

TRYLLEFLØJTER af Homer, Dante, Mozart, Wagner og Richard Strauss

Af Peter Kjærulff

Indledning:

Jeg har igennem mine mange år som musikformidler oplevet selv meget lyttende mennesker udtale, at de overhovedet ikke forstår sådan noget som handlingen i *Tryllefløjten* af Mozart. De finder den totalt absurd – hvilket sågar Stephen Fry har udtalt, da han og Kenneth Branagh lavede deres filmversion af operaen (2006). Andre fortæller, at f.eks. Wagners *Parsifal* også for dem er totalt uden for forståelsesrækkevidde, men i *Parsifal*-debatten på [PubliMus](#) er det lykkedes mig effektivt at demonstrere, at operaens handling er fuldstændig simpel, hvis blot man læser, hvad der står.

Men så er der Richards Strauss' eventyropera *Die Frau Ohne Schatten* (Kvinden uden Skygge), der – hvad forståelsesmuligheder angår – overskrider grænsen til det umulige, er der nogen, der synes, (og lad os slet ikke tale om *Nibelungens Ring*).

For den mytesprogserfarne eller drømmesprogskyndige er der imidlertid ingen problemer. Får man øje på de underliggende paralleller mellem de i min overskrift antydede værker (*Odysséen*, *Den Guddommelige Komædie*, *Tryllefløjten*, *Die Feen* og *Die Frau Ohne Schatten*), løser det hele sig nærmest af sig selv. Men inden man kommer til det punkt, hvor man kan stige ned i dybderne og begynde at danne sig en idé om, hvad der foregår psykologisk og følelsesmæssigt inde bag værkernes umiddelbart tilgængelige handling, kan man konstatere nogle iøjnefaldende paralleller:

I alle fem værker er der tale om kærlighedsrejser – gennem trængsler mod oplevelsen af ægte kærlighed (og ikke blot flygtig forelskelse), og i de tidsmæssigt seneste tre operaer er der en slags overblikfigur, der ved, hvad der foregår (Sarastro, Fekongen, Keikobad), og i alle tre værker er der et overordnet par (Tamino, Pamina – Ada, Arindal – Kejseren, Kejserinden) samt et "ledsagepar" (Papageno, Papagena – Gernot, Drolla – farveren og hans hustru). Endvidere er der hos Wagner og Richard Strauss en af hovedpersonerne, der bliver til sten, og den anden hovedperson skal gennem sin kærlighed opløse forsteningen.

Alle fem værker ender lykkeligt, hvilket ikke er specielt sædvanligt inden for operaverdenen.

Individuationsprocesser er et særligt begreb inden for psykologien: for at man kan finde sig selv eller genfinde sig selv efter af forskellige grunde at være havnet i en følelesknude, kan dygtige psykologer anviser en vej, der sagt ultrakort leder en igennem mødet med de vanskeligheder, der har skabt problemet. Der findes talrige opskrifter på den slags processer, og hver eneste religion synes at have et bud på en sådan vej – om der så er tale om intense bønner eller pilgrimsrejser eller anden form for bodsgang. Filmen *The Game* (1997) med Michael Douglas iscenesætter bogstaveligt og med stor præcision en individuationsproces for hovedpersonen, og kender man til drømmesprog, kan Kheopspyramidens gangsystem ses som en vej, der beskriver en individuationsproces. Mere om dette senere, jvf. *Tryllefløjten*'s egyptiske scenografi.

Udgangspunktet:

Den myte eller fortælling, der oplagt ligger nedenunder alt det, jeg lige remsede op her, er naturligvis Orfeus-legenden fra det gamle Grækenland, og går man endnu længere tilbage, støder vi på den egyptiske fortælling om Isis og Osiris – hvem Sarastro kort synger om i Mozarts *Tryllefløjten* – hvor Osiris ifølge den gamle historie hakkes i 14 stykker af det ondes hersker, Seth, der spreder stumpene ud over hele Egypten, hvorefter Osiris' elskede Isis rejser landet rundt, finder delene og sætter Osiris sammen igen. Så hvad vil man ikke gøre for kærligheden? siger disse fortællinger – og som modstykke har vi f.eks. den danske folkevise om *Den ømskindede brudgom*, der ikke synes, han vil møde op i kirken til sit eget bryllup, fordi det regner:

Og det var om en løverdag,
det regned under ø,
og det var Tyge Hermansøn,
skulle hente sin fæstemø.
Jeg vil ride ud imod så væn én mø.

Men det gør han så ikke, og tilbage står vi så med de nu syv forskellige eksempler på, at nogen har fundet historien om at rejse gennem Helvede, eller ”Jorden rundt” om det skal være, for at finde eller at genfinde kærligheden så vigtig, at der bør skrives lange fortællinger eller operaer om emnet. Og så har jeg ikke engang nævnt Mozarts opera *Bortførelsen fra Seraillet*, der handlingsmæssigt er et forstudie til *Tryllefløjten*, og også her finder vi det dobbelte par: Belmonte, Konstanze (stavet påfaldende anderledes end Mozarts hustru Constanze) – samt Pedrillo og Blonde. Også Leonore i Beethovens *Fidelio* skal med – hun går ”direkte ind der, hvor der er værst” for at befri sin mand.

Så hvad er det i mennesket, der kan motivere nogen til at vende ryggen til Tyge Hermansøns magelighed og drage i den modsatte retning: gennem ild og vand, Himmel og Helvede osv. med sværd og skjold og selv uden sværd og skjold – for at finde kærligheden? Svaret gives af kunstnere og tilsyneladende endnu ikke af videnskaben.

