

Ofelia i bånd

av Are August Flannagan Furubotn

Ofelia brukes alltid som et middel mot Hamlet. Hun er et redskap som anvendes for å avdekke om Hamlet *spiller* gal eller faktisk *er* gal. Hvordan fremstilles Ofelia når hun plutselig står for seg selv? Hvilken figur er det egentlig som skjuler seg bak dette bruksobjektet, denne skapningen som til stadighet maskeres som eiendom?

Denne oppgaven er et forsøk på å forstå hvordan Ofelia opptrer i kammeroperaen *Ophelias: Death by Water Singing*. Jeg skal undersøke forholdet mellom tekst og musikk og de mulige tolkningene de gir oss av Ofelia og Hamlet. Musikken antyder følelser og tilstander som librettoen alene ikke avdekker, og omvendt gir librettoen oss hint som musikken for seg selv ikke tydeliggjør.

Kammeroperaens libretto er skrevet av Cecilie Løveid med musikk komponert av Henrik Hellstenius. Den ble uroppført i Sandnes 23. september 2005. (Jeg var ikke tilstede, selv om jeg bodde i nabobyen. Jeg var heller ikke mer enn 11 år.) Innspillingen kom ut i 2016, spilt inn av Cikada Ensemble og seks vokalist.

Det jeg forsøker å finne er *logiske innganger* til dette verket, ut fra de teoretikerne jeg har lest om i pensum til emnet «*subjekt og begjær*». Mine analyser forsøker å beskrive det musikalske forløpet i ord forstått med filosofiske fenomen. En del av analyseoppgaven er å transkribere den musikalske sfæren til ord, altså å språkliggjøre musikkens abstrakte forekomster gjennom en omforming av symbolene: fra flyktig lyd eller komponert notebilde til 'konstant' skrift. Filosofene jeg har brukt er Freud, Lacan, Beauvoir, Butler, Bourdieu og Cixous.

Jeg har valgt ut enkelte scener i det som er en svært omfattende operaen, et utvalg som er basert på ønsket om å vise hvordan karakterene Ofelia og Hamlet - på hver sin måte - er bundet. Det er denne følelse av ufrihet som ender med drastiske tiltak: mord og selvmord.

Håpløs binding (Scene 1 - Let's be hopeless)

Kammeroperaens første scene er titulert «*Let's be hopeless*» og introduserer alle karakterene. Publikum møter karakterene samlet før vi vet noe som helst om deres identitet eller hvem de er i verket - utenom eventuelle forkunnskaper man måtte bære med seg fra Shakespeares *Hamlet*. Sporadisk og spontant synger hver rolle en stigende melodi som ender abrupt etter et par steg oppover. Hver sanger er koblet til et instrument, slik at de parvis fungerer som en enhet (sanger-instrument). Parene spiller uavhengig og isolert fra hverandre - dirigenten bestemmer når de ulike parene skal få begynne på sin frase. Alle rollene synger de samme ordene, men altså til ulike tider og ikke i relasjon til hverandre.

Teksten de synger er «Let's be hopeless, let's be objects, let's be things». Ordene overlapper hverandre og det gir et kaotisk inntrykk. Den stigende melodien ender alltid brått, og sanger/instrument gjentar melodien på ny og på ny, bare for å oppdage at det ikke fører noe sted. De prøver å nå et (høyde)punkt, men ikke får det til. Alle karakterene sliter med det samme, alle opptrer i en håpløs situasjon.

De ønsker å nå et punkt, de ønsker å være noe, eller å være *noen*. Kanskje ønsker de å være mer enn kun et objekt, mer enn bare en *ting*. Fortvilelsen øker og til slutt roper de «hey thing!» uten at det får noen konsekvenser, eller fører dem videre. Instrumentet som er koblet til sangeren responderer ikke på ropet til sangeren, men spinner videre på det med en hurtig tonegjentakelse i decrescendo, som en forlengelse av ropet (Eks. 1 viser enheten 'Hamlet og bassklarinett').



(Eks. 1)

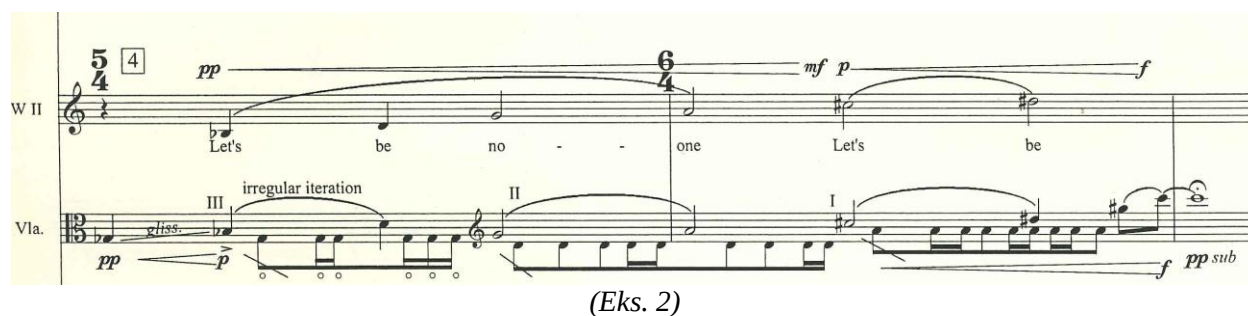
«You are so ... // you are so without // you are nothing» synger de videre. Begrepene mangler, ordene finnes ikke for objektet, de er *uten*. Karakterene har ikke et eget subjekt. Alle føler seg som objekt, og på en måte *er* alle objekt også, i og med at ingen karakterdannelse har foregått ennå. Publikum vet ikke hvem noen av dem er, eller om de i det hele tatt *er* reelle subjekter: De står på en scene - en verden i verden - som konstruerte og maskerte mennesker. De må overbevise, ikke bare publikum, men seg selv om hvem de er, hvilket vesen som nå er «under the influence of the character's violent passions. (That's the way it works: a transfiguration comes into the bare shell. And it astonishes us all. For here's Hamlet, and it's the first time I'm seeing him, and I hadn't imagined him this way.) »¹.

Noen tanker om det performative basert på Butler slår meg i denne scenen: Rollene sjanser seg ut i språket, de prøver å foreta en talehandling. Enhver talehandling er ifølge Butler en test for konvensjonen. Vil konvensjonen opprettholdes eller forfalle? Talehandlingen må presentere et *sitat*, en referanse for å gjøre talen forståelig for mottakere. Hver meningsfull talehandling er kun en re-iterasjon. I kammeroperaens første scene, mangler talehandlingene mottaker, karakterene er for seg selv koblet til et instrument som *ikke* gir respons på det de sier, som ikke bekrefter at deres ord blir forstått, men som kun

¹ Cixous, Hélène: *Stigmata* "Unmasked" - Side 181

spiller med dem, som bare er en refleksjon av dem selv. Av den grunn kommer ikke karakterene lenger, de møter ingen som responderer og anerkjenner utfoldelsen av deres subjekt, et subjekt som bare finnes der ute hos *den andre*. De forblir et objekt for seg selv.

