

Hora-madonna-komplexet

- *den kvinnliga dualiteten och dess funktioner i opera*

Av

Linn Jansson

Namn på Institutionen: *Ämnesenheten för Opera, Stockholms Konstnärliga Högskola*

Utbildningsnivå: *Kandidatexamen*

3 hp

Inriktning: *Operasång*

Termin: *VT 2026*

Handledare: *Catharina Backman Kaarle*

Kursansvarig: *Patrik Sörling*

Examinator: *Stina Ancker*

Inledning

Så länge jag kan minnas så har jag varit fascinerad av hora-madonna-komplexet, dess teoretiska grund och hur den har nästlat sig in i vår kultur och vårt undermedvetna skapande och gestaltande av kvinnliga karaktärer. Det har nästan blivit som en lek jag leker med mig själv, varje gång jag ser på film eller läser en bok och lyckas identifiera ett exempel på hora-madonna-komplexet så får jag en poäng. När man väl har lagt märke till mönstret så är det helt plötsligt omöjligt att missa.

Jag har länge velat göra ett djupdyk i hur denna psykoanalytiska teori blött över i den media som vi konsumerar och undersöka hur biprodukterna utav den på något märkligt sätt har utvecklats till dramatiska grepp som används flitigt i böcker, scenkonst, film och tv, och när nu chansen bjuds så passar jag på.

Till min fördel, men även till min förtret, så är operakonsten (den konstform jag själv är verksam inom) ett mycket tacksamt område att göra denna djupdykning i då jag anser att operakonsten är en utav de värsta syndarna när det kommer till detta fenomen.

Syfte

Syftet med denna text är att försöka undersöka hur denna teori har blivit ett vedertaget dramatiskt grepp, varför denna typ av kvinnoporträtt är så vanligt förekommande i opera och hur dessa strukturer tar sig i uttryck. Jag vill även ta reda på vad man som utövare behöver och kan göra för att kunna försöka motarbeta dessa strukturer, vem eller vilka ansvaret ligger på och om dessa försök kan göra någon skillnad i kritikers och den breda massans ögon.

Hora-Madonna-komplexet i grunden

Hora-madonna-komplexet är ett psykologiskt begrepp myntat av Sigmund Freud som ofta används för att beskriva en uppdelning i hur kvinnor uppfattas och värderas, framförallt i relation till sexualitet och kärlek. Begreppet syftar på en påstådd oförmåga hos mannen att kunna känna sexuell åtrå och emotionell närhet för en och samma kvinna, således kategoriseras kvinnor dikotomt antingen som madonnan, den rena, respektabla och kärleksvärda, eller horan, den sexuellt tillgängliga men moraliskt nedvärderade.

I Freuds teori utvecklas denna uppdelning som ett sätt att hantera inre konflikter kring begär, skuld och idealisering. Madonnan förknippas med trygghet, moderskap och långsiktig kärlek,

medan horan förknippas med lust, passion och sexualitet, men saknar status som partner och anses generellt ha lägre status än madonnan. Enligt Freuds teori så kan, i mannens ögon och psyke, dessa två sidor inte samexistera i samma person.

Hora-madonna-komplexet i opera

När man utforskar det operatiska landskapet så är det intressant att notera att denna typ av kvinnoporträtt inte var lika vanligt förekommande i operor skrivna före mitten av 1800-talet. De fick ett uppsving under Freuds livstid, vilket visar tydligt att den tidens könsnormer och moraliska föreställningar om kvinnlig sexualitet har satt sin prägel på operakonsten så till den milda grad att vi än idag ofta förknippar de operastereotyper sprungna ur hora-madonna-komplexet med operakonsten i stort, eftersom operor från denna tid utgör en majoritet av verken i standardrepertoaren.

