

BOHEMER I MALMÖ, TURIN OCH PARIS

om Puccini, konst och ironi

DANIEL HELSING

Under våren 2025 satte Malmö Opera upp en moderniserad version av Giacomo Puccinis *La bohème*, en av världens mest spelade och älskade operor. *La bohème*, som uruppfördes i Turin 1896, utspelar sig i 1840-talets Paris bland unga fattiga konstnärer – bohemer i ordets ursprungliga bemärkelse, efter den litterära förlagan, Henri Murgers roman *Scènes de la vie de bohème* från 1851. I malmöproduktionen, som leddes av den Aten-födda, London-baserade, internationellt verksamma regissören Rodula Gaitanou, hade handlingen förlagts till 1960-talets New York, bland ”bohemerna i kretsen kring Andy Warhol”, som Tor Billgren förklarar i föreställningsprogrammet. I rekvisitan fanns referenser till konst av Warhol och andra popkonstnärer.

Jag har gått på opera sedan de sena tonåren och har aldrig haft några principiella åsikter om modernisering: ibland blir resultatet lyckat, ibland inte. Allt hänger på kvaliteten hos regissörens idé och hur väl den genomförs. Under malmöproduktionens första akt var intrycket en aning blandat. Scenografin var förvisso snygg, och lägenheten som hade byggts

på scengolvet, med väggar, tak och trapphus, gjorde att man kände att man kikade in i bohemernas vardag. Samtidigt var det, i hermeneutiskt avseende, lite oklart vad det amerikanska 60-talet tillförde till gestaltningen, hur visuellt tilltalande den än var. Men snart tystade sångarna och musiken fler frågor av den arten och fick bohemerna att komma till liv inför våra ögon.



Jim Cupid (Gábor Petróczy). Foto: Emmalisa Pauly. Malmö Opera 2025

Det intressanta med Gaitanous tolkning var snarare att moderniseringen inte stannade vid scenografin och kostymerna. Under scenbytespauserna – mellan första och andra akten och sedan igen mellan tredje och fjärde – hade man lagt in två pantomimiska humornummer: en man i rosa kläder, vingar, peruk och solglasögon tassade in på scen framför den neddragna ridån med en amor-pilbåge i handen. Tor Billgren igen:

En annan konstform som etablerades under 60-talet är performancekonsten. Till skillnad från traditionell konst handlar denna inte om bilder och objekt, utan om att skapa situationer och berättelser. En av pionjärerna inom genren är Jim Dine (född 1935) och han är inspirationen bakom föreställningens rosaklädde karaktär Jim Cupid, som bl a dyker upp mellan akterna, för att kommentera handlingen på ett ordlöst och mystiskt sätt.

Vad ville denne Cupid, som alltså även dök upp då och då i operan själv? Hur ska man tolka hans ordlösa och mystiska kommentarer? När han gick av scenen igen funderade jag över vad poängen är med att modernisera *La bohème*, eller vilken opera som helst för den delen – och jag vill betona att jag varken är regissör, operakritiker eller musikforskare; mina funderingar i salen den där aftonen i maj, liksom mina reflektioner i den här essän, är en operaälskares.

När det gäller en kompositör som Wagner, som har betraktats med djup skepsis även av några av dem som har älskat honom mest – jag tänker bland annat på Nietzsche och Thomas Mann – förstår jag viljan att experimentera med estetiken och den geografisk-historiska kontexten: det pompösa och bombastiska hos Wagner kan behöva undermineras för att inte ta över. Händelsevis satte Malmö Opera senare under hösten upp en moderniserad version av *Lohengrin*, under ledning av Charlotte Engelkes – en fullkomligt briljant nytolkning som var så rolig att jag bokstavligen satt och skakade i stolen av skratt. Men *La bohème*? Spelar det någon roll att Mimì och Rodolfos kärlekshistoria utspelar sig i SoHo i stället för Latinkvarteren?

När ridån går upp i första akten möts vi av Marcello och Rodolfo, fattiga och hungrande konstnärer som försöker hålla värmen uppe i en dragig lägenhet i kallaste december. Marcello, som i librettot är en målare och

i malmöproduktionen en fotograf, föreslår att de ska tända eld på tavlan han jobbar på/fotografier han framkallat, men poeten Rodolfo menar att röken skulle lukta för illa – bättre då att värma sig av lågorna från ett drama. Tills nu har musiken huvudsakligen varit livlig och återspeglat den skämtsamma tonen vännerna emellan, men när Rodolfos manuskript ska eldas upp och han säger "Straccia" ("Riv det itu") genljuder ett sorgset ackord och en vemodig melodi i orkestern. Snart kliver ytterligare en bohem in i lägenheten, filosofen Colline, och strax därpå ännu en, musikern Schaunard, och då blir det fest, för det visar sig att Schaunard har lyckats skaffa mat och vin för kvällen. Som antyds kan det gå snabbt i skiftningarna mellan hopp och förtvivlan, men Puccinis konst går djupare än att bara gestalta enkla känslöextremer: i vännernas skämt, stim och stoj finns en underton av nöd, men mitt i all nöd finns glädje i form av delade vedermödor och festmåltider, och man håller varandras humör uppe genom ett friskt bruk av humor.

