

# Beströ min slöja med tårar

---

undersökandet av Lucia di Lammermoors "Vansinnes scen"

av

Agnes Wästfelt

**Namn på Institutionen:** *Stockholms konstnärliga högskola, institutionen för Opera*

**Utbildningsnivå:** *Magisterexamen*

**hp** 15

**Inriktning/Program/Kurs:** *Självständigt arbete i Operagestaltning*

**Termin, årtal:** *VT 2020*

**Handledare:** *Wilhelm Carlsson*

**Examinator:** *Martin Hellström*

## Frågeställning:

I vår tid är det vanligt att använda befintlig operarepertoar men byta tid och plats för handlingen, för att komma åt något nytt och mera aktuellt. Ett arbete som ofta görs av sinnrika regissörer, kostymörer och scenografer, en process som sångaren sällan är inblandad i om man inte råkar inneha en dubbel roll inom en produktion, vilket är vanligare i frigruppsammanhang men sällsynt på en institution. Som sångare är man förutom sin röst i hög grad en kropp som visserligen används i gestaltandet: ett instrument för regissören sceniskt och dirigenten musikaliskt.

Men hur kan man som sångare arbeta självständigt och fritt med befintlig operarepertoar utifrån egna impulser, fördjupa ett gestaltande inom operans ramar men med ett mer aktivt skapande som ”fri” konstnär?

Under en tid har jag haft tanken på vilken möjlighet som finns för att arbeta med ett mer ”konstnärligt” uttryck som operasångare och parallellt undersöka vilken relevans det finns i återberättandet av en scen som just Lucias vansinnesscen, vilken relevans den kan tänkas ha idag? Här ett försök att som sångare utveckla ett eget konstnärligt gestaltande ur ett tvärdisciplinärt perspektiv, vilket också innefattar försöket att hitta en relevans i historien som sådan.

Hur skulle min berättelse om Lucia skulle se ut? Genom ett djupare undersökande av dess betydelse för sin tid och vilken relevans arbetet med scenen kan tänkas ha idag? Hur kan jag göra en inre röst hörd för mig som konstnärlig utövare, för Luciagestalten och den eventuella publik jag spelar för?

## Syfte:

Syftet är att ge mig som operasångerska mandat att utforma en scen utifrån min konstnärliga vision i likhet med hur en konstnär/koreograf skapar ett verk. Med utgångspunkten i befintlig musikdramatik, utan att ändra de grundläggande förutsättningarna för musiken eller det dramatiska förloppet, undersöka potentialen i ett utökat konstnärligt arbete, genom att utforska och utveckla den egna skapande rösten i arbetet som operasångare och gestaltande konstnär.

Valet att arbeta med vansinnesscenen i Lucia di Lammermoor bygger på flera grunder.

Den har från början en särställning som plattform för vokalt artisteri och kräver sitt av uthållighet bara ur en renodlat vokal aspekt, detta gör den till en utmärkt måttstock för vad som faktiskt fysiskt är möjligt att göra när man sjunger samtidigt. Av de ”vansinnesscener” som finns är just denna särskilt intressant psykologiskt då den bygger på en verklig händelse, vilket säkert också bidrar till dess särställning och gör den spännande för ett sånt här lite mer abstrakt utforskade.

## Scenens bakgrund:

Librettot är skrivet av Salvatore Cammarano, en bearbetning av Sir Walter Scotts novell *The bride of Lammermoor*. Novellen gavs ut anonymt 1819 tillsammans med *The legend of Montrose*, som den tredje delen i serien *Tales of my landlord*<sup>1</sup>. Sir Walter Scotts berättelse bygger i sin tur på en verklig incident, känd som historien om *The Bride of Baldoon*<sup>2</sup>.

