant", og når spiller hun? Hvem er hun – *egentlig*?

---

<sup>112</sup> Dette beskrives i Merimées novelle: "Som De vet, Señor, har ikke sigøynere noe hjemland. De er derfor alltid på reise, snakker mange språk, og de fleste føler seg hjemme både i Portugal, Frankrike, Baskerland og Catalonia. De kan til og med gjøre seg forstått blant maurere og engelskmenn" (s. 42).

<sup>113</sup> McClary skiller seg her fra Dahlhaus; han mener Carmen har et negativt karaktertrekk som operaheltinne: "she is incapable of attaining lyric urgency. Carmen can parody lyricism [...] but she cannot make it her own" (Dahlhaus 1989: 282). Jeg er enig med McClary i at er det noe Carmen kan, så er det å oppnå "lyric urgency". Her ligger hennes styrke (se McClary 1997).

## Kvinne, klasse og masse

Klasseperspektivet er som nevnt spesielt viktig i konstruksjonen av den Andre i *Carmen*. Kvinnene innenfor fabrikkgjerdene må forstås som en del av en annen sosial gruppering enn spanjolene vi til nå har møtt. Carmen er ikke bare av en annen rase; vi møter henne som en del av en underklasse. Der er smuglervirksomhet, prostitusjon, vold og knivtrekking en del av hverdagen. Carmen viser selv at hun er bevisst klassegrensene og spiller åpenbart med mulighetene dette gir. Selv om José er av en annen klasse enn Carmen, er han langt nede på statusstigen innenfor sitt eget system. I Seguidilla synger hun derfor om en viss mann som ikke er løytnant eller offiser, men bare en korporal: "but he is good enough for a gypsy girl!"<sup>114</sup> Carmen vet å spille på Josés svake punkt – hans lave militære status, men også på hvordan hun kan gjøre sin egen klasses tilhørighet til et trumfkort.

Operaen *Carmen* er spesiell når det gjelder konstruksjonen av den Andre i form av at innholdet så å si konstitueres i formen; Bizet bruker operaformen i seg selv for å markere Carmens Annethet. Hun tilhører en klasse som ikke hører hjemme på operascenen. Med få unntak skiller de musikalske uttrykksmidlene Bizet tilla Carmenfiguren seg konsekvent fra Opéra-comiques ordinære musikalske språk. I denne sceniske konteksten var disse kabaretaktige sang- og dansenumrene ikke "virkelige" ytringer (McClary 1997: 123). Hennes musikalske språk var av en annen verden – ikke bare fra den orientalske, men fra en verden som skjulte seg i det parisiske natteliv. For selv om Carmens Habañera skulle låte spansk, var den som hentet ut fra kabarets scenen. Der var dragningen mot det eksotiske like sterk som i den delen av kulturindustrien der borgerskapet var klientell. For det borgerlige publikum representerte populærkulturen de lavere klassers kulturelle forurensning. Opéra-comique som institusjon skulle være et alternativ til denne nedrige underholdningen (McClary 1992: 58). Carmens musikalske uttrykk, stykkets mest "spanske" musikk, spiller derfor på kulturelle spenninger innen den franske underholdningsverdenen, spenninger Bizet kjente og kunne utnytte i verkets dramatiske struktur. Bildet av Carmen som den Andre forsterkes ved bruk av den Andre klassens kulturuttrykk – gjennom en sjangermessig annerledeshet både i musikalsk språk og scenisk stil. Hun blir den Andre på den scenen der hennes historie utspilles, og en fremmed i selve sjangeren.

---

<sup>114</sup> "mais c'est assez pour une bohémienne!"

Andreas Huyssen peker på hvordan massens kultur i det 19. århundret ble assosiert med det kvinnelige gjennom sin appellering til det kroppslige og sensuelle; retten til den virkelige og autentiske kulturen tilfalt menn (1988: 47ff.). Huyssen mener at man i de kunstneriske uttrykkene fra århundrets siste halvdel kan se hvordan kvinnen identifiseres med massen som en politisk trussel, en trussel den aller første kvinnebevegelsen og en voksende sosialisme representerte mot den patriarkalske og borgerlige orden. I *Carmen* eksemplifiseres arbeiderklassens truende voldelighet gjennom knivtrekkingen i slåsskampen mellom Carmen og hennes kollega; arbeiderklassens ulydighet vises gjennom Carmens deltagelse i smuglervirksomhet. Den borgelige frykten for massen blandet seg med en mannlig frykt for kvinnen – for deres opprør og ulydighet (Huyssen 1998: 50). Gjennom å ha blitt kjønnnet som feminin ble også devalueringen av massekulturen forsterket. Mekanismene er de samme som i forholdet mellom kvinnen og orientaleren; ved å bli representert ved en ny negativ Annen, økes graden av Annethet. Et intrikat system kommer til syne der kvinnen, orientaleren og massen fyller den samme funksjonen i forestillingen om den truende Andre.

Som jeg var inne på i det første kapittelet, framhever Spivak hvordan kjønn, rase og klasse er sentrale bestanddeler i konstruksjonen av den Andre (se s. 22). Skikkelsen Carmen innehar alle disse aspektene. Dette gjør henne til den Andre av tredje grad; som Spivak formulerer det: ”you get it in three ways” (1988: 294). Ifølge Spivak framstår denne skikkelsen som et ikon på underlegenhet. Dette dementerer den fattige, orientalske Carmen med ettertrykk. Vi skal senere se at denne kvinnelige arbeideren vanskelig kan kalles underlegen.

## CARMENS KVINNEROLLER

Som tidligere nevnt, befinner både Carmen og José seg utenfor samtidas idealer for kvinnelig og mannlig oppførsel. I denne operaen finnes derfor ikke den polare motsetningen først og fremst mellom mann og kvinne, men mellom karakterene som eksemplifiserer borgerskapets tradisjonelle standard for femininitet og maskulinitet (Micaëla og Escamillo), og protagonistene som demonstrerer en sløring av de etablerte kjønnskonvensjonene (Furman 1988: 174). Dette gjør det viktig å framheve Micaëla som kontrast til den overskridende Carmen.

## Morsskikkelsen

Før Carmen presenterer seg gjennom sin Habañera, er den dydige Micaëla vår eneste erfaring med en kvinnelig rollefigur. Kontrasten kan knapt bli større. Det første José utbryter idet han får øye på Micaëla er: ”tell me about my mother!”.<sup>115</sup> Micaëla kommer som budbringer for Josés mor med et brev, penger og kjærlighetserklæringer. I denne scenen veksler Micaëla mellom å representere moren og seg selv. Riktignok tangerer disse rollene hverandre på så mange områder at det knapt kan trekkes noe skille. Micaëla går også mer direkte inn i morens sted ved at hun tar hennes ord i sin munn og imiterer Josés mor (men overhodet ikke på en parodisk måte). Hun simulerer den eldre kvinnens stil ved å gå fra B-dur til g-moll og forteller i denne stilen hvordan moren anmodet henne: ”you must look for my son José!”.<sup>116</sup> Micaëla har fått i oppdrag å fortelle at Josés mor har tilgitt syndene hans og venter på at han skal komme tilbake. Av brevet Micaëla binger José kommer det også fram at moren vil han skal gifte seg med denne yndige piken. Micaëla ser blygt ned når José leser dette, slik enhver bluferdig pike burde gjøre. Deres eventuelle ekteskap ville vært basert på et rasjonelt valg på bakgrunn av samfunnsmessige konvensjoner, ikke på forelskelse eller seksuell tiltrekning. I det hele tatt fører forbindelsen mellom Micaëla og Josés mor til at enhver seksuell spenning mellom José og Micaëla er fjernet. Det finnes ikke noe av dette i kysset Micaëla overbringer til José. Det første José uttrykker etter dette kysset er også: ”a kiss from my mother!”.<sup>117</sup>

Micaëla framstår i denne scenen som en åpenbarende engel, akkompagnert av arpeggioer i harper og et mykt teppe av strykere.<sup>118</sup> Figuren Micaëla finnes ikke i Mérimées novelle, men ble innført i operaversjonen for å gjøre det hele mer spiselig for Opéra-Comiques publikum (McClary 1997: 118). Antagelig var funksjonen av denne innføringen snarere at Carmens særegenhet kom enda tydeligere fram. I sin kjedelige ynde representerer Micaëla de stereotype kvinnerollene som vanligvis frekventerte den samme scenen. Hennes sopranstemme holder seg nær den tonikalske tryggheten. Hun gir i det hele tatt inntrykk av at hun har kontroll over tonaliteten og leder José stadig tilbake til tonika når han, affektet med tanke på sin mor, svinger

---

<sup>115</sup> ”Parle-moi de ma mère!”

<sup>116</sup> ”Tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant”

<sup>117</sup> ”Un baiser de ma mère!”

<sup>118</sup> Som deNora påpeker, har harpen tradisjonelt blitt betraktet som et feminint instrument, ofte assosiert med engler (2000: 26). Harper, fløyter og myke strykere dominerer også det som oppfattes som Micaëlas tema i tredje akt; det innleder akten og høres igjen idet Micaëla kommer til syne.

over i andre tonearter. Micaëla er et trygt holdepunkt. Både for José og for publikum er Sevilla et fremmed land. Som jeg var inne på i forrige kapittel, vil det derfor ligge en grunnleggende lengsel etter det trygge hjemlandet under handlingen.<sup>119</sup> Hver gang Micaëla kommer inn på scenen, tilfredsstilles riktignok lengselen etter tryggheten. Hun får José til å huske hvor han kommer fra og hvor hans egentlige identitet ligger. Josés sentimentale erindring om sitt hjem, sammen med Micaëlas musikalske fremtoning og milde karakter, følt antagelig som noe trygt også for Opéra-comiques publikum. Dette var et tonespråk de kjente, et hvilested midt blant denne operaens sigøynere og harmoniske ustabilitet.

Sammen med Micaëla minnes José sin mor og sin søte fortid hjemme i en vuggesangliknende rytme, med horns signaler i bakgrunnen. I første kapittel viste jeg til hvordan horn og obo har blitt brukt til å framstille både det orientalske og den landlige idyllen; i denne scenen får vi erfare begge ytterpunktene. De milde og pastorale horns signalene fra Micaëlas vakre verden øker etter hvert i styrke og skarphet. Etter et bankemotiv ender de i en dissonerende sekund. Carmens karakteristiske kromatiske motiv høres i ulike instrumentgrupper, og José kommer plutselig på noe: ”to what demon I was about to fall!”<sup>120</sup> Vi dras inn i spennet mellom den hjemlige tryggheten og den orientalske fristelsen.

## Kontrasten

Det 19. århundrets bilder av *femme fatale* hadde sitt klare sidestykke i bildene av ”the good girl/wife”: ”The *femme fatale*/prostitute image established itself as the visual representation of one side of the binary concept of Woman, wherein she was defined either as asexual and domestic or erotic and independent” (Meyer 1992: 75). Som representant for Josés mor, det borgelige kvinneidealet, det rene og det jomfruelige, framstår Micaëla som en slik slående kontrast til Carmenfiguren. Hun blir et motstykke både moralsk, i sin dramatiske funksjon og sitt musikalske språk.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Om forholdet mellom militarisme, det fremmede landet og det nostalgiske, se Tambling (1996: 22) og Lowenthal (1985).

<sup>120</sup> ”Qui sait de quel démon j’ allais être la proie!”

<sup>121</sup> Det stereotype bildet av den hjemlige og kyske kvinnen er Coventry Patmores *The Angel in the House* (1854) et særlig tydelig eksempel på. Her finner vi den nærmest identitetsløse og aseksuelle moren som sørger for materiell og åndelig velvære i hjemmet. Gilbert & Gubar hevder at som resultat av mannens frykt for den frie kvinnen, var det bak enhver ”angelically selfless Snow White” en ”wickedly assertive Stepmother” (1984: 28). Se også Allen (1983: 4); Mosse (1996: 74f.) og Van Lenning, Mass & Leeks (2001: 92) om den typiske framstillingen av de kontrasterende kvinnerollene.

Micaëla framstår som selvoppofrende, som en tjenerskikkelse, men likevel som modig. Etter min mening har hun flere likheter med Aidaskikkelsen. Aidas ”hvithet” påpekes av Patricia Smith (1997: 105). Smith begrunner denne karakteristikken først og fremst i Aidas gjerninger. Aida er en kvinne som er villig til å ofre sitt liv både for Radamés og sitt fedreland. Med det oppnår hun beundring fra publikum – å gå i graven med sin mann er en modig handling. Micaëla viser også mot ved å lete etter José blant smuglere og røvere i fjellene. Disse modige og uselviske gjerningene vekker assosiasjoner til opphøyde vestlige og kristne idealer. Clément kaller Aida: ”more a Christian than a Nubian” (1989: 116). Det begrunner hun for det første i konnotasjonene knyttet til det å være en egypters slave og på den måten en representant for Guds utvalgte folk. For det andre henger det sammen med karakteriseringen av Aida som en type jomfruelig martyr.<sup>122</sup> Som en slags forklaring på disse tolkningene påpeker Lindenberger en forbindelse mellom sopranstemmens muligheter til å uttrykke et vidt spekter av følelser, og omfanget av emosjoner martyren vekker: ”Like no other voice, the soprano can evoke that fusion of admiration and pity that the audience have traditionally felt towards a martyr” (1984: 269).<sup>123</sup> Det er nok ikke tilfeldig at det er i kirken Micaëla har truffet Josés mor, eller at Micaëlas ledsager på fjellet velsigner henne med: ”may all the saints in the Paradise protect you”.<sup>124</sup> Både Aida og Micaëla framstår som engleskikkelser, begge fungerer de som klare kontraster til de selvopptatte og grensesprengende Amneris og Carmen. Kontrastene forsterkes ved at både Carmen og Amneris på ulike måter knyttes opp mot hedenskapen: Carmen gjennom sigøynernes spådomskunster og Amneris i tilbedelsen av de hedenske solgudene. Det gjelder også Dalila, i sin orgie av hedenskap i det dagoniske tempelet.

Kombinasjonen av det moderlige og det jomfruelige som karakteriserer Micaëla kan lett knyttes opp mot rollen som den aseksuelle madonna, den trofaste jomfru Maria. I den velkjente europeiske dikotomien står Eva for synden, døden og det forlokkende, mens Maria framstilles som hennes motsetning; hun er den rene og gudfryktige som

---

<sup>122</sup> En tolkning som kan underbygges av Aidas utsagn: ”Numi, pietà del mio martir” i andre akt.

<sup>123</sup> Lindenberger er selv kritisk til Cléments syn på operaens kvinnelige ofre. Han påpeker at Radamés og Amneris på ulike måter også kan tolkes som martyrer; likevel førte sopranstemmens dominans på operascenen i det 19. århundret til at fokuset ble rettet mot Aida og hennes følelsesliv (Lindenberger 1984: 268f.).

<sup>124</sup> ”Que tous les saints du paradis vous soient en aide alors”

bringer tilgivelsen til verden (Tseëlon 1995: 11).<sup>125</sup> Kvinnen som gikk i forbindelse med satan selv og som klarte å forføre mannen til å leve med synden, måtte få sitt motstykke i den kvinnen som gjennom jomfruelighet og moderlighet ga frelse og tilhørighet. Kvinnekjønnene fikk to ansikter: det ene var en jomfruelig skjønnhet som legemliggjorde guddommelige idealer, et deseksualisert objekt å beundre; det andre ansiktet tilhørte en erotisk tiltrekkende, men demonisk og hjerteløs forførerinne, hvis jordiske sensualitet gjorde henne til et seksuelt (men uoppnåelig) begjærsobjekt (Tseëlon 1995: 21). Denne ambivalensen, som i europeisk kultur har vært knyttet til kvinnekjønnene, vil jeg påstå er et tydelig trekk både i *Carmen* og *Aida*.

### SEGUIDILLA: DANSENS BETYDNING

Etter at Carmen er brakt inn til stasjonen, anklaget for bråket og knivstikkingen i sigarfabrikken, blir José satt til å holde vakt over henne. Carmen må trassig innrømme at det *er* sigøyner hun er: ”Yes, I’m a gypsy, but you will do as I want – because you love me..”.<sup>126</sup> José benekter. ”O yes, you love me, the way you look at me..”, opplyser Carmen.<sup>127</sup> José blir provosert og forbyr henne å snakke. Carmen reagerer med å gjøre det samme som da Zuniga ville tvinge henne til å forklare seg – hun synger. Carmen setter showet sitt i gang. Og som hun selv påpeker: måten José ser på henne – gir henne makt.

Carmens Seguidilla er en oppvisning i hvordan det er mulig å danse forførende, trass i at man er fastbundet til en stol. Det er en demonstrasjon av hvordan en avstand på tre meter ikke trenger å være noen hindring for en kroppslig forførelse. Det er fullt mulig dersom man har mannens øyne rettet mot seg og i tillegg har kunnskaper om hvordan man utnytter potensialet i det å befinne seg på en scene. Carmens nummer der inne på vaktrommet framstår nærmest som en destillasjon av forførelsens kraft, framført av en som vet å utnytte det tiltrekkende både i det kvinnelige og det eksotiske.

Seguidilla kan ikke synges av en kropp i ro – i så fall ville hele nummeret framstå som svært lite overbevisende. Skal vi tro på hennes fortelling om hvordan hun danser og forfører menn i Lillas Pastias vertshus, må hun også danse og forføre i sin

---

<sup>125</sup> Allen viser hvordan denne ”Mary/Eve” - dikotomien gikk igjen i fransk litteratur i det 19. århundret og hvordan dette peker mot datidas ambivalente oppfatning av kvinnen (1984: 67ff.).

<sup>126</sup> ”Oui, je suis Bohémienne, mais tu n’en feras pas moins ce pue je te demande... tu le feras parce que tu m’aimes”

<sup>127</sup> ”Eh! Oui, tu m’aimes... ne me dis pas non, je m’y connais!... tes regards, la façon dont tu me parles”

beretning. I kraft av å være ment for dans er dette musikk som i stor grad vender oppmerksomheten mot Carmens kropp. Rytmene hun akkompagneres av, vitner om Carmens kroppslige bevissthet – og samtidig om Josés fravær av det samme. Carmen kommuniserer mer med kropp enn med ord. Dermed knyttes hun opp mot stereotypien om den frigjorte, dansende afrikaneren som gjør europeeren kald og stivbeint, men ikke desto mindre intellektuell og rasjonell.

Jeg tror Carmen som orientalsk danser er en nyttig innfallsvinkel til å forstå denne kvinnen bedre. Samtidig tror jeg Carmens dans bør ses i sammenheng med dansens rolle i det 19. århundrets *franske* kontekst. Felicia McCarren påpeker at det i Paris mot slutten av århundret ble knyttet et nettverk av assosiasjoner til den dansende kvinnen. Dette var kvinnekroppen ”on public display”, en kropp som kunne inntas gjennom øyet, som en type offentlig prostitusjon (1998: 4). Den dansende kvinnekroppen signaliserte også mulighetene for en mer kjødelig erobring; de prostituerte viste seg gjerne fram gjennom dans før salget fant sted. Danseren og den prostituerte uttrykte en enorm teatralitet som ble forbundet med avvikende former for kvinnelig oppførsel. (McCarren 1998: 12, 94; Dijkstra 1986: 243). Dette måtte selvsagt kontrolleres; samtidig unnslopp danseren sensur fordi hennes kroppslighet kunne kontrolleres av det offentlige blikket. McCarren avviser likevel et ensidig maktforhold mellom danseren og hennes betraktere (1998: 106). Danserens selvbevisste forhold til sin egen iscenesettelse resulterte i en dobbelthet hva gjelder maktforhold. Hun var ikke bare et betraktet objekt, men også betraktende – hun observerte reaksjonene på sin egen utøvelse: ”The prostitute is, by definition here, a woman who looks back: the *femme-spectacle* is not only an observed object, but an observing subject” (McCarren 1998: 94). Det dansende subjektet var bevisst mulighetene i å være ”on public display”. I forhold til betraktningen og kontrollen av kvinnen er denne vendingen interessant; når den dansende kvinnen også blir betraktende, innehar hun en kilde til makt.