Inom operakonsten har hora-madonna-komplexet fungerat mycket väl som ett dramatiskt grepp för att strukturera kvinnliga roller, konflikter och moraliska hierarkier. Operans starkt emotionella och symboliska uttrycksform lämpar sig extra väl för tydliga kontraster och extremer, karaktärerna ska vara enkla att förstå och tydliga för en publik att få grepp om på långt avstånd. Möjligheterna att djupdyka i en karaktärs psyke är, om ens befintliga, få och reserveras i sådana fall oftast åt de manliga protagonisterna eller antagonisterna, så kvinnliga karaktärer placeras för enkelhetens skull i ett av två fack; den rena, självupppoffrande och moraliskt upphöjda kvinnan och den sexuellt fria, socialt avvikande eller fallna kvinnan. Genom att gestalta kvinnor som antingen ouppnåeligt rena eller farligt förföriska kunde kompositörer och librettister snabbt etablera publikens förståelse för en karaktär. Denna förenkling fungerade dramaturgiskt: publiken behövde inte tolka komplexa psykologiska nyanser utan kunde omedelbart placera karaktären i ett moraliskt ramverk.

I många operor från denna tid används hora-madonna-komplexet för att skapa dramatisk spänning genom att koppla den individuella kvinnans sexuella status till hennes öde. Det sexuella temperamentet och hur kvinnan i fråga väljer att förhålla sig till det kan avgöra huruvida hon blir belönad, bestraffad eller rent utav skaffar sig själv rätten till upprättelse. Madonnan, ofta oskuldsfull, trogen och lidande, belönas genom moralisk upphöjelse, även om hon inte alltid överlever. Horan däremot, som uttrycker begär, självständighet eller sexuell erfarenhet, straffas ofta genom död eller förskjutning. Violetta i La Traviata av Giuseppe Verdi framställs som en fallen kvinna som genom självupppoffring närmar sig madonnans ideal, medan Carmen i Bizets opera med samma namn vägrar underordna sig moraliska normer och dör därför som en produkt av sitt omoraliska leverne, Gilda i Verdis

Rigoletto däremot offerar sig gladeligen, och blir därmed ännu mer tragisk, god och oskuldsfull. The list goes on.

Exempel

Carmen

Carmen är ett av operahistoriens mest ikoniska exempel på hur hora–madonna-komplexet tar sig i uttryck.

Carmen är ett praktexempel på en kvinnlig karaktär som faller inom hora-kategorin. Hon är sexuellt självsäker, uttrycker öppet sin lust och vägrar underordna sig någon man. Redan i hennes entréaria framställs kärleken som något flyktigt och okontrollerbart, något hon själv styr över snarare än underkastar sig. Detta bryter mot den historiska normen om kvinnlig passivitet och kyskhet, vilket gör henne till ett hot i den patriarkala struktur som operan speglar, hon objektifieras av männen omkring henne, vilket hon använder som ett maktmedel.

Det är just denna kombination av sexuell autonomi och vägran att kontrolleras som gör att hon inom komplexets logik kodas som "farlig", hennes frihet blir ett moraliskt problem. Hon älskar fritt, lämnar Don José när hon inte längre känner kärlek, och vägrar kompromissa med sin självständighet. Samtidigt är det intressant att Carmen inte framställs som ond i traditionell mening, hon är konsekvent i sin livsfilosofi och ärlig i sina relationer, det är snarare omgivningens reaktioner på henne som laddar hennes karaktär med moralisk betydelse. Don Josés besatthet och svartsjuka växer i takt med att Carmen vägrar underkasta sig honom, vilket kulminerar i hennes död. Kvinnan som inte kan kontrolleras måste elimineras, och hennes död fungerar som en återställning av ordningen.

Micaëla

Jämför detta med Micaëla, den andra viktiga kvinnorollen i samma opera, som fungerar som en direkt motpol till Carmen. Genom att förkroppsliga det ideala förstärker hon bilden av det avvikande och gör det möjligt för publiken att tolka konflikten inte bara som en kärlekstriangel, utan som en kamp mellan olika värdesystem.