Lucys (Lucias) verkliga förlaga hette Janet Dalrymple och den verkliga Edgar (Edgardo) Archibald Rutherford och de förlovade sig i hemlighet, men deras förlovning upptäcktes och ogiltigförklarades vid ett familjemöte. Drivande i frågan var hennes mor, känd som en kvinna vilken styrde sin omvärld med järnhand. Janet blev istället bortgift med David Dunbar of Baldoon (Arturo) och bröllopet ägde rum den 24 augusti 1669. Hennes bror ska senare ha refererat till att hennes hand var kall och blek som marmor<sup>3</sup> då de begav sig till kyrkan. Bröllopparet lämnade festen och efter en stund hördes larm och man går upp till brudkammaren och upptäcker Baldoon på tröskeln badande i sitt eget blod, knivhuggen men vid liv. Janet hittar de i sin tur uppkrupen i ett hörn av eldstaden, endast iförd sin underklänning, också den nersölad av blod varpå hon säger till dem att "take up your bonney bridegroom" de sista "vettiga" ord hon skall ha yttrat innan hon dör kort därpå, den 12 september samma år. Scott fick höra den som en berättelse av sin gammelmöster Margret Swinton<sup>4</sup> men också genom tryckta källor<sup>5</sup>.

Vansinne har varit ett populärt tema i opera- och teaterlitteraturen genom alla tider<sup>6</sup>. Fascinerande och samtidigt skrämmande, vilket också gjort sig bra på scenen, med möjligheten till stora och spektakulära gester. Tidigare blev män och kvinnor i mer lika grad "vansinniga" på operascenen, det ansågs att man blev galen av olycklig kärlek<sup>7</sup>. I och med att psykologin som vetenskaplig disciplin började utvecklas, uppstod teorier som stödde tesen att mäns och kvinnors psyke skilde sig åt. Männens mer sansade natur, var i första hand lagda åt melankoli, medan kvinnor blev galna eller just hysteriska<sup>8</sup>, som kan härledas till hysteri-livmoder. Vid tiden då *Lucia di Lammermoor* skrevs var den allmänna uppfattningen att alla kvinnor var latent hysteriska just i egenskap av kvinnor, vilka när som helst kunde drabbas av nervösa tillstånd. Uppfattningen var att vansinnet yttrade sig i en total fränkoppling av verkligheten, där den vansinniga hallucinerade i ett överdrivet lyckligt

---

1 <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/novels/lammermoor.html>

2 <https://archive.org/stream/domesticannalsof02chamuoft#page/n335/mode/2up>

3 1844 *Waverly novels vol 4* Edinburgh: Robert Cadell London: Houlston & Stoneman s. 5-12

4 <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/novels/lammermoor.html>

5 1831 *Autobiography of Sir Walter Scott*, Bart, Carey & Lea Chestnut street

6 2015 *The Evolution of Madness: the Portrayal of Insanity in Opera*, Miller, Eastern Kentucky University

7 *Ibid*

8 1985 *The female malady*, Showalter, Penguin books, ISBN 9780860688693

tillstånd<sup>7</sup> På scenen gestaltades detta gärna genom att den vansinniga uppenbarar sig i utsläppt hår och nattlinne, sjungandes med blommor i håret likt Ofelia i Shakespeares *Hamlet*<sup>8</sup>. Lucias vansinnes scen markerar höjdpunkten för just den här typen av vansinnesgestaltning. I och med det lössläppta håret och nattlinnet fanns även en indikation på en sexuell frihet och idén om vansinnets grund vreds kort därefter från olycklig kärlek till sexualitet som behövde tyglas<sup>9</sup>.

Lucias vansinne gestaltas ofta på ett likartat sätt, vilket kan vara ofrånkomligt då den i sig har så starka attribut. En Lucia som vandrar runt bland bröllopsgästerna med vilda, uppspärade ögon, i sitt vita nerblodade nattlinne med utsläppt hår och kniven i handen. Donzettis starka indikationer musikaliskt gör det också lätt att t. ex. vackla till precis vid ”vacilla il pie”(min fot vacklar) att huttra till i ”un gelo mi serpeggia nel sen” (en kyla slingrar sig in mitt bröst).