Det er slik vi møter Carmen. Hennes måte å bruke kroppen sin på gir henne myndighet. Carmen virker bevisst effekten av framførelsen, kroppsbeherskelsen og forførelsen. Sam Abel skriver slik om sine egne personlige opplevelser av Carmen: ”When Carmen seduces Don José, she seduces me at the same time [...] José soon fades out of the picture; I see only Carmen herself, dancing for me, singing for me” (1996: 29). Det er ikke tvil om at den syngende og dansende Carmenfiguren innehar makt – hun kunne ha gjort hva hun ville med oss. I likhet med José blir vi sittende



måpende igjen. Og som denne soldaten gjør, ville vi nok ganske raskt løsnet repet. Vi vil se Carmen danse med armene fri.

## SIRENENES FORLOKKENDE FRIHET

På vaktrommet blir Carmens forestilling stadig mer opphisset. José må gripe inn og prøve å stanse dette maskineriet Carmen har satt i gang. Han aner ikke hvor dette vil ende. ”Be quiet! I told you not to speak to me!”, utbryter José, nærmest forbauset over at han selv synger.<sup>128</sup> Det er tydelig at José har villet framstå som den rasjonelle og rolige på dette merkelige og kaotiske stedet. Han har forholdt seg stille i Carmens nærvær og kun besvart henne i ren tale. Nå *synger* han om hjelp – som et tegn på at det allerede er for sent. Han synger til og med i Carmens musikalske språk. Selv noe overrasket, men tydelig fornøyd, svarer Carmen rolig i et nytt melodisk materiale: ”I’m not speaking to you, I’m singing to myself.. and I’m thinking – It’s not forbidden to think!”.<sup>129</sup> Og med det har Carmen selv pekt på to sentrale aspekter ved sin egen figur som er med på å gjøre henne samtidig tiltrekkende og truende: performativiteten og friheten.

La meg først slå fast: et viktig kjennetegn ved Carmen, Amneris og Dalila – og som Micæla og Aida mangler – er friheten (i forhold til Aida er dette svært tydelig gjennom hennes slavestatus). Aida defineres gjennom sin far og Radamés, og Micaëla nærmest gjennom Josés mor. Carmen, Amneris og Dalila definerer derimot seg selv og sin egen tilværelse. Carmen proklamerer stolt i siste akt: ”Carmen will never yield! Free she was born and free she shall die!”.<sup>130</sup> Idet hun triumferende vandrer ut fra arresten benytter hun også anledningen til å synge en del av Habañera – hennes ode til friheten. Carmen begrunner sin betingelsesløse frihet i sitt opphav som sigøyner. Dette blir særlig tydelig i den voldsomme lovprisningen av den sigøyneriske friheten i andre akt. Videre knytter Carmen kravet om frihet opp mot kravet til å utøve sin seksualitet på en måte som bryter med strenge borgerlige rammer. I Habañera gir hun selv publikum en metafor å sammenlikne henne og hennes frihetskrav med: som en rebelsk fugl vil heller ikke Carmen la seg fange – enhver ramme vil bli for liten.

---

<sup>128</sup> ”Tais-toi! Je t’avais dit de ne pas me parler!”

<sup>129</sup> ”Je ne te parle pas, je chante pour moi-même; et je pense... il n’est pas défendu de penser!”

<sup>130</sup> ”Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!”

”Dreams about the dreamers” er Parakilas beskrivelse av operaer der handlingen dreier seg om menn, gjerne en soldat, som vil prøve ut sine drømmer om en annen tilværelse enn det borgerlige og ”europaiske” liv (1994: 33). *Carmen*, *Aida* og *Samson et Dalila* er tre av flere operaer som framstiller drømmen om denne flukten.<sup>131</sup>

Lengselen mot en annen og bedre verden kommer blant annet fram av Josés bønn til Carmen i sluttscenen: ”We can begin our life again, far from here, under new skies!”. Den kommer også til syne i Dalilas forføring av Samson: ”Come my beloved, follow me, to Soreck, to that lovely valley”; og i *Aidas* tredje akt, der Aida og Radamés synger: ”Come with me, we shall flee together, from this land of sorrow”.<sup>132</sup>

I tillegg til å representere det fremmede var det et karakteristisk trekk ved det 19. århundrets framstillinger av Orienten at den representerte alt det den vestlige verden manglet, og fungerte som Europas kollektive dagdrøm (Said 1978: 52). Tiltrekningen mot den eksotiske Orienten oppsto delvis ut fra oppfatningen om den europeiske kulturs fallitt. Som en frisoner for den europeiske forestillingsverden rommet Orienten de kvalitetene som Vesten gjennom religiøse forbud, politikk og regelstyrt moral hadde forvist.<sup>133</sup> Etiopia framstår på denne måten i *Aida* – som et fjernt og vakkert fatamorgana hvor ”the breeze blows sweet over the perfumed land of flowers”;<sup>134</sup> der finnes heller ikke Egypts rigide teokrati. Med utgangspunkt i *Carmen* og *Aida* viser Jeremy Tambling hvordan soldatens tiltrekning mot den fremmede kvinnen hang sammen med et ønske om frihet fra borgerlige rutiner (1996: 23). Samtidig var soldaten klar over at dette var en erotikk og en frihet på kanten av døden. Jakten på det orientalske paradiset var en søken etter det bakenfor: ”that always lies somewhere he is not [...] in a beyond that once achieved points to another beyond in a chain of signifiers that can end only in death” (Behdad 1990: 45). Som toreadorens yrke går ut på å flørte med døden, framstilles Orienten som en dødelig, men tiltrekkende risiko.

Jeg har tidligere vært inne på hvordan tiltrekningen mot den orientalske kvinnen har paralleller med tiltrekningen mot de syngende og dødelige sirenene. Disse forlokkende skikkelsene kunne friste med en alternativ livsform, slik Carmen

---

<sup>131</sup> Se også Adorno (1998: 54); Tomlinson (1999: 172) og Locke (1995: 75).

<sup>132</sup> ”Nous allons tous deux commencer une autre vie, loin d’ici, sous d’autres cieux!”; ”O mon bien-aimé, suis mes pas vers Soreck, la douce vallée”; ”Vieni meco, insiem fuggiamo questa terra di dolor”

<sup>133</sup> Locke bemerker hvordan operaer satt i en eksotisk setting kan tolkes som en allegorisk behandling av kritikkverdige forhold i det vestlige samfunn. Han tolker for eksempel det rigide teokratiet i *Aida* som en kritikk av det katolske presteskapets hykleri i Verdis *Italia* (1993: 62).

<sup>134</sup> ”Ivi l’aura è imbalsamata, ivi il soulo è aromi e fior”

demonstrerer i sin sang til José før hun flyr ut av arresten – ”love is like a rebellious bird”.<sup>135</sup> Sirenene representerte en tiltrekkende frihet fra ansvar og forpliktelser. Samtidig betydde det å følge denne kvinnen – ”she who had thrown the trappings of the household nun and had toppled her weak and fainting mother’s pedestal” – en oppgivelse av tryggheten (Dijkstra 1986: 265). José møter dette dilemmaet; et valg mellom sin mors trygge vuggesang eller å rive denne ned i dragsuget mot Carmens tiltrekkende frihet. I forrige kapittel nevnte jeg hvordan kvinnen i orientalistiske narrativer ble et symbol på en kamp i mannens indre mellom det fremmede, fristende og eksotiske, og det hjemlige, trygge og nostalgiske. Odyssevs’ møte med sirenene i Homers fortelling kan tolkes som et møte med denne kampen.<sup>136</sup> Ifølge Adorno og Horkheimer framstår Odyssevs som prototypen på et borgelig subjekt, mens sirenene representerer et tilbakefall til et fortrenget og ukontrollerbart område bakenfor den instrumentelle fornuften (1981).<sup>137</sup> Odyssevs binder seg til masten slik at han kan gi seg hen til deres ufornuftige frihet, til nytelsen og beruselsen – samtidig som repene gjør at han ikke vil miste seg selv, men fortsette som et opplyst og produktivt menneske.

Orientalerens tiltrekkende frihet får et uttrykk gjennom Carmens innholdsløse ”tralala”. For henne trenger ikke alle ytringer å ha et begrepsmessig innhold. Denne orientalske kvinnen søker ikke etter rasjonelle årsaksforklaringer eller konsekvenser for framtida. José tenker i konsekvensrekker; i hans verden har alt en funksjon. Filen Carmen sendte ham i fengselet, brukes til å slipe lanser. Og når han ikke fikk bruk for pengene hun la ved, leverer han dem pent tilbake til Carmen – som med en gang bruker dem opp på manzanilla og søtsaker. Carmen innehar i likhet med Orienten: ”all the happiness which the bourgeois world denies itself in its irrational rationality” (Adorno 1998: 54). For José framstår det som det eneste rasjonelle å drepe denne truende overskrideren – nærmest som en demonstrasjon på Vestens irrasjonelle rasjonalitet i møte med den forførende friheten.

---

<sup>135</sup> ”L’ amour est un oiseau rebelle”

<sup>136</sup> Peraino argumenterer for at det er disse tilsynelatende motstridende kreftene som tjorer Odyssevs fast til masten: den seksuelle tiltrekningen mot sirenene – og hjemlandet eller familien som en slags psykososial magnet (2003: 440).

<sup>137</sup> Jeg har flere ganger kommet inn på det tiltrekkende i tilbakefallet mot det ukontrollerbare som et sentralt aspekt ved framstillingene av Orienten og orientaleren. Vi så det i forbindelse med dansen (s. 32), i hvordan framstillingene av den forførende *femme fatale* kan tolkes som en del av en drøm om å oppgi kontrollen (s. 47) – og i hvordan fascinasjonen for sløret viser tiltrekningen mot det bakenfor det synlige og opplyste (s. 52). I neste kapittel kommer jeg videre inn på kontrollens kapitulasjon.

## PERFORMATIVITET OG AUTENTISITET

Don José misforstår Carmen. Hun er ikke som de kvinnene han er vant med å omgås. José vil aldri finne det han forventer i møte med henne. I motsetning til Micaëla, som både musikalsk og emosjonelt oppleves som autentisk, er Carmen grunnleggende performativ. Selv når hun synger sin sigøynermusikk, røper hun aldri en autentisitet som sigøyrer. Denne musikken er en del av hennes retoriske repertoar, og hun tar den i bruk som om det var musikken til hennes kabaretnumre. Carmen tar seg også den frihet å spille på de andre sceniske figurenes materiale. Når hun i Seguidilla synger innsmigrende om kjærlighet, bruker hun elementer fra Josés og Micaëlas ordskifte, som vi tidligere har vært vitne til. Carmen setter dette seriøse og opphøyde i anførselstegn.

Det performative i Carmens ytringer skaper en grunnleggende tvetydighet i selve den dramatiske konstruksjonen. Gjennom hele stykket trer hun inn og ut av roller uten å røpe sin egentlige identitet. Vi vet ikke hvorvidt hun uttrykker ”seg selv”, eller om hun bare framfører et nummer. Som José blir vi utsatt for hennes spill og kommer ikke bakenfor hennes forføreriske *persona*. Et resultat av denne performativiteten er at publikum sjelden vet hva hennes sigøynermusikk skal representere ved henne – om det er hennes ”sanne sigøyernatur”, bildene hun vil at andre skal ha av henne, eller de egenskapene som en soldat tilskriver henne fordi den svarer til hans drøm om å flykte fra det europeiske, borgerlige liv. Denne usikkerheten og tvetydigheten skaper en emosjonell avstand til Carmen.

Når Carmen er sammen med José, synger hun alltid *til* ham, aldri *med* ham. Det finnes ingen kjærlighetsduett mellom de to i stykket.<sup>138</sup> Carmen og Escamillo derimot, bygger sin duett i fjerde akt på de samme premisene. For dem begge er dette en framføring av et nummer. Deres kjærlighetserklæringer har ingen forpliktelser, det er et spill – slik alt Carmen foretar seg. Carmen opptrer alltid for noen, hun definerer seg ut fra sine opptredener. Dette vet Escamillo, som selv iscenesetter sin egen fremtoning.<sup>139</sup> Første gang vi møter Escamillo, gjør han entré på en storslått måte; som Carmen krever han plass og er en karismatisk artist. Escamillos væremåte baserer seg på at han er i sentrum for oppmerksomheten og for beundrende blikk. I kontrast til

---

<sup>138</sup> Som Dahlhaus bemerker: ”there is not a single duet in the work in which the pair express unanimity of emotion” (1985: 89).

<sup>139</sup> Abbate påpeker likheten mellom Carmen og Escamillo i deres trang til iscenesettelse (1991: 122).

José, som gjorde sin første entré til piccolofløyer og små barn som lekte soldater, blir Escamillo fulgt av triumferende fanfarer, rungende jubel og applaus fra folkemengden. Med stor innlevelse spiller han ut arenaens dramatikkk som et fascinerende enmannsshow. På samme måte som Carmen gjorde i forhold til sin identitet som sigøyner i Habañera, viser Escamillo en tydelig selvrefleksivitet i dette nummeret (McClary 1992: 91). Han har et bevisst forhold til sin rollefigur og dens evne til å manipulere publikum på arenaen. I likhet med Carmen utstråler Escamillo også en klar kroppsbevissthet gjennom sin musikk. Om han ikke blir fulgt av dansemusikk, er hans tonefølge likevel klart gestisk, slik tyrefekterens bevegelser nødvendigvis må være. Enhver bevegelse følges ikke bare av hans betraktere på scenen og i salen, men også av orkesteret, som overøser dem med ornamentikk. Som i Carmens Habañera, bekrefter koret av betraktere hans stjernestatus ved å gjenta og utdype hans ytringer.<sup>140</sup>

Artistrollen kommer også tydelig fram i fjellene i tredje akt. På Josés spørsmål svarer Escamillo med et voldsomt orkesterakkompagnement at han er Escamillo, tyrefekteren fra Granada. Å sette i gang det fargesprakende tyrefektershowet der oppe i fjellene, virker unaturlig. Men Escamillo gjør det likevel; dette er hans rolle – og han fullfører den. Overfor José demonstrerer han også sine ferdigheter i fortellerkunst. I fortellingen om soldaten som deserterte for den ville kvinnen, fargelegger han ordet ”sigøyner” med augmenterte sekunder. Ellers akkompagnerer han fortellingen med en enkel stryker i Dess-dur, en toneart og et akkompagnementet som også ble brukt i Josés kjærlighetserklæring til Carmen i andre akt (”La fleur que tu m'avais jetée”). Slik Carmen brukte elementer fra duetten mellom José og Micaëla, tar Escamillo friheten til å gjøre det ”seriøse” om til underholdning. Escamillo lager en vakker liten historie ut av det som for José er den harde realiteten.<sup>141</sup> Carmen og Escamillos spill framstår som en trussel for den borgerlige oppriktigheten og ærligheten.<sup>142</sup> ”Strike or die! This is not a game”, truer Don José Escamillo.<sup>143</sup> Men der tar han feil; for Escamillo er dette et spill – et spill som både konstruerer hans identitet og hans yrkeskarriere.

---

<sup>140</sup> På samme måte framhever folkemengden også Dalilas glans i *Samson et Dalilas* tredje akt.

<sup>141</sup> McClary påpeker at måten Escamillo bruker Josés ”materiale” på, vitner om at Josés skamfulle historie har blitt allment kjent (1992: 104).

<sup>142</sup> Se Grans beskrivelse av hvordan det moderne, autentisitetorienterte mennesket i sin leting etter en innerste kjerne vil oppleve performativiteten som en trussel (2004: 21).

<sup>143</sup> ”Frappe ou bien meurs! Ceci n'est pas un jeu!”

Carmens performativitet henger nært sammen med hennes kontrast, slik den framstilles gjennom Micaëla. Hennes autentisitet og ærlighet kommer blant annet fram gjennom hennes arie i tredje akt. Micaëla forteller at selv om hun trodde at hun skulle klare å være modig, holder hun nå på å dø av redsel der oppe i fjellene. Det virker som hun står i et samvittighetsforhold til oss som publikum. Vi tviler ikke på at Micaëla er redd – likevel vil hun fortelle oss det, slik at vi ikke skal tro at hun er noe annet enn det hun *er*. Som den gode kvinnen viser hun oss sitt sanne vesen og med det sin svakhet.

Dette gjør aldri Carmen. Den eneste gangen man kan påstå at Carmen *ikke* spiller, er i ”kortscenen”, der Carmens to venninner spår framtiden i spillkort. Når Carmen prøver seg, er død det eneste som kommer til syne. McClary mener at Carmen i denne scenen for første gang ikke synger en sang for ”public performance”, men at hun her uttrykker en type universal subjektivitet: ”As she faces death, she is no longer radically Other; she is just like everyone else – i. e., just like José and his audience” (McClary 1992: 101). Her er jeg uenig med McClary. Jeg mener at denne scenen ikke viser andre sider av Carmen enn dem vi til nå har sett. Carmen er ikke mer ”autentisk” her enn hun er i Habañera. Bizets opera har tradisjonelt blitt tolket som en opera om skjebnen og dens herjinger med menneskers liv. Jeg vil ikke gå imot at dette skjebnespillet er tilstede;<sup>144</sup> mange steder er det nærmest overtydelig tilstede. Carmen vet hva kortene vil fortelle om hennes liv allerede før hun har lagt dem ut. Det er hun som foreslår drapsalternativet for José, også *før* spillkortscenen. Det siste Carmen gjør før José trekker kniven, er å presentere valget mellom å drepe henne eller la henne gå. Derfor vil jeg argumentere for at det ikke er en mer ”ekte” Carmen som viser sin fortvilelse over kortenes budskap. Det er en av Carmens mange iscenesettelser – offerrollen. Og som alle hennes roller blir også denne regissert av henne selv.<sup>145</sup>

### **Spill, regi og makt**

Det er flere likheter mellom operaen *Carmen* og brødrene Grimms eventyr om Snøhvit og de syv dvergene. Det gjelder ikke bare forholdet mellom de to kvinnene – den onde stemoren og den gode, uskyldsrene Snøhvit – men også i den onde kvinnens

---

<sup>144</sup> Slik McClary gjør i sin bok om Carmen (1992: 43). Om skjebnens rolle i *Carmen*, se ellers Adornos gjennomgang av dette temaet (1998).