Nu har jeg intet som helst imod videnskab, men hvis man dyrker et erkendelseskriterium, der hævder, at det kun er det, der *i princippet* kan måles, vejes, bevises osv. *af enhver*, der regnes for videnskabelige forskningsresultater, er sådan noget som geniale kunstnere med det samme siet fra. At Mozart, Verdi, Puccini, Wagner osv. er langt større psykologer end f.eks. Freud og Jung, er for mig indlysende, men et sådant synspunkt kunne med garanti igangsætte overophedede diskussioner. Jeg så engang en sådan diskussion på en videooptagelse, hvor en gruppe arkæologer og en gruppe geologer var næsten bogstaveligt ved at komme op at slås – som børn i en skolegård – fordi geologerne havde fundet ud af, at Den store Sfinks’ udseende (den foran pyramiderne) skyldes vanderosion, hvilket totalt kuldkastede arkæologernes tidsteorier.

Så min ekskursion ind i de her nævnte Orfeus-lignende værker har egentlig som motiv, at jeg tror, vi kan lære en masse om kærligheden og om det at være menneske ved at lytte til forfattere, musikere osv., der ind imellem har ladet fantasien og følelserne flyde frit – om ikke i tekst, så i den musik, der ledsager teksten. Og så er der de følelser, der findes i musikken, der i virkeligheden røber kunstnerens indsigt i den menneskelige psyke. Man kan sige ”God aften” på mange måder ifølge den musik, der ledsager ordene, og hvem skulle have troet, at det skulle lykkes for Richard Strauss at få mig til at briste i gråd, fordi Kiri Te Kanawa kommer ned ad en trappe med et glas vand i hånden i operaen *Arabella*? Jeg kan næsten ikke skrive denne sætning uden at få tårer i øjnene. Kort forklaring umulig: se og hør operaen.

For mig er musikken en dør til det, der ligger *inde bag* musikken. For længe, længe siden læste jeg en bog om musikforståelse (*Musikorientering*, 1948) af Bjørn Hjelmberg, som jeg nu har meget større respekt for, end jeg havde som 20-årig. Allerede i de første linier skriver han noget i retning af følgende (citeret efter hukommelsen): ”Hvis man vil beskrive musikkens inderste virkemidler, når man til melodien, harmonien og rytmen,” og jeg skrev i min ungdommelige forargelse et stort HA! i marginen med kuglepen. Bjørn Hjelmberg var kun nået hen til *døren* til musikkens landskab, der først åbenbarer sig for en, når man går *gennem* døren og begriber musik som et sprog og ikke blot som lydarkitektur.

Så hvad har de i det foregående skildrede forfattere, mytedigtere, librettister og komponister opdaget, siden det er nødvendigt for verden, for følelserne og for fantasien, at der findes kunst, der går andre veje end de videnskabelige? Vi kan i hvert fald indtil videre fastslå, at en række for vor kulturs betydningsfulde personligheder har anvist en vej mod kærligheden. Ikke en vej mod sex lokket af duften fra attraktive feromoner, men mod noget, der skildres som så værdifuldt, at man

ikke viger tilbage fra at satse sit liv eller sin forstand på at komme i forbindelse med det. Er der en særlig form for enfoldighed, det er tilladt at have som f.eks. komponist? – en troskyldighed med hensyn til at lade følelserne fortælle, som man pr beslutning udelukker fra sådan noget som videnskabelig forskning? Jeg kan give et kort eksempel, og jeg har tasken fuld, og der kommer flere:

En struktur:

Kheopsypyramiden, der i denne artikel vil komme til at spille en rolle specielt i forbindelse med Mozarts udgave af *Trylleføljeten* – mangler som bekendt sin top. Den gængse arkæologiske teori er naturligvis, at toppen engang har været der, og at den (ifølge visse teorier) oprindeligt har været af Guld.

Den naive vil så spørge, om der mon var tale om massivt guld – vi taler så ca 20.000 tons? Svaret kan være, at den kun har været beklædt med guldplader, og at selve toppen indenunder pladerne så kun bestod af omkring 2.500 tons kalksten (en ”lille” pyramide på 20 x 20 x 9½ m), og at egypterne har pillet toppen ned (efter at nogen formodentlig har sikret sig guldet) og brugt den til byggematerialer. Så er det, at den naive igen spørger, om det er en særlig egyptisk form for adfærd, at man kravler omkring 240 m op ad en skrå flade for at hente tonstunge kalksten ned – i stedet for først at tage dem, der ligger tilgængelige nede ved jorden? Eller kan man forestille sig, at de har bygget pyramiden uden top *med vilje*, og hvorfor har ham der i *Trylleføljeten* et fuglebur på ryggen og en masse fjer på tøjet, og hvorfor giver de der fiskefileter på stegepanden sig pludselig til at synge i *Kvinden uden skygge* – og man kan da ikke mangle en skygge? Hvorfor har Kejseren en falk, der kan tale?

Den enfoldige indfaldsvinkel kan med fordel anvendes, når man skal fortolke operaer og i sin nysgerrighed stiller spørgsmålet: Hvad er dette? Men tør man gøre sig selv enfoldig nok, giver alle svarene sig af sig selv, som vi skal se.

Betingelserne:

Den simple fællesnævner for historierne om vejen mod kærligheden er, at kærligheden ikke er gratis – man kan ikke bare vælge den på en hylde i supermarkedet, selvom prostituerede ind imellem lokker med en let genvej og kalder det, de tilbyder, noget med ”at elske”. Ifølge myterne stilles der krav om en helt særlig form for retningssans, udholdenhed og stamina, hvis man vil befri kærligheden fra det, der forhindrer den i at strømme frit – eller hvis vi kort skal skildre det essentielle i individuationsprocessens forhold til ”personlig udvikling”, handler en sådan først og fremmest om, at man ”får viklet sig ud af det, man er blevet viklet ind i”. For at komme igennem nåleøjet, skal man forbi eller igennem et ”magisk spejl”, der med stor præcision skildrer en af de forhindringer, man slås med – f.eks. en angst eller en traumatisk følelse, der har været medvirkende til, at man ligesom er forsvundet fra verden (jvf. Mahler/Rückert: *Ich bin der Welt abhanden gekommen*).