Rollene oppdager ikke meningen med det de selv synger, ordene forblir meningsløse ettersom taleakten ikke presenterer et gjenkjennelig sitat. Instrumentet avkrefter sangerens ord som en irregulær iterasjon, istedenfor som en forståelig re-iterasjon. Sangen og språket blir håp- og meningsløst. (Eksempel 2 viser Woodmaiden II sammen med bratsj som har spilleinstruksen «*irregular iteration*»).



De finner ikke en gjensidig forpliktelse og bekreftelse gjennom den *andre*. Språket kollapser, melodien slutter brått og kuttes av. Videre kan vi si at, ettersom de samme frasene gjentas om og om igjen, oppstår et *sitat* som henviser til seg selv, og språket blir til en performativ: det å gjøre *ingenting*, eller å *ingentingere*, som Butler kanskje ville ha sagt.

Basert på Bourdieu kan vi oppdage annen betraktningmåte. Det sosiale dominansforhold som ligger til grunn for enhver dikotomi (subjekt/objekt, mann/kvinne, åpent/lukket, ute/inne) har et hierarki som til tilsynelatende fremstår som «naturlig» innskrevet i objektiviteten og som dermed bidrar til å gi dem deres eksistens. Disse forskjellene bekreftes kontinuerlig som naturlige forekomster i livets gang, og av denne grunn er det vanskelig å bevisstgjøre de egentlige prosedyrene for undertrykkelse og differensiering som foregår.²

Rollenes objektivitet i første scene blir stadig reproduert og bekreftet i en instrumental ekvivalent - og omvendt blir instrumentets melodi bekreftet og reproduert i sangerens konformitet og unisone samsvar. Den sosiale verden som konstrueres i første scene, hvor alle er objekt for-seg-selv i et selvreproduserende og selvbebreftende system, kommer seg ikke videre: det brytes konstant ned, det holdes på plass - melodien kuttes abrupt av og starter på ny.

Fra et bourdieusk synspunkt vil denne scenen fungere som et symbol på samfunnets selvreproduserende (og voldelige) system, en *forbannelsens* logikk som «påkaller sin egen verifikasjon

² Bourdieu, Pierre: *Den Maskuline dominans* - Side 16

ved å fremkalle det den forutsier»³. Hvis vi avdekker de 'skjulte konstanter anamnese' ved å skille ut og forstå det ubevisste i de ubevisstes manifestasjoner, vil vi kunne avsløre de selvfølgeligheten som passerer oss ubemerket og som i dette tilfelle konstruerer innesperrede objekter, objekter som ikke finner mening, bare uendelig reproduksjon.⁴

Butler vil derimot mene at språket blir meningsløst uten *den andres* bekreftelse, uten noen resistens og reaksjon mellom rollens sang og instrumentets melodi. Hvor det for Bourdieu vil betraktes som en «naturlig» konstruert verden, vil det for Butler oppfattes som en *binding* mellom meg og den andre: i den andres forståelse ligger bekreftelsen på at jeg sier noe meningsfullt. Dermed kan det aldri være *mitt* subjekt som taler, men et felles vi som skaper et løfte, en *avtale* om at meningen med min tale allerede er realisert i den andre. Denne felles referanserammen er nødvendig for å kunne kommunisere med hverandre. I bindingen mellom rolle og instrument i første scene oppstår det ingen anerkjennelse av hverandres uttalelser, kun en gjensidig refleksjon, et ekko av hverandres stemmer. Dermed fremstår alle som rene objekter for hverandre.⁵

Rennende kjærlighet (Scene 2 - Already a river)

Første scene glir over i andre - ensemblet begynner faktisk å spille musikk fra andre scene før sangerne har gjort seg ferdig med den første. Vi får en overlapping av scenene på grunn av friheten sangerne har til å synge sine fraser når de vil. I andre scene møter vi Ofelia alene for første gang. Hun synger om elven mens hun selv er ved elven. «A river, already a river» gjentas med uregelmessig rytme og mye kraft i stemmen. Ofelia forholder seg til én tone, som gradvis stiger opp et halvt trinn om gangen, noe som øker musikkens intensitet. Sanginstruksene inneholder ordene «*Mechanical / Belting*». Belting er en vokalteknikk hvor sangeren produserer en «roplignende og lydsterk stemmekvalitet»⁶. (Eks. 3).



(Eks. 3)

³ Bourdieu, Pierre: *Den Maskuline Dominans* - Side 41

⁴ Bourdieu, Pierre: *Den Maskuline Dominans* - Side 63-64

⁵ Ordlyden til denne formuleringen av "felles referanseramme som nødvendig for kommunikasjon" er hentet fra Kleiberg, Ståle: "Hans Abrahamsens musikk - poetisk billedkraft i musikalsk form" - Side 97

⁶ Halvorsen, Sølvi Elise: <http://vokalt.no/terminologijungelen-del-to/> [30/10 2016]

Dette oppholdet på én bestemt tone får det til å virke som om Ofelia holdes på plass, som om hun er låst til en tone, som om hun er *bundet*. Vokalteknikken belting krever en bestemt (an)spenning i muskulaturen til sangeren - en tydelig parallell til beltets funksjon: å stramme til rundt livet - for å produsere denne spesielle klangen. Jeg tolker det slik at Ofelias subjekt og feminitet er som elven; kontinuerlig, fuktig, flyktig. Elven og Ofelia er *låst* til det samme mønsteret, strømmer nedover samme kanal hele veien (eller med gradvise endringer over lang tid). Selv om alt rundt forandrer seg forblir elven. Elven renner som den alltid har gjort. Møter vi altså den samme Ofelia som vi kjenner fra Shakespeare, fra de opprinnelige mytene om Amleth fra 1200-tallet? Hun slipper ikke løs, hun kommer seg ikke fri.

I Shakespeares *Hamlet* opptrer Ofelia som en karakter som mottar råd og påbud fra sine aller nærmeste. Ofelia får sjeldent ytre hva hun selv føler eller hva hennes egne ønsker er. Laertes, broren til Ofelia, er den første som pålegger henne en aktsomhet vendt mot Hamlet og hans besettelse for henne. «Akt deg, Ofelia, akt deg, kjære syster, hald deg i bakgrunnen for dine kjensler [...]»⁷ og «Ver varsam: Frykt gjer trygg. Eit ungt begjær kan brenne, sjølv om ingen kjem det nær»⁸. Bare et par replikker senere kommer faren hennes, Polonius, med en tilsvarende anmodning: «Frå no av vil eg ikkje lenger sjå deg gi slarvet [Hamlet] meire næring. I di fritid forbyr eg deg å tala, eller lytte til det prins Hamlet seier.»⁹

Senere ber Kongen og Dronninga (Gertrud) Ofelia om å gjennomføre et oppstilt møte med Hamlet, en felle, slik at de kan observere om han er gal på grunn av sine følelser for henne eller drevet til vanvidd grunnet sin fars død. Her sier Dronninga «For din del, Ofelia, vonar eg det er din venleik som er salig årsak til prins Hamlets villskap»¹⁰. I møte med Hamlet mottar hun en annen melding enn tidligere: istedenfor at Hamlet uttrykker sin lidenskapelige kjærlighet for henne, blir hun beordret å «gå i kloster!»¹¹. Han er mer spydig mot henne idet han pålegger henne skyld og sier: «Du vrikkar på deg og trippar og gjer deg til i målet, du finn kallenamn på det som Gud har skapt, så kåtskapen din skal sjå ut som uskuld»¹².