<sup>145</sup> Dette impliserer Smart i innledningen til *Siren Songs*: ”[Carmen] can be understood to bring death upon herself, willfully and knowingly” (2000: 6); det gjør også Hutcheon & Hutcheon: ”The Carmen figure [...] chooses her own life and death” (1996: 190).

kjennetegn.<sup>146</sup> Den onde stemoren regisserer det som skjer: ”a plotter, a plotmaker, a schemer, a witch, an artist. An impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily and self-absorbed as all artists traditionally are” (Gilbert & Gubar 1984: 38f.). Dette kunne vært Carmens karakteristika. I likhet med den onde stemoren er det Carmen som skaper handling og utvikling. Hun er kunstneren og regissøren. Hun bestemmer hva som skal skje og hvordan det skal skje. Carmen forteller José hvor han skal sitte mens hun i mangel av kastanjetter knuser en tallerken som hun lager kastanjetter av og akkompagnerer seg selv. Ved hjelp av sin Seguidilla regisserer hun selv hvordan José skal løslate henne. Carmen kjenner sine virkemidler. Hun vet at dansen av og til er det mest naturlige og det mest effektive. Carmens møte med spillkortenes spådom balanserer på grensen til det overdramatiserte. Hennes klagesang om sin skjebne følges av et stillestående akkompagnement – det minner nærmest om en begravellesmarsj. Carmen iscenesetter sin egen død. Som hun alltid gjør, vil hun spille også denne rollen helt ut og fullføre sitt manus uten tegn til frykt. Spenningen mellom det autentiske og det iscenesatte finnes også i forholdet mellom *Aidas* to kvinneskikkelser. Her framstår Aidafiguren som den autentiske. Hun uttrykker seg rett fra hjertet og er en dårlig løgner. Særlig tydelig er det i tredje akt, der hun nekter sin far å lyve for Radamés. Denne autentisiteten forsterkes av den musikalske karakteriseringen av Aida; som orientaler framstilles hun med musikalske elementer som betegnet det eksotiske og fremmede. Når det gjelder Amneris, kan vi derimot aldri være helt sikre på hva hun egentlig mener. Amneris’ performative evner kommer først og fremst fram gjennom den musikalske karakteriseringen av henne. Som Julian Budden påpeker: ”the orchestra expresses more of her feelings than does her vocal line, for she is a mistress of dissimulation” (1992: 204). Hennes innsmigrende trioler virker tilgjorte og påtatte, sammenliknet med Aidas ”autentiske” kromatikk. Amneris karakteriseres musikalsk nærmest som den stereotype, slue skikkelsen i tegnefilmenes verden. Særlig tydelig blir det med *acciacatura* i oboens skarpe tone etter hun har spurt Radamés om det ikke finnes noe annet han begjærer

---

<sup>146</sup> Likhetene er også flere, særlig sett i sammenheng med *Samson et Dalila* og *Aida*. Det gjelder for eksempel betraktningen av kvinnen (i glasskisten) og kvinnens betraktning av seg selv i forhold til andre kvinner (i speilet), slik det særlig tydelig framtrer i forholdet Aida – Amneris. Det gjelder også framstillingen av det usanselige og selvoppofrende kjærlighetsidealet som framtrer gjennom Snøhvitfiguren og som også eksemplifiseres av Micaëla og Aida.

enn militære titler. Oboens klangegenskaper gir Amneris' et sarkastisk uttrykk.<sup>147</sup> Til Aida henvender Amneris seg i første akt på en innsmigrende måte, med lange fraser i C-dur, rett etter et oppfarende parti i e-moll. På den måten forstår vi at Amneris ikke er seriøs når hun kaller Aida sin søster. Hun spiller, denne ”mistress of dissimulation”. Dette bekreftes ytterligere ved at de karakteristiske forslagene kommer inn igjen, rett etter ordet ’søster’.

Det er *femme fatale* som iscenesetter seg selv. Dijkstra kommenterer hvordan dette vises i framstillingene av de fryktede sirenene: ”they seem like actresses fresh from London’s West End” (1986: 264). Den grusomme Dalila er selve stjerneskuespilleren. Hele plottet i *Samson et Dalila* dreier seg omkring hennes evne til å spille så godt at det fører til Samsons fall. Dalila er så dyktig at selv vi som publikum er usikre på hvorvidt hun snakker sant eller ikke. Her skiller hun seg klart fra Amneris. I forhold til Amneris er spillet hele tiden oppe i dagen. Den musikalske karakteriseringen er mye av grunnen til dette. Dalilas musikk framstår som autentisk på en helt annen måte. Hennes kjærlighetssanger er slik vi kan forestille oss Micaëlas ville være, med soli vekselvis i fløyte og fiolin og med et teppe av strykere under. Som Micaëla akkompagneres Dalila av harper når hun henvender seg til Samson. Dalila er ingen engel, men hun vil gjerne framstå på denne måten. I motsetning til satirikeren Amneris går Dalila helt opp i sin rolle.

Det samme kan kanskje sies om Carmen. Det forblir uklart hvorvidt det ligger noen substans i Carmens forelskelse i José. Kanskje dreier det seg kun om en tiltrekning mot det å være tiltrekkende. Når José i Seguidilla-scenen spør Carmen om hun vil elske ham dersom han elsker henne, er hennes svar tvetydig både semantisk og musikalsk. I en utpreget kromatisk linje og i en svevende tonalitet svarer hun: ”Yes, we’ll dance the Seguidilla”.<sup>148</sup> Carmen klarer ikke å skjule det tilfredse smilet idet repet løsnes og hun igjen kan løfte armene og fullføre sin dans som i seiersrus. Men hva svarte hun på Josés spørsmål om betingelsesløs kjærlighet? Carmen har alltid betingelser, og den viktigste av dem er friheten – en frihet som har nære forbindelser til spillet José lot seg henføre av. Carmen må få spille videre.

---

<sup>147</sup> Dette minner om den musikalske karakteriseringen av den onde figuren Abimelech i *Samson et Dalila*. Som Locke påpeker, er det svarene i blåserne etter at Abimelech har uttalt seg som får oss til å oppfatte ham som sarkastisk, og med det ond og diabolisk (1991: 283).

<sup>148</sup> ”Oui... nous danserons la séguedille”



Felles for Carmen, Dalila og Amneris er at de på en eller annen måte spiller et spill i spillet. I boka *Unsung Voices* peker Carolyn Abbate på skillet mellom den sangen de sceniske figurene ikke hører, og som kun fungerer som en type akkompagnement til deres virkelighet, og den de hører og kommenterer som sang (1991). Hun kaller det sistnevnte for ”phenomenal performance”. Dette er en type spill i spillet, eller sang i sangen, og fungerer kommenterende på selve operaformen: ”foregrounding the process of performance” (Abbate 1991: 85).<sup>149</sup> Publikums plass framheves også i dette spillet. Idet vi ser hvordan figurene på scenen henføres av sangen og showet, blir vi klar over vår plass i denne helheten som lyttende og betraktende subjekter. Abbate bruker selv Carmens Seguidilla som et åpenlyst eksempel. Hun peker på hvordan Carmens urokkelige vilje til å være en utøvende artist skiller henne både fra de andre rollefigurene, og fra de mange passive kvinnelige skikkelsene på operascenen (Abbate 1991: 122). Carmens uttalte spill viser hennes motstand mot å innrette seg under lover og regler – både lovens lange arm i Sevilla og operaens ”lov” om en skjult narrativ sang. Denne kommenteringen av formen gjennom innholdet kan minne om funksjonen av et brudd på den filmatiske tråden (*suture*) i film.<sup>150</sup> Bruddet skjer dersom en av karakterene anerkjenner kameraet. Dette kan fungere kommenterende på filmsjangeren i seg selv og samtidig bevisstgjøre publikum på sin egen betraktende rolle. En slik bevisstgjøring av kameraets manipulering av våre blikk kan brukes som et virkemiddel for å framheve blikkets rolle i konstruksjonen av kvinnen i film (Olin 2003: 323f.). Min påstand er at performativiteten også fungerer som et kraftfullt virkemiddel for den orientalske kvinnen i det operative kameraet.

Tolkningen av Carmen som medvirkende til sin egen død trenger ikke å innebære at operaen blir mindre misogynistisk. Maktposisjonen hun tilraner seg gjennom regissørrollen, forsterket antagelig hennes truende aspekter. Styrer hun seg selv, dem rundt seg og det som skjer, vil hun potensielt også kunne styre oss. Carmen er derfor et fremmedelement som måtte fjernes. Samtidig skaper denne tolkningen muligheter for en alternativ løsning som operasjangeren etter min mening gir den Andre.

---

<sup>149</sup> Todorov kommer med en interessant kommentar til denne selvrefererende sangen i forbindelse med sirenene. Fordi Homer ikke gir noen beskrivelse av sirenenes sang, hevder Todorov at sirenene bare sa en ting til Odyssevs: ”vi synger”. Deres sang var en sang om det å synge (1977: 58f.).

<sup>150</sup> Begrepet ”suture” er en bearbeidelse fra Lacansk, psykoanalytisk teori til filmteori. Begrepet omhandler blant annet måten tilskueren trekkes inn i handlingsforløpet og nærmest sys inn i plottet gjennom sitt betraktende og identifiserende blikk: ”The operation of suture is successful at the moment that the viewing subject says, ’Yes, that’s me,’ or ’That’s what I see’ ” (Silverman 1983: 205). Se også Heath (1981) og Olin (2003: 323).

Carmenfiguren har derfor hjulpet meg med å avdekke at vi nødvendigvis må snakke om flere funksjoner, flere alternativer og flere tolkninger idet den Andre framstilles på en operascene. På grunnlag av hennes iscenesettende posisjon, trer det fram et område som konstruktørene av henne ikke har kontroll over.

## 4. PERFORMATIVITETENS OMVELTNING

### KVINNENS SPILL

Dalila og Carmen er dansere. Amneris og Dalila simulerer og later som. Aida får all oppmerksomhet; hun blir hovedfokuset for operaens følgespotter av ulike slag. De orientalske kvinnene blir betraktet; de blir nært forbundet med sin fysiske fremtoning. Kvinnen knyttes til oppvisningen, framføringen, simuleringen og spillet, mannen til det autentiske, ærlige og sjelelige. Vi ser at han ser – og vi ser at han blir helt overrumplet. I møte med den utøvende kvinnen gjør han ting han ellers aldri ville ha gjort; han gir rasjonaliteten, makten og æren på båten. Etter møtet med den utøvende kvinnen blir tilværelsen aldri den samme.

Myten om den kvinnelige skuespilleren har stått sterkt i moderne tenkning. Hun framstilles som en konstallasjon av scenekunstnerens simulering og kvinnens promiskuitet, som substansløs og hyklerisk (Stounbjerg 1996). Dette stammer fra en forestilling om det kvinnelige som noe nært forbundet med spillet. Rachel Padel beskriver: "Character, mask, persona: all those theatrical concepts were facades, invented by men using an idea of femaleness, its made-upness [...]. Like actors, women are 'made up' " (2000: 229, 329). Som figurene på teaterscenen ble kvinnen betraktet som noe fabrikkert og konstruert.<sup>151</sup> Denne tanken ligger også til grunn for psykoanalytikerens Joan Rivieres forestilling om kvinneligheten som en maske: "behind which man suspects a hidden danger" (Riviere 1989: 43).<sup>152</sup> Maskeraden handler om å imitere en autentisk og uforfalsket kvinnelighet, en kvinnelighet som i bunn og grunn også er et spill.<sup>153</sup> Ifølge Riviere finnes det ikke noen autentisk kvinnelighet bak dette spillet. Det som framsto som autentisk, var i seg selv noe performativt.

---

<sup>151</sup> Kvinnens overflatiske natur og jakten på hennes essens ble blant annet beskrevet av Nietzsche i *Beyond Good and Evil* (1974 [1886]). Ellers belyses synet på kvinnen som gåtefull og villedende av blant annet Heath (1989); Yegenoglu (2003); Gaines & Herzog (1990) og Kuhn (1985).

<sup>152</sup> Riviere analyserte hvordan profesjonelle kvinner, gjennom å vise fram sin femininitet, signaliserte overfor mannen at de ikke er så truende som de ved første øyekast kunne virke som. Dette fungerte beroligende ved at deres makt ikke framsto som noe annet enn et spill. Forestillingen om kvinnelighet som maskerade har blitt videreutviklet hos Lacan og hos senere filmteoretikere med et psykoanalytisk utgangspunkt, se Doane (1991).

<sup>153</sup> "but then authentic womanliness is such a mimicry, *is* the masquerade ('they are the same thing')" (Heath 1989: 49, forfatterens kursivering).

Ut fra en slik tankegang vil Micaëlas ”autentiske” kvinnelighet ikke framstå som noe mer ”ekte” enn Carmens rollespill. Dalilas kromatikk og Aidas altruistiske livsholdning vil kun være innlærte uttrykk, ulike masker for ”kvinnelighet”. Den operatiske kameraføringen gir maskene riktig lyssetting; den setter fokus og fargelegger representasjonene. Spørsmålet er hva som skjer med disse maskene når den kvinnelige orientaleren ikke bare er et skuebilde, men også en skuespiller. Hva skjer da med stereotypien den Andre? Hvilke følger får det at representasjonene opptrer i en sjanger der det performative er et grunnprinsipp?

I møte med Carmens forførende ”tralala” og hennes framføring i framføringen, har jeg ikke kunnet unngå dette spørsmålet. Dalilas spill og Aidas kraftfulle stemme har forsterket nødvendigheten av å stille det. Likheten mellom spillet i spillet og rollen som sanglig primadonna grunner i spillet og sangens performative aspekt. Dette siste kapittelet vil derfor dreie seg om hva opera som en performativ sjanger gjør med figuren den Andre. Her har Carmen med sin Seguidilla fungert som en opptakt. Carmens selvrefleksive opptreden peker mot hvordan kvinnens spill kan gi henne en ny posisjon. Blikkets oppmerksomhet står sentralt i denne vendingen. I tillegg får operasjangerens sammensatthet, forholdet mellom det visuelle og det auditive, en avgjørende betydning. Sentralt står også det umiddelbare møtet med en levende kropp i utfoldelse. Enten det skjer gjennom sang eller dans, er det et møte som kan fascinere og forføre. Sammen skaper disse aspektene subversive muligheter for den kvinnelige orientaleren på operascenen.

## SUBVERSJON VIA OVERDRIVELSE

Jeg vil begynne med å se nærmere på spilleren i spillet. I de tre operaene finner vi flere eksempler på spill som beveger seg over mot etterapning og parodi. I *Carmen* og *Samson et Dalila* foregår det et spill med operaens egne rammer og en parodiering av den vestlige manns seriøsitet og autensitet. Dalila iscenesetter den hengivne kjærligheten Samson ønsker av henne og parodierer sine egne kjærlighetsanger. Med det parodierer hun samtidig operasjangerens mange svært affekterte arier og det publikummet som har latt seg henføre av disse. Carmen benytter seg av elementer fra José og Micaëlas fortrolige duett og parodierer på den måten ”autensiteten” og ”ærligheten”. Hennes evner til å snakke ”våre” musikalske språk, og ikke bare sine egne kabaretnumre, gjør at det kan virke som hun parodierer sjangeren i seg selv. Hun

er den Andre midt i blant Oss, som tillater seg å etterlikne og parodiere Oss – å *nesten helt* være en av Oss. Dette spillet setter utvilsomt Carmen og Dalila i en maktposisjon. Hvorfor og hvordan den underlegne blir overlegen er dette kapittelets gjennomgangsspørsmål.

Det skjer en forandring idet den Andre framtrer som en performativ skikkelse. I denne forandringen står ordet *skuespiller* sentralt. Begrepet skuebilde ble introdusert i forbindelse med *Aida* og konstruksjonen av kvinnen som den Andre. Skuespillerens jobb er å stille seg til skue. Denne iscenesettelsen skjer i en kontekst der det sceniske apparatet som omgir skuespilleren, er med på å forme det bildet vi ser. Jeg har vært inne på hvordan operasjangerens multimediale karakter forhåndsformer dette skuebildet i så stor grad at man nærmest kan snakke om en operatisk kameraføring. Følgespotten er det ”kromatiske blikket”, konstruerende og kontrollerende. Likheten med filmen ligger også i at publikum møter en virkelighet som framstilles på sjangerens egne premisser. Det innebærer blant annet en *tiltro* til det den operatiske kameraføringen forteller oss om den iscenesatte skikkelsen. Vi kommer inn i denne salen for å forledes, og for å oppnå dette, må vi underlegge oss mediet. Samtidig er det snakk om en *mistro* til iscenesettelsen i seg selv (Stounbjerg 1996: 31). Det lukter noe hyklerisk av det iscenesatte og tilgjorte. Samsons blindhet vitner om de fatale konsekvensene det kan få å misforstå Dalilas spill og simulering. Det ligger derfor en ambivalens i selve konstruksjonen, i det operatiske apparatet. Denne ambivalensen grunner i det iscenesatte og det performative; sjangerens krav om tiltro til iscenesettelsen kan ikke hindre mistroen til det iscenesatte.

Spillet i spillet kan potensielt avdekke denne ambivalensen. Her gis det en mulighet til nærmest å komme bak kameraet. Apparatet som produserte den Andre, synliggjøres. Dalilaskikkelsen er et godt eksempel på denne noe mystiske påstanden. Hennes parodi av sine egne kjærlighetssanger fungerer ikke bare som en latterliggjøring av Samson – den avslører samtidig hvordan hun henførte oss. Overdrivelsen i tredje akt avdekker nøkkelen til hennes vellykkede forførelse i andre akt. Strindbergforskeren Per Stounbjerg kaller dette spillet i spillet for subversjon via overdrivelse (1996: 37).<sup>154</sup> Det er omveltende fordi det virker illusjonsbrytende og sjangerkommenterende; det framhever konstruksjonen som konstruksjon. McCarren identifiserer noe av det samme i forhold til performativitet og overdrivelse i dans: ”By dancing the madness

---

<sup>154</sup> I sin analyse av Wedekins Lulu-skikkelse og Strindbergs Kristina.

that comes from 'dancing too much', the performer self-referentially comments on her own discipline" (1998: 107). Overdrivelsen kan avsløre det konstruerte. På en liknende måte kan (skue)spilleren i spillet avsløre vår tiltro til det operatiske apparatet som figuren den Andre konstrueres gjennom. Til syvende og sist kan hun avsløre at skuebildene av kvinnen og orientaleren kun er konstruerte masker – masker det kan spilles med. Da rokkes stereotypiene og hele representasjonsapparatet.

Dette vil jeg belyse gjennom hovedtemaene performativitet, hybriditet og ambivalens. Den performative Andre framtrer som en hybrid og ambivalent figur. Jeg vil argumentere for dette med utgangspunkt i en sammenstilling av Judith Butlers teori om kjønnsperformativitet og Homi Bhabhas forståelse av begrepet *mimicry* i en kolonial kontekst. På ulike måter peker de mot det performative som en potensiell og inverterende mulighet for kvinnen og orientaleren.

## KJØNNSPERFORMATIVITET

I boka *Actresses and Whores* vil teaterhistorikeren Kirsten Pullen sette fokus på de slitesterke båndene mellom performativitet og prostitusjon (2005). Disse finnes i forbindelsen mellom den prostituertes iscenesettelse av ulike *persona* og skuespillerens promiskuitet i forhold til identiteter og forførelse. I forbindelse med Carmen i forrige kapittel pekte jeg også på framvisningen og performativiteten som en forbindelse mellom den prostituerte og danseren (s. 68). Carmenfiguren eksemplifiserer denne konstallasjonen mellom promiskuitet, prostitusjon, iscenesettelse og rollespill; hun viser hvordan kjønn, seksualitet og identitet kan være noe performativt.<sup>155</sup>

Performance-teoretikeren Michael Kirby definerer "to act" som: "to feign, to simulate, to represent, to impersonate" (1994: 43). Ut fra denne definisjonen vil Carmenfiguren helt klart være en "actor". Men hva spiller hun? Clément gir ett mulig svar: "Bitch. That is what the right-thinkers of the world call her. But what does she do? She *acts* like a man, that is all" (1989: 50, min kursivering). Som vi så i forbindelse med *Samson et Dalila*, vil denne måten å *utøve* kvinne på krysse grenser

---

<sup>155</sup> Hutcheon & Hutcheon mener tobakksrøyken vitner om Carmens bigeskjeft: "In France [...] prostitutes advertised their profession by smoking, and courtesans were imagined to smoke with their lovers" (1996: 167). I Seguidilla forteller Carmen om hvordan hun ofte skifter elskere og frekventerer Lillas Pastias vertshus, der en større mengde menn venter på hennes opptreden. Slik bekrefter hun antagelsen i det 19. århundrets franske kultur om at arbeiderklassekvinnen var spesielt tilbøyelig til prostitusjon (Matlock 1994: 124).

og skape kaos i en verden ordnet i to stabile kjønns kategorier, der den ene dominerer og den andre blir dominert.