Idén om den vansinniga kvinnan berättas ofrånkomligt ifrån ett utifrånperspektiv<sup>10</sup> då den utlösande scenen för vansinnet; scenen som utspelar sig i brudkammaren, aldrig kommenteras av henne själv eller är inskriven i själva operan, om än markerad i vissa uppsättningar. Möjligen av naturliga skäl, då historien den bygger på är just höljd i dunkel och omgärdad av spekulationer av övernaturlig karaktär<sup>11</sup>. Det kan vara värt att nämna att den verkliga förlagan till Arturo, David Dunbar of Baldoon, som faktiskt överlevde attacken, in till sin död 1682, överhuvudtaget vägrade kommentera händelsen<sup>12</sup>. Som nämnts ovan var ju Lucias förlaga Janet Dalrymples enda kommentar ”Take up your bonny bridegroom” vilka var de enda vettiga ord som de ska ha fått ur henne och hon ansågs allmänt ha förlorat förståndet. Vad som döljs i det här ”vansinnet” är helt enkelt höljt i dunkel. Man får också ta i beaktande att den är gestaltad utifrån 1830-talets idé om galenskap<sup>13</sup> och bakgrundshistorien i sig, vars förklaringsmodell byggde på idén om frigörandet av förbannelser vid brytandet av ett löfte som svurits och att Janet helt enkelt blivit besatt av onda andar<sup>14</sup>. De tidernas politiskt korrekta förklaringsmodeller till varför en kvinna skulle utföra en så radikal handling, som att i protest mot sitt påtvingade äktenskap mörda sin brudgum<sup>15</sup>. Här kan man fundera över den bild man får av Janets mor; en drivande och viljestark person, känd för att styra folk om kring henne och den som särskilt drev igenom upplösandet av förlovningen och som skrev till fästmannen Rutherford.

---

7 2015 The Evolution of Madness: the Portrayal of Insanity in Opera, Miller, Eastern Kentucky University

8 2004 Opera -död, dårar och doktorer, Persson, ISBN 91-89449-29-0

9 1992 The silencing of Lucia, Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

10 Ibid

11 1844 Waverly novels vol 4 Edinburgh:Robert Cadell London: Houlston & Stoneman s. 5-12

12 Ibid

13 2004 Opera -död, dårar och doktorer, Persson, ISBN 91-89449-29-0

14 1859 Domestic Annals of Scotland from the reformation to the revolution, andra upplagan, volym 2, Chambers, W.&R. Chambers, Edinburg and London

15 1992 The silencing of Lucia, Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

Kan något drag inte ha gått i arv till en dotter som helt sonika vägrar att infinna sig i ledet?

I Walter Scotts *The Bride of Lammermoor* och operan, är båda föräldrarna döda. Det är Lucias bror i egenskap av hennes förmyndare, som är den drivande i äktenskapsmäkleriet och intrigerna, till skillnad från verklighetens Janet som hade två högst levande föräldrar och som nämnts ovan just en särskilt drivande mor.

Vad kan då motivera att arbeta med en scen som Lucias vansinnesscen som kvinnlig operasångerska idag?

Att gestalta en scen som visar en föråldrad eller kanske bättre formulerat: en förklarad syn på kvinnligt vainsinne? Det finns en överhängande risk att man som gestaltare av rollen ofrivilligt, och framförallt om det görs oreflekterat, för denna bild vidare. Likt en marionett upprepar man och befäster en kvinnoosyn och en maktlös livssituation som kvinnor därefter kämpat hårt för att övervinna. En kamp som ännu idag är högst reell i vissa delar av världen<sup>16</sup>.

Det jag parallellt vill undersöka är också hur jag kan komma innanför det vokala artisteriet som scenen blivit så förknippad med, utan att göra avkall på detsamma. Likaså vill jag komma bort ifrån det schablonartade gestaltandet av vainsinnet och försöka invertera scenen från Lucia som objekt till subjekt i ett försök att göra en ”inre röst” hörd. Operans slut har genom tiderna ofta kommit att strykas<sup>17</sup> då man inte ansett det värt att fortsätta efter Lucias död. Som en konsekvens har Edgardos stora självmordsaria där han uttrycker just de ”Spargi d'amaro pianto” som Lucia ber honom om i den avslutande delen på vansinnesscenen, ironiskt nog kommit att försvinna. En försoning som genom att slutet klipps bort uteblir.

En av anledningarna som starkt motiverar att arbeta med scenen är såklart musiken, just för det vokala artisteriet, den vokala friheten man ändå har i bel canto repertoaren. Rent musikaliskt är vansinnesscenen i sig ett försök till uppror rent harmoniskt. Kören sjunger i moll medan Lucia bryter in i sin egen tonart, för ett tag håller hon sig fri men tvingas till slut infinna sig i majoritetens klang.<sup>18</sup> Stilen har en tradition av vokal frihet och ekvilibrism som för min del motiverar mig att vilja utforska möjligheten till expansion av gestaltandet rent fysiskt: undersöka vilka positiva synergieffekter, respektive begränsningar ett sådant fysiskt arbete har på rösten och uttrycket i koloraturerna.