Unge Ophelia sliter. Både i Shakespeares og Løveids versjon blir hun kommandert rundt og fortalt hvordan hun skal opptre. Niende scene i Løveids libretto viser for eksempel at Woodmaidens trer på henne en maske rett før hun skal treffe Hamlet. Ofelia får aldri selv demonstrere sine tanker eller utøve egne behov. Hun - som befinner seg i en overgangstid, en tid hvor hun egentlig skal finne sin selvstendighet - blir bare møtt med omgivelser som forsøker å skubbe henne i en viss retning, og trenge henne inn i bakgrunnen (hvor hun forsåvidt havner).

⁷ Shakespeare, William: *Hamlet* første akt - Side 38

⁸ Shakespeare, William: *Hamlet* første akt - Side 39

⁹ Shakespeare, William: *Hamlet* første akt - Side 43

¹⁰ Shakespeare, William: *Hamlet* tredje akt – Side 101

¹¹ Shakespeare, William: *Hamlet* tredje akt – Side 105

¹² Shakespeare, William: *Hamlet* tredje akt – Side 106

Det er flere trekk i kammeroperaen som gjør det mulig å tolke Ofelia som et offer av miljøet slik Beauvoir beskriver den unge kvinnen.

Hun er allerede løsrevet fra sin fortid som barn, og nåtiden opplever hun bare som en overgangstid: hun finner ikke noe fornuftig mål i den, bare tidsfordriv. Mer eller mindre åpenlyst går hennes ungdom med til å vente. Hun venter på Mannen.¹³

Særdeles tydelig blir dette da Ofelia for eksempel synger «very little else to do but read»¹⁴. Senere i verket beordrer Hamlet henne til å vente på ham, og hun avslutter scenen ved å si «I will wait for you»¹⁵. Hele hennes væren går ut på å vente på Hamlet.

Beauvoir vil sannsynligvis anse Ofelia som lukket i sin immanens. Hun må betrakte seg selv ut i fra seg selv, ettersom hun ikke får tilfredsstillende fremmedgjørelse og bekreftelse i fra andre arenaer. I syvende scene vet ikke Ofelia hvem hun er, men spør «Will I ever be Prince Hamlet's wife?»¹⁶. Beauvoir sier at «den ugifte kvinnen definerer seg selv i forhold til ekteskapet, uansett om hennes holdning til denne institusjonen er preget av frustrasjon, opprør eller likegyldighet»¹⁷.

Ofelia har bare mulighet til å bli definert som kvinne og selvstendig subjekt om hun tilhører en Mann. Bare slik vil hun kunne delta i verden. Rollene introduserer seg selv med navn for første gang i andre scene. Gertrud sier sitt eget navn med selvsikkerhet, etterfulgt av hennes tittel: «I am Gertrud, the Queen»¹⁸. Dronningtittelen markerer ei kvinne som tilhører en Mann. Da Ofelia skal annonsere sitt navn, blir det bare ved hjelp av repetisjon av navnet, ettersom hun ikke har en definert tittel eller bestemt funksjon i verden. «I am Ophelia // I am Ophelia». Det virker litt stusselig i forhold til dronningens sikre deklamasjon.

Den unge kvinnen bærer denne tunge viten: «For henne er det ikke noe håp om å sette seg opp mot verden eller heve seg over den. Hun vet, eller i hvert fall tror at hun er bundet, og kanskje ønsker hun også å være det. Bak hennes raseri ligger en dyp fortvilelse»¹⁹. Her ligner Beauvoirs tanke om Ofelia mye på hvordan Bourdieu vil forstå henne, samtidig som det inneholder klart innslag av Freudiansk ubevissthet om fortrenge følelser som viser seg som noe annet enn hva de egentlig er.

I kammeroperaen opptrer Ofelia likevel sjeldent som rasende eller sint. Hennes løse, tvetydige holdning er snarere et symptom på fortvilelse, men å tilskrive henne denne emosjonen allerede nå vil være en innsnevring og reduksjon av hennes væren - en entydig og simpel tolkning. Bourdieus måte å snakke om kvinnen på er stundvis tett beslektet med hva Beauvoirs, men kan her gi oss en alternativ

¹³ Beauvoir, Simone de: *Det annet kjønn* Side 187

¹⁴ *Ophelias: Death by Water Singing* – Syvende scene

¹⁵ *Ophelias: Death by Water Singing* – Niende scene

¹⁶ *Ophelias: Death by Water Singing* – Syvende scene

¹⁷ Beauvoir, Simone de: *Det annet kjønn* – Side 215

¹⁸ *Ophelias: Death by Water Singing* Andre scene

¹⁹ Beauvoir, Simone de: *Det annet kjønn* - Side 200

forklaring på hvorfor Ofelia oppfører seg slik hun gjør. Der Beauvoir sier at kvinnen på et generelt plan formes av ytre faktorer, tar Bourdieu tak i det ubevisste i språket og den skjulte sosiale konstruksjonen som later som den er naturlig.

Skjemaene som strukturerer oppfattelsen av de seksuelle organene, og i enda større grad den seksuelle aktiviteten, anvendes også på kroppen selv, maskulin eller feminin, som har sitt ovenfor og sitt nedenfor. For grensen markeres ved *beltet*, som tegn på lukning (den som holder sitt belte *spent*, som ikke *løsner* på det, blir oppfattet som dydig, kysk) og tegn på en symbolsk grense mellom det rene og det urene, i det minste hos kvinnen.

Beltet er ett av flere tegn på *tillukning* av den feminine kropp, i likhet med armer korslagt på brystet, sammenholdte ben, stramme klær, tegn som mange analytikere har vist avkreves kvinnene den dag i dag i de europeiske og amerikanske samfunn. Beltet symboliserer også den hellige barrieren som vokter vagina, som er sosial konstituert som et hellig objekt [...].²⁰

Ofelia er bundet og *tillukket*. Selv om librettoen i og for seg ikke antyder noe bundet, bare det bestandige og levende, mener jeg at musikken viser at Ofelias subjekt er sperret inne. Som allerede nevnt synger hun lenge om elven på samme tone. I øyeblikket hun synger «*my my my river*» stiger hun opp en halv tone. Slik fortsetter stigningen opp en halv tone om gangen. Hvorfor holder hun seg så lenge på samme tone, istedenfor å synge mer melodisk? Hun føler seg bundet, eller *er* bundet, og stemmen begrenses dermed til å benytte seg av kun denne ene tonen.