Kjønnsforskeren Judith Butler er opptatt av disse relasjonene mellom performativitet, kjønn og subjektivitet. Hennes kritikk av kjønns kategoriene har sitt opphav i vanskelighetene knyttet til definisjonen og bruken av kjønnsbegrepet i feministisk teori. Hun mener disse vanskelighetene oppstår på grunn av en substansiell identitetsforståelse, ideen om at identitet er noe enhetlig og koherent. Denne essensialistiske forståelsen fører til at identitet ikke framstår som et valg, men blir nært knyttet opp til ideen om determinisme; identitet blir ”being” og ikke ”doing”. Dette vanskeliggjør personlig handlekraft (*agency*). Nettopp derfor argumenterer Butler mot denne substansielle identitetsforståelsen. Hun vil erstatte den med en oppfattelse av identitet som performativt konstituert: ”There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (1999: 33). Butler opererer med en forestilling om kjønns kategoriens fundamentale performativitet. Kjønn er da ikke noe man *er*, men noe man *gjør* – altså en performativ praksis som skjer i en sosial kontekst med sine på forhånd vedtatte direktiver. Handler vi feil ut ifra disse, må det straffes, noe Carmen og Dalila får erfare.<sup>156</sup> Ut fra denne forståelsen kan det ikke defineres noe opphav eller kilde til identiteten, intet autentisk kjønn – kun utøvelsen slik den tolkes innenfor den gitte kulturelle konteksten.

Maktposisjonene som Carmen, Amneris og Dalila tilraner seg ved selv å ta regien, fraviker klart fra den tradisjonelle oppfatningen av ”korrekt” kvinnelighet. De *utøver* kvinne på en måte som vekker oppmerksomhet. Butlers påstand er at det ”ukorrekte” vil true med å avsløre systemet som oppfatningen av det ”korrekte” bygger på.<sup>157</sup> Som eksempler viser hun til: ”drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities” – altså det som parodierer de sosialt forståelige kjønns kategoriene: mann og kvinne, feminin og maskulin (1999: 174). Gjennom det ”ukorrekte” avslører *drag* måten kjønn (*gender*) blir appropriert, dramatisert, påkledd og utført på. Det er en iscenesettelse av hvordan kjønnenes ontologi er performativt konstituert (Butler 1999: 23). I tillegg til å avdekke konstruksjonens tilblivelsesprosess, vil det å parodierte sitt kjønn, spille det ”feil” eller overdrevent,

---

<sup>156</sup> ”we regularly punish those who fail to do their gender right” (Butler 1999: 178).

<sup>157</sup> Tankegangen har likheter med Douglas’ teori om hvordan det skitne definerer det rene (1966). Se side 49.

avsløre mangelen på essens i konstruksjonen – at maskene ikke er annet enn masker.<sup>158</sup> Idet maskespillet blir eksplisitt, er spillet nær ved å avsløres og de sosiale spillereglene trer fram: ”performance renders social laws explicit” (Butler 1988: 526).

Carmen, Amneris og Dalilas brudd på de kvinnelige spillereglene, kombinert med ”spillet i spillet”, gjør at vi blir bevisst det faktum at disse kvinnene utøver sitt kjønn og sin identitet. Det sosiale spillet avdekkes når Carmen evner å spille *med* i ulike sosiale lag, men samtidig spille *mot* i forhold til kjønnsrollenes etablerte konvensjoner. Gjennom iscenesettelsen og utnyttelsen av sjangerens virkemidler, demonstreres mulighetene ved å kunne iscenesette sin identitet som kvinne – at kategorien Kvinne ikke har faste grenser, men at man kan *utøve* Kvinne på ulike måter. Det åpenlyse spillet kan demaskere Micaëlas selvoppofrende rolle og forsiktige harpeslag – det er også utøvelse av kvinnelighet.<sup>159</sup>

Dersom kjønn konstitueres performativt, kan man ikke søke tilflukt i en essensiell kjønnsforståelse. Bruddene i iscenesettelsene vil derfor være en kilde til motstand (*agency*), makt og forandring. Med utgangspunkt i Butlers tankegang er min påstand at det sceniske ”spillet i spillet” kan røpe konstruksjonen som konstruksjon og samtidig belyse hvordan sosiale og kulturelle konstallasjoner kan betraktes som performative uttrykk.<sup>160</sup> De fikserte kategoriene trues når kjønn framstilles som noe man utøver og som dermed kan endre seg underveis. Det er likevel snakk om en annen type trussel enn den som skaper spenningskurven i et orientalistisk narrativ. Når kategoriene ikke lenger er fullt kontrollerbare, trer det fram et område som konstruktøren ikke har den fulle kontroll over.<sup>161</sup> En slik essensialismekritikk, basert

---

<sup>158</sup> Det er viktig å påpeke at jeg nå har beveget meg vekk fra den kvinnelige maskeradens slik vi finner den hos Riviere. Hos Riviere finnes det ikke noe positivt potensial for kvinnen i maskeraden. Rivières teori om det kvinnelige maskespillet fungerer her bare som et utgangspunkt for å belyse performative identitetskonstruksjoner.

<sup>159</sup> Ut fra Butlers tankegang vil disse kvinnes spill være mer skjult fordi Micaëla og Aida spiller ”riktig”: ”Performing one’s gender [...] well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all” (Butler 1988: 528).

<sup>160</sup> Det er selvfølgelig snakk om to nivåer av iscenesettelse her: måten vi spiller roller i våre egne liv, og måten roller spilles på en konkret scene. Som iscenesettelser har de likevel berøringspunkter; det er heller ikke noe absolutt brudd mellom disse to nivåene. Abbates metafor ”the stage world” peker mot at det også er en slags ”virkelighet” vi ser på scenen; idet vi dras inn i operaens sceniske verden, suspenderer vi vår virkelighetsoppfatning og opplever operaens verden som ”virkelig” (1991).

<sup>161</sup> Jeg er klar over at Butler, i sin bruk av konstruksjonsbegrepet, motsetter seg at det står en konstruktør bak konstruksjonen (Se Butler 1999: 181). I tråd med flere andre bruker jeg hennes teorier kun som et *utgangspunkt* for videre analyser. Se for eksempel Lochheads bruk av Butler i sin analyse av Bergs *Lulu* (1997).



på et prinsipp om performativitet, er også en sentral del av Bhabhas begrep om *mimicry*.

## DEN ANDRES AMBIVALENS

Slik performativiteten kan betraktes som en mulighet til å bryte ut av etablerte kjønnskategorier, mener Bhabha at *mimicry* (etterapning eller parodi) er det koloniale subjektets mulighet til å rokke ved maktstrukturene. Gjennom orientalerens spill med, og parodi av, de koloniale rollene den vestlige konstruktøren tildeler, kan stabiliteten i stereotypiene benektes. Årsaken er at dette spillet avslører mangelen på essens bak representasjonene: "Mimicry conceals no presence or identity behind its mask" (Bhabha 1994: 88). "The mimic man" mangler den autentisiteten konstruktøren prøver å gi orientaleren gjennom fiksering av identiteter i en stereotypiserende prosess. *Mimicry* er derfor tegnet på at denne prosessen er ute av kontroll; den Andre oppleves ikke som autentisk. *Mimicry* som: "almost the same but not quite" betviler ikke bare den parodierendes essens, men også "originalens" oppfattelse av egen identitet (Bhabha 1994: 86, kursivering fjernet).<sup>162</sup> Fordi koloniherr (konstruktøren) baserer sin identitet på den Andre som sin diametrale motsetning, vil de kolonialisertes spill med sin tillagte identitet gjøre at konstruktørens "autentiske" identitet samtidig trues.

Vestens utallige repetisjoner av stereotypien den Andre tolker Bhabha som et grunnleggende (diskursivt) usikkerhetstegn hos konstruktøren. Dette har sitt opphav i trusselen om at *mimicry* skal avsløre de konstruerte identitetsposisjonenes usikkerhet i den koloniale konteksten. Det er denne trusselen som gjør at Bhabha har en ganske annen oppfatning om hva som skjer i det koloniale møtet enn Said. I motsetning til Said mener Bhabha at koloniherr aldri vil ha full kontroll over den koloniale diskursen. Spillet med de etablerte rollene gir mulighet for å endre på det maktforholdet disse rollene er tuftet på: "The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority"

---

<sup>162</sup> Derridas supplementslogikk står svært sentralt hos flere postkoloniale teoretikere. Selv om Spivak nok er den viktigste representanten, gjelder det også Bhabha. Bhabha bruker supplementslogikken for å forklare svekkelsen av autoritet i koloniherr/Vestens egne tekster. En hovedtanke er at det ikke finnes noen rene, autonome identiteter fordi forskjellen er innskrevet i enhver identitet. Den sterke positive termen som Vi og Vesten vil ikke fungere uten supplementet fra den negative fortrente termen, den Andre, Orienten. Den suverene er avhengig av forskjellen og røper derfor en mangel som svekker autoriteten.

(Bhabha 1994: 88, forfatterens kursivering). Når den koloniale diskursens ambivalenser avdekkes, faller også dens autoritet.

Bhabhas begrep om *mimicry* er svært komplekst, og jeg vil ikke hevde at det problemfritt kan overføres til opera. Likevel er det noe i Carmens Seguidilla som har overbevist meg om at den orientalske konstruksjonen på operascenen har en mulighet til å "svare tilbake" overfor sine konstruktører. Dette tangerer Bhabhas påstand om de koloniales mulighet til motstand gjennom vestlig produserte tekster. På grunnlag av denne kunstformens performative aspekt vil jeg derfor hevde at *mimicry*-begrepet har en overføringsverdi til operascenen; heller ikke der vil konstruktøren ha fullstendig kontroll over representasjonen. Som Bhabha og Butler på ulike måter påpeker, vil det performative påvirke stabiliteten i stereotypiene. Midlene som brukes i konstruksjoner av identiteter og kategorier, kan utnyttes performativt: "There is only a taking up of the tools where they lie, where the very 'taking up' is enabled by the tool lying there" (Butler 1999: 185). Operaens verktøy, som sammen meislet ut et bilde av en Annen, kan derfor brukes til å rive dette bildet ned igjen.

Forholdet mellom ambivalens, makt og performativitet i opera får ett av sine klareste uttrykk gjennom blikket og blikkets mangesidige funksjoner. Som jeg var inne på i første kapittel, står både stereotypien den Andre og operasjangeren i et avhengighetsforhold til det betraktende blikket. Gjennom Vestens blick på resten, mannens blick på kvinnen og publikums blick mot scenen, dannes og opprettholdes stereotypiene. Når det gjelder *Carmen*, er forholdet mellom blick og makt likevel ikke så ensidig. I denne operaen blir det klart at det betraktende blikket kan ha flere funksjoner. Jeg har vært inne på hvordan denne ambivalensen framtrer gjennom Carmens rolle som den forførende danseren. Carmens posisjon som artist gjør at de mannlige karakterenes og publikums blick kan forenes uten at den narrative sannsynligheten brytes.<sup>163</sup> Som et "object of spectacle" kan hun knyttes opp mot det kvinnelige og det orientalske (Brooks 1993: 254). Vi ser at de på scenen også ser – noe som fungerer legitimerende på våre blick. Men som Tseilon innvender, vil forholdet mellom makt og betraktning, slik det ofte har blitt framstilt innen feministisk filmteori, i visse tilfeller framstå som for sneversynt og problematisk:

---

<sup>163</sup> Se Mulvey (1989: 19): "the device of the show-girl allows the two looks to be united technically without any apparent break in the diegesis". Dette identifiserer Stounbjerg i forhold til betraktningen av Lulu: "Som tilskuere gjøres vi også medskyldige, Lulu byder sig også til for oss, vores blick fordobles av teateret i teateret" (1996: 35).

The argument equating gaze with masculine position and power is problematic. In the distinction between the man "who is doing the gaze" and the woman who is the object of the gaze there is an assumption that one position, that of the onlooker, is inherently more powerful than the other (Tseëlon 1995: 68).<sup>164</sup>

Hvem framstår egentlig som den mektigste av den betraktende mannen og den betraktede Carmen? I forhold til denne rollefiguren er det snakk om en annen type betraktning enn blikket som var rettet mot Aida; det er snakk om et blikk som gir makt.<sup>165</sup> Derfor blir det knyttet en dobbelthet til det betraktende blikket: det kan både tilrane seg og tildele makt. Det er *måten* man forholder seg til det som er avgjørende. Det betraktende blikkets oppmerksomhet rommer et potensial som kan gjøre fastfrosse representasjoner og stereotyper levende; skuebildet blir skuespiller.

Blikkets ambivalens finnes også i *Aida* og *Samson et Dalila*. Der er trusselen fra *mimicry* kanskje tydeligst gjennom Amneris og Dalilas betraktningsroller. I andre kapittel kom jeg inn på hvordan de begge kan tolkes som den betraktende Andre. Den Andres betraktning og observasjon er en sentral del av Bhabhas *mimicry*-begrep: "this process [...] where the observer becomes the observed" (Bhabha 1994: 89). I denne prosessen omvendes blikkenes retning i den koloniale overvåkingen. Bhabha omtaler denne betraktningen som en type sivil ulydighet: "mimicry marks those moments of civil disobedience within the discipline of civility: signs of *spectacular resistance*" (1994: 121, min kursivering).<sup>166</sup> Forholdet mellom makten og blikket er igjen av avgjørende betydning, men denne gangen reverseres maktforholdet. I Amneris' betraktning av Radamés og i Dalilas betraktning av den blinde Samson eksemplifiseres trusselen i den Andres betraktning av Oss. Det er den Andres blikk som er utgangspunktet for latterliggjøringen i skarpe messingblåsere og etterapingen av våre sakrale melodier. For Bhabhas vestlige mann og for Samsons hebreere framstår denne latterliggjøringen og parodien som den største trusselen. Ingenting undergraver autoriteter mer enn å latterliggjøre dem.

Det er ikke bare gjennom blikket at ambivalensen trer fram. Jeg har allerede belyst ambivalensen i spill på flere nivåer i disse tre operaene og hvordan den knyttes til den

---

<sup>164</sup> Dette problemet identifiserer også Bal (1993).

<sup>165</sup> Slik Hutcheon & Hutcheon påpeker i forhold til Strauss *Salome*: "to be the *object* of the gaze is to be empowered" (2000: 109, forfatterens kursivering). Dette minner også om McCarrens bemerkning om danserens returnerende blikk, se side 68.

<sup>166</sup> I den forbindelse er det greit å påpeke at det engelske ordet *spectacular* og det norske 'spektakulær' kommer av det latinske *spectaculum* som betyr 'skuespill'. Se *Oxford English Dictionary* og *Bokmålsordboka*.

Andre. Dalilafiguren er et tydelig eksempel: hele dramaet bygger på tiltrekningen mot denne kvinnen, samtidig som hun er så fryktet og truende at hun må tilintetgjøres før teppet går ned; hun er hebreernes problem og filisternes løsning; hun oppleves både som autentisk og sann, og samtidig som grunnleggende falsk og tilgjort; hun vekker samtidig avsky og begjær. Vi har også sett ambivalensen utspille seg i Carmens måte å tre inn og ut av eksotismen – som om det var noe hun valgte selv. Vi møter den i Spanias rolle som en del av Orienten, men som i vårt møte med sigøynerne likevel fungerer som vårt hjem og ståsted. Slik jeg har villet framheve gjennom å trekke paralleller til de fryktede og tiltrekkende sirenene, knyttes det en ambivalens til hele det konstruerte fenomenet Orienten. Ambivalensen var resultatet av en konstruksjon som fant sted i rommet mellom forestillingen om en støvete og dekadent realitet – og det fatamorgana den vestlige mannen drømte om.

Ambivalensen finner også et direkte uttrykk i de motstridende stereotypiene knyttet til kategorien kvinne. Dette har vi sett eksempler på i forbindelse med *Carmen* og *Aidas* kvinneroller.<sup>167</sup> Kvinnen kan framstilles som legemliggjørelsen av naturen, som livets kilde, det uskyldsrene, og samtidig som negasjonen – det unaturlige og urene.

Mannens respons til kvinnen som den Andre har også pendlet mellom fantasiene om henne som passiv, pliktoppfyllende og underdanig, og frykten for en selvsikker, bedragerisk og narsissistisk kvinne (Pickering 2001: 64). Ambivalensen og kompleksiteten blir derfor det tvingende resultatet i konstruksjonen av den kvinnelige orientaleren. Det er i det faktumet at Bhabha finner den Andres mulighet til makt og forandring. Stereotypiens usikkerhet kan avsløres i spillet.

Hva er musikkens rolle i dette? En tradisjonell oppfatning er at musikken uttrykker menneskelige følelser og identitet. Samtidig kan den utvilsomt brukes som et parodisk og performativt virkemiddel; den kan fungere forsterkende på bruddene og ambivalensene. Den musikalske karakteriseringen av de performative kvinnene kan fortelle om måten de iscenesetter sine liv for å oppnå makt. På ulike måter orkestrerer den deres iscenesettelse: Amneris – gjennom kommentarer til hennes parodiske væremåte; i forhold til Carmen skjer det gjennom kabarettaktige numre og gjennom sjangermangfoldet som framstiller hennes retoriske kompetanse og tilpasningsdyktighet mer enn noe annet; Dalila – gjennom å skape en tvetydighet

---

<sup>167</sup> En ambivalens de Beauvoir framhever når det gjelder kvinnen som den Andre: "Under whatever aspect we may consider her, it is this ambivalence that strikes us first" (1984: 144).

mellom den musikalske skildringens ”autentisitet” og den sceniske framstillingen, der hun oppfattes som grunnleggende performativ og ambivalent. La meg derfor begynne med å poengtere at musikken har en viktig rolle som et performativt middel der ambivalensene framheves.<sup>168</sup> I forhold til den Andre på operascenen er dette aspektet helt avgjørende, og jeg vil belyse det nærmere nedenfor.

Både Butlers teori om kjønnsperformativitet og Bhabhas teori om *mimicry* søker vekk fra en essensialistisk identitetsforståelse. Ambivalensen og performativiteten presenteres som alternativer. Slik Butler avviser enhver kvinnelig essens, bryter Bhabha med tanken om den koloniale stereotypens stabile og fikserte identitet: ”the stereotype is a complex, ambivalent, contradictory mode of representation” (1994: 70). Her støttes han av Lisa Lowe, Reina Lewis, John MacKenzie og Ali Behdad, som i sine studier av koloniale møter i ulike estetiske uttrykk mener man må fokusere på det konfliktfylte og komplekse i framstillingene av den Andre.<sup>169</sup> Det kolonialiserte subjektet kan for eksempel både være bakenfor vår fatteevne (som ”det mystiske Østen”) og samtidig fullt forståelig; en representant for en grov seksualitet og et uskyldig barn; tjener og kannibal, primitiv og enkel – og samtidig den verste løgner og manipulator (Bhabha 1994: 82). Vi sitter igjen med en ambivalent og inkonsistent Annen.

### **Hybriden – tilfellet Aida**

Denne ikke-essensialistiske identitetsoppfatningen kan spores i *Aida*, der den Andre opptrer som en hybrid figur, med forskjellige masker, gjennom flere skikkelser. *Aidas* to kvinneroller demonstrerer *samtidig* den Andres svært ulike og ofte motstridende aspekter: den overvåkede, den eksotiske, den grenseoverskridende og den fryktede.

Som vi har sett, kommer *Aidas* Annethet fram gjennom kombinasjonen av den musikalske og den fysiske betraktningen av henne. Paradoksalt nok fyller også *Aidas* motstykke – Amneris, rollen som den Andre. Amneris er et eksempel på hvordan den orientalske kvinnen ofte falt sammen med den mektige og grusomme kvinnen: på samme tid *femme fatale* og *femme orientale*. I sin overdådighet, egoisme og gjennom sin kvinnelige maktposisjon, framsto Amneris antagelig som negasjonen av det borgerlige publikums normer og verdier.