---

16 <https://youtu.be/OuQZ19Om1JA> Anni Cyrus' presentation at an IFI event in summer 2018 on Islam

17 2005, Opera, Batta, Köneman, ISBN 3-8331-2048-7

18 1992 The silencing of Lucia, Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

## Metod:

Det har varit en del av min process att göra den här ganska omfattande forskningen i bakgrundshistorien, till att börja med eftersom det faktiskt finns en sådan. Möjligheten att kunna spåra en människa av kött och blod där bakom Donizettis toner, Cammaranos libretto och Scotts novell. Ett försök att skaffa redskap för att bättre förstå och avkoda de filter som färgar återberättandet av händelsen och spåra vilka fragment som finns där, av den verkliga Janet, hennes faktiska situation. Ambitionen har varit att försöka komma förbi föreställningen om vansinnet och istället utgå ifrån vilka impulser jag kan spåra i mig själv som gestaltare utifrån den bild jag kan göra mig av händelsen som sådan, för att därigenom komma åt ett inre gestaltande av scenen.

Inför starten med det fysiska arbetet har jag på så vis försökt bena ut scenens betydelse då som nu och också vad andra skrivit om den. Det visar sig att den fångat många intresse och jag hittar flera intressanta uppsatser, artiklar etc. som analyserar just Lucias vansinnesscen. Den är intressant ur både ett feministiskt<sup>19</sup> och ett psykologiskt perspektiv, vilket också är anledningen att den känns intressant för den här typen av undersökande.

Sedan tidigare har jag arbetat med scenen med en dansare och ett tyg, det var vid det tillfället dansaren som föreslog att vi kunde arbeta med ett tyg som en del av scenen. Sedan dess har tanken med den här typen av mer koreografiskt arbete hängt sig kvar och längtan att få utveckla det här uttrycket ytterligare genom att själv agera dansare och att just arbeta med ett stort tyg som rekvisita. Mycket på grund av tygets många symboliska funktioner som jag återkommer till men också utifrån dess fysiska egenskaper i sin flexibilitet, följsamheten, värmen som genererar skydd i form av kläder, närheten till kroppen men också motstånd som en tvångströja eller den mer stränga funktion kläder har i egenskap av köns- och klassmarkör.

Det förberedande arbetet med uppbyggnaden av Lucias koreografiska språk har jag gjort genom att improvisera fram olika förhållanden i den fysiska dialogen mellan Lucia och tyget, olika typer av situationer som styrs av olika tillstånd som kan spåras i scenen: trygghet, kamp, motstånd, avsky, frustration, kontroll, ömhet, längtan etc. sortera ut de olika förhållanden Lucia har till tyget genom scenen. Vad är tyget för henne och när växlar betydelsen? När byter det skepnad?

Över tid har jag arbetat fram koreografiska fragment som jag sedan låtit smälta samman och utvecklas i olika riktningar. Genom att dokumentera improvisationssessioner har jag fått en bank av uttryck som jag sedan kunnat se på i efterhand samt i samtal och genom arbetet på lektionerna.

---

<sup>19</sup> 1992 The silencing of Lucia, Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

Därifrån har jag noterat det jag sett på filmerna och sedan fortsatt arbetet till nästa gång med att göra nya improvisationer, många gånger som en del i min dagliga uppvärmning, samt vid träning av balans, styrka och flexibilitet för att förfina mina möjligheter till frihet.

För att frigöra mina impulser och utöka mina möjligheter till frihet på golvet har en del av arbetet har också inkluderat läsandet av boken *The method acting exercises Handbook* med övningar för att träna upp sensibiliteten i kroppen. Läsningen och medvetandegörandet av kroppen genom övningarna har på så sätt också väglett mig i mina improvisationsövningar.

Också genom att på så sätt låta rollen få styra över hur hon vill förhålla sig till tyget försöker jag ge henne en röst att få uttrycka vilja och känslor bortom de styrande orden i librettot vad gäller sympati/antipati och alla de grader av nyanser däremellan.