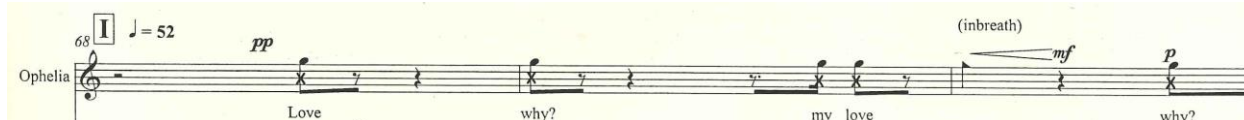
Etter partiet med mye tonegjentakelse begynner Ofelia på en stigende og kaotisk resitasjon av tekst som kuttes abrupt på toppen og restarter fra dypet (Eks. 4). Melodien faller ned og starter om igjen, gang på gang. Hun kommer ingen vei. Dette minner om det vi opplevde i første scene, bare at denne gangen er Ofelia helt alene. Kanskje hun er den eneste som fortsetter å være objekt, mens de andre kommer seg videre?



(Eks. 4)

I det hun begynner å synge om kjærlighet, trolig rettet mot Hamlet, endrer hun vokalteknikk til *sprechgesang* (Eks. 5). Vokalteknikken er en blanding av tale og sang. Spørsmålet Ofelia stiller i eksempel 5 er tvetydig. Spør hun hvorfor det er kjærlighet eller ber hun sin kjære (Hamlet) om et svar? Ofelia virker sliten og det er noe hun ikke begriper, enten det er fenomenet kjærlighet eller Hamlets kjærlighet eller oppførsel.

²⁰ Bourdieu, Pierre: *Den maskuline dominans* - Side 24



(Eks. 5)

Etter dette blir Ofelia igjen bundet i det hun synger «my love, my river». Hun fortsetter på samme tone som hun tidligere ga slipp på. Ofelia synger ikke like intenst som tidligere, men holder seg i det høye registeret. Her forener hun de to emnene hun har sunget om: elven og kjærligheten. Hun viser at å synge om elven og å synge om kjærligheten er det samme. Ofelia er bundet i kjærligheten.

Vannets vesen (Scene 4 - I am a mouse)

I denne scenen bader Ofelia i elven, mens hun stiller spørsmål til seg selv. Hvem er hun? Hva er hun? «Am I a mouse, Am I a monkey [...] I am a donkey.» Hun vet ikke hvem hun selv er og prøver seg ut i språket. Hun prøver kanskje å finne vesenet som passer hennes identitet. Hamlet spionerer på henne mens hun synger i elven (noe som hun forsåvidt også gjør idet hun dør).

Bak hennes stemme finner vi en merkverdig melodi i piano. Ida Habbested, som har et forord til librettoen i albumutgivelsen, påstår at «spørsmålet [am I a mouse] vert barnleg når det musikalske peikar mot eit ekko av ein barnesong»²¹. Selv konnoterer jeg ikke det musikalske som troskyldig eller barnlig. Pianoklangen har snarere en skjørhet over seg, som om melodien har kollapset, for så å bli lappet sammen, slik at den så vidt holder seg samlet. Det er som om noen har forsøkt å lime sammen en knust vase uten stort hell, ettersom den allikevel viser synlige sprekker som avdekker det skrøpelige ved dens nåværende struktur.

Ofelia synger «I don't know why Ophelia». Hennes navn gir henne ikke noe, det virker ukjent og ubetydelig for henne. Hvem skal hun være? Cixous vil svare at hun ikke trenger å være noen. Ofelia er fri. Hun kan være alle. Men hun har et navn, og i dette navnet ligger en enorm styrke. Det er en styrke som lever lenger enn personen selv gjør. «There is nothing more and less proper to a person than the name, and nothing which carries life and death more mysteriously. »²² Ofelia har en historie, men hun opptrer sjeldent - jeg vil kanskje si aldri - uten Hamlet. Bestandig følges hun, eller hennes navn, av *den andre*, på samme måte som Julie, Dido, Isolde eller Bathsheba. Videre, forfølges navnet Ofelia av en rituell forbindelse av stakkarslighet, galskap, u-lykkelighet, til og med selvmord. Hennes navn er en historie om fengsling og tillukning.

²¹ Habbestad, Ida: "Ophelia i oppløysing"

²² Cixous, Hélène: *Stigmata* " 'Mamãe, disse ele' " - Side 137

Men Ofelia i kammeroperaen ser mulighetene. Hun behøver ikke være Ofelia eller ei kvinne eller ei jente. Hun kan være mus, esel og apekatt. Hun kan være elv, hun kan være ventende, hun kan være Død. Vesenet Ofelia har oppdaget de uendelige muligheten til å kunne være den hun selv ønsker.

The most delicate and most precious aspect of the transfiguration, without which there would be neither joy nor learning, is that I-can-be-another (creature)-whom-I-am-not-myself: It is perhaps the most wonderful of experiences to be able to pluck the change and pleasure of being another person all the while knowing that I am not the other, only the place with the scent of the other, and that me-my-other is taking place.²³

Selv i Shakespeares Hamlet sier Ofelia i total sinnsforvirring til Kongen: «Konge, vi veit kva vi er, men ikkje kva vi kan bli. »²⁴

Ofelia føler seg som en mus. Hun transformerer seg til en mus. En mus er for Cixous bestandig gjort om til *den andre* gjennom en sosial konstruksjon hvor du er «dømt til redsel for den store, slemme katten»²⁵. Ut i fra Cixous's syn er et forsøk på å unngå fellen - tilstrebelen på å unngå å havne i den sosiale konstruksjonen ved å kun trå i tillatte trakter - å ha allerede havnet i fellen. Ofelia skjønner at som ei liten mus har hun friheten til å løpe rundt hvor hun selv vil. Hun er ikke bundet, slik katten er i sitt jag etter musen.

Men hvilke kvinner er det som unngår spørsmålene? Spør ikke du også: Hvem er jeg, hvem kunne jeg ha vært, hvorfor-meg, hvorfor-ikke-meg? Skjelver du ikke av usikkerhet? Er du ikke som meg uten stans iferd med å kjempe for ikke å gå i fellen? Noe som betyr at du allerede er i fellen, for redselen for å tvile er allerede tvilen du er redd for.²⁶

Sangen til Ofelia er ikke bundet til én enkelt tone lenger. Hun leker seg fritt i sitt register, ingenting stopper henne i det hun gjør seg om til andre vesen. Som mus har hun en frihet - om den bare oppdages - til å gå «ut og inn mellom tennene på den gode guddommelige katten»²⁷. Selvsagt er hun redd mens hun gjør det, så redd at hun skjelver av usikkerhet, noe faktisk Hamlet bemerker senere i scenen. Han synger «I can see you tremble»²⁸.

Som jeg allerede har poengtert blir Ofelia beordret og påberopt ulike holdninger - blant annet i Shakespeares versjon hvor hun blir pålagt taleforbud av sin far Polonius. Flere karakterer ønsker å oppfostre henne. De forteller hvordan hun skal oppføre seg, og lærer henne å være taus overfor Mannen. Cixous mener alle disse personene ønsker å lenke henne fast.