I Wagners *Die Feen* skal Arindal – for at genfinde Ada og dermed kærligheden og sig selv – således bestå en prøve: han skal kunne *fastholde* sin kærlighed til hende og dermed til retningen selv under de værste tænkelige forhold, der så her i Wagners opera vises som billeder af, at Ada smider sine og Arindals to børn ned i en vulkan, hvorefter han ser hende være leder af *den* fjendtlige hær, der er kommet for at ødelægge hans rige. Hvad Arindal først finder ud af, da det er for sent (han afviser hende totalt, da han ser disse billeder), er, at der er tale om illusioner, han kun kunne bryde ved at holde fast i troen på sin kærlighed til Ada og på hendes kærlighed til ham.

Ada bliver derved til sten (læs: Arindal har gjort sig følelsesdød over for hende), og han kan så kun befri hende ved at begive sig hele vejen ned i underverdenen, hvor han ved at synge lig Orfeus får sin elskede tilbage.

Af dette ene korte eksempel kan man udlede, at man kun kan finde kærligheden, hvis man tror på dens eksistens, og for at kunne genkende kærligheden, når man finder den, skal man gennem prøvelser, hvor det, der *ikke* er kærlighed, skal sorteres fra. Et andet eksempel her er farverens hustru i *Kvinden uden Skygge*, der udsættes for en fristelse, der ligner situationen, hvor Odysseus skal passere sirenerne (ubeskryveligt skønne, lokkende kvinder) uden at besøge den – da han er på vej mod sin elskede Penelope. Farverkonen (som hun populært benævnes) forsøges manipuleret af operaens ”onde element”, Kejserindens amme, der for den naive og egentlig totalt godhjertede kvinde fremmaner en ”dødlækker” yngling, der ”kan befri hende for det tunge liv, hun lever sammen med sin hårdt arbejdende farvermand”.

Det gode og det onde:

I en individuationsproces lærer man at skelne mellem godt og ondt – forstået på den måde, at man skal have adskilt ægte fejltagelser, *der kan sones*, fra falsk skyldfølelse, *der ikke kan sones*, og man skal have gennemskuet eventuelle hensynsløse mennesker fra de hensynsfulde. Her er Tamino og farverkonen gode eksempler, vi kan anvende: Tamino synes, at Nattens dronning er ”så sød”, og farverkonen *har tillid til* Kejserindens amme. Ingen af disse to hovedpersoner gennemskuer i første omgang deres personlige skurk. I begge tilfælde er det sådan, at en mor/amme vil have kontrol over sin datter/plejedatter og bestemme, hvad der skal ske med hende i parforholdshenseende, og det er et ofte set problem, at man som ungt menneske kan have svært ved at slippe forældrenes verden, og at man som forældre kan have svært ved at mestre den overgang, hvor ens barn finder en partner og således ”flytter hjemmefra” og (hjælp!) ”ud af forældrenes kontrol”.

Nattens Dronning er et overordentligt tydeligt eksempel på en mor, der vil bestemme så indiskutabelt over sin datter, at hun oven i købet har tiltænkt sit barn den værst tænkelige mand, hun overhovedet kan opdrive, nemlig ”rædslen” Monostatos. Denne mand er svær at skildre på scenen, da han på Mozarts tid blot var sort og måske iført bastskørt og halskæder med skrumpehoveder ol., hvor det essentielle ikke var det afrikanske islæt men *det fremmede og det utrygge*. Hvis ellers vi i dag havde kannibaler på scenen – eller Jack the Ripper i en birolle – ville dette måske kunne illustrere Mozarts og Schikaneders idé. Man kunne spørge: hvad laver Monostatos i Sarastros tempel? Mytesvaret er, at den værste angst netop logisk dukker op som noget, man skal forbi, inden man igen *kan føle tillid* til nogen eller noget som helst.

Nattens Dronning er en genial figur og en i første omgang svært gennemskuelig skurk, der smigrer Tamino og synes, at det netop er *en ung mand som ham*, der er i stand til at frelse hendes datter fra den ”Bösewicht” (modbydelige karl), der har bortført hende. Dronningen refererer her til Sarastro, der har taget Pamina til sig for at hjælpe hende fri af moderen. Dronningens første arie viser hendes smiger af Tamino, der intetanende labber det hele i sig (han har *virkelig* brug for en individuationsproces), men lige til sidst lader Mozart hende gå op på det høje f – en kvart over det ellers rigtigt høje c – og her viser hun lige klørerne (hør Edda Moser) – som i Disneys udgave af *Junglebogen*, hvor tigreren Shere Kahn (med George Sanders’ stemme) lige ”folder poten ud” og viser sine knivskarpe kløer. Her kommer jeg altid til at tænke på en treårig dreng, jeg engang hørte om. Han havde haft en lidt ubehagelig kontakt med en kattekløer og bemærkede lidt nedslået: ”Den har søm i vanterne.”

Nattens dronning har i sandhed ”søm i vanterne”, og ammen hos Strauss er ikke meget bedre. Hun arbejder helt klart på at beholde Kejserinden for sig selv, og her kommer så hele den problemstilling frem, der stiller spørgsmålet: skal man forsøge at skyde genvej mod lykken, eller *skal man påtage sig den muligvis trælsomme vandring* (lig individuationsproces), der kræves, hvis man vil have kontakt med den *sande* kærlighed og ikke blot med et eller andet ”skuespil med en skuespiller”, der lader som om hun/han er lig med lykken?

Ammen påvirker farverkonen så voldsomt, at hendes og hendes mands ægteseng splittes på midten – et meget kontant resultat af ammens forsøg på at få den stakkels kvinde til at tro, at hendes lykke ligger i retning af en eller anden ”fotomodel” og ikke i en genoptaget kommunikation med hendes mand, som hun i virkeligheden elsker dybt (hvad vi forsikres om senere).