I min ursprungliga plan hade jag tänkt använda ett helt nytt, vitt, mycket större tyg, vilken jag tänkt färga i olika nyanser genom att belysa det med olika färg vid framförandet som ett försök att få med det symboliskt röda i blodet på ett nytt sätt. Idén om att använda en massa nytt tyg kändes onödig ur ett hållbarhetsperspektiv. Idén att använda ett vitt tyg och rött ljus kändes även den uttömd och när det av en slump kom sig att jag började använda ett grått tyg ur skolans rekvisitaförråd, växte en annan idé fram. Ett begagnat tyg fångade en idé om den här berättelsen som återanvänd, återberättad över flera sekler och hur den fortsätter att nötas.

Tygets grå färg får här en symbolisk betydelse; dels representerar den de olika lager berättelsen genomgått i de olika versioner den nedtecknats i, ”dammet” som lagt sig över den genom seklernas gång. Den gråa ovissheten kring den verkliga händelsen, den hemlighet Lucia bär med sig i sitt vansinne, då ingen vet vad som hänt i bröllopskammaren utom hon själv, och om vilket hon inte berättar något. Det grå får också symbolisera situationens solkighet så som också blodet gör i de traditionella gestaltningarna.

### Tyget 1.0 Brudslöjan

Tyget i egenskap av brudslöja får en nyckelbetydelse i scenens slut då Lucia sjunger ”Spargi d'amaro pianto il mio terrestre velo” Betydelsen lyder ”beströ min jordiska slöja med dina bittra tårar” När unga kvinnor dog begravdes de enligt italiensk sed i sin brudklänning och brudslöja<sup>20</sup>. Genomgående har brudslöjan en nyckelroll som symbol för bröllop överlag; den starka längtan den symboliserar i det föreställda bröllopet med Edgardo men också det tvång den representerar i det bortträngda och påtvingade bröllopet med Arturo. Här finns en dubbelhet jag känner har varit avgörande att gå djupare in även på ett mer övergripande plan då den historiskt i egenskap av kvalitetsstämpel också rent juridiskt innebar ett konkret överlämnande av en kvinnlig oskuld från en

---

20 Giuseppina Penta vid genomgång av texten feb 2020

förmyndare till en annan, en symbol för en obefläckad vara<sup>21</sup>. Härmed befastes också kontrollen av kvinnans kropp och sexualitet som kärll för framfödandet av nya arvingar till klanen. En affärsuppörelse mellan familjer i första hand, representerade av män eller i viss mån framträdande kvinnliga företrädare som i det här exemplet verkliga förlaga, Janet Dalrymples mor. Slöjan blir därför en konkret symbol för den brist på mandat en kvinna i Europa vid tiden för den verkliga episoden, vilket i praktiken var ett patriarkalt klansamhälle. Det är också intressant att en historia av det här slaget som skildrar en kvinnas instabila psyke i just ett patriarkalt klansamhälle, populär kort efter franska revolutionen då idén om mäns lika rätt börjat spridas över världen. Plötsligt behövdes nya argument för att hålla kvinnorna borta från densamma<sup>22</sup>. Det är vid den här tiden psykologin som vetenskap börjar rikta in sig på kvinnors och mäns olika lynne, och idén om kvinnan som hysterisk och instabil vaknar till liv<sup>23</sup>. Parallellt en situation som uppenbart är helt verklig för kvinnor i andra delar av världen idag<sup>24</sup>. En ofrihet som idag anses få konsekvenser för det psykiska välmåendet och idag är det som anses vara en av de främsta orsakerna till psykisk ohälsa<sup>25</sup>.

---

21 <https://youtu.be/OuQZ19Om1JA> Anni Cyrus' presentation at an IFI event in summer 2018 on Islam

22 1992 The silencing of Lucia, Mary Ann Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

23 2015 The Evolution of Madness: the Portrayal of Insanity in Opera, Miller, Eastern Kentucky University

24 <https://youtu.be/OuQZ19Om1JA> Anni Cyrus' presentation at an IFI event in summer 2018 on Islam

25 2014 [Arbetsmiljöns betydelse för symtom på depression och utmattningssyndrom](#), Charlotte Hall, prof em Töres Theorell



## Slutsats:

De här aspekterna har varit en del av vägen till att förstå Lucias situation och ge svar på frågan jag brottats med: nämligen relevansen av att fortsätta framföra en scen av det här slaget.