Micaëla definieras i hög grad genom sin koppling till hemmet och familjen. Hon kommer från Don Josés hemby och är i mångt och mycket hans moders budbärare, vilket symboliskt

placerar henne i en sfär av trygghet, tradition och moral. Detta är centralt för madonnarollen, kvinnan framställs som en förlängning av hemmet och som en bärare av sociala och etiska värden. Hon är inte bara en individ, utan ett ideal: en representation av hur en kvinna "bör" vara. Hennes kärlek till Don José är präglad av trofasthet och självuppooffring, hon kräver inget i gengäld utan handlar utifrån omsorg och plikt. Micaëla är inte ett objekt för begär på samma sätt som Carmen, utan snarare ett objekt för idealisering, någonting som är typiskt för madonnafiguren: hon fungerar som en moralisk kompass snarare än en erotisk partner.

Micaëla är även begränsad av sin roll. Hennes identitet definieras till stor del genom hennes relation till Don José och hans mor. Hon har ingen egen autonomi, hennes vilja verkar vara en förlängning av andras: moderns, samhällets och moralens, och hon blir då ett verktyg för att upprätthålla ordning snarare än en individ med egna begär. Även när hon uttrycker rädsla inför att söka upp José hos smugglarna, den enda gången vi i operan får se någon form av individuell känslouttryckning från Micaëla, så övervinner hon sin rädsla enbart eftersom hon lovat José's mor att försöka få honom att lämna Carmen och komma hem. Hennes drivkraft blir återigen att vara en självuppooffrande moralisk kompass som ska hjälpa José tillbaka på rätt väg för "hans bästa".

Det är tydligt hur operan håller upp dessa två kvinnor som alternativ för mannen, Don José står mellan Carmen och Micaëla, mellan begär och moral där Micaëla erbjuder stabilitet och social acceptans, medan Carmen representerar frihet och risk. Det är dock viktigt att notera att detta val inte bara handlar om två individer, utan om två ideologiska kvinnobilder.

I praktiken

Hur mycket man än vill så kommer man inte ifrån att hora-madonna-komplexet är ett fenomen som gång på gång dyker upp i vår operakanon i olika skepnader. Man kan kanske inte helt klandra upphovsmakarna till dessa verk, de är ju trots allt produkter av sin tid och upphovsmakarna har sällan varit kvinnliga, men i och med att dessa operor fortfarande spelas idag, dessutom flitigt, så väcker det några väldigt viktiga frågor:

- *Kan, bör och ska man anstränga sig för att göra någonting åt hur kvinnor porträtteras i operor?*
- *På vem eller vad ligger ansvaret för detta initiativ i sådana fall?*
- *Vad kan jag som kvinnlig operasångare göra med den makt jag har över min egen gestaltning och vad behöver jag för att kunna uppnå det?*

- *Uppfattas och tas denna ansträngning emot av en publik/kritiker som kanske redan har förutfattade meningar om ett verk/karaktärerna? Är det "värt besväret"?*

För att hjälpa mig reda ut detta lite mer så tog jag kontakt med Eva Österberg, med vilken jag hade en mycket intressant diskussion kring dessa frågor.

Eva Österberg är konstnärlig ledare för Stockholm Operastudio där hon förser unga sångare med tydliga verktyg för att gestalta på operascenen och bli trygga som operaartister, och har dessutom regisserat ett stort antal produktioner vid utbildningen.

Hon har tidigare varit verksam som frilansande operasångare och har sjungit roller såsom Desdemona, Gilda, Tatjana, Elisabetta, Donna Elvira och ett stort antal roller i nyskrivna operor såsom Backanterna, Ett Drömspel och Gycklarnas Hamlet. Hon har även gestaltat roller på film, t. ex. titelrollen i Ture Rangströms Kronbruden.