Vandringen:

Den individuationsfremkaldende vandring gennem trængslerne har på en vis måde til formål at få os til at ”kaste skygge”. Vi har her et symbol på, at det, man foretager sig i verden, eventuelt ikke har nogen synlig konsekvens – hos Strauss beskrevet som, at Kejserinden ikke kaster skygge, fordi hun og Kejseren ikke har børn. Pointen er ikke, at de ”skal se at få nogle børn”, men det handler snarere om, at livet skal have en eller anden form for konsekvens eller noget, der ligner en udvikling eller en vækst – på samme måde som man som forfatter eller maler kan opfatte sin bog eller sit maleri som sit ”barn”.

Forholdet mellem Kejseren og Kejserinden er det, at han konstant går på jagt om dagen, og så har de sex om natten. Men ellers ingen reel kontakt, ingen udvikling og derfor ingen skygge hos Kejserinden – deres liv sammen fører ikke til noget – det er gået i stå. Kejseren har en jagtfalk, og i drømmesprog er en fugl et instinktivt overblik, der i dette tilfælde konstant fortæller Kejseren, at han vil blive til sten, hvis ikke Kejserinden kaster en skygge. Alle følelser vil forsvinde – livet vil forsvinde. Falken ved, hvad den taler om, og Kejseren forsømmer i realiteten sin kvinde.

(Med hensyn til fugle, så er det drømmesprogs- og mytesprogs-mæssigt en dårlig idé at tage fugle til fange. Det instinktive overblik skulle gerne kunne ”flyve frit”, så der er en pointe i, at Nattens Dronning ansætter Papageno som fuglefænger: vi skal have stækket overblikket hos alle, der kan anvendes, når datteren skal indfanges, og egentlig er Papageno selv allerede blevet indfanget – han klæder sig som en fugl (i den oprindelige og i mange senere opsætninger). Gad vide, hvilke fugle han selv tror, han narrer med det?)

Farverparret har – parallelt til Kejseren og Kejserinden – heller ikke børn, hvilket symbolsk betyder, at den forbindelse/manglende forbindelse, der er imellem dem, heller ikke for dem fører til et faktisk resultat i verden. Egentlig kan man mytemæssigt godt stille det op sådan, at alle de dobbelt-par, jeg har nævnt, er forskellige lag af sig selv. Tamino og Pamina er således de ædleste dele af deres personlighed, mens Papageno og Papagena er den mere jordnære del – og tilsvarende forholder det sig med de andre par. En forening mellem det ædle lag og det jordnære lag er således et af målene for individuationsprocessen. F.eks. er Kejseren alt for ”højtflyvende og virkelighedsfjern”, og det er lige ved at gå galt for Kejserinden, der lokkes til at ødelægge tilværelsen for farverkonen, som vi skal se, hvilket så i dette perspektiv kan ses som en intern kamp mellem to bevidsthedslag, hvor det falske overblik (ammen) er ved at få Kejserinden til at angribe sin egen jordnære personlighed.

Farveren Barak arbejder/knokler som en hest for at få hverdagen til at hænge sammen, og i tilgift har han forpligtet sig til at tage sig af sine tre handicappede brødre, der er voldsomt krævende. Prisen betales af ”de ufødte børn” – det muligt synlige resultat af parrets samvær, der udebliver. Alt går op i arbejde, penge og mad og i farverkonens egentlig voldsomme temperament og vægring mod at få børn, og idet der tilberedes livskraft (fiskefileter på stegepanden), hører man de ufødte børn synge – som om det er dem, der ”steges på panden” – dem, der ”ofres”.

Strauss er faktisk i stand til at komponere duften af stegt rødspættefilet på samme måde, som han i lyd kan komponere en fåreflok, der bræger og hvirvler støv op, mens hyrderne spiller på deres skalmejer (*Don Quixote*), og han kan komponere regn af guld i *Die Liebe der Danae* samt sølvlysglimt, der udsendes i hele lokalet fra en projektorbelyst sølvrose i *Rosenkavaleren*. I *Kvinden uden Skygge* komponerer han senere lyden fra den livets kilde, der kan give Kejserinden livet

tilbage (påstås det), hvis blot hun vil ”ofre” farvereren Barak og hans hustru – dvs. ødelægge et uskyldigt ægtepar, sådan at hun dog har udrettet *noget* og fået slået fast, at et splittet parforhold er en god idé. Udretter man noget – selv noget destruktivt – kaster man en skygge (gør man sig gældende i verden). Vælg selv din vej.

Kejseren er blevet til sten, og Kejserinden skal gennemskue, om hendes ødelæggelse af farverparret vil bringe hende Kejseren tilbage, eller om det hele er en illusion. Hendes medfølelse med Barak og hans hustru får hende til at undlade at drikke af ”livets kilde”, hvilket så giver hende Kejseren tilbage. Hun består prøven.

Bagved liggende myter:

Her står vi over for et af de vigtige valg, store komponister som Strauss, Wagner og Mozart kan komponere følelserne bag. Hvad alle, der står foran en individuationsproces, skal tage stilling til, svarer til Kejserindens valg: skal man lade sig friste af tanken om en genvej, eller skal man være villig til at gå ”hele vejen igennem Helvede” for at finde/genfinde kærligheden? Det første og umiddelbare svar gives af Nattens Dronning og af ammen: selvfølgelig skal du vælge genvejen – hvorfor dog gå hele vejen igennem Helvede, som Dante gør det og Odysseus på sin vis også gør det, og hvorfor dog udsætte sig selv for alle de prøvelser, f.eks. Odysseus skal udsættes for med malstrømme og menneskeædende uhyrer osv.? Så ”Lyt til os, for *vi har* nemlig overblikket!”.

Det kyklopiske overblik er en helt særlig størrelse – man har ”det tredje øje” men ikke de to andre. Så man ”ved, hvad der foregår” (er man overbevist om), men mangler helt og aldeles kontakten til det levede liv og til virkeligheden.