²³ Cixous, Hélène: *Stigmata* "Unmasked!" - Side 182

²⁴ Shakespeare, William: *Hamlet* Fjerde akt - Side 164

²⁵ Cixous, Hélène: *Nattspråk* "Å komme til skriften" - Side 25

²⁶ Cixous, Hélène: *Nattspråk* "Å komme til skriften" - Side 25

²⁷ Cixous, Hélène: *Nattspråk* "Å komme til skriften" Side 33

²⁸ *Ophelias: Death by Water Singing Scene 4*

Hun er innprentet "beskjedenhetens" ånd. Hun er sosialt sett beskjedenheten selv. (Eller om du vil, det fortrente, det kontrollerte.) Hun holder seg tilbake, og hun blir holdt tilbake med tusener av bånd, fasthengt, forenet, reip, lenker, nett, halsbånd, skål, nettverk av underkuende betryggende avhengighet. Hun blir definert gjennom sin tilhørighet, *kona til [...]*.²⁹

Ifølge Cixous er det ikke positivt med å bli definert og tilskrevet kategorisk type. Idet jeg defineres mister jeg min evne til å være-det-andre (vesenet)-som-jeg-ikke-er. I dette sitatet oppdager vi også en klar parallell til Beauvoirs tanke om hvordan kvinnen blir definert gjennom sin tilhørighet.

Ofelias stemme beveger seg her mer fritt enn i de to foregående scenene. La oss nå studere instrumentene som spiller med henne. Som nevnt ligger det en slags skjør pianomelodi under, som jeg opplever som en knust vase som er dårlig limt sammen (Eks. 6 viser de første taktene til pianoet i scene 4). Melodien inneholder flere små motiv. De små, rytmiske motivene gjennomgår hele tiden små endringer, noe som gjør at melodien virker oppstykket, og gir en følelse av at vi mangler et bindeledd som skal holde dette mer logisk sammen. Klusterakkorden som spilles svakt på de dypeste tangentene til piano skaper en skurring og blottstiller disse sprekke som forsøker å være usynlige.



(Eks. 6)

Resten av ensemblet spiller fragmentariske toner som har en slags indre forbindelse med den skjøre pianomelodien. Musikken synes å avgi noe annet enn glede ved de vidunderlige mulighetene til å være hvem man vil, så Cixous's tanker om det frie spill stemmer ikke helt overens med hva som foregår i musikken.

Noe skurrer bak Ofelias stemme. Kanskje er det en skjult sårbarhet hun forsøker å maskere? Eller noe ubevisst (freudiansk) som viser seg - som en nevrotisk væren preget av usikkerhet? Det kan godt tenkes at scenen i kammeroperaen, dette forsøket på metamorfose, er et frampek på Ofelias død, en overgang til å være ikke-Ofelia, udefinert, utenfor språket.

²⁹ Cixous, Hélène: *Nattspråk "Å komme til skriften"* - Side 45

Blodskam og begjær (Scene 6 - The drip of blood)

Hamlet har i denne scenen intensjoner om å drepe kongen. Musikken starter brått med hurtige kvintoler i fire instrumenter, raskt etterfulgt av fiolin og bratsj som spiller sekstendedeler, og kontrabass med åttendedelstrioler. (Eks. 7)

121

Scene 6 - The drip of blood

dur: 6 min *Night, morning, fog*
Fog lifts, a murder is about to take place:
HAMLET is approaching the King to kill him

$\text{♩} = 116 - 120$

Flute *ff*

Clarinet in B $\flat$ *ff*

Percussion *Vib* *ff*

Piano *ff*

$\text{♩} = 116 - 120$

Violin *ff*

Viola *ff*

Double Bass *ff*

(Eks. 7)

Alle spiller en repeterende figur som har en buet form som stiger og synker kontinuerlig. De ulike rytmiske figurene skaper en kaotisk underdeling, og sammen med tonemylderet får musikken en slags grotesk karakter.

Den voldsomme musikken passerer ulike 'etapper'. Innimellom brister den kaotiske flyten. For eksempel hører vi lengre toner i fløyte og klarinett eller glissandoer i strykerne. Én etappe består av klusterakkorder som smadres på de dypeste tangentene i piano kombinert med oppjagede glissandoer i strykerne. (Eks. 8 viser takt 26 og 28)

(Eks. 8)

Etter flere varianter av disse etappene kommer et trommeparti med like lite besindig karakter. Den fører oss til et bombastisk fall spilt av hele ensemblet, etterfulgt av en stigning som slutter brått.

I stillheten inntreer nå Hamlet syngende «drip, drip blood» i falsett. Mellom frasene han synger klirrer noen metallobjekter, og de tre strykerne spiller *sul ponticello*. Det gir en uhyggelig følelse, og det ustoppelige jaget som nettopp har vært kjennes fremdeles nært. I tillegg til falsett bruker Hamlet flere sangteknikker de påfølgende taktene, blant annet *sprechgesang*, vanlig stemme og glissando. (Eks. 9)

(Eks. 9)

Den ville, febrilske musikken antyder at noe dramatisk er i ferd med å skje. Hamlet er oppstemt, han er helt vill og har et behov for blod. Det er en grotesk drivkraft i ham, en vill driftsimpuls som

dominerer hans handlinger. Han ønsker å eliminere konkurransen som truer hans *fallos*. Trommesoloen som spilles før Hamlet står frem, kan gi assosiasjoner til kampritual hvor slagverkinstrumentet brukes for å øke moral. Trommene maner (Hamlet) opp til slåsskamp, til mord.

Hamlet leker med stemmen. Han veksler mellom alle mulige vokalteknikker og synger vakre melodier som både stiger – «to silence, to silence» - og synker – «the drip, the drop, the spill, the spell of blood». Hamlet er ikke bundet på samme måte som Ofelia; snarere fremviser han en frihet i sitt mangfold av vokalteknikker og stemmebruk. Men hva er det som driver hans bestialske begjær etter hevn? Hvordan har denne ustoppelige vitaliteten våknet og hva er det egentlig Hamlet ønsker å oppnå?

Ifølge Lacan er Hamlet en figur som bestandig prokrastinerer: øyeblikket er alltid ubetimelig og må utsettes. Når han likevel velger å iverksette er det alltid for tidlig, for eksempel ved det feilaktige mordet på Polonius, som han stikker blindt. Grunnen til at han stadig utsetter (begjæret) er at han ikke har et bestemt mål. Det vil si, Hamlet er ikke *bevisst* over hva han selv ønsker - lysten drives derimot *ubevisst* mot not som forblir skjult for Hamlet selv, og som av den grunn gjør Hamlet til en signifikant som ikke kan subjektifiseres. Dette er, basert på Lacan, trolig grunnen til at han bestandig holder tilbake direkte inngrep.

[...] through his relationship to the signifier, the subject is deprived of something of himself, of his very life, which has assumed that value of that which binds him to the signifier. The phallus is our term for the signifier of his alienation in signification. When the subject is deprived of this signifier, a particular object becomes for him object of desire.³²

Altså, på grunn av Hamlets forhold til fallos, er han blitt frarøvet noe fra seg selv og sitt liv, som bare gjenstår som det som *binder* ham til fallos. Hamlet er fremmedgjort for seg selv, dermed også fremmedgjort for all mening og vandrer rundt uten visshet om sitt eget subjekt. Et spøkelse med samme figur som Hamlets far har befalt ham å drepe den nåværende kongen. Slik kan han gjenvinne familiens ære og erstatte farens *fallos*. Han må han utgyte blod på objektet som har forårsaket blodskam - gjennom besittelse av hans mor - og som har frarøvet ham hans opprinnelige objektbegjær, Gertrud.