- Genom att i arbetet med scenen undersöka den från en ny angreppspunkt: i ett gestaltande som vänder på perspektivet i berättelsen och i högre grad visar det strukturellt tvingande i hennes situation utifrån ett större perspektiv.
- Genom att komma förbi ett utifrånperspektiv i gestaltandet av ett vansinnestillstånd, försöka ge en ny röst åt den här berättelsen och istället vända perspektivet inåt. Sökandet efter vad som kan vara hennes historia och komma åt ett mer abstrakt berättande ger en ny relevans åt Lucias berättelse.
- Genom att som operasångerska ta den konstnärliga processen i egna händer ta makten över det egna konstnärliga uttrycket, berättandet vilket i lika hög grad kan anses vara radikalt som Lucias handlande.

Utifrån de här premisserna blir Luciasvansinnes scen ett sätt att tala om och närma sig strukturellt förtryck och ger en röst åt dem som inte får komma till tals också för den konstnärliga impulsen hos den utövande artisten.

Att ställa sig och redovisa sina egna konstnärliga processer var något jag faktiskt var oförberedd på. Skillnaden det innebar att ställa sig på golvet och veta att det är ens egna konstnärliga beslut man ska visa upp gentemot att följa en yttre instruktion från regissör överraskade mig. Den egna reaktionen inför den nakna processen det innebar att visa upp ett arbete som inte helt ingår i ens egna disciplin men att axla det konstnärliga ansvaret ställer högre krav på tyglandet av en inre domare. Det visar också tydligt hur inarbetad ens scenvana är och begränsat till just de aspekter av arbetet man är van vid men att man när man tar sig an en ny disciplin, återupptäcker att man är just ny. Med mig har jag en insikt som i sig kan stärka och utveckla arbetet i ensembler och i arbetet under dramatisk/musikalisk ledning, det ger en större förståelse för deras arbete och utvecklar också modet att fortsätta arbetet med den här typen av egenmäktigt förfarande inom konstformen. Som en del i processen har jag också skrivit en mer poetisk text som ett supplement till det koreografiska arbetet, från början tänkt som en del i programtexten vid arbetets sceniska presentation. Texten blev i sig en viktig del av själva arbetet och får därför stå med då den i sig, påverkade mitt fortsatta arbete med koreografin. Idén föddes efter en övning från ett av de forskningsseminarier som ingick i vår undervisning under höstterminen.

## Lucias inre: koreografisk gestaltning

Lucia, vid randen till sin sjö av minnen, sitt medvetande.

Allt ligger där framför henne nära men ändå utanför henne själv, vid sidan av.

Som en utomkroppslig upplevelse.

Hon hör ljudet av Edgards röst, det träffar henne rakt i hjärtat, förnimmer hans närvaro, försöker få ett grepp om honom och hålla fast förnimmelsen men den förvandlas.

Aningen om att han inte finns där smyger sig på, den isande insikten om något får kroppen att reagera, men hon lyckas falla ur känslan upp upp ur mörkret.

Där är han igen; måste tänka på något fint och lyckligt...ta honom med till fontänen.

”Kom och sätt dig med mig en stund vid fontänen Edgardo”,  
så som vi brukade då när vi var lyckliga!

Lucia bär med sig sina minnen bort till fontänen, försiktigt så de inte ska rinna bort, nära hjärtat.

Allt är bra här, vid fontänen.

Men återigen tränger sig de andra på: det otrevliga dåliga, olyckan.

Det var ju där hon först anände hur det skulle gå, där vid fontänen.

NU är den tillbaka synen av henne, hon den andra som dog, som råkade så illa ut,  
så som hon själv nu också har.

Uppslukad av synen försvinner Lucia in i mörkret:

allt blir svart för en stund.

Mörkret; kan också vara tryggt varmt och vänligt.

Här kan man försvinna bort, bort ifrån allt.

Här är vi ju trygga, här syns vi inte.

Allt kommer bli bra.