For at fatte dette fænomen, som Odysseus støder på, skal vi helt tilbage til Adam og Eva (jeg tager min læser med på en ”Tour de Kosmos”, men dette er, hvad de store komponister og forfattere har lagt op til).

Der var engang et ”kundskabens træ”, og et træ er lig med vækst i drømmesprog. Hvis du skal have glæde af frugterne fra vækst, skal du først begribe, hvad vækst egentlig vil sige – noget med, at man tager et skridt ad gangen og vandrer ”hen ad livets landevej” med Gud i bagagen. **Derefter** kan man høste frugten af sin vandring.

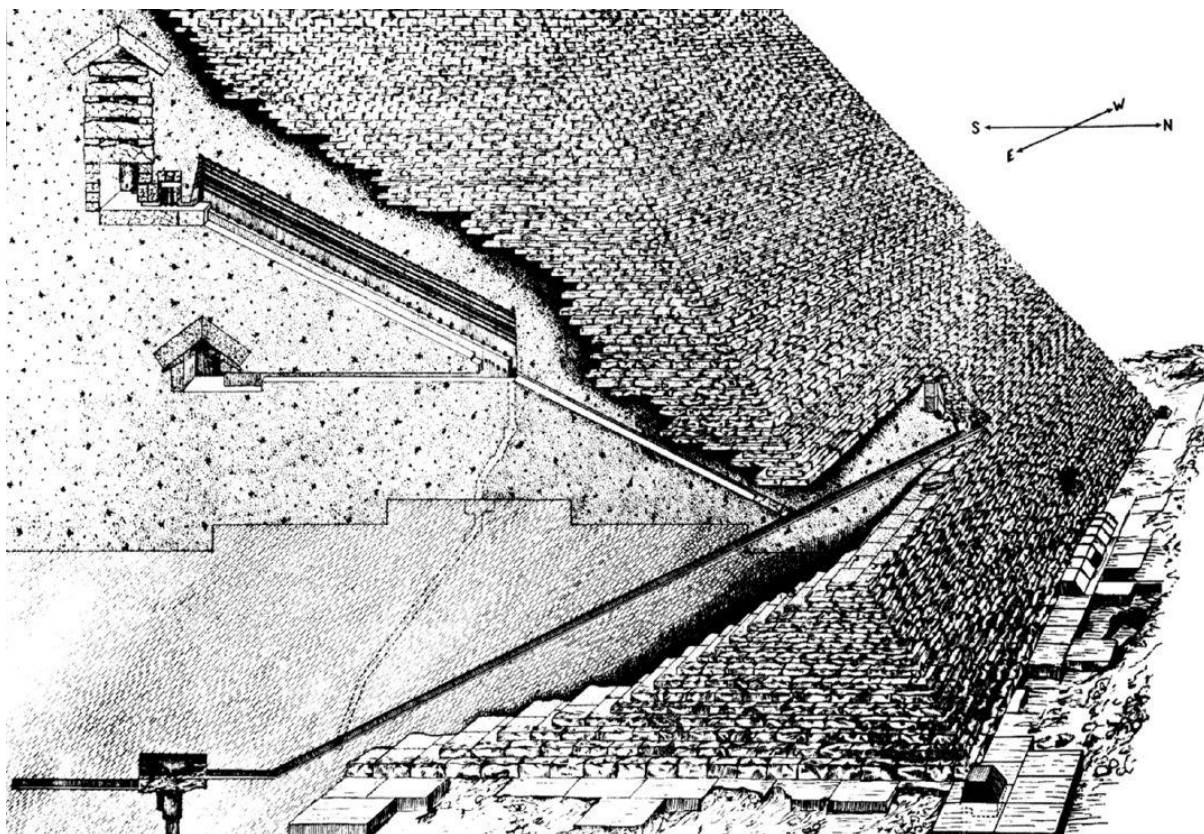
Men så er der lige denne hersens slange, der fortæller Adam og Eva, at man kan springe nogle led over og gå direkte til et bevidsthedsniveau, hvor man bliver lig med Gud, og derved kommer man til at kende forskel på godt og ondt (i parentes kan man bemærke, at Gud har frarådet Adam og Eva at spise af frugterne fra træet, og idet man så i teorien spiser af dem i trods mod Gud, vil man øjeblikkelig komme til at forstå, hvorfor Gud syntes, det var en dårlig idé at spise af træets frugter, før man begriber, hvad det er, man spiser).

En slange i et træ er et symbol på en trang til at skyde genvej. Fænomenet kaldes kundalini, og jeg har kort berørt emnet i min artikel på PubliMus om [Mordet på Wagner \(The Killing of Wagner\)](#) Hovedprincippet er, at man kan opfordres til at springe en masse mellemlid over og gå direkte fra nul til visdom. *Fed* idé. Odysseus kommer på et tidspunkt forbi troldkvinden Circes ø, og dette, at hun forvandler Odysseus’ mandskab til svin, handler om, at hun vil have ham til at se dem med et falsk overblik, sådan at de ikke længere regnes for andet end svin. Kyklopen Polyfemos er så den bogstavelige skildring af et gigantisk problem – dette med, at man har ”det tredje øje”, men ikke de to andre. Man hævder, at man har et overblik, men i virkeligheden har man aldeles mistet kontakten til den virkelige verden – symboliseret ved kyklopens totale mangel på virkelighedssans, da han ikke engang kan gennemskue Odysseus’ trick med at kalde sig ”Ingen”, sådan at han – idet han råber om hjælp, skriger, at ”Ingen” har forrådt ham og gjort ham skade. Det falske overblik gjort klart gennemskueligt.

Gangsystemet:

Tager man i første omgang fejl af retningen og lader sig friste af et falsk overblik, så ”glider man” som Arindal og farverkonen ned ad en sliske i retning af Helvede. Dante går ”med krum hals” i gang med vandringen mod skærsildsbjerg og senere Paradis, men for at komme over til lyset og skærsildsbjerg på den anden side af dalen, skal han *ned* gennem den skovklædte dal og gennem porten til Helvede og hele vejen igennem Helvede og op igen.