Begynnelsen av scenen består av disse ulike etappene med grotesk karakter. De kan kanskje tolkes som en kjede av signifikanter som bare viser til hverandre. Det er en rekke meningstomme seksjoner som bare peker på det (uendelig) foregående, en slags spøkelsesrekke, som til slutt fører oss til Hamlets sang som starter med fraværet av ensemblet - eller med «tilstedeværelsen av undertrykt lyd»³³. Denne tilstedeværelsen preger Hamlets entré.

³² Lacan, Jacques: *Desire and interpretations of desire in Hamlet* - Side 28

³³ Finborud, Lars Mørch: *Hysj, hysj og dens skjønneste lyd vil åpenbare seg* - Side 8

Cixous vil nok ha annen forståelse av hva som skjer med Hamlet, og hva som egentlig fundamentaler hans urolighet. Hamlet innser at han trenger kvinnen, at han trenger Ofelia, men at han aldri kan innrømme det, fordi han - på sin falliske måte - er *bundet* til et herredømme.

There is a crack, it is this moment of anguish and agitation for the boy, who realizes, once he is born separate from the girl, that *he needs her*, the woman, 'sunk', as he is, 'into his kingdom'. But we are 'within this system of hard last judgement'. It is a fortified system, which permits not an instant of weakness, 'which does not permit even a second of incredulity'. We have seen this before; it is the 'phallographic system'.³⁴

Nærmere slutten av scenen kommer Woodmaidens for å stoppe Hamlet. De vil forhindre ham i å gjøre noe dumt og roper «step back, step back - you can still have your fun»³⁵. Kanskje vet de at et mord bare vil overskride det potensielle objektbegjæret som Hamlet måtte bære, og dermed bare gjøre ham skuffet. Her ser vi elementet som Lacan tilskriver Shakespeare's *Hamlet*, nemlig at tragedien dreier seg om en bestandig prokrastinering.

For Hamlet there is no hour but his own. Moreover, there is only one hour, the hour of destruction. The entire tragedy *Hamlet* is constituted in the way it shows us the unrelenting movement of the subject toward the hour.³⁶

'O fallos' fall (Scene 11 - Murder and waiting)

Ellevte Scene, kalt *Murder and waiting*, begynner med at Hamlet myrder sin onkel, Kong Polonius. Denne gangen avbryter ikke Woodmaidens, slik som han blir i sjette scene. Mordet fremstilles ikke eksplisitt, men foregår i det skjulte. Strykerne åpner scenen med en rask *ricochet* over et tilfeldig utvalg toner som slutter med en lengre noteverdi spilt *sul ponticello*. Ricochet innebærer at strykerne spretter buen mot fiolinstrengen. Sul ponticello er en teknikk hvor man stryker buen nærme broen. Ved å stryke strengen nær broen produseres det en rekke overtoner, og den fundamentale grunn-tonen til strengen blir ikke lenger hørbar. Det oppstår en metallisk, nasal lyd.

Et nytt element dukker også opp i strykerne, nemlig en såkalt *crunchtone*. Crunchtone-effekten skapes ved å presse buen hardt ned mot strengen, med rå kraft, slik at det dannes en sterk friksjon mellom strengen og buehårene. Tonen forsvinner, og det vi hører er smertelig støy. Perkusjonisten spiller på de samme klingende metallobjektene som vi hørte i sjette scene. Videre gjentas disse effektene - og variasjoner av effektene - i et uregelmessig mønster. (Eks. 10)

³⁴ Cixous, Hélène: *Stigmata* - Side 162 (parafraser til Clarice Lispectors *A mensagem*)

³⁵ *Ophelias: Death by Water Singing* - Sjette scene

³⁶ Lacan, Jacques: *Desire and interpretations of desire in Hamlet* - Side 25

13 *pp*
Hamlet In the midst of the fields in the midst of the night

Perc. Metals *p*

Perc. Tuned Gongs *p*

Vln. *pp* *sfz* *p* sul pont. fast bow ricochet

Vla. *sfz* *p* *sf* *pp* *f* *pp* *f* sul pont. fast bow ricochet

Cb. *sfz* *p* sul pont. fast bow ricochet

(Eks. 10)

Effektene vi hører fra strykere og perkusjon kommer brått på. Lydene gir oss et intenst rykk. De røster tak i oss og får hjerte til å banke litt fortere. Noe fælt og uhyggelig er i ferd med å skje. Vi er årvåkne og følger nøye med. Hamlet synger «drip, drip, blood» i falsett. Hans lyse barndomsstemme bryter ut som en primal (infantil) lyst. Det er en lyst etter å utsette all konkurranse. Nå skal han endelig drepe den regjerende kongen. Polonius har allerede eliminert sin bror - den eldre Hamlet - drevet av ønske etter å besitte Gertrud. Gertrud er, i freudiansk teori, ei kvinne som erstatter det opprinnelige morsbegjæret for både Polonius og Hamlet: hun er kjødeliggjørelsen av deres dypeste ønske om å få melk, trøst og omsorg av en mor.

Ettersom Polonius har drept faren til Hamlet, er kastraksjonskomplekset ikke lenger en åpenbar trussel for Hamlet. Nå hviler Hamlets oppførsel kun på stabiliteten og strengheten til sitt over-jeg.

Drengens Oedipus-kompleks, i hvilket han begærer sin moder og gerne vil fjerne sin fader som rival, utvikler sig naturligt af hans phalliske seksualitets fase. Men kastrationstruslen tvinger ham til at opgive denne indstilling. Under indtryk af faren for at miste penis forlades Oedipus-komplekset, det fortrænges og ødelægges i det normaleste tilfælde totalt; som dets arving indsættes et streng over-jeg.³⁷

³⁷ Freud, Sigmund: *Nye forelesninger til indføring i Psykoanalysen* "Forelesning 33 - Kvindeligheten" - Side 104-105

Hamlets over-jeg er blitt iskaldt. Det har frosset fast, det er ikke-fungerende. Det er hardt og metallisk, knust og redusert til rent støy (crunchtone). Nå regjerer kun hans (ur)lyst. Kun de ustabile og skiftende overtonene gjenstår i strykerne. De er like ustabile som Hamlets sinn som mangler et strengt over-jeg. Analogien mellom effektene i strykeseksjonen og Hamlets ubevisste sjeleliv er ganske svak, men Freuds tekster er fulle av sammenligninger med slik karakter, så jeg føler det er på sin plass. Hamlet har et behov for å eliminere konkurransen - onkelen Polonius. Slik kan han ha sin mor for seg selv. Han ønsker å herske alene - med sitt falliske sverd - i et herredømme over Gertrud. Eller er det Ofelia?