---

<sup>168</sup> Kerman påpeker hvordan karakteriseringen av ulike rollefigurer gjennom musikk gjør det mulig å velte karakterer og få dem til ikke bare å virke inkonsistente, men også ubegripelige (1988: 218).

<sup>169</sup> Se Lowe (1991: 87); Lewis (1996: 4); MacKenzie (1995: xvii) og Behdad (1990: 37).

Det interessante er at den Andre konstrueres i et samspill mellom kvinnene. Aidas posisjon som et betraktet objekt forsterkes gjennom Amneris' blikk; dette blikket gjør samtidig Amneris til en fryktet skikkelse. I tillegg forsterkes Amneris' grusomhet og grensebrudd gjennom det selvoppofrende bildet av Aida. Musikalsk karakteriseres Aida som den fremmede og orientalske. Samtidig blir hun beundret; hun er den man identifiserer seg med – den "samme". Amneris karakteriseres derimot av musikk som verken oppfattes orientalsk eller eksotisk, men som i forhold til det tekstlige innholdet og den sceniske handlingen flere steder virker påtatt – hun utnytter den i sin utøvelse av makt. Det gjør Amneris mer truende, mer Annen. Det kan se ut som den ganske entydige stereotypen, slik vi finner den i Saids forståelse av orientalisme, blir erstattet av en mer ambivalent stereotypi i Bhabhas ånd. Denne tåler å bli fylt av motsetningsfulle assosiasjoner. Det vestlige publikums Andre opptrer derfor som en *hybrid* i Verdis opera, noe som viser seg i dialektikken mellom de to kvinnerollene.<sup>170</sup>

Det blir fristende å spørre hvor bredt spekteret av den Andre-figurer kan være. Hvordan kan en slik kompleksitet som Bhabha forfekter, forsvares når det er snakk om en stereotypi? Den Andres kjennetegn er, som vi har sett, alt det konstruktøren av denne figuren *ikke* identifiserer seg med. I en gitt kulturell kontekst vil det være noen klare bilder på hva man ikke er, eller ikke ønsker å være – en slags destillering av det fremmede. Det 19. århundrets konstruerte bilde av den orientalske kvinnen er et eksempel på dette. Som kvinner i et kolonialt tablå deler Amneris og Aida rollen som denne absolutte Andre. Samtidig kommer det fram av Verdis opera hvor komplekst og sammensatt dette bildet kunne være – slik som den europeiske identitetsoppfatning neppe var en sammenhengende og koherent enhet. Som et ledd i det å drive selvdefinering via negasjon må derfor figuren den Andre nødvendigvis være mangetydig og kompleks.

## SPILLET SOM STRATEGI

Hvilke følger får det at representasjonene av den Andre opptrer i en sjanger der det performative er et grunnprinsipp?

---

<sup>170</sup> Ulike koloniale roller kan også spores i de andre rollefigurene i *Aida*. Bergeron peker for eksempel på hvordan Radamés, gjennom lydige å akseptere sin dom, blir en perfekt representasjon av det europeiske idealet for det koloniale subjektet (2002: 153).

For å besvare eller oppsummere vil jeg gå litt tilbake. Tanken om at den vestlige verden har konstruert det koloniale subjektet står sentralt i den postkoloniale teoridannelsen. Den Andre er, ut fra Edward Saids forståelse av denne figuren, en representasjon med en tydelig konstruert essens.<sup>171</sup> Også innen operasjangeren konstrueres denne essensen som negasjonen av konstruktørens identitetsoppfatning, gjennom operasjangerens sammensatte apparat. Denne konstruksjonsprosessen var, som vi har sett, ofte vellykket.

Samtidig ligger det en latent makt i de performative kunststartene. Den kvinnelige orientaleren gis en annen type frihet enn den friheten hun representerte for den vestlige soldaten; en frihet til å spille med de midlene hun konstrueres under. Det åpnes opp et rom der de sceniske figurene får mulighet til performativt å konstruere seg selv. I performativiteten kan ambivalensene avdekkes; her ligger muligheten til å belyse stereotypenes konstruerte opphav gjennom parodi, overdrivelse og spill – til å stille spørsmål ved den tillagte essensen som kvinne eller orientaler. Performativiteten kan derfor nærmest betraktes som en strategi mot det operatiske kameraets innramming av kvinnen og orientaleren. Dette området kan ikke kontrolleres; det gjør den Andre til en ukontrollerbar og ukategoriserbar figur.

Paradoksalt nok er det den operatiske kameraføringen selv, gjennom det fokuserende blikket, som muliggjør at det samme kameraet settes ut av spill. Blikket er den tydeligste forbindelsen mellom opera og orientalisme; i tillegg er det også den klareste forbindelsen mellom makt og performativitet. Det er i blikket og oppmerksomheten at Bhabha finner muligheten for omvendning av maktforholdet mellom Orient og Oksident. Den samme muligheten for omvendning av maktforhold demonstrerer Carmen på operascenen når hun utnytter Josés og publikums blick for å oppnå makt. Hun bruker kroppen og iscenesettelsen til å slippe ut fra fengselet, hun viser med sine provoserende og forførende ”tralala” hvordan performativiteten og kroppsligheten kan bringe henne lengre enn alle andre retoriske grep. Carmen krever at José ser på henne, hun krever den fulle oppmerksomhet. Først da kan potensialet i det performative utløses. Dette er også et sentralt poeng hos Bhabha når han snakker om *spectacular*

---

<sup>171</sup> Said påpeker mangelen på essens i orientalismens system av representasjoner: ”My whole point about this system is not that it is a misrepresentation of some Oriental essence – in which I do not for a moment believe” (1979: 273). Essensen (presence) erstatter han med representasjoner (re-presence) (1979: 21). Likevel har han blitt kritisert for at hans orientalisme fungerer essensialiserende, se Moore-Gilbert (1998: 34-73).

*resistance* (1994: 121). I spillet, i det spektakulære og iøynefallende, finnes muligheten for motstand mot å forbli en fastfrosset stereotypi under det vestlige representasjonsherredømmet. Det handler om å utnytte betraktningen, enten det er snakk om det mannlige blikket, den koloniale overvåkingen, eller publikums oppmerksomhet. Makten overføres fra konstruktøren til det performative subjektet. Det betraktede objektet blir ikke bare bærer, men også produsent av mening.

Min opplevelse har vært at Anne Sophie von Otter utnytter det performative potensialet til det fulle i sin tolkning av Carmen. Andre fortolkninger kunne brakt inn andre dimensjoner. Jeg vil ikke gå inn på en videre diskusjon omkring forholdet mellom verket og framføringen her. Det jeg sitter igjen med og forholder meg til, er hvordan performativiteten muliggjør andre meningsnivåer. Blikket og kroppsligheten går fra å være sentrale bestanddeler i konstruksjonen av den Andre, til å bli effektive maktmidler. I og med operasjangerens avhengighet av disse faktorene vil jeg påstå at en slik tankegang er ytterst relevant når det gjelder framstillingen av den Andre på operascenen. Carmen blir aldri offeret.

Tolkninger av den Andre i opera med et musikkvitenskapelig utgangspunkt har hatt en tendens til et ensidig fokus på Said og hans dualistiske oppdeling i Orient – Oksident, Oss og de Andre. Dette fokuset *er* nødvendig; det klargjør hvordan operaformen også deltok i et orientalistisk prosjekt. Samtidig er ikke alltid todelingen så rigid. Selv om forholdet Oss – de Andre handler om å opprettholde et herredømme, så vil Bhabhas teori vise hvordan dette herredømmet ikke er totalt, gjennom å påpeke det faktum at det er et *forhold* tilstede. Dette forholdet blir svært eksplisitt i møtet mellom sal og scene, mellom publikum og den utøvende artisten. Derfor vil jeg argumentere for at et bredere fokus, hva gjelder de koloniale stereotypienes funksjon og virkemåte på operascenen, hadde vært fruktbart i fortolkning av opera i et postkolonialt perspektiv. Operasjangerens sammensatthet skaper grobunn for mer sammensatte stereotypier.

Performativitetens potensielle maktomvending trer enda klarere fram dersom vi vender fokuset fra det vi ser, til det vi hører. Den Andre på operascenen får ikke bare mulighet til å utfolde seg performativt på scenen – det er også syngende Annen. Dette faktumet får så store konsekvenser for denne stereotypien og for hele representasjonsmaskineriet, at jeg vil behandle det for seg. En rigid dualisme mellom



Oss og den Andre, mellom den underlegne og den overlegne, blir en umulighet – tilbake står hybridene.

## DEN SYNGENDE ANDRE

”Carmen! I’m like a drunkard if I give in to you!”, innvender José midt i Carmens opptreden.<sup>172</sup> Vi vet at José allerede er fortapt i Carmens forførende Seguidilla; ingen vei tilbake. Det virker som Josés vestlige rasjonalitet har trådt ut av kraft. Carmens ”I’m not speaking to you – I’m singing to myself!” hadde lurt ham til å tro at han var trygg. Mens Carmen selv kommenterer sitt spill i spillet, sin sang i sangen, glemmer José at det er sangen som ofte har blitt betraktet som det mest forlokkende av alt. Selv om det kanskje er irrasjonelt å følge sirenens sang, gjør man det merkelig nok likevel.

Carmen viser med sin Seguidilla hvordan en sjanger som er tuftet på performative prinsipper, vil påvirke den Andre og potensielt omvende maktforholdene. Samtidig demonstrerer hun det kanskje sterkeste performative maktmiddelet – et middel som er særegent for opera som scenisk kunstform: sangen. For det første er sangen et mektig redskap for forførelsen og fascinasjonen. For det andre vil møtet med denne kraftfulle stemmen gjøre at den Andre på operascenen vil kunne tre inn i en nærhet som truer med å dementere grunnlaget for denne stereotypen – distanseforholdet. Man kan kanskje si at sangen fjerner det mellomleddet som den operatiske kameraføringen representerte.

Det er i det hele tatt grunn til å stille spørsmål ved hvor langt filmanalogien kan trekkes inn i analyse av opera. Trass i likhetene, er det også avgjørende forskjeller. Gjennom kraften i det direkte møtet med den performative utfoldelsen, enten den er av vokal eller scenisk art, vil kvinneskikkelsene på operascenen ha en større grad av autonomi enn sine motstykker i de visuelle kunster. I tillegg vil den opptrente stemmen stille disse kvinnene i en ganske annen divisjon.<sup>173</sup>

Som jeg var inne på under den Andres funksjon, tvinges Dalila, Carmen og Aida til stillhet; de må alle dø før sceneteppet kan gå ned. Dette kan tolkes som en

---

<sup>172</sup> ”Carmen, je suis comme un homme ivre, si je cède, si je me livre!”

<sup>173</sup> Doane vektlegger tilstedeværelsen og nærværet som et sentralt skille mellom film og opera: ”Opera activates the same signifying materials as the cinema – voice, music, mise-en-scène, sound effects – but its major difference from filmic signification lies in its presence, its independence from technical reproducibility” (Doane 1991: 139f.). Også Smart setter spørsmålsteget ved hvorvidt det er hensiktsmessig å bruke lånte termer fra feministiske teorier innen film og billedkunst i studiet av representasjoner av kjønn i opera (2004a: 27).

nødvendighet; det gjeninnsetter de grensene den Andre bryter sosialt og musikalsk. I Cléments frykt for at den vakre musikken skal bidra til at publikum begjærer dette kvinnedrapet, ligger det en forestilling om en type musikalsk *suture* som fanger tilskueren til plottet.<sup>174</sup> Samtidig er det kanskje ikke plottet eller det visuelle bildet operapublikummet sys fast til, men den forførende stemmen? Tida og den narrative flyten stopper riktignok opp i møtet med den operatiske skikkelsen; likevel vil jeg hevde at det skjer på en ganske annen måte enn i Mulveys beskrivelse av dette øyeblikket i kinosalen.

Wayne Koestenbaum er en av de mange som har beskrevet hvordan den operatiske stemmen treffer publikum med stor styrke: "The singer, through osmosis, passes through the self's porous membrane [...]. The singer destroys the division between her body and our own, for her sound enters our system" (1993: 43).<sup>175</sup> Både José, Samson og publikum blir den svake part i møtet med denne kvinnestemmen.

Forsvarsmekanismene og rasjonaliteten må gi tapt. Stemmen smyger seg inn og gjør denne kvinnen – ikke til en fjern og distansert Annen – men til en del av oss. I møtet med den forførende mezzo er det publikum som sitter igjen som passive objekter. Derfor kan det ikke være snakk om en ensidig og undertrykkende fetisjistisk "skopofilia"; tilskueren som *tilhører* blir den underlegne i forhold til den mektige operatiske stemmen.

Det er Carmen, Aida og Dalilas musikk som i dag er blitt allemannseie og som finnes i de utallige samlingene av "The Most Famous Opera Arias". Det er deres melodilinjer publikum nynner på etter forestillingene. Døden er derfor ingen hindring for disse kvinnenenes levedyktighet. Selv om de i noen deler av den sammensatte sjangeren vil konstrueres som underlegne, vil operaens kanskje mest betydningsfulle aspekt gjøre dem udiskutabelt overlegne.<sup>176</sup> De besitter kraften i de musikalske ytringene, de overvinner og overlever gjennom den musikalske forførelsen. Denne bevegelsen fra det underlegne til det overlegne blir særlig tydelig i forbindelse med Aidaskikkelsen.

---

<sup>174</sup> Begrepet *suture* ble forklart på side 77. Se fotnote 150.

<sup>175</sup> Duncan gir en liknende beskrivelse av den operatiske stemmen: "In this way, operatic spectacle disrupts the scopic distance of the 'enlightened' observer" (2004: 301).

<sup>176</sup> Dette er også Abbates hovedargument i hennes kritikk av Clément. Se Abbate (1991: ix).

## Primadonnaens mektighet

Vi har sett hvordan Aida kan tolkes som et underlegent offer. Gjennom hennes status som slave og tjener framstår hun som en kjent og kontrollerbar stereotypi. Men samtidig som Aida er kvinne og orientaler, underlagt et imperialt og patriarkalsk maktspill, er hun også stykkets heltinne og scenens primadonna. Slik det blant annet kommer fram i tersetten mellom Aida, Radamés og Amneris i første akt, er det Aida som med sine lange, utholdte toner, nærmest som vokaliser, er bærer av vokaliteten. Det er hennes stemme som representerer inderligheten; i et dypere leie nærmest mumler Radamés og Amneris noe under, i punkterte fjerdedeler. Det er Aidas trestrøkne C som forfører oss i ”O patria mia”, mens Amneris, den grusomme kvinnen, står uten så mye som en arie.

Selv om den instrumentale karakteriseringen skaper et førsteinntrykk av Aida som forsiktig og eksotisk, demteres dette idet vi hører hennes kraftfulle stemme første gang. Den orientalske, forsiktige treblåserklngen må vike for Aidas stemme. Måten hun kommer nær oss på gjennom stemmen, gjør at hun ikke oppleves som et stilisert bilde av noe eksotisk eller fremmed. På tross av at Aida fortsatt framtrer som en Annen for våre øyne, blir hun i våre ører den operative heltinnen. Aida framstår derfor både som en fjern Annen og en nær ”samme” – en vi identifiserer oss med.<sup>177</sup> Det er et stort spenn fra operaens åpning til dens slutt, fra Aidas første entré på scenens bakre del – til hennes avskjed med denne verdenen før teppefall. På tross av at hun velger å gå i graven med Radamés, og derfor på et nivå kan tolkes som underlegen sin mann, vil hennes *måte* å dø på, den lyriske ”O terra addio”, gjøre at det er Aida som med sin stemme får siste ord.

Trass i deres svært ulike karaktertrekk, eksemplifiserer både Dalila og Aida hvordan stemmen produserer ambivalenser. Fordi Dalila framstilles som så utgrunnelig ond og egoistisk, burde vi helt rasjonelt sett ikke trodd på et ord av hennes kjærlighetserklæringer til Samson i andre akt. Likevel vil vi i løpet av ”Mon coeur s'ouvre a ta voix” tvile på om vi har tatt feil. Slik José gjorde i møte med Carmen, vil den vakre sangens overbevisning gjøre at vi mister vår dømmekraft og den rasjonelle vurderingsevnen. Dermed er det ikke bare det åpenlyse og truende spillet som gjør

---

<sup>177</sup> Teaterforskeren Abel peker på denne identifikasjonsprosessen i opera: ”The standard assumptions about narrative identifications that I bring to spoken theater and film are overridden in opera by my desire for the singing character” (1996: 34).

Dalila til en ambivalent figur. På tross av at hun som den onde, mektige og orientalske kvinnen framstår som vår antifigur, gjør hennes ”Mon coeur s'ouvre a ta voix” at vi er i ferd med å bli glad i henne. Denne vakre sangen gir oss en opplevelse av at hun er autentisk, selv om det kort tid etterpå skal vise seg at denne opplevelsen bare var et resultat av at vi ble bergtatt av hennes stemme og dens overbevisningskraft.

Aida forvandles fra å være en kolonial stereotypi – av en underlegen rase, underlagt sin far, sin mann og det egyptiske teokratiet – til å bli heltinnen som får sitt navn på verket. Hvordan skjer dette? Og hvordan kan Dalila framstå som så overbevisende sympatisk? Abbate identifiserer et annet blikk på den operatiske kvinnen enn de blikkene jeg tidligere har vært inne på. Hun kaller dette blikket for: ”the aural version of staring” (1993: 254). Med Bhabhas bemerkning om ”the spectacular” i forhold til den Andre friskt i minne, vil dette kunne gi mening. På operascenen trer det spektakulære også fram i form av det auditive. Dette vil kunne gi en enda sterkere mulighet til å unnsnippe et fastfrosset representasjonsunivers, til å oppnå makt og beundring – å få en stemme. Abbate mener den syngende kvinnen, gjennom sin kraftfulle stemme, gis en ”authorial voice” (1993: 228). Det er viktig å påpeke at det her er snakk om begrepet stemme i to ulike nivåer. Den metaforiske bruken av stemmebegrepet i kunstverket viser ofte til forfatterens eller konstruktørens stemme, til verkets styrende stemme, og må ikke forveksles med den konkrete, fysiske stemmen. Abbate hevder likevel at det finnes en forbindelse mellom disse to nivåene i den syngende stemmens performative aspekt. Ved å låne en av de mest grunnleggende poststrukturalistiske tanker fra Roland Barthes, der den styrende stemmen flyttes fra forfatteren utenfor teksten til mange stemmer i selve teksten, viser hun at den ledende stemmen i operasjangeren ikke nødvendigvis ligger hos den mannlige konstruktøren, men hos den kvinnelige utøveren.<sup>178</sup> ”Forfatterens død” skaper en åpning for performativitetens kraft. Abbate argumenterer for at dette aspektet må tas med i vurderingen når det er snakk om en musikalsk utøvelse (1993: 235f.).<sup>179</sup> Den fysiske stemmen blir samtidig den styrende og narrative stemmen: ”the authorial voice”. Slik, mener Abbate, bidrar operasjangeren til ”the envoicing of women” (1993: 258).

---

<sup>178</sup> Det bør kanskje påpekes at dette poststrukturalistiske grepet er problematisk for Said. Han blir værende i troen på at det er den individuelle forfatters bestemmende avtrykk som former diskurser – som orientalismen (1979: 23).

<sup>179</sup> Se også Smart (2004b).