L: Hej Eva! Stort tack för att du kunde ta dig tid att hjälpa mig i mitt arbete. Mitt arbete handlar ju om hora-madonna-komplexet och dess strukturer och jag tänkte att vi skulle prata lite grann med fokus på det praktiska. Jag tänkte att det skulle vara väldigt intressant att få lite perspektiv från någon som arbetat dels som sångerska men som också har massor av erfarenhet av att regissera. Hur ser du på hur kvinnor vanligtvis gestaltas, särskilt om man då tänker på kvinnoroller från den romantiska operarepertoaren?

E: Det är ju självklart att det är ett jättebekymmer som du sätter fokus på, för det är det ju verkligen! Jag tycker det är jobbigt varenda gång jag ska försöka sätta upp ett verk som t.ex. La Bohème av Giacomo Puccini där nästan alla roller är så insynkade i kontexten av hur man ser på en kvinna, och framförallt hur man såg på en kvinna. Eftersom merparten av alla operor vi spelar är gamla så är det ju ett jättestort problem.

L: Det är ju en väldigt stor diskussion också just i och med att det är så gammal repertoar vi spelar, ska man försöka förnya gamla verk eller ska man låta dem vara en produkt av sin tid? Är det något fel i att låta dem vara en produkt av sin tid trots att de kanske har problematisk kvinnosyn? Hur tänker du kring det?

E: Jag tycker att det är ett jätteproblem, jag tycker att man inte bara kan sätta upp de där operorna och inte reflektera över det. Sen kanske man reflekterar och så bestämmer man att man ändå vill göra det för att det är just den här berättelsen man vill berätta, men man kan ju aldrig göra det utan att tillsammans i en ensemble och med alla inblandade reflektera över

problemet. Då tycker jag att man begår tjänstefel som regissör om man bara hoppar över det. Vilket jag tror att enormt många gör, tyvärr.

L: Jag hade tänkt fråga om det finns något ansvar att försöka göra någonting åt det här problemet med hur kvinnor porträtteras, det har vi ju indirekt redan svarat på, och då är min nästa fråga, vem ligger det ansvaret på? Är det ett delat ansvar? Hur högt upp i ledet måste det ansvaret tas för att det ska kunna få någon effekt?

E: Jag tänker nog att ett jättestort ansvar ligger ju i alla utbildningsinstanser, t.ex. Operahögskolan. Där ligger ett jättestort ansvar, tycker jag, att väcka de här samtalen, att ha de här samtalen, att få studenterna att förstå att de kan påverka det som görs. Ni unga sångare får ju inte gå ut och bli marionetter, då kommer ju ingenting att kunna förändras. Sen när man väl är i en ensemble, då är det såklart regionsansvar att se till att det händer, men om man inte har utbildats till att vilja ha de här samtalen, eller till att kräva de här samtalen, då kommer det ju inte hända någonting. Så jag tycker nog redan på utbildningsnivå, att det ligger väldigt mycket där. Vad tänker du om det?

L: Jag tycker att det är jätteviktigt att man försöker göra sångare till individuellt tänkande konstnärer. Jag tror att en vanlig uppfattning man får som ung sångare är att det förväntas av en att man ska vara en marionett, att ens främsta uppgift som sångare är att förverkliga en regissörs vision, att ens jobb är att utföra den uppgiften och att inte egentligen tänka så mycket. Jag tycker absolut att utbildningarna har ett ansvar att lära sina elever att man är en del av skapandeprocessen, och i och med att man också är den som gestaltar så är ens egen uppfattning av karaktären, av hela verkets kontext egentligen, jätteviktig.

E: Eller hur? Det är precis den meningen du sa nu, eftersom det är man själv som gestaltar. Det är inte regissören som gestaltar din roll, det är du, och så länge man inte frågar efter det hos varje sångare så kommer det inte ske någon förändring.