Här vid altarets fot, det är ju bestrött med rosor.

En himmelsk klang!

Det är ju bröllophymnen.

Vi ska ju gifta oss, det är nu vi ska gifta oss!

Å jag är så lycklig Edgardo, Edgardo!

Som jag aldrig någonsin varit, så lycklig men jag säger inget.

Nej, jag säger ingenting.

”Rökelsen brinner och de heliga facklorna lyser upp runt omkring.

Där är prästen!

Vilken lycklig dag!”

”Äntligen är jag din, äntligen är du min, given mig av en gud.

Allt blir bra, allt SKULLE bli mer underbart med dig.

Himlen ska skänka våra liv ett leende.”

Så skulle det ju bli, det var ju det hon ville.

Drömmen kommer nära sanningen, det skaver, det här har hon upplevt,

fast det var inte så, det var något annat det var något som var fel.

Något som fattades, NÅGON.

Hon försöker förgäves trassla sig loss ur det som skaver och samtidigt hålla fast drömmen.

Hon lyckas ta sig loss och står för ett ögonblick inför valet att släppa greppet.

Men hon kan inte, eller vill hon inte?

Hon tar allt till sitt hjärta ser på det som det verkligen är:

Verkligheten:

”Se inte på mig sådär argt.. jag skrev på kontraktet, ja..

I sin fruktansvärda vrede stampar han, å gud! på Ringen! Han förbannar mig!

Jag var ett offer för en grym bror men det var dig jag älskade Edgardo

och jag älskar dig än. ”

Lucia tar sina minnen i famn, dansar med dem sin egen bröllopsvals.

En sista dans innan slutet.

Det har blivit dags att säga farväl.

Hon har inget annat att hoppas på än ett nästa liv.

Det har blivit dags att lägga dem till rätta, kärleksfullt stryka ut och bort ALLT

alla rynkor av ångest och sorg och oro.

Som ny blir slöjan, huden och minnena... ett vitt ark.

Ett avskedsbrev som resolut viks ihop.

”Edgardo, hoppas du kan förmå dig att fälla några bittra tårar på min slöja, mina jordiska kvarlevor  
när jag begravs,  
medan jag ber för dig i himlen.  
Det är först när du kommer dit som himlen bli himmelsk för mig.”

Så släpper hon taget, låter allt falla...

...till ro.

Referenser:

2005 Opera, Batta, Köneman, ISBN 3-8331-2048-7

2004 Opera -död, dårar och doktorer, Persson, Santérus, ISBN 91-89449-29-0

Giuseppina Penta vid genomgång av texten feb 2020

1859 Domestic Annals of Scotland from the reformation to the revolution, andra upplagan, volym 2, Chambers, W.&R. Chambers, Edinburg and London

<https://archive.org/stream/domesticannalsof02chamuoft#page/n335/mode/2up>

2015 The Evolution of Madness: the Portrayal of Insanity in Opera, Miller, Eastern Kentucky University

1992 The silencing of Lucia, Smart, Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 2 (Jul., 1992), pp. 119-141

<https://youtu.be/OuQZ19Om1JA> Anni Cyrus' presentation at an IFI event in summer 2018 on Islam

2014 [Arbetsmiljöns betydelse för symtom på depression och utmattningssyndrom](#), Charlotte Hall, prof em Töres Theorell

1985 The female malady, Showalter, Penguin books, ISBN 9780860688693

<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/novels/lammermoor.html>

1831 Autobiography of Sir Walter Scott, Bart, Carey & Lea Chestnut street

2016 The Method Acting Exercises Handbook, Lola Cohen, Routledge, ISBN 978-0-415-75005-9

1844 Waverly novels vol. 4 Edinburgh: Robert Cadell London: Houlston & Stoneman s. 5-12

<https://books.google.se/booksid=1YpBAAAAYAAJ&pg=PA11&lpg=PA11&dq=the+bride+of+baldoon&source=bl&ots=U6UNX8jYLz&sig=ACfU3U3TB8apytfwOopkI12PcXshIILJKQ&hl=sv&sa=X&ved=2ahUKEwio78HNkLnoAhWSrIsKHT-WDsIQ6AEwBnoECACQAQ#v=onepage&q=the%20bride%20of%20baldoon&f=false>