Turen forbi det punkt, hvor man kunne have valgt noget andet – og i stedet havner i en blindgyde, er illustreret i Kheopspyramidens gangsystem:



Som man kan se, er der en lang nedadskrånende gang. Et lille stykke nede af denne får man mulighed for (hvis vi antager, at man kravler gennem gangene) at bøje opad. Men forpasser man denne mulighed, havner man i et aldeles ufærdigt rum med et hul i gulvet og i en blindgyde mod syd (som man kan se på tegningen).

Her indføjes lige en kommentar fra den naive iagttager, der jo har hørt fra arkæologer og læst på Wikipedia og set på Netflix, at Kheopspyramiden er en faraograv, og at dette, at man hverken har fundet lig eller mumie, skyldes gravrøvere. Vi taler her om den samme person, der tidligere spurgte til det med pyramidens manglende top. Den naive undrer sig nu over, at de mesterarkitekter og ingeniører, der sammen med et utal af arbejdere har brugt årtier på at bygge en pyramide af et omfang, der næsten trods nutidens muligheder for at bygge noget tilsvarende, minsandten undervejs *har været i tvivl*, sådan at de lod et underjordisk rum stå ufærdigt, mens de *liige* udhuggede en blindgang, der så ikke skulle bruges til noget. Og den naives studie af gravrøvere skaber undren over, at disse røvere har savet alting i småstykker (senge, vogne, mumie, kiste etc.), så alt gravgodset kunne bæres ned gennem en 70 m dyb og 50-60 cm bred skakt, hvorefter man har transporteret alle rigdommene ud i det fri og limet dem sammen igen for at kunne sælge dem. Og

bagefter han man *støvsuget* kongekammeret, så der absolut *ingen* spor længere er af det ”oprindelige indhold”. Eller måske er pyramiden bygget, som den er bygget – *med vilje?*

I dybderne:

Så vel Arindal som farverparret havner i et dybtliggende rum uden udgang. Tamino skal igennem et tempel, hvad vi vender tilbage til om lidt, og Dante må helt ned i bunden af Helvede til Fanden selv for at kunne klatre op ad ham til skærsildsbjerg. Af gode grunde kender vi ikke Dantes personlige, inderste tanker, følelser og valg, så selvom vi ved rent historisk, at han på et tidspunkt befandt sig i kraftig politisk modvind, ved vi ikke, om der er andre faktorer, der var med til at bevirke, at han blev bortvist fra Firenze med trussel om død, hvis han nogensinde vendte tilbage. Dante mistede på denne måde sin hustru og sine børn, og det er så, mens han vandrer rundt og må søge ophold andetsteds, at han skriver *La Commedia* – om vandringen gennem Helvede, Skærsild og Paradis. Selvom det kan lyde som en sproglig tilsnigelse, kan det, Dante oplever, da han må forlade sin by og sin familie, godt beskrives som en ”nedtur” – som noget, der ligner ruten skråt nedad i pyramiden.

Men som man svagt kan se på tegningen, er der *en vej op* – en sart linieføring viser den 70 m dybe skakt, jeg omtalte før, hvor dens ”hemmelighed” er, at man kan kravle **op** gennem den for at komme tilbage til det sted, man alligevel ville være kommet til, hvis man havde valgt den første opadgående gang. For farverparrets vedkommende går det helt galt, da Barak opdager hustruens og ammens ”eksperiment” med den attraktive yngling, og da han i raseri vil slå sin hustru og løfter en hånd i vejret til slag, rækker ”de ufødte børn” ham et sværd. Her eksploderer han egentlig, og da han altid gerne ville have haft børn, bliver forsvaret af disse og kontakten til det liv, han nu ser forsvinde (tror han) til det, der får ham til at kamme over.

Heldigvis er der en skikkelse i operaen, der er stærkere end ammen – nemlig troldmanden Keikobad, der ikke optræder som person men høres i orkesteret, så da situationen kommer så langt ud, at Barak er ved at lægge hånd på sin hustru, træder Keikobad til og redder dem ved at fremmane en bogstavelig situation, der symbolsk svarer til det, der sker imellem Barak og hans elskede: parrets hus oversvømmes af en mægtig flodbølge, og de føres til Keikobads tempel, hvor de to, efter at chokket har lagt sig, opdager, at de hver for sig befinder sig i et mørkt rum uden udgang. De er altså i hver sit rum uden at vide, hvor den anden er. Deres ægteskab er lige nu at betragte som forlist. Men her på dette nulpunkt mindes de og opdager begge deres kærlighed til hinanden, og Barak ved og husker og giver udtryk for, at hun jo er betroet ham (”Mir anvertraut”), og at han nu på en helt ny måde står ved det ansvar, der følger med at have ”et medmenneske”, man deler sit liv med. Også farverkonen oplever disse følelser, og da følelserne nu tydeligt hviler på sikker grund, åbnes der en luge eller en passage ”i loftet” (lig den omtalte skakt i pyramiden). En stemme fra oven: ”Auf, geh nach oben, Mann, der Weg ist frei!”, så de kan kravle tilbage til livet.

Om tillid:

I *Die Feen* er der ikke en egentlig skurk, der er i stand til at splitte Arindal fra Ada. Skurken dukker først endeligt op hos Wagner i *Nibelungens Ring*, hvor vi præsenteres for den kærlighedsødelæggende Ring samt for Alberich og Hagen. Så for Arindal handler det i første omgang grundlæggende om hans *tillid til Ada*. Han må ikke spørge til hendes fortid eller herkomst – efter samme opskrift, som vi finder i *Lohengrin*: Elsa må ikke spørge Lohengrin, hvor han kommer fra. Dette handler ikke om et mærkeligt påfund, men om, at man ikke kan bestå kærlighedsprøven ved at afkræve den elskede et certifikat eller en varedeklaration: ***man skal kunne genkende kærligheden og det ægte, når man møder det***, og man skal turde tro på sin kærlighed til og tillid til den elskede. Elsa består ikke prøven, som vi ved, og Lohengrin må derfor tage tilbage, hvor han kom fra. Arindal består heller ikke tillidsprøven – så derfor skilles han i begyndelsen af operaen fra

Ada. Heller ikke tillidsprøve nr. to består han (den med visionen om, at hun kaster deres børn ned i en vulkan), og derefter bliver hun til sten. Men Adas far, Fekongen, er klogere end de splittende kræfter – på samme måde som Sarastro hos Mozart og Keikobad hos Strauss er det.