L: Om man tänker i en produktionskontext, om man då har ett ansvar att ändra på hur kvinnor porträtteras, vem bär ansvaret för att se till att det sker? Ligger det ansvaret på regissören att ha med det som en del av sin vision från början eller är det någonting som ligger på den gestaltande sångaren?

E: Det ligger på regissören att möjliggöra för den gestaltande kvinnan att göra någonting annat, för sen är det ändå, återigen precis som du sa, du som gestaltar, det är du som gör det där på scenen, det är inte regissören. Men regissören ska möjliggöra att du kan göra en tolkning som ger mer kött och blod till den här kvinnan, som kanske kan få bort offermentaliteten. Det är kanske inte bara för att offra sig som Gilda slänger sig på kniven utan det kanske finns någonting djupare, men regissören måste ju bädda för det och

möjliggöra det för att man som sångare ska kunna göra den här kvinnan till någonting mer än bara god och självupppoffrande. Gestaltningen är det som kan påverka hur kvinnan gestaltas, tänker jag. Kunskapen hos den gestaltande operasångerskan ihop med regissörens vilja. Man måste våga gå hela vägen, men då krävs ju respekt från regissören gentemot den kvinnliga sångerskan, liksom "Jag tror att du kan det här, jag tror att du har kompetensen för att kunna göra det". Och sen måste ju sångerskan i sin tur ha de färdigheter som gör att du känner att du kan bygga, du kan ändra någonting inifrån, så att det sen syns. Men så jäkla många vet inte hur de ska göra, det är därför de sitter där och bara blir matade med regi. Återigen, det är på utbildningsnivå som den stora förändringen måste ske.

L: Ja, och det är ju tyvärr rätt vanligt med regissörer som inte orkar sträcka sig längre än till det som står i librettot, och tills dess att vi lyckas komma till en punkt att det är en självklarhet att regissörer ska ha en tanke kring och en vilja att ändra på hur kvinnliga karaktärer gestaltas, särskilt sådana som kanske är lite mer stereotypa, så måste ju vi sångerskor försöka hitta egna verktyg som kan hjälpa oss att fundera kring, skapa och gestalta en kvinnofigur på ett sätt som känns meningsfullt. Även om det behöver ske utan en regissörs hjälp.

E: Absolut, absolut. Det är just det där att man får välja sina strider på något sätt, om man verkligen vill uppnå någonting med det man gestaltar. Det är ju en tråkig erfarenhet, men det är nog en vanlig erfarenhet.

L: Ja, det är så fruktansvärt tråkigt att man ska behöva bedriva ett internt krig för att kunna skapa någonting som känns äkta och tredimensionellt.

E: Det kommer att hända.

L: Ja, det är jag helt övertygad om. Men om man nu som sångerska, eller regissör för den delen, bestämmer sig för att göra denna ansträngning, att försöka skapa någonting tredimensionellt... man vet ju som sångerska, när man arbetar med någonting så kan man ju sitta och analysera ihjäl sig och hitta ett enormt djup i en karaktär, och det som jag funderar mycket över är hur mycket av det tar publiken och till exempel recensenter in som redan har sett operan tidigare och som kanske redan har någon förutfattad mening om vad det här är för karaktär? Det arbetet som man gör själv av analys och fördjupande, hur mycket av det i går igenom i mötet med publik?

E: Men det tycker jag att jag har upplevt, precis det du säger, att ha arbetat ihjäl sig för att verkligen göra en karaktär som var trovärdig och sen när man läser recensionen så har det

bara känts dödfött eftersom det gått över huvudet på recensenterna. Och vad beror då det på? Är det det att vi slåss mot sådana som redan har så mycket förutfattade meningar? Är det det som gör det? Att det är jättesvårt att hugga hål på det där?

L: Jag har ett citat från en recension som jag skulle vilja läsa upp för dig. Det är Susanne Holmlund från Sundsvalls tidning som skrivit en recension av Norrlandsoperans turnerande produktion av La Bohème som de gjorde härom året.