I essayet "The diva doesn't die" peker Rebecca Pope på hvordan den kvinnelige operasangeren utstråler den mest grunnleggende og iøynefallende form for autoritet gjennom sin vokale dominans på scenen (1994). Denne overgår den narrative ødeleggelsen av henne. Da menn bokstavelig talt ikke kan tilrane seg eller fjerne denne autoriteten, blir stemmen en slags kvinnelig kompensasjon: "The use of voice as a mode of female redress can take the form of revising or supplementing the male-authored text" (Pope 1994: 146). Dette bekrefter Susan Rutherford i artikkelen "The Voice of Freedom: Images of the prima donna", der hun studerer primadonnaens rolle og maktposisjon rundt forrige århundreskifte (1992). Omtalen av primadonnaens stemme som "a voice of freedom" vitner om den maktposisjonen stemmen ga kvinnen. Hun viser dette blant annet med uttalelser fra sangeren Marie Bashkirtseff, som dette sitatet: "Singing is to woman what eloquence is to a man, a power without limits" (fra 1874, sitert i Rutherford 1992: 105). Med sin kraftfulle stemme signaliserte primadonnaen muligheter for et liv utenfor det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret: "it proclaimed women's right to vocation and creativity, to 'voice' in the widest sense of utterance" (Rutherford 1992: 109). Den sterke, gjennomtrengende stemmen ga kvinnen autoritet.<sup>180</sup>

Abbates bemerkning om hvordan "the performer" vil få en narrativ stemme, har klare likheter med Butler og Bhabhas syn på performativitetens maktomvending. I alle tilfeller blir det utøvende og performative en mulighet til å unnsnippe Annetheten og oppnå makt. For Spivak handler det å ha en stemme om å stå i en maktposisjon, noe som ikke er forenlig med den Andres karakter: "If the subaltern can speak then, thank God, the subaltern is not subaltern anymore" (1990: 158). Med utgangspunkt i Abbates og Spivaks perspektiv vil Aida få en ny posisjon, en maktposisjon. Selv om hun ut fra librettoen kan framstå som en underlegen Annen, blir Aida ved hjelp av den vokale kraften til en av operahistoriens mange heltinner.<sup>181</sup> Fordi den kraftfulle stemmen vil overdøve representasjonsmaskineriet, framstår disse kvinnene heller som autoriteter enn som ofre. Det finnes derfor flere iboende muligheter i sjangerens eget apparatur til å omvende patriarkalske og imperialistiske maktforhold.

---

<sup>180</sup> Dunn & Jones beskriver også hvordan den syngende kvinnestemmen ble en kilde til makt: "As a more emphatically embodied form of vocality than speaking, the singing voice redefines the issue of authority" (1994: 10). Leonardi & Pope betrakter de syngende primadonnaene som en del av en motdiskurs: "the exception to feminine silence and powerlessness" (1996: 21).

<sup>181</sup> Noe som bygger opp under Robinsons stadige bemerkning om at en opera ikke kan leses ut fra librettoen (2002: 30); (1993: 135) og (1985: 2). Denne kritikken har sitt utgangspunkt i Kermans bok fra 1956, *Opera as Drama* (1988).

Ordet 'person' har sitt opphav i *per sonara*: lyden gjennom en skuespillers maske: "Persona, a female word, was Latin for dramatic 'role' because it originally meant 'mask' – which the voice 'sounds' (from *sonare*, 'to sound') through (*per*)" (Padel 2000: 329).<sup>182</sup> I den greske tragedien fikk figurene på scenen en identitet gjennom stemmen som kom ut av masken de bar. Dalila viser hvordan stemmens performativitet kan gi troverdighet og autentisitet til en figur som kjennetegnes av det motsatte. I den operatiske sangen finnes det derfor en mulighet for en performativ identitetskonstruksjon helt uavhengig av blikket. Dette fenomenet peker også Abbate på med begrepet "voice-object" (1991: 10).<sup>183</sup> Det handler om hvordan stemmen kommer i sentrum for publikums oppmerksomhet, og hvordan handlingen, ordene, karaktertrekkene – til og med den instrumentale karakteriseringen – forsvinner i opplevelsen av denne stemmen. Som Michelle Duncan påpeker – i noen øyeblikk finnes meningsinnholdet og "sannheten" kun i denne klangen:

If there is a certain "truth" revealed about a text through its performance, a "truth" revealed through the act of singing, then in opera this "truth" is revealed through the performance of the voice, a performative "force" beyond both music and libretto (2004: 297).<sup>184</sup>

Slik vi erfarer gjennom Dalila og Aida, kan stemmens performativitet forandre den karakteren det operatiske apparatet hadde bygd opp. Den operatiske stemmen vil kunne gjøre det betraktede og fryktede objektet til en hørbar og tiltalende person.

Dette kan selvfølgelig reise spørsmålet om hvorvidt den Andre i det hele tatt kan representeres på operascenen. Jeg står nær ved å undergrave mine egne påstander om konstruksjonen og kontrollen av den Andre gjennom operasjangerens sammensatte apparat. I forbindelse med framstillinger av den kvinnelige orientaleren er det likevel grunn til å tro at flere meningsnivåer kan opptre samtidig. Slik Aida kan framtre som helt og offer på en gang, og Dalila kan virke både ond og sympatisk, kan den Andre samtidig være og ikke-være til stede: "Not quite the same, not quite the Other, she stands in that undetermined threshold place where she constantly drifts in and out"

---

<sup>182</sup> Se også *Oxford English Dictionary*.

<sup>183</sup> Inspirert av Poizats begrep "the vocal object" (1992).

<sup>184</sup> Hun gjør det ved å vise til filmen *Die Geschichte vom Weinenden Kamel* av Byambasuren Davaa and Luigi Falorni (2004), om kamelen som blir svært beveget av stemmen: "Since the syllable 'HOOS' has no linguistic or musical significance for the mother camel, this ritual hinges on the performativity of voice: its effect rather than its meaning. [...] The mother camel is touched, literally; she is moved by the sound of voice" (Duncan 2004: 298).

(Trinh 1995: 218).<sup>185</sup> I sin kritikk mot det han kaller ”resistance-to-plot-through-song” påpeker Locke at det er lite sannsynlig at operapublikummet, i fascinasjonen over det vokale, ignorerte ordene som ble sunget eller handlingen som utspilte seg på scenen (1995: 65f.).<sup>186</sup> Operasjangerens deltagelse i det å opprettholde og forsterke eksisterende stereotypier kan vanskelig avvises. I kombinasjonen av det visuelle og det auditive skapes representasjoner og stereotypier; samtidig er det nettopp dette samspillet som gir mulighet til å rive ned etablerte maktforhold med dobbel kraft. Derfor vil jeg fortsatt argumentere for at det er relevant å studere hvordan den orientalske kvinnen konstrueres i den operatiske kameraføringen, selv om hun også får mulighet til nærmest å sette dette representasjonsapparatet ut av spill. Sangens performativitet, slik den framtrer i opera, setter derfor dobbeltstrek under performativitetens betydning for den Andre; her manifesteres ambivalensene. Den syngende Andre må nødvendigvis være en hybrid figur.

### Hybriden i den hybride sjangeren

I Bhabhas øyne framstår hybriden som en kjepp i det imperiale representasjonshjulet.<sup>187</sup> Hybriditeten forandrer maktforholdene og stiller spørsmål ved den diskursive autoriteten. Hybriden ødelegger symmetrien og dualiteten i forholdet Oss – de Andre (Bhabha 1994: 116). Noe skurrer i den ellers så velklingende temadualismen, noe som kan ødelegge grensene vi hadde tegnet opp for få oversikt over verden omkring oss. Hybriditeten er renhetens motsetning. Opera som en hybrid kunstform får derfor avgjørende betydning for framstillingene av den Andre; den hybride formen gjør det umulig å konstruere en ren representasjon av det fremmede.<sup>188</sup> På grunn av sin hybriditet kan operasjangeren *samtidig* bidra til å forsterke og svekke denne stereotypien. Den hybride formen produserer nye hybrider: figurer som pendler mellom noe fjernt og eksotisk og noe nært og kjent, samtidig det vestlige publikums negasjon og dens ”samme”.

---

<sup>185</sup> Trinhns beskrivelse av ”[the] Inappropriate Other/Same [...] both-in-one insider/outsider” (1995: 218). Dette aspektet er en sentral del av Bhabhas syn på *mimicry* som ”almost the same but not quite” (1994: 86, kursivering fjernet).

<sup>186</sup> Kritikken rettes mot Robinsons artikkel ”It’s Not over until the Soprano Dies” (1989).

<sup>187</sup> Se Bhabha (1994: 112-116). Huddart (2006); Young (2004: 187); Childs & Williams (1997: 137) og McClintock (1995: 63) peker alle på hvordan ambivalensen og hybriditeten er konstante referanser i Bhabhas tekster om det koloniale møtet.

<sup>188</sup> Lindenberger nevner det hybride som et av operasjangerens mest sentrale kjennetegn (1984: 112). Det samme gjør Said i sin artikkel om *Aida* (1993: 114), og Parker i innledningen til *The Oxford History of Opera* (1994: xi).

Hybriditeten framtrer også i den musikalske karakteriseringen. Jeg vil argumentere for at det gir mening å snakke om musikkens doble funksjon i forbindelse med den operatiske Andre. Dette blir særlig tydelig i *Aida*; den instrumentale karakteriseringen som framhever Aidas Annethet, brytes samtidig ned av den vokale.

Hybriditeten og dobbeltheten som følger den Andre på operascenen, framtrer også når det gjelder denne figurens funksjon. Den syngende og utøvende Andre har gjennomgående en dobbel funksjon. Dette aspektet har vært underliggende i min analyse til nå, men her mot slutten vil jeg framheve det mer eksplisitt. Jeg tror det kan fungere oppsummerende, samtidig som jeg vil at det skal være de orientalske kvinnenes sorti i denne omgang. For på ett nivå kan *Aida*, *Carmen* og *Samson et Dalila* betraktes som avtrykk av oppfatninger om normer og normalitet i det 19. århundrets kulturelle kontekst. De var en del av en representasjonspolitik der Vesten satt med makt til å framstille Orienten og dens innbyggere både scenisk og musikalsk. Slik er verkene eksempler på operaens representasjonskraft. De bidro til å skape, opprettholde og intensivere bildene av raser og kjønnskonvensjoner. Likevel fungerte ikke operaene kun som kollektive domsprosesser der normer ble opprettholdt og sosiale myter forsterket. De performative prinsippene denne sjangeren er tuftet på, vil gi den operatiske Andre en viktig tilleggsfunksjon – *forførelsen*. Denne dobbeltheten kjennetegnet også representasjonene av Orienten i vid forstand; den skulle ikke bare fungere som den vestlige verdens motsats, men også som en forførende drøm om en annen virkelighet.

Den forlokkende kvinnestemmen spiller en viktig rolle på mange nivåer i de tre operaene. Denne stemmen kan tolkes som et hovedtema i handlingsforløpene; å følge den får katastrofale konsekvenser for de tre mannlige protagonistene. Det er en stemme som symboliserer frihet fra borgerlige krav – slik Carmen beskriver det med sin rebelske fugl. På grunn av likhetene har jeg trukket paralleller til sirenenes sang. Sirenene utnyttet stemmen som et performativt, forlokkende og forheksende middel: ”a feminine voice that seduces and kills, and that has no words” (Cavarero 2005: 106). Som sirenene taler den orientalske kvinnen om en annen verden der det er stemmen i seg selv som skaper mening – ikke ordenes semantiske innhold. Likheten med sirenene ligger også i hybriditeten og dobbeltheten. Sirenene var ikke bare hybride kreaturer i form av å være halvt menneske og halvt fugl, gjennom den vakre stemmen uttrykte disse morderiske kvinneskikkelsene både intens skjønnhet og den



største grusomhet. I tillegg til å bidra til en stereotypisering av kvinnen, hennes irrasjonalitet og farlige seksualitet, forteller myten om sirenene om en drøm om forførelse – om å *oppgi* makt og kontroll.<sup>189</sup> Odyssevs i Homers fortelling, forført av sirenenes sang, *vil* at repene som binder ham skal løsnes, slik at han kan få mer av deres henførende vokalisering og det de lover. Takket være fornuftens list og tekniske triks overlever Odyssevs møtet med sirenene. Prisen han betaler for denne dristige løsningen er en opplevelse av maktesløshet i øyeblikket. Bundet og trollbundet framstår han mer som en slave enn som en heroisk leder. Historien om Odyssevs' møte med sirenene er likevel en historie om *kontrollert overskridelse* (Peraino 2003: 440).

Ønsket om forførelse og fortryllelse er også en sentral del av operaens funksjon. Publikum skal ikke bare føres med til en annen verden, men også forføres av nærværende mennesker og utøvende kroppar – gjennom ekspressiv dans og henførende stemmer. Jeg tror ikke dette ønsket skal undervurderes når det er snakk om en så performativ kunstform som opera har potensial til å være. Jean Starobinski framhever nettopp det forførende og fortryllende i sin noe voldsomme beskrivelse av de operatiske skikkelsenes funksjon: "Their mission is to embody opera's power of bewitchment. And the singers who play them must have the gift of appearing [...] as the very geniuses of theatrical song, the presence *in person* of lyrical art in all its falsity and all its *éclat*" (1994: 22, forfatterens kursivering). Sangens fortryllelse skaper et personlig og fysisk nærvær – og det i en sjanger som preges av briljans og falskheter. Den krever en oppgivelse av rasjonaliteten og en villighet til å tre inn i en annen verden på sjangerens premisser. Som jeg var inne på i første kapittel, må vi underlegge oss mediet. Det innebærer ikke bare å la seg binde til den operatiske kameraføringen og det blikket den presenterer oss for, men å la seg trollebinde – auditivt. I møte med den syngende Andre blir vi ikke bare betraktere til overskridelsene, men deltagende i dem, som en kontrollert overskridelse. Maktesløse i øyeblikket lar vi oss rive med i Carmens Seguidilla, Dalilas vakre melodier og Aidas vokaliseringer.

Den offentlige reaksjonen på Carmens oppførelse er: "Such a shame: she's attractive!". Likevel vil vi alle oppsøke Lillas Pastias vertshus om kvelden. Vi vil ha mer av det

---

<sup>189</sup> Med utgangspunkt i Lacansk psykoanalytisk teori hevder Salecl at Odyssevs frykt for sirenene oppstår fordi de uttrykker en type kvinnelig *jouissance*. Den Andres *jouissance* framstår som et område subjektet ikke har kontroll over (1998: 64).

Carmen kan gi oss – mer av det tiltrekkende, det irrasjonelle og performative. Kanskje kan det tolkes som et vitnesbyrd om vår avhengighet av det å la seg henføre. Kanskje det også kan fortelle om en tiltrekning mot det å lefle med det ikke-rasjonelle – enten det er en representasjon av en fjern Orient, eller en verden der kommunikasjonen skjer gjennom sang.

Saids bok *Orientalism* åpnes med Marx-sitatet: ”De kan ikke representere seg selv, de må representeres”. Å representere dreier seg om en prosess der man snakker *om* og *for* de som blir representert. Et formål ved denne oppgaven har vært å vise hvordan operasjangerens apparatur skaper og opprettholder slike bilder. Samtidig får representasjonene av den Andre på operascenen mulighet til å ”snakke selv”, og det med en stemme som krysser prosceniumbuens rammer og stereotypenes begrensninger. Selv om Orienten fungerte som en vestlig teaterscene for representasjoner av det fremmede, fungerte Vestens operascene som en inverterende mulighet til å tre ut av et fastfrosset representasjonsunivers. Gjennom sin performativitet og sin musikalske kraft er derfor Carmen, Aida og Dalila stadig like tilstedeværende. Som José, Radamés og Samson lar vi oss fortsatt lokke mot den tiltrekkende stemmen, mot non-verbale, fortryllende og mektige ”tralala”.

## LITTERATUR

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices*. Princeton: Princeton University Press.
- Abbate, Carolyn (1993): "Opera; or, the Envoicing of Women", i Solie, Ruth (red.) (1993): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, s. 225-258.
- Abel, Sam (1996): *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Boulder: Westview Press.
- Adorno, Theodor (1998 [1963]): "Fantasia Sopra *Carmen*", i Adorno, Theodor (1998 [1963]): *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso, s. 53-64.
- Aida*, Black Dog Opera Library (1996), New York: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Allen, Virginia (1983): *The Femme Fatale: Erotic Icon*. New York: Whiston.
- Antliff, Mark & Patricia Leighton (2003): "Primitive", i Nelson, Robert & Richard Stiff (red.) (2003): *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago press, s. 217-233.
- Apter, Emily & William Pietz (red.) (1993): *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Arblaster, Anthony (1992): *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London: Verso.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (2000): *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Ashcroft, Bill & Pal Ahluwalia (2001): *Edward Said*. London: Routledge.
- Austern, Linda (1998): "'Forreine Conceites and Wandering Devises': The Exotic, The Erotic and the Feminine", i Bellman, Jonathan (red.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, s. 26-42.
- Bade, Patrick (1979): *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. London: Ash & Grant.
- Bal, Mieke & Christine van Boheemen (1984): "The Rhetoric of Subjectivity", i *Poetics Today*. Vol 5. No. 2 (1984), s. 337-376.

- Bal, Mieke (1993): "His Master's Eye", i Levin, David Michael (red.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, s. 379-404.
- Barsky, Vladimir (1996): *Chromaticism*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Beauvoir, Simone de (1989 [1949]): *The Second Sex*. New York: Vintage Books.
- Behdad, Ali (1989): "The Eroticized Orient: Images of the Harem in Montesquieu and his Precursors", i *Stanford French Review*. Vol. 13 (1989), s. 109-126.
- Behdad, Ali (1990): "Orientalist Desire, Desire of the Orient", i *French Forum*. Vol. 15 (1990), s. 37-51.
- Beizer, Janet (1994): *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Benshoff, Harry M. & Sean Griffin (2004): *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden: Blackwell Publishing.
- Berger, John (1985 [1972]): *Se på bilder*. Oslo: Oktober forlag.
- Bergeron, Katherine (1990): "Clements' Opera, or One Woman's Undoing", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 2. No. 1 (1990), s. 93-98.
- Bergeron, Katherine (2002): "Verdi's Egyptian spectacle: On the colonial subject of *Aida*", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 14. No. 1 & 2 (2002), s. 149-159.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bohlman, Philip V. (1992): "Epilogue: Music and Canons", i Bergeron, Katherine & Philip V. Bohlman (red.) (1992): *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 197-210.
- Bokmålsordboka*. Oppslagsord: "spektakulær". URL:  
<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=spektakul%E6r&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordboka&ordbok=bokmaal&s=n&alfabet=n&renset=j> [Lesedato 28.03. 2006].
- Brantlinger, Patrick (1985): "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent", i Gates, Henry Louis Jr. (1985): *Race, Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 185-222.
- Brooks, Peter (1993): *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Brown, Julie (2000): "Bartók, the Gypsies and Hybridity in Music", i Brown, Georgina & David Hesmondhalgh (red.) (2000): *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, s. 119-142.
- Budden, Julian (1992): "Aida", i Budden, Julian (1992): *The Operas of Verdi*. Oxford: Clarendon, s. 160-259.
- Butler, Judith (1988): "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", i *Theatre Journal*, Vol. 40. No. 4 (1988), s. 519-531.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Butler, Judith (1999 [1990]): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Buvik, Per (2001): *Dekadanse*. Oslo: Pax forlag.
- Carmen*, Black Dog Opera Library (1996), New York: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Cavarero, Adriana (2005): *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Childs, Peter & Patrick Williams (1997): *An Introduction to Post-Colonial Theory*. London: Prentice Hall.
- Choudhury, Mita (1995): "Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Woman Playwrights as Orientalists", i *Theatre Journal*. Vol. 47. No. 4 (1995), s. 481-502.
- Clément, Catherine (1989 [1979]): *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cruz, Gabriela (2002): "Aida's flutes", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 14. No. 1 & 2 (2002), s. 177-200.
- Dahlhaus, Carl (1985 [1982]): *Realism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1989): *Nineteenth-century music*. Berkeley: University of California Press.