Hos Homer og Dante er der ikke en åbenlys overordnet leder, der har styr på det hele. Dog ligger guderne og Gud et sted i baggrunden, således at retfærdigheden ender med at blive den indiskutabelt sejrende.

Opsummering:

Der er en detalje, jeg først kommer til nu, hvor jeg har forsøgt at ridse *hovedlinierne* op i så vel værkerne som i individuationsprocessen. Det handler om de enkelte personers indre styrke – kræfter eller egenskaber, der i visse tilfælde bliver til bogstavelige hjælpemidler – som Orfeus' lyre, der går videre til Taminos tryllefløjte og til Papagenos klokkespil. Kejseren har sin falk, Arindal og Odysseus har dog "kun" deres styrke og udholdenhed, mens Dante på sin vis kan "synges" – altså digte sig vej gennem alt, hvad han oplever i sit liv og i sin samtid – omsat til sindrigt flettede rim og til et overdådigt netværk af kulturelle, religiøse, mytologiske og eksistentielle betragtninger i et intet mindre end fabelagtigt mættet billedsprog.

Hos Mozart har Tamino endvidere tre drenge, der støtter ham. Tallet tre er et balancetal inden for drømme- og mytesprog. Noget solidt – man kan blot forestille sig fire grene bundet sammen til et kvadrat – det kan skævvrides, mens tre grene bundet sammen til en ligesidet trekant ikke kan rokkes. At der er tale om børn, der støtter Tamino, hører ind under det, der kræves, for at man overhovedet kan gennemføre mødet med sin egen begrænsning og derefter med sin egen "ubegrænsning": børn er i drømmesprog (kan være det) udtryk for vækst – "det indre barn", der skal have lov til at være lige præcis der, hvor det er, når det er der.

Dronningens tre damer er så tilsvarende en beskrivelse af hendes farlighed – hun støttes af tre personer, der egentlig er en anelse i splid med hinanden, hvad Mozart antyder i begyndelsen af operaen. At de tre damer sørger for at udlevere tryllefløjten og klokkespillet, hænger for det første sammen med planen om at få halet Pamina tilbage til moderen "med alle midler". Der ligger tilmed for det andet en logik i, at Tamino ser et billede af Pamina *samtidig med*, at han møder Paminas absolutte kontrast – hendes mor. Så man står uden at vide det ansigt til ansigt med fjenden – hvilket fremkalder de styrker, man skal anvende for at gennemføre turen mod afsløringen.

De værker, jeg i virkeligheden kun løst har strejft i denne artikel, er alle enige om, at mennesket rummer en styrke, der gør det i stand til at gå ad en vej mod et mål – også selvom dette mål kun kan nås gennem et møde med og muligvis endda en konfrontation med farlighed og mulig død.

Endvidere findes der – igen ifølge disse værker – *en overordnet retfærdighed*, der sørger for at give det menneske styrke, der begiver sig ud på vandringen – og sørger for, at personer eller forhold, der truer med at sabotere den vandrendes vej mod målet – kærligheden – bliver mødt med en tilsvarende retfærdighed, der egentlig har som konklusion, at angreb ikke betaler sig, da det gode i den sidste ende vil vise sig at være stærkere end det onde.

Vil man begive sig ud på en færd mod egen værdi, egen eksistens og personlighed samt oplevelsen af en kærlighed, der bygger på respekt for ens egen og for partnerens evige værdi, må man nødvendigvis igennem sin egen begrænsning. Denne kan man møde i form af uhyrer eller påstande om håbløshed, svigt og ensomhed, men fortsætter man med at se lige frem mod målet – kærligheden og lyset for enden af tunnelen, vil man nå frem.

Kravene:

Orfeus får at vide, at han ikke må vende sig om på vejen fra Helvede op i lyset, men da Eurydice i sin fortvivlelse trygler ham om at bevise, at han elsker hende ved dog i det mindste at se på hende, vender han sig om, og så ryger hun tilbage i dybet. For kun *den indiskutable tillid til retningen* kan vinde over alle helveders påstande om, at der ikke er noget, der nytter noget. Tamino forbliver i modsætning til Orfeus *tavs* (!) – da den ulykkelige Pamina plager ham om at tale – så Tamino består prøven: tilliden til retningen vil føre *begge parter* ud i lyset, efter at man har passeret ”ild og vand” – dvs. kræfter, man kan drukne i eller fortæres af. *Fokus mod målet er vigtigere end den kval, man muligvis føler ved endnu ikke at være nået frem.*

Som man kan se på tegningen af pyramidens gangsystem – og hvad de fleste vel allerede ved – er der for enden af den første opadgående gang et mægtigt 8½ m højt og 45 m langt rum kaldet *Det store Galleri*. På ramperne langs siderne af galleriet er der en lang række huller, som arkæologer mener kan have tjent som hjælpemiddel i forbindelse med konstruktionen af rummet.

Forestiller vi os imidlertid, at pyramidearkitekterne vidste, hvad de gjorde, således at færdige og ufærdige rum *med vilje* er færdige og ufærdige – og forestiller man sig, at præsteelever blev ledet ind i pyramidens gangsystem for at lære noget om menneskets bevidstheds opbygning, vil det give mening, at de nævnte huller i ramperne skulle bruges som basis for statuer – eller for det, der i den egyptiske mytologi kaldes ”de 42 dommere” (i virkeligheden burde der være 48 ifølge bevidsthedens opbygning, men her må jeg henvise til min egen forskning – se senere).