"Musette, Jenny Viklund, hade en blixtrande energi som underströk hennes funktion som eldfångd och konfliktbenägen för att Mimi i jämförelse ska framstå som extra änglalik, fridsam och god."

E: Men det var väldigt naivt skrivet av en kritiker. Det låter så jävla... okej. Ja, alltså, fy. Mitt i prick. Även fast man är kritiker så är det så man tänker och uppfattar det. Jag vet inte vad man ska säga, det är så jävla... det är så man ser på det. Det är så man vill ha det på något sätt, det ska vara liksom... ja. Det ska vara enkelt också, att kategorisera människor. Men det är ju bara så deprimerande. Det är liksom... då är det ju verkligen sådär, vad fan håller jag på för? Hur ska jag kunna... radera de här förutfattade meningarna som alla har? Även kritiker? Ja, jag förstår ju precis vad du far efter och tyvärr är verkar det ju vara så till viss del, samtidigt som jag bara måste lägga till att det jag brinner för, och det är därför jag håller på med operastudion och så vidare, är att man inte får ge upp ändå, att det alltid finns några som blir berörda av det där extra som du har gjort och som märker att "Wow, den här gestaltningen är helt annorlunda än de jag har sett förut, gud, vad häftigt!". Det finns de som ser det, måste vi alltid tänka. Det är nog min hjärtefråga. Vi kan inte bara sitta ner och säga "Ja men så är det, det är ingen idé, det är därför vi bara spelar rollerna som de alltid har spelats". Så kan vi inte sätta oss ner och tänka, det går ju inte.

L: Det kanske är det som är grejen då? Det kanske är just det, även fast den extra ansträngningen och det extra ansvaret man tar på sig i att skapa någonting mer av det som redan finns kanske inte når ut till alla så kan det ändå nå ut till någon, och det är därför det är viktigt att ändå göra den ansträngningen? Det kanske är därför vi *måste* göra den ansträngningen?

E: Jag vill tro det!

L: Med det tycker jag att vi avrundar. Stort tack igen för att du tagit dig tid!

Slutsats

Genom denna reflektion blir det tydligt att hora–madonna-komplexet inte enbart är en psykologisk teori, utan även en typ av struktur som i hög grad har präglat operakonstens sätt att gestalta kvinnor. Det fungerar som ett effektivt men förenklande dramaturgiskt verktyg där kvinnors värde, handlingsutrymme och öde ofta kopplas till en moraliserande syn på specifikt kvinnlig sexualitet. Resultatet blir karaktärer som är lätta att läsa av, men svåra att identifiera sig med som hela människor. Dessa strukturer är inte enbart historiska artefakter, utan lever kvar genom den kanon som fortfarande dominerar repertoaren, och genom publikens och kritikers förväntningar. Samtidigt finns det, tack och lov, mycket som talar för att denna problematik inte är oföränderlig, utan att det finns tillvägagångssätt där sångare, regissörer och utbildningsinstitutioner kan verka för förändring.

Det kanske mest avgörande är dock insikten att även om en nyanserad gestaltning inte alltid uppfattas eller erkänns av alla som upplever den så finns det alltid ett värde i själva försöket. Varje tolkning som bryter mot stereotyper öppnar upp för en alternativ förståelse av karaktären och kan, i bästa fall, påverka hur publiken ser på både verket och bilden av kvinnliga karaktärer i opera i stort. Opera är en levande konstform, och varje ny uppsättning innebär en ny möjlighet att omförhandla de strukturer som ligger inbäddade i materialet.

Vem vet? På lång sikt kanske sådana försök och ansträngningar gör att reflektionsarbeten som mitt inte behöver skrivas.

Källor:

Freud, S. (1912). On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love. I: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 11.

Clément, C. (1988). Opera, or the Undoing of Women.

Holmlund, S. (2025). La Bohème i liten kostym – intimt och trovärdigt