- De Lauretis, Teresa (1987): "The Technology of Gender", i De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, s. 1-29.
- Della Seta, Fabrizio & Arthur Groos (1991): "'O cieli azzuri': Exoticism and Dramatic Discourse in *Aida*", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 3. No. 1 (1991), s. 49-62.
- DeNora, Tia (2000): "Mapping gender on to music and music on to gender – the case of *Carmen*", i DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 25-32.
- Diamond, Elin (1997): *Unmaking Mimesis*. London: Routledge.
- Dijkstra, Bram (1986): *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Doane, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Douglas, Mary (1966): *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Duncan, Michelle (2004): "The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16. No. 3 (2004), s. 283-306.
- Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones (red.) (1994): *Embodied Voices. Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel (1972 [1969]): *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications.
- Foucault, Michel (1979 [1975]): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1980): "The Eye of Power", i Foucault, Michel & Colin Gordon (red.) (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977*. New York: Pantheon Books, s. 146-165.
- Freud, Sigmund (1977 [1905]): *On Sexuality: Three Essays on the theory of Sexuality and Other Works*. London: Penguin Books.

- Freud, Sigmund (1978 [1926]): "The Question of Lay Analysis: Conversations with an Impartial Person", i Freud, Sigmund (1978): *The Question of Lay Analysis: The Standard Edition*. New York: W. W. Norton and Company, s. 1-86.
- Freud, Sigmund (2003 [1919]): "The Uncanny", i Freud, Sigmund (2003): *The Uncanny*. New York: Penguin Books, s. 121-240.
- Furman, Nelly (1988): "The Language of Love in *Carmen*", i Groos, Arthur & Roger Parker (red.) (1988): *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press, s. 168-183.
- Gaines, Jane & Charlotte Herzog (1990): *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York: Routledge.
- Gandhi, Leela (1998): *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Gay, Peter (1984): *The Bourgeois experience: Victoria to Freud*. New York: Oxford University Press.
- Gerhard, Anselm (1998): *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar (1984): *The Madwoman in the attic: The Woman writer and nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gilman, Sander (1985): *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gilman, Sander (1988): "Strauss, the Pervert, and Avant Garde Opera of the Fin de Siecle", i *New German Critique*. No. 43 (1988), s. 35-68.
- Gilman, Sander (1998): "Ethnicities: Why I Write What I Write", i Gilman, Sander (1998): *Love + Marriage = Death: And Other Essays on Representing Difference*. Stanford: Stanford University Press, s. 1-13.
- Gossett, Philip (1991): "Becoming a Citizen: The Chorus in 'Risorgimento' Opera", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 2 No. 1 (1991), s. 42-64
- Gran, Anne-Britt (2000) "*Hvite løgner / sorte myter*": *Det etniske på modernitetens scene*. Oslo: Unipub.
- Gran, Anne-Britt (2004): *Vår teatrale tid, om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Oslo: Dinamo forlag.

- Harris-Warrick, Rebecca (2001): "Reading Ballet", i Latham, Alison & Roger Parker (red.) (2001): *Verdi in Performance*. Oxford: Oxford University Press, s. 125-129.
- Heath, Stephan (1981): "Suture", i Heath, Stephan (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, s. 76-112.
- Heath, Stephan (1989): "Joan Riviere and the Masquerade", i Burgin, Victor, James Donald & Cora Kaplan (red.) (1989): *Formations of Fantasy*. London: Routledge, s. 45-61.
- Higate, Paul & John Hopton (2005): "War, Militarism and Masculinities", i Kimmer, Michael, Jeff Hearn & R. W Connell (red.) (2005): *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications, s. 432-447.
- hooks, bell (1992): *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press.
- Horkheimer, Max & Theodor Adorno (1981): *Upplysningens Dialektik*. Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Huddart, David (2006): *Homi K. Bhabha*. New York: Routledge.
- Huebner, Steven (2002): "'O Patria mia': Patriotism, dream, death", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 14. No. 1 & 2 (2002), s. 161-175.
- Hulme, Peter (1985): "Polytropic man: tropes of sexuality and mobility in early colonial discourse", i Barker, Francis et. al. (red.) (1985): *Europe and its Others: proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1984*. Colchester: University of Essex, s. 17-31.
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (1996): "Where There's Smoke, There's...", i Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (1996): *Opera: desire, disease, death*. Lincoln: University of Nebraska Press, s. 161-194.
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (2000): *Bodily Charm: Living Opera*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Huysen, Andreas (1988): *After the great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Houndmills: Macmillan.
- Kaplan, E. Ann (1997): *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. London: Routledge.
- Kerman, Joseph (1988 [1956]): *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press.



- Kirby, Michael (1994) "On Acting and Not-Acting", i Zarrilli, Philip B. (red.) (1994): *Acting [Re]Considered: Theories and Practices*. London: Routledge, s. 43-58.
- Koestenbaum, Wayne (1993): *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Vintage Books.
- Koritz, Amy (1995): *Gendering Bodies / Performing Art: Dance and Literature in Early Twentieth-Century British Culture*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Kuhn, Annette (1985): *The Power of the Image: Essays in Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lacan, Jaques (2003 [1949]): "The Mirror Stage as Formative of the *I* Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience", i Cahoone, Lawrence (red.) (2003): *From Modernism to Postmodernism*. Malden: Blackwell Publishing, s. 195-199.
- Leonardi, Susan J. & Rebecca A. Pope (1996): *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Levin, David Michael (1993): "Introduction", i Levin, David Michael (red.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, s. 1-29.
- Lewis, Reina (1996): *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge.
- Lindenberger, Herbert (1984): *Opera: the Extravagant Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lindenberger, Herbert (1998): "Opera/Orientalism/Otherness", i Lindenberger, Herbert (1998): *Opera in History: From Monteverdi to Cage*. Stanford: Stanford University Press, s. 160-190.
- Lochhead, Judy (1997): "Lulu's feminine performance", i Pople, Anthony (red.) (1997): *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 227-244.
- Locke, Ralph P. (1991): "Constructing the Oriental Other: Saint-Saen's *Samson et Dalila*", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 3. No. 3 (1991), s. 261-302.
- Locke, Ralph P. (1993): "Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater", i *Opera Quarterly*. Vol. 10. No. 1 (1993), s. 49-64.

- Locke, Ralph P. (1995): "What Are These Women Doing in Opera?", i Blackmer, Corinne E. & Patricia Juliana Smith (red.) (1995): *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Colombia University Press, s. 59-98.
- Locke, Ralph, P. (1998a): "Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East", i Bellman, Jonathan (red.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, s. 104-136.
- Locke, Ralph P. (1998b): "Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East", i *19<sup>th</sup> Century Music*. Vol. 22. No. 1 (1998), s. 20-53.<sup>190</sup>
- Locke, Ralph P. (2000): "Exoticism and Orientalism in music: problems for the worldly critic", i Bové, Paul A. (red.) (2000): *Edward Said and the work of the critic: speaking truth to power*. Durham: Duke University Press, s. 257-281.
- Locke, Ralph P. (2005): "Beyond the exotic: How 'Eastern' is *Aida*?", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 17. No. 2 (2005), s. 105-139.
- Loomba, Ania (1997): *Colonialism / Postcolonialism*. London: Routledge.
- Lowe, Lisa (1991): "Orient as Woman, Orientalism as Sentimentalism: Flaubert", i Lowe, Lisa (1991): *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Ithaca: Cornell University Press, s. 75-101.
- Lowenthal, David (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacKenzie, John M. (1995): *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Mangan, Michael (2003): *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Martin, Andrew (1985): "The Occidental Orient", i Martin, Andrew & Michael Sheringham (1985): *The Knowledge of Ignorance: From Genesis to Jules Verne*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 60-121.
- Matlock, Jann (1993): "Masquerading women, pathologized men", i Apter, Emily & William Pietz (red.) (1993): *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, s. 31-61.

---

<sup>190</sup> Selv om Lockes to artikler fra 1998 bærer samme tittel, er innholdet i artikkelen publisert i *19th Century Music* betraktelig revidert og utvidet. Jeg velger derfor å skille mellom disse to i litteraturlista.

- Matlock, Jann (1994): *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France*. New York: Columbia University Press.
- McCarren, Felicia (1998): *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (1992): *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan (1997): "Structures of Identity and Difference in Bizet's *Carmen*", i Dellamora, Richard & Daniel Fischlin (red.) (1997): *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*. New York: Columbia University Press, s. 115-129.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- Memmi, Albert (1967): *The Colonizer and the Colonized*. Boston: Beacon Press.
- Mérimée, Prosper (1992 [1845]): *Carmen*. Oslo: Messel Forlag. Norsk oversettelse: Marit Woltmann
- Meyer, Moe (1992): "Unveiling the Word: Science and Narrative in Transsexual Striptease", i Senelick, Laurence (red.) (1992): *Gender in Performance: The Presentation of Difference*. Hanover: University Press of New England, s. 68-85.
- Mitchell, W. J. T. (2002): "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", i Mizoeff, Nicholas (red.) (2002): *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, s. 86-101
- Moore-Gilbert, Bart (1998): *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: Verso.
- Mosse, George L. (1996): *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura (1989 [1975]): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan Press, s. 14-26.

- Nielsen, Hanne Rimmen (1992): "Køn, kultur, repræsentation. Nyere tendenser i international kvindehistorisk forskning" i kompendium: *Kulturstudier, KULT 2100: Kjønn og kultur*. Oslo: Unipub, s. 61-90.
- Nietzsche, Friedrich (1967 [1888]): *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, Friedrich (1974 [1886]): *Beyond Good and Evil*. New York: Vintage Books.
- Nieuwkerk, Karin van (1995): "*A Trade like Any Other*": *Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- Nochlin, Linda (1988): "Woman, Art and Power", i Nochlin, Linda (1988): *Woman, Art and Power: and other essays*. New York: Harper & Row, s. 1-36.
- Nochlin, Linda (1989): "The Imaginary Orient", i Nochlin, Linda (1989): *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, s. 33-59.
- Olin, Margaret (2003): "Gaze", i Nelson, Robert & Richard Stiff (red.) (2003): *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 318-329.
- Ortner, Sherry B. (1974): "Is Female to Male as Nature is to Culture?", i Rosaldo, Michelle Zimbalist & Louise Lamphere (red.) (1974): *Woman, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, s. 67-87.
- Oxford English Dictionary*. Oppslagsord: *person*. URL: [http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50176218?query\\_type=word&queryword=person&first=1&max\\_to\\_show=10&sort\\_type=alpha&search\\_id=jJnU-da5gD227562&result\\_place=1](http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50176218?query_type=word&queryword=person&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&search_id=jJnU-da5gD227562&result_place=1) [Lesedato: 15.03. 2006].
- Oxford English Dictionary*. Oppslagsord: *spectacular*. URL: [http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50232711?single=1&query\\_type=word&queryword=spectacular&first=1&max\\_to\\_show=10](http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50232711?single=1&query_type=word&queryword=spectacular&first=1&max_to_show=10) [Lesedato: 28.03. 2006].
- Padel, Ruth (2000): *I'm a Man: Sex, Gods and Rock'n'roll*. London: Faber and Faber.
- Paglia, Camille (1994): "Gypsy Tigress: Carmen", i Paglia, Camille (1994): *Vamps & Tramps*. New York: Vintage Books, s. 307-311.
- Parakilas, James (1992): "Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera", i *19<sup>th</sup>-century Music*. Vol. 16. No. 2 (1992), s. 181-202.

- Parakilas, James (1994): "The Soldier and the exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter", i *Opera Quarterly*. Vol. 10. No. 2 (1993/1994), s. 33-56.
- Parakilas, James (1998): "How Spain Got a Soul", i Bellman, Jonathan (red.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, s. 137-193.
- Parker, Roger (1989): "Motives and Recurring Themes in *Aida*", i Abbate, Carolyn & Roger Parker (red.) (1989): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley: University of California Press, s. 222-238.
- Parker, Roger (red.) (1994): *The Oxford History of Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Peraino, Judith A. (2003): "Listening to the Sirens. Music as Queer Ethical Practice", i *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 9. No. 4 (2003), s. 433-470.
- Pick, Daniel (1989): *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848 – c. 1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pickering, Michael (2001): *Stereotyping: The politics of representation*. Basingstoke: Palgrave.
- Pieterse, Jan Nederveen (1992): *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Poizat, Michel (1992): *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pope, Rebecca A. (1994): "The diva doesn't die: George Eliot's Armgart", i Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones (red.) (1994): *Embodies voices: Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 139-151.
- Pratt, Mary Louise (1986): "Fieldwork in Common Places", i Clifford, James and George E. Marcus (red.) (1986): *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, s. 27-50.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- Praz, Mario (1979 [1933]): *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press.

- Pullen, Kirsten (2005): *Actresses and Whores: On stage and in Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riviere, Joan (1989 [1929]): "Womanliness as Masquerade", i Burgin, Victor, James Donald & Cora Kaplan (red.) (1989): *Formations of Fantasy*. London: Routledge, s. 35-44.
- Robinson, Paul (1985): *Opera and Ideas*. Ithaca: Cornell University Press.
- Robinson, Paul (1989): "It's Not over until the Soprano Dies", i *New York Times Book Review*. No. 1 (1989), s. 3.
- Robinson, Paul (1993): "Is *Aida* an Orientalist Opera?", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 5. No. 2 (1993), s. 133-140.
- Robinson, Paul (2002): *Opera, Sex, and other Vital Matters*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Rutherford, Susan (1992): "The Voice of Freedom: Images of the prima donna", i Gardner, Viv & Susan Rutherford (red.) (1992): *The New Woman and her Sisters: Feminism and theatre 1850 – 1914*. New York: Harvester Wheatsheaf, s. 95-113.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W. (1986 [1985]): "Orientalism Reconsidered", i Barker, Francis et. al. (red.) (1986): *Literature, Politics and Theory: papers from the Essex conference, 1976-84*. London: Methuen, s. 210-229.
- Said, Edward W. (1993): *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Salecl, Renata (1998): "The Silence of Feminine Jouissance", i Salecl, Renata (1998): *(Per)Versions of Love and Hate*. London: Verso, s. 59-78.
- Schneider, Rebecca (1997): *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge.
- Scott, Derek B. (1998): "Orientalism and musical style", i *The Musical Quarterly*. Vol. 82. No. 2 (1998), s. 309-335.
- Shapiro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shohat, Ella (1997 [1991]): "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", i Bernstein, Matthew & Gaylyn Studlar (red.) (1997): *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, s. 19-68.

- Silverman, Kaja (1983): "Suture", i Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press, s. 194-236.
- Sinha, Mrinalini (1995): *Colonial Masculinity: The 'manly Englishman' and the effeminate Bengali' in the late nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press.
- Smart, Mary Ann (red.) (2000): *Siren Songs*. Princeton: Princeton University Press.
- Smart, Mary Ann (2004a): *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley: University of California Press.
- Smart, Mary Ann (2004b): "Defrosting instructions: a response", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16. No. 3 (2004), s. 311-318.
- Smith, Patricia Juliana (1997): "'O Patria Mia': Female Homosociality and the Gendered Nation in Bellini's *Norma* and Verdi's *Aida*", i Dellamora, Richard & Daniel Fischlin (red.) (1997): *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*. New York: Colombia University Press, s. 93-113.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives", i *History and Theory*. Vol. 24. No. 3 (1985), s. 247-272.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak?", i Nelson, Cary & Lawrence Grossberg (red.) (1988): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills: Macmillian Education, s. 271-313.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1990): *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. London: Routledge.
- Stallybrass, Peter & Allon White (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Starobinski, Jean (1994): "Opera and Enchantresses", i Levin, David J. (red.) (1994): *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press, s. 19-23.
- Stounbjerg, Per (1996): "Offentlige kvinder. Lulu, Kristina og den moderne myte om skuespillerinden", i Iversen, Irene og Anne Birgitte Rønning (red.) (1996): *Modernismens kjønn*. Oslo: Pax forlag, s. 25-41.
- Suleri, Sara (1992): *The Rhetoric of English India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tambling, Jeremy (1996): *Opera and the Culture of Fascism*. Oxford: Clarendon Press.

- Theweleit, Klaus (1987): *Male Fantasies, 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Todorov, Tzvetan (1977): "Primitive Narrative", i Todorov, Tzvetan (1977): *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, s. 53-65.
- Tomlinson, Gary (1999): *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Torgovnick, Marianne (1990): *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Treitler, Leo (1993): "Gender and Other Dualities of Music History", i Solie, Ruth (red.) (1993): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, s. 23-45.
- Trinh, Minh-ha (1995): "No Master Territories", i Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (red.) (1995): *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, s. 215-218.
- Tseëlon, Efrat (1995): *The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday Life*. London: Sage Publications.
- Tseëlon, Efrat (2001): "Introduction: masquerade and identities", i Tseëlon, Efrat (red.) (2001): *Masquerade and Identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. London: Routledge, s. 1-17.
- Van Lenning, Alkeline, Saskia Maas & Wendy Leeks (2001): "Is womanliness nothing but a masquerade? An analysis of *The Crying Game*", i Tseëlon, Efrat (red.) (2001): *Masquerade and Identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. London: Routledge, s. 83-100.
- White, Hayden (1972): "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", i Dudley Edward & Maximillian E. Novak (red.) (1972): *The Wild man within: an image in Western thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, s. 3-38.
- Whitehead, Stephen M. (2002): *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*. Cambridge: Polity.
- Wright, Elizabeth (red.) (1993): *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Yegenoglu, Meyda (2003): "Veiled Fantasies: Cultural and Sexual Difference in the Discourse of Orientalism", i Lewis, Reina & Sara Mills (red.) (2003):



*Feminist Postcolonial Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 542-566.

Young, Robert J. C. (1995): *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

Young, Robert J. C. (2004 [1990]): *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.

Zemon, Natalie Davis (1975): "Woman on Top", i Zemon, Natalie Davis (1975): *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: Stanford University Press, s. 124-151.

### **DVD - innspillinger av operaene:**

*Aida*. Produksjon: Arthaus Musik (1986). Fra Teatro alla Scala (1986).

*Carmen*. Produksjon: BBC/Opus Arte (2003). Fra Glyndebourne Festival Opera (2003).

*Samson et Dalila*. Produksjon: Arthaus Musik (1981). Fra The San Francisco Opera (1981).

## VEDLEGG: SAMMENDRAG AV OPERAENE

### AIDA

Av Giuseppe Verdi.

Libretto: Antonio Ghislanzoni, basert på en historie av Auguste Mariette.

Premiere ved Khedivial Opera House i Kairo, 24. desember 1871.

#### Rolleliste:

Aida – prinsesse av Etiopia (sopran)

Radamés – lederen av de egyptiske militære troppene (tenor)

Amneris – prinsesse av Egypt (mezzo-sopran)

Kongen av Egypt (bass)

Amonasro – Aidas far og kongen av Etiopia (baryton)

Ramfis – øverstepresten i Egypt (bass)

En budbringer (tenor)

Ellers: prester, prestinner, etiopiske slaver, soldater, råds menn, egyptere.

Setting: Memphis og Theben i faraoenes tid.

**Første akt.** Egypterne er i konflikt med Etiopierne. Den egyptiske øverstepresten Ramfis forteller den unge soldaten Radamés at etiopierne igjen har angrepet Egypt. Han forteller også at den hellige Isis allerede har sett seg ut en general til å lede kampen mot fienden. Radamés håper det er han som er den utvalgte; da vil han kunne komme seirende tilbake til sin elskede Aida og føre henne hjem til hennes hjemland Etiopia. Radamés beskriver sin kjærlighet til den vakre Aida ("Celeste Aida").