Hvis vi strekker den freudianske tråden litt lenger, vil vi med hjelp av Irigaray oppdage en logisk brist i psykoanalysen. Ofelia venter på Hamlet. Hun elsker ham tilsynelatende, fordi hun vet at i et ekteskap med Hamlet vil hennes subjekt bli definert. Ifølge Freud må da Ofelia identifisere seg med hans mor, Gertrud, og Ofelia påtar seg rollen som Gertrud for å lokke Hamlet til seg. Innebærer ikke dette at Hamlet blir Ofelias sønn? Som igjen betyr at deres affære skaper et incestuøst forhold? Ødipuskomplekset viser seg å være uunngåelig. Hamlet ønsker å redde Gertrud fra avskyelig blodskam, men vil i freudiansk tro være på vei inn i samme felle.³⁸

Lacans psykoanalytiske tolkning er ulik den freudianske metoden. Han anser *Ofelia* som den største trusselen for Hamlet. Forskjellen mellom filosofene ligger i faktum at Freud forholder seg til det anatomiske, mens Lacan har en mer symbolsk innfallsvinkel til psykoanalysen. Lacan presenterer teorien om at Ofelia er *O phallos* for Hamlet. Hamlets fantasi tipper mot objektet, og han slutter å behandle Ofelia som en kvinne. Han roper «gå i kloster!»³⁹ eller «go to a nunnary» - en frase som gjentas flere ganger i kammeroperaen - ettersom han anser Ofelia som alle synders predikant. Hun er oppstandelsen til enhver synd.

Dødsdriften (Thanatos) - en driftimpuls som Freud presenterte senere i sitt liv som motsetning til seksualitetsdriften (Eros) - har destruert objektet i Hamlet. Dødsdriften er en drift som motvirker Eros idet den ikke ønsker å bevare, men heller vil oppløse «enhetene og føre dem tilbake til den opprinnelige, anorganiske tilstand»⁴⁰. Hamlet har funnet en hemmelig vei tilbake til sitt introspektive jeg, til det jeg-et han var før den andres blikk ble oppdaget i speilfasen.

For the subject the object appears, if I may put it this way, on the outside. The subject is no longer the object: he [Hamlet] rejects it with all the force of his being and will not find it again until he

³⁸ Kritikken er hentet fra Irigaray: "For example, woman, in order to correspond to man's desire, has to identify herself with his mother. This amounts to saying that the man becomes, as it were, his children's brother, since they have the same love object. " Side 120 - *The power of discourse*. [sitat]

³⁹ Shakespeare, William: *Hamlet* tredje akt - Side 105

⁴⁰ Freud, Sigmund: *Ubehaget i kulturen* - Side 67

sacrifices himself. It is in this sense that the object is here the equivalent of, assumes the place of, indeed is - the phallus.⁴¹

Etter at Hamlet har sagt sitt siste ord spiller ensemblet et dramatisk parti som ligner det vi har hørt i sjette scene. Men Ofelia inntar scenen og musikken endrer seg. Det går fra å være kaotisk til å bli mer begrenset og statisk. Musikken foretar en tillukning, en innesperring, og går over i en slags tidløs krets.

Scenebeskrivelsen sier følgende: «Ophelia is waiting and singing: winter/springtime/autumn. [...] Ophelia is waiting in a very uncomfortable way, like she tries to be the river». (Eks. 11)

The musical score is for a scene where Ophelia is waiting and singing. The tempo is marked as $\text{♩} = 52 - 58$ and the time signature is $\frac{6}{4}$. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vibr.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The vocal parts are marked *sotto voce sempre* and *pp sempre*. The piano part features a complex, rhythmic pattern with *pp* dynamics and a *legato sempre* marking. The score is divided into two systems, each starting with a key signature change to D major.

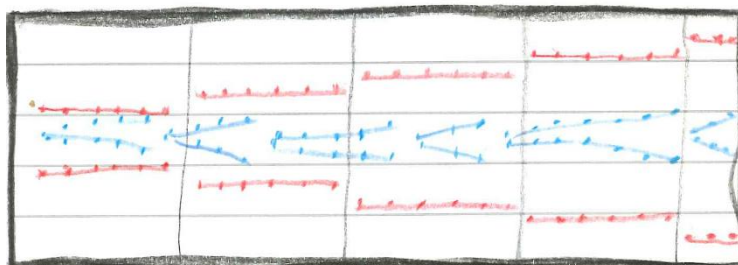
(Eks. 11)

Musikken består nå av to instrument som går i hver sin retning. Hver takt synker den dypeste tonen et halvt trinn, mens den lyseste stiger et halvt trinn. I eksempel elleve er det kontrabass og fløyte. Hver note spilles på rene taktslag og gir oss en stabil rytme. Dette er faktisk ikke første gang vi møter denne figuren. Første frampek kan vi høre på slutten av andre scene. Da spiller pianisten en lys tone som regelmessig stiger et halvt trinn opp.

Inn i mellom de to ytterpunktene dreier noen toner om seg selv. Noen instrument gjentar kun en fallende frase, som klarinett i eksempel 11, mens andre gjentar en stigende frase, som fiolin. Perkusjon og

⁴¹ Lacan, Jacques: *Desire and interpretations of desire in Hamlet* - Side 23

piano har både fallende og stigende motstemmer samtidig. De indre stemmene skaper en effekt av et slags eviggående pendulum, et sirkulerende, statisk mønster som kontinuerlig virvler rundt seg selv. (Eks. 12 viser en simplifisert grafisk fremstilling av hvordan figuren utarter seg)



(Eks. 12)

Ofelia venter. Hun venter på Hamlet. Det pendlende elementet i de innerste stemmene gir en følelse av at tiden står stille. Ofelia står helt i ro. Samtidig prøver hun å være elven. Det er en lignende bundethet som den vi avklarte i andre scene, bare at den er blitt mye sterkere. Etter et parti hvor Ofelia kun synger ornamentialske figurer, kommer det to parti med Woodmaidens.

Først gjenforteller og kverulerer Woodmaidens over hva Hamlet har sagt til Ofelia: «get thee to a nunnery, said he, and be free, free to sing, or to die?» De synger ordene vekselvist seg imellom, som Ole, Dole og Doffen. Etter oppbygningen til et høydepunkt kommer et nytt parti markert med annerledes instrumenteringen. Her forteller Woodmaidens Ofelia at Hamlet har drept kongen. Woodmaidens formidler budskapet svært rotete, som om de nøler med å fortelle henne nyheten. Det virker som om de er nervøse for hennes reaksjon og hvilket utfall nyhetene vil ha. De klusser med ordene og budskapet: «By accident they took him [the king] to be the big swine, I mean they took him to be the king, I mean he wasn't the swine but he was the king»⁴². Musikken underbygger denne rotete forklaringen ved at den ikke lenger spilles fast på hvert taktslag, men *sklir ut* på samme måte som Woodmaidens prat gjør. (Eks. 13)

⁴² *Ophelias: Death by Water Singing* Ellevte scene

(Eks. 13)

Etter at Woodmaidens har fortalt nyhetene på klomsete vis, synger Ofelia igjen. Ensemblet spiller igjen rytmisk stabilt med en fjerdedelstone på hvert taktslag. Ofelia nekter å tro det hun har blitt fortalt. Hun synger «no, this can't be». Hvert ord holdes en hel takt, og for hver takt stiger tonen et halvt trinn opp, på lik linje med fløytens toppunkt. Hun er altså blitt en del av ytterpunktet (topptonen) som stadig stiger høyere opp. Et kryptisk dikt av Moe-Repstad minner om noe av det som skjer med Ofelia i denne scenen.