Hvad der er aktuelt her, er personlighedens møde med ”guderne” eller med alt, hvad der kan tænkes at findes i en af rester af andre menneskers domme over en eller af perspektiver, der truer med at vælte en væk fra vejen med alle mulige variationer af ”sæt nu, hvis...” og ”hvad nu, hvis...” og ”finder jeg overhovedet kærligheden – eksisterer han/hun i virkeligheden, og hvad nu, hvis alt dette blot er illusion fra ende til anden?”

Rejsen gennem døden:

Egentlig kan man kun komme i kontakt med sin egen *udødelige* værdi, hvis man tør ”gå igennem døden”. Hvis kisten i kongekammeret aldrig har indeholdt en mumie, og hvis pyramidens rum er bygget med vilje med færdige og ufærdige rum, så kan en individuationsproces, hvor man som præsteelev kravler hele vejen igennem gangsystemet i totalt mørke (se evt. også *Pyramidehistorien i Ringbærerens Dagbog*), føre til, at man i den sidste ende frivilligt lægger sig i kisten og går igennem oplevelsen af at være nået til et sted, hvor man decideret ikke kan komme længere ved egen hjælp.

Her er det så, at overordnede kræfter i bevidstheden kan komme en til nytte, og hverken eventyr, myter eller drømme er i tvivl overhovedet om, at mennesket ikke blot har et fysisk legeme men også en udødelig åndelig personlighed, der er i stand til at hæve sig over legemet. Det er dette princip – det sande overblik – der skildres af Den store Sfinks, der stikker sit faraohoved op af sin dyrekrop. *En del af bevidstheden overskuer en anden del af bevidstheden.* Igen: helt enkelt, hvis man er naiv nok til at kunne se det.

Så vel Pamina som Kejserinden kæmper med moderskikkelser af en art. Der er naturligvis intet galt med mødre sådan i princippet, men af og til støder man på forældre, der ikke vil slippe deres børn. I den gamle Ødipuslegende møder Ødipus sfinksen, og efter at han som en selvfølge har løst gåden om, at mennesket på fire ben, to ben og tre ben (kravler, går oprejst og med stok) handler om *livets vækst*, er det, at sfinksen spår, at han skal slå sin far ihjel og ægte sin mor. Læst med drømmesprog handler dette om, at han skal ændre sit forhold til sin far, så han ikke længere er en stereotyp figur men simpelthen *et menneske, der har fået et barn*. Og passagen gennem fødselsåbningen beskriver sfinksen som ”at have samleje med sin mor”, mens der med drømmesprog er tale om, at det går op for en, at far og mor har været i seng med hinanden, og at de

ikke har *skabt* en men blot *reproduceret* et fysisk legeme, og at man som personlighed ikke er en knopskydning på forældrene men er helt sin egen.

Konklusion:

Som sagt: vidste pyramidearkitekterne, hvad de gjorde, er de i harmoni med de i min overskrift nævnte værker, der alle beskriver vandringer gennem bevidstheden – fra beslutningen om at ville finde kærligheden – til slutningen, hvor man ikke alene *finder* kærligheden men egentlig også visheden om, at der findes en slags overordnet retfærdighed – altså: der findes andre love end de jordiske.

For at komme hele vejen igennem, er man nødt til at ”gøre sig gældende som den, man er”. Det er her, vi finder virkeligheden bag Orfeus’ lyre og Taminos tryllefløjte: i drømmesprog er dette at spille på et instrument eller at synge det samme som at give udtryk for noget, der ikke kan gengives i ord, og som kommer fra et dybere følelsesudspring end ordene. Det er også Siegfrieds horn, der vækker dragen – som om hans hornsolo fortæller, hvem han dybest set er, og den udfordring kan dragen ikke sidde overhørig.

Så Taminos fløjte og Papagenos klokkespil kan fortælle angsten og ondskaben om en anden virkelighed end den deprimerende og grufulde – der findes noget godt og noget væsentligt. Der findes et personligt udtryk, der findes personligheder, og mennesket er noget værd.

Idet Odysseus når frem, skal han bevise over for sig selv, hustruen Penelope og de omkringstående, at han er den, han giver sig ud for at være: han skal strenges sin bue, skyde en pil igennem syv ringe og vise, at han ved, at hans og Penelopes ægteseng er bygget over en gammel træstub – dvs. deres kærlighed er så tæt forbundet med vækst, at den er umulig at ødelægge. Dette handler ikke om, at Odysseus vinder en muskeldyst, men om, at han beviser sin identitet. Pilen gennem de syv ringe er modsætningen til den ”genvej” – kundalini – jeg kort har nævnt. Ifølge drømme- og mytesproget har mennesket syv bevidsthedslag, og kundalinien forsøger at skyde genvej ved at undgå møderne med disse bevidsthedslag, mens Odysseus har vandret gennem dem alle syv, og det beviser han ved sin hjemkomst.

Dante møder ikke en partner som sådan, men inspireret af sin muse, Beatrice, når han hele vejen igennem Helvede og skærsild (som dommerne/guderne i Det store Galleri egentlig er en beskrivelse af), og han når frem til at kunne se Gud med kærlighedens øjne, selvom det ubeskrivelige for ham er for ubeskriveligt til, at man kan beskrive det. Dette magter hans pen ikke.

Arindal og Ada finder hinanden, og det samme gør Kejseren og Kejserinden og Barak og hans hustru. Papageno og Papagena finder hinanden, og *så* skal de have børn, – altså *så* skal livet *bære frugt*. I en betagende iscenesættelse af August Everding – dirigeret af Wolfgang Sawallish – myldrer børn frem på scenen, hver gang vi hører ordene ”Erst einen kleinen Papageno – dann eine kleine Papagena” osv. I alt seks drenge og seks piger.

Sådan! Kom ikke her!