Den egyptiske kongens datter, Amneris, kommer inn. Hun aner mistanke om Radamés' forelskelse og røper at hun misunner den kvinnen som får en plass i Radamés' hjerte. Radamés avfeier hennes spørsmål, men uttrykker frykt for at Amneris skal vite om hans forhold til hennes etiopiske slave, Aida. I det samme smyger en forsiktig skikkelse seg inn på scenens bakre del. Ut fra måten Radamés ser på Aida, skjønner Amneris at det er Aida som er hennes rival.

En budbringer kommer med nytt om at etiopierne har angrepet Theben. Kongen meddeler at den hellige Isis har plukket ut Radamés til å lede troppene – til Radamés' store glede og Aidas fortvilelse. Hun elsker Radamés og ønsker ham lykke og seier, men er samtidig bundet til sin far og kjærligheten til sitt land ("Ritorna vincitor!").

I guden Phtás tempel utstyres Radamés med hellige våpen som skal bringe ham seier. Prestinnene tilber den hellige Phtá som bærer universet i sine hender.

**Andre akt.** Amneris pleies og prydes av et harem av kvinner og dansende slavegutter i sitt soverom ("Chi mai fra gl'inni"). Amneris ser fram til at Radamés, som hun er så forelsket i, skal vende tilbake fra slagmarken.

Aida kommer inn. Amneris prøver å smiske seg inn på henne ved å vise medfølelse for henne og hennes folk ("Amore, amore, gaudio tormento"). Baktanken er å få Aida til å avsløre sitt forhold til Radamés. Dette klarer hun ved å påstå at Radamés falt i slaget mot Aidas folk. Aidas plutselige sorg og fortvilelse avslører at Aida virkelig er hennes rival. Dette proklamerer Amneris, etter at hun har avslørt løgnen om Radamés' død. Aida klager sin nød over denne håpløse situasjonen.

Radamés feires som seierherre og får sin seierskrone av Amneris. Aida gjenkjenner sin far blant de etiopiske fangene som blir brakt inn. Hun hvisker til ham at han ikke må avsløre statusen deres som kongelige. Som følge av seieren skal Radamés få et ønske oppfylt. Til det egyptiske presteskapets protest ønsker han at etiopierne må frigis. Ønsket blir oppfylt. Kun Aida og hennes far blir værende igjen ved det egyptiske hoffet som gisler. Radamés utnevnes til kongens arving og blir, slik Amneris ønsker, lovet den egyptiske prinsessens hånd.

**Tredje akt.** Amneris skal tilbringe sin siste natt før bryllupet i bønn i tempelet. Hun ber om at Radamés må elske henne for evig; en bønn hun vel har god grunn for å be. I bakgrunnen tilber prestene og prestinnene gudinnen Isis.

Aida befinner seg også ved Nilens bredder denne natten. Hun venter på sin kjære Radamés som kommer for å ta farvel. Aida klager over sin skjebne, men synger også om sin kjærlighet til hjemlandet ("O patria mia!"). Før Radamés kommer, dukker hennes far opp. Han gjør det klart at han kjenner situasjonen: at Aida og Radamés har et kjærlighetsforhold og at Amneris, faraoens datter, derfor er Aidas rival. Denne situasjonen vil Amonasro utnytte. Han forteller at dersom Aida vil, kan hun seire over Amneris, komme tilbake til sitt land og gjenvinne sin trone og sin kjærlighet. For at Aidas folk igjen kan vinne, må Amonasro vite hvilken vei de egyptiske troppene tenker å ta. Dette kan Aida få Radamés til å avsløre. Aida avviser forslaget brått. Men Amonasro spiller på Aidas samvittighet, på hvordan hennes folk vil blø og hennes mor vil lide. Amonasro gjemmer seg når Radamés kommer.

Triumferende entrer Radamés scenen og forkynner sin kjærlighet til Aida. Han forteller også at etiopierne har angrepet igjen, og at han atter skal lede troppene. Når de har vunnet, vil han komme seirende tilbake og kreve Aida som sin kone. Aida mener Radamés vil være maktesløs mot Amneris og hennes sinne. Derfor foreslår hun at de sammen skal flykte til Etiopia; der kan de leve et lykkelig liv ("Fuggiam gli ardori inospiti"). Dette skaper et dilemma for Radamés, men han går til slutt med på å flykte. Når Aida spør hvilken vei de skal ta, røper han hvor de egyptiske troppene befinner seg. I det samme kommer Amonasro fram fra sitt gjemmested, der han har hørt og sett alt. Han avslører sin posisjon som Etiopias konge og Aidas far. Radamés er skrekkslagen over hvordan Aida har fått ham til å bedra sitt hjemland.

En annen har også vært vitne til det hele fra sitt skjulested. Det er Amneris. Aida og Amonasro flykter, men Radamés lar seg fange av Amneris' vakter.

**Fjerde akt.** Som straff for sitt bedrageri, dømmes Radamés av det egyptiske prestskapet til å begraves levende. Amneris angreer voldsomt på det hun har gjort. Hun får brakt Radamés fram og tilbyr ham frihet dersom han vil oppgi Aida og i stedet elske henne. Radamés avviser dette og vil heller gå i døden for sin Aida.

I siste scene møter vi Radamés i graven, ventende på sin død. I bakgrunnen høres de egyptiske presttinnenenes tilbedelse. Det er Aida som er i tankene hans – og plutselig er hun der også fysisk. Hun har gått i graven før ham og ønsker å dø i Radamés' armer. De to bruker siste rest av luft til å skildre den hinsidige verden de vil nå sammen ("O terra addio"). Det siste vi hører, er Amneris' dype stemme som ber om fred.

## SAMSON ET DALILA

Av: Camille Saint-Saëns.

Libretto: Ferdinand Lemaire, basert på den bibelske beretningen om Samson og Dalila fra Dommernes bok 16, 4-31.

Premiere ved Grossherzogliches Theater (Grand Ducal) i Weimar, 2. desember 1877.

### Rolleliste:

Dalila – filisterkvinne (mezzo-sopran)

Samson – hebreernes militære leder og talsmann (tenor)

Den dagonske øverstepresten (baryton)

Abimelech – satrap av Gaza (bass)

En av de eldste blant hebreerne (bass)

Første filister (tenor)

Andre filister (bass)

En budbringer (tenor)

Hebreere og filistere.

Setting: Gaza i bibelsk tid.

**Første akt.** På en offentlig plass i Gaza klager hebreerne til sin Gud over den vanskelige situasjonen i filisternes fangenskap ("Dieu d'Israël"). Samson trer fram og taler til sitt folk om at han kan høre Guds stemme inne i seg og at de derfor må holde motet oppe. Samson hevder at Gud lover dem frihet.

Slavenes trass provoserer Abimelech, satrap i Gaza, voldsomt. Abimelech håner hebreernes Gud som har forholdt seg døv til deres klage. Ifølge Abimelech vitner filisternes maktposisjon om at Dagon er den sanne Gud. Dette blir for mye for Samson. I sinne, og for sin Guds ære, dreper han Abimelech.

Omgitt av vaktene sine dukker den dagonske øverstepresten opp og ser hva som har skjedd. Han forbanner hele den israelske slekt og Samson som leder dem. Presten ytrer ønske om at en forræderisk og farlig kvinne må forråde Samsons kjærlighet.

I neste scene ser vi de hebraiske menn i rolig bønn til sin Gud ("Hymne de joie, hymne de délivrance"). Midt i denne tilbedelsen kommer en gruppe filisterkvinner inn. De er dagonske prestinner og tilber våren, fruktbarheten og blomstene – dansende med blomsterranker ("Voici le printemps nous portant des fleurs"). I løpet av denne sangen trer Dalila inn på scenen for første gang. Hun forteller at hun er kommet for å feire ham som regjerer i hennes hjerte. Vi skjønner det er Samson hun har i tankene

og at Samson og Dalila har hatt et forhold før vi fikk et innblikk i historien. De dagonske prestinnene og Dalila danser en forførende dans ("Danse des pretresses de Dagon"). Dalila ber Samson komme hjem til henne i Sorek-dalen og beskriver hvordan hun vil vente på sin elsker med begjær. Samson reagerer med å be Gud hjelpe ham i å motstå denne kvinnen og hennes vakre stemme. De eldste hebreerne råder Samson til å holde seg unna Dalila og advarer mot flammene i denne kvinnens blikk. Men Dalila fortsetter sin kjærlighetssang som om ingen ting var hendt, og leder Samson ut av scenen.

**Andre akt.** Dalila er alene i sitt soverom. Der får vi vite at hun slett ikke vil ha Samson som hersker i sitt hjerte, men som sin slave. Fordi hun ennå ikke har oppnådd dette, venter hun nå på Samson og på å ta sin hevn.

Den dagonske øverstepresten kommer inn. Han forteller at Samson og hans uuttømmelige styrke har gjort at hebreerne har vunnet en lett seier og har tatt over byen. Presten ber Dalila om å bruke sine evner til å hjelpe dem. Han vet at det kun er i møte med Dalila at Samson har vist tegn til svakhet. Dalila avviser løsepenger for Samson; tilfredsstillelsen av hennes hat vil være betaling nok. Dalila forklarer at hun har forberedt sine våpen til en siste kamp denne kvelden, og hun lover å finne kilden til Samsons styrke. Sammen synger presten og Dalila om sitt hat over Samson og ønsker ham død.

Samson trer inn i Dalilas værelse. Han forklarer hvor galt det er at han kommer til henne og vil bryte båndene til Dalila. Dalila ber ham ikke være så hard, men ta imot hennes kjærlighet ("Mon coeur s'ouvre a ta voix"). Samson må til slutt innrømme at hans kjærlighet til Dalila er så stor at han vil elske henne på tross av sin Gud. Etter at Samson har kysset henne, krever Dalila at Samson anerkjenner hennes kjærlighet. Det kan han gjøre ved å fortelle hva det er som gjør ham så sterk. Samson nekter. Da kaller Dalila ham en feiging og vil ta et siste farvel. Samson kommer bort til henne, de holder rundt hverandre og det kan se ut som om han hvisker henne noe. Han drikker av et beger hun gir ham, og Samson faller om på divanen. Dalila løfter kniven og skjærer av ham håret. Filistersoldater dukker fram fra sine skjulesteder rundt i rommet, og Samson roper at han er forrådt.

I neste scene ser vi Samson i fangehullet. Han er blind og utmattet av å dytte en stor kvernstein rundt. Samson klager til Gud over sin grusomme situasjon og ber om styrke i sin svakhet. Dalila kommer inn og ser på Samson, men sier ingenting.

**Tredje akt.** I tempelet tilber filisterne Dagon og feirer kjærligheten med sang og dans ("Bacchanalen"). Når dansen er over, kommer øverstepresten inn. Det gjør også Samson, fulgt av en liten gutt. Med Dalila og øverstepresten i spissen håner og latterliggjør folkemengden den blinde Samson. Dalila røper at hennes kjærlighet var et spill og at hun solgte hemmeligheten hans videre. Samson roper til Gud om hevn.

Øverstepresten og Dalila leder folket i en hylningssang til Dagon. For at alle skal kunne se ham, følger Dalila Samson opp til alteret og setter ham i lenker. Filisterne flokker seg rundt. Samson ber sin Gud om å få tilbake styrken sin, slik at han kan hevne både Gud og seg selv ved å knuse filisterne i deres tempel. Operaen ender i et inferno; tempelsøylen ødelegges og murblokker faller ned i hodene på filisterne – som skriker i redsel.

## CARMEN

Av: Georges Bizet

Libretto: Henri Meilhac og Ludovic Halévy, basert på en novelle av Prosper Mérimée.

Premiere ved Opéra Comique i Paris, 3. mars 1875.

### Rolleliste:

Carmen – sigøyner og arbeider på sigarfabrikken (mezzo-sopran)

Don José – korporal fra Navarra (tenor)

Micaëla – en pike fra landet (sopran)

Escamillo – tyrefekter fra Granada (bass/baryton)

Zuniga – løytnant (bass)

Moralès – korporal (baryton)

Frasquita – sigøyner (sopran)

Mercédès – sigøyner (sopran)

Lillas Pastia – vertshusholder (talt rolle)

Andrès – løytnant (tenor)

Le Dancaire – smugler (tenor/baryton)

Le Remendado – smugler (tenor)

En sigøyner (bass)

En guide (talt rolle)

En appelsinselger (kontra-alt)

En soldat (talt)

Ellers: soldater, unge menn, gategutter, arbeidere ved sigarfabrikken (kvinner),

Escamillos supportere, sigøynere, kjøpmenn, tyrefektere, folk i Sevilla.

Setting: Sevilla rundt 1830.

**Første akt.** På en plass i Sevilla fordriver en gruppe soldater tiden med å se på de merkelige menneskene rundt seg. Blant disse menneskene dukker en ung kvinne opp – Micaëla. Hun ser etter korporalen Don José og får vite at han snart vil komme. Soldatene nyter kvinnebesøket og morer seg med å komme med tilnærminger til den forsiktige Micaëla.

Ved vaktskiftet får José høre at en ung kvinne ser etter ham. Av beskrivelsen skjønner José at dette må være Micaëla fra hans hjemsted i Navarra. Løytnant Zuniga spør José hva han synes om kvinnene som jobber ved sigarfabrikken, et spørsmål José avfeier. Ut av samtalen kommer det fram at de begge er nye i Sevilla, og at utfallet av en tragisk slåsskamp gjorde at José måtte flytte fra Navarra og bli soldat.

Klokka på sigarfabrikken ringer. Ut strømmer sigarfabrikkens kvinnelige arbeidere. De har pause fra arbeidet og vasker seg, røyker og spiser ("Choeur des cigarères").



Mange menn samler seg rundt for å se – alle unntatt José. Den de særlig venter på er sigøyneren Carmen. Carmen gjør en heftig entré. På spørsmålet fra de betraktende mennene om hun vil elske dem, svarer Carmen med å forklare sitt syn på kjærligheten ("Habañera"). Kjærligheten er ifølge henne som en ulydig fugl eller et sigøynerbarn – du kan aldri binde den fast; den har sine egne lover. Carmen får øye på José, som sitter alvorlig med arbeidet sitt. Like før klokka på fabrikken igjen ringer og Carmen løper vekk, kaster hun freidig en blomst til ham. Alene igjen plukker José opp blomsten, indignert, men også tydelig smigret.

Micaëla får endelig møtt José. Hun kommer med penger, et brev og et kyss fra Josés mor. Moren vil fortelle at hun savner ham og at hans synder er tilgitt. Sammen synger Micaëla og José om moren hans og om hans barndoms dal. Micaëla går for å la José lese brevet fra sin mor alene. Etter å ha lest det, sier José at han vil bøye seg for sin mors vilje og gifte seg med Micaëla. Samtidig forbanner han Carmen og hennes blomst.

Det har oppstått bråk på sigarfabrikken og José blir sendt for å undersøke saken. Carmen har vært involvert i slåsskamp med en annen kvinnelig arbeider. De andre fabrikkpikene rapporterer oppglødd om hendelsen. José tar med seg Carmen til forhør. Men Carmen nekter å svare på løytnant Zunigas spørsmål. I stedet synger hun: "tralala". Som følge av dette blir hun brakt med til stasjonen. Der får José ansvar for å holde vakt. Carmen hadde fått et glimt av Josés svakhet for henne da hun kastet blomsten sin til ham. Alene med ham anvender hun derfor alle sine forføreriske evner for at han skal slippe henne fri ("Seguidilla"). José klarer ikke å stå imot og lar henne gå.

**Andre akt.** Vi befinner oss i Lilla Pastias vertshus mot slutten av en fuktig natt. Carmen og hennes venner underholder Zuniga og noen offiserer med heftige rytmer og sigøynerdans.

Inn kommer tyrefekteren Escamillo og et helt opptog av hans tilhengere. Escamillo synger om opphisselsen og erotikken i arenaen. Han spør Carmen hva hun heter og lover at det navnet vil være det første han sier neste gang han setter sitt spyd i en okse.

Carmens venner dukker opp. De er smuglere og vil ha henne med på neste oppdrag, men Carmen nekter å være med denne gangen. Hun forklarer at årsaken er at hun er forelsket i den soldaten som gikk i fengsel for henne.

Så entrer Don José selv vertshuset. Han har akkurat sluppet ut av fengselet. Carmen flørter med ham og erter ham for at han ikke brukte filen hun sendte ham i fengselet. Hun forteller at hun har danset for offiserene mens hun ventet på at han skulle løslates. Da eksploderer José av sjalusi. For å dempe denne sjalusien, sier Carmen at hun vil danse for ham alene. Mens hun danser, høres trompetsignalene som kaller inn soldattroppene. José forklarer at han må tilbake. Carmen håner ham for denne skyldfølelsen. Han svarer med å vise henne hvordan han har tatt vare på blomsten hun kastet til ham; hvordan den har fått ham til å holde ut de lange ukene i fengsel ("La fleur que tu m'avais jetée"). Carmen tviler på Josés kjærlighet og sier at om han virkelig elsker henne, skal han bli med henne og hennes smuglervenner opp i fjellene på oppdrag. José avviser tilbudet. Idet Jose skal gå, kommer Zuniga tilbake og José angriper ham i et sjalusistyrte raseri. Dette tvinger José til å desertere.

**Tredje akt.** Tredje akt utspiller seg i fjellene ovenfor Sevilla. Gjengen av smuglere har stoppet for å hvile; Carmen og José er med dem. Carmen begynner å gå lei av José. José på sin side har begynt å angre på at han fulgte med Carmen og smuglerne; han tenker på sin mor. Carmen ber ham gå tilbake til moren sin – han passer ikke til sigøynerlivet.

Carmen og hennes venner spår i kort. Vennene ser lykke, kjærlighet og rikdom i kortene – Carmen ser bare død.

Micaëla dukker opp i fjellene, fulgt av en guide. Han er redd for å forlate henne der, men Micaëla insisterer på å bli igjen alene. Hun vil se José igjen. I tillegg vil hun gjerne se denne kvinnen som lokket hennes kjære fra henne. Micaëla er redd og ber om styrke. Idet hun hører et pistolskudd i nærheten, løper hun vekk i frykt og gjemmer seg.

Skuddet kom fra José som ville skremme en inntrenger. Inntrengerer viser seg å være Escamillo. Han kommer for å lete etter sin kjæreste – Carmen. José svarer at Carmens kjæreste er en soldat som deserterte for henne. Escamillo ler og forklarer at dette forholdet, som alle Carmens forhold, er over. Mennene slåss. Idet José trekker kniven for å drepe Escamillo, dukker Carmen og smuglerne opp og forhindrer drapet. Escamillo inviterer dem alle til tyrefektingen dagen etter. José er fra seg av sjalusi og advarer Carmen mot å gå.

Micaëla blir oppdaget. Hun ber José om å bli med henne tilbake til moren hans. Når Carmen oppfordrer ham til å gå, blir José rasende og avviser forslaget. Micaëla opplyser om at hans mor er døende, og José blir med likevel. Før han går, lover han Carmen at de vil møtes igjen.

**Fjerde akt.** Utenfor tyrefekterarenaen i Sevilla hyller folket tyrefekterne. Mest av alt hyller de Escamillo. Han kommer inn med Carmen ved sin side. Carmen forteller ham at hun elsker Escamillo mer enn hun noen gang har elsket noen mann. José skjuler seg i folkemengden; dette blir Carmen advart om. Hun forteller at hun ikke frykter ham i det hele tatt og at hun vil bli værende for å høre hva José har å si.

José sier at han elsker Carmen; han vil at de skal starte på nytt. Carmen avviser dette kontant. Selv om det vil bety hennes død, vil hun ikke følge ham – hun er nemlig forelsket i en annen. Josés raseri stiger proporsjonalt med folkemengdens begeistring inne i arenaen. Han ber Carmen innstendig om å elske ham og trygler henne om ikke å gå til Escamillo. Carmens svar er at hun heller vil dø og kaster ringen han ga henne mot ham. Samtidig som folkemengden hyller Escamillos seier i arenaen, setter José kniven i Carmen.