*De fire gammeltestamentlige elvene fikk et uforsvarlig forhold til bokstavene
etter syndefallet, druknede tok med seg språk det ble stille etter, elvene opphører
som organismer, blir tilstander, minner om tro, ødeleggende for et rasjonelt alfabet*⁴³

Artikulasjonen til ordene forsvinner etter hvert som hun når det lyse registeret. Kun tonen gjenstår. Ofelia mister språket. Hun mister muligheten til å gjøre seg forstått og får et uforsvarlig forhold til bokstavene, slik som elven hun er i ferd med å bli. De gammeltestamentlige elvene er de som springer ut av Edens hage, men som etter syndefallet - etter Hamlets mord - ikke lenger klarer å opprettholde et system, et rasjonelt alfabet. Elven er en tilstand hun ikke kommer seg fri fra. Hun blir det kontinuerlige (kvinnelige) som ikke kommer noe sted. Ordet viskes ut, hele hennes subjekt viskes ut, blir til noe annet. «Does she go

⁴³ Moe-Repstad, Nils: *Wunderkammer* - Side 379 (Den Guddommelige katalogen)

all the way?» er et spørsmål både Hamlet og Gertrud har stilt flere ganger i kammeroperaen, og nå får vi svaret. Hun er i ferd med å ta sitt eget liv. For å fri seg fra å være bundet, for å slippe løs, må hun gå hele veien. Denne scenen er Ofelias selvforsvar, denne scenen er hennes selvmord.

Den druknede Ofelia tar med seg et språk det blir stille etter. En rolig duett spilles av fiolin og bratsj i slutten av scenen. Duetten avspenner det foregående. Ofelia finner forløsning i døden. (Eks. 14)

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) from 'Ophelias: Death by Water Singing'. The score is in 4/4 time with a tempo of 60. It features triplets and a final section in 2/4 time marked 's.p.'.

(Eks. 14)

Hjemløs Ofelia

Karakteren Ofelia er kompleks. Hun er vanskelig å få tak på, og alltid i-ferd-med eller på-vei-til-å-(dø). Ofelia er alltid døende, alltid syngende. Ut i fra spillet mellom musikk og tekst i kammeroperaen *Ophelias: Death by Water Singing*, mener jeg vi også kan se Ofelia som bundet. Det er skjebnen som hjemsøker henne, slik som faren til Hamlet hjemsøker ham. Ofelia er sperret i historien. Hun må bryte seg fri gjennom transformasjon. Skapningen Ofelia ønsker en metamorfose. Hun vil forvandle seg til noe annet for å slippe unna sin skjebne: som ektefelle, som *dronning*.

Men skjebnen holder henne på plassen. Døende synger hun «I am a little happy». Flere ganger i løpet verket har det blitt sunget «happy is the one that has no home». Ofelia er døende, hun er litt lykkelig

– en lykke som finnes på grensen til døden, der du ikke lenger har noe hjem, noe som kan definere deg. Ofelia finner glede ved å være død eller døende, på vei til å bli like utflytende og språkløs som elva. På grensen til død finnes det håpet hun lengter etter. Jeg ønsker å trekke frem et fotografi som var inspirasjon til Cecilie Løveid.



(Gregory Crewdson (*Untitled [Ophelia]*, 2001))

Fotografiet viser Ofelia liggende i svart vann i det som trolig er hennes eget hjem, som hun døende er i ferd med å forlate. Vinduene er tildekket av et hvitt, gjennomskinnelig stoff, et stoff som ligner kjolen Ofelia har på seg. Stoffet hindrer både innsyn og utsikt; det gjør det umulig å skjelne den verdenen som antas å befinne seg utenfor, og hindrer også det utenforstående å trenge klart inn. Et varmt, gult lys brer seg diffust gjennom vinduene. Refleksjonen i det svarte vannet speiler rommet, og lukker ute alle andre verdener. Her finnes kun Ofelia, døende, med en trapp opp som ikke fører noe sted, og en trapp ned i refleksjonen, ned i den andre verdenen som er den samme. Ofelia holder øynene åpne, hun er døende, ikke død. Dette er hennes skjebne. Alltid på-vei-til-å-(dø), alltid i-ferd-med; alltid døende, syngende.

Det finnes ikke noe Ofelia før eller etter, det finnes bare Ofelia i vannet. Hun har for alltid vært i elven, hun er selve elven; Ofeliaelven. Dette er Ofelias død av vann syngende, en uunngåelig død, en død som (for)følger Ofelia til evig tid.

Litteraturhenvisning

- Beauvoir, Simone de: *Det annet kjønn*, Pax forlag, Oslo 1996.
- Bordieu, Pierre: *Den maskuline dominans*, Pax Forlag, Oslo 2000.
- Butler, Judith: *Bodies that matter*, Routledge, 2011.
- Cavell, Stanley: *At Stanford: The tanner lecture*, «The uncanniness of the Ordinary» (Side 152 - 178), Standford University, 1986.
- Cixous, Hélène: *Nattspråk*, oversatt av Sissel Lie, Pax forlag, Oslo 1996.
- Cixous, Hélène: *Stigmata*, Routledge, 2005.
- Credson, Gregory: ([Untitled \[Ophelia\], 2001](#)) (maleri) [14/11 2016]
- Finborud, Lars Mørch: *Hysj, hysj og dens skjønneste lyd vil åpenbare seg*, Flamme forlag (boksingel), Oslo 2016.
- Freud, Sigmund: *Nye forelæsninger til indføring i Psykoanalysen*, Hans Reitzel København. Forelesning 31 «Den psykiske personligheds bestanddele» og forelesning 33 «Kvindeligheten».
- Freud, Sigmund: *Ubehaget i kulturen*, Cappelen upoplære skrifter, Oslo 1992.
- Halvorsen, Sølvi Elise: «Terminologijungelen del to» <http://vokalt.no/terminologijungelen-del-to/> [lest: 30/10 2016]
- Høvring, Mona: *Ekornet og den vakleворne brua*, Forlaget Oktober, 2010.
- Irigaray, Luce: *The Irigaray reader* (s118-136)
- Kleiberg, Ståle: *Studia Musicologica Norvegica* nr. 14, Universitetsforlaget 1988. «Hans Abrahamsens musikk- poetisk billedkraft i musikalsk form» (s. 89 - 114)
- Lacan, Jacques: *Yale French Studies*, «Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet», Yale University Press, 1977. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan_Desire_in_Hamlet.pdf [lest 13/11 2016]
- Marcuse, Herbert: *Eros og civilisationen - En filosofisk Freud-undersøgelse*.
- Moe-Repstad, Nils Chr.: *Wunderkammer*, Flamme forlag, Oslo 2016.
- Shakespeare, William: *Hamlet* (gjendiktet av Edvard Hoem), Forlaget Oktober, 2013.

Partitur

Hellstenius, Henrik: *Ophelias* (score), Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

CD

Ophelias: Death by Water Singing: LAWO forlag, 2016. [Ophelias: Death by Water Singing - Spotify URL](#)