Humorn kommer fram ännu tydligare i nästa scen, när hyresvärden Benoît knackar på för att avkräva bohemerna hyran. Men snarare än att ge honom sina sista slantar lurar de in honom i en fälla: de dricker honom under bordet, vinner hans förtroende och får honom att skryta om att han förför unga kvinnor trots att han är gift, varpå Marcello ändrar tonläge och i stället för att imponeras av den åldrade mannens virilitet klandrar honom för att han bedrar sin fru. Vännerna kör sedan ut Benoît och det är svårt att inte småle med de skrattande bohemerna när den löjliga och vänsterprasslande herren i huset får lämna lägenheten med svansen mellan benen.

Marcello, Colline och Schaunard vill nu bryta upp och fortsätta festen på stamhaket, Café Momus, men Rodolfo behöver skriva klart en artikel till en tidskrift. De andra går så länge. Snart knackar det på dörren och det visar

sig vara en ung kvinna från vindslägenheten en trappa upp. Hennes ljus har slocknat och hon undrar om han har eld?

*

Även om Puccini alltid har varit älskad av operapubliken har han varit något av en vattendelare bland kompositörer, forskare och kritiker. Han har kallats sentimental, effektsökande och konservativ – inte minst av modernister, som ju började formera sin syn på konsten ungefär samtidigt som Puccini skrev sina mest berömda operor (från *Manon Lescaut*, 1893, till *Turandot*, fullbordad 1926 av Franco Alfano efter Puccinis död 1924). För modernisterna var det viktigt att vara nyskapande, i synnerhet formmässigt; äldre tiders stilar och formspråk var ur stånd att fånga den nya teknologiska och politiska verklighet i vilken människan plötsligt skulle leva. Konstnärer som gick hem hos en bred publik betraktades ofta med misstro, eftersom sant nydanande konst förmodades provocera publiken snarare än uppskattas av den. Puccinis breda popularitet och starka känslouttryck har därför länge stått i vägen för en uppskattning av hans skarpa sinne för dramatik och subtiliteten i hans musik, även om han på senare tid har börjat uppvärderas av forskare och andra professionella lyssnare.

Ett exempel på Puccinis förmodade sentimentalitet och effektsökeri finner vi just i Mimì och Rodolfos kärlekshistoria. Vid en första anblick är historien rättfram: Mimì är en fattig och till synes oskuldsfull sömmerska, och Rodolfo är en lika fattig och till synes idealistisk poet. De träffas och blir förälskade (akt 1) och går ut i julaftonsnattens stadsvimmel för att feta tillsammans med vännerna på Café Momus (akt 2). I pausen mellan

akt 2 och 3 har ett par månader förflutit, och när vi återser bohemerna, i gryningen på gatan utanför Café Momus, förstår vi att Mimì och Rodolfo har flyttat ihop. Allt är dock inte frid och fröjd: Mimì berättar för Marcello att Rodolfo är svartsjuk, men när Marcello pressar Rodolfo säger denne att det är Mimìs lungsjukdom som är orsaken till hans avståndstagande; han fruktar att den dragiga lägenheten förvärrar Mimìs tillstånd (akt 3). I den fjärde och avslutande akten är vi tillbaka i lägenheten, och liksom i akt 1 försöker Marcello och Rodolfo arbeta, men där de tidigare distraherades av kylan distraheras de nu av kärleksbekymmer. Den muntra och livliga stämningen återvänder när Schaunard än en gång kommer med mat och dryck, men glädjen avbryts tvärt när Musetta, som Marcello har ett turbulent förhållande med, kommer in i lägenheten med Mimì, vars sjukdomstillstånd har förvärrats avsevärt. Efter en duett mellan Mimì och Rodolfo dör Mimì, och operan avslutas med Rodolfos förtvivlade klagan och tårar.

Det är lätt att se hur *La bohème*, vid en flyktig bekantskap, kan uppfattas som sentimental: musiken som gestaltar Mimì och Rodolfos förälskelse i akt 1 är vacker och passionerad, och dödsscenen i akt 4 är lika dramatisk som hjärtskärande. Om Puccini bara hade gestaltat en enkel, himlastormande förälskelseakt och ett lika enkelt, himlakrossande dödsögonblick skulle jag också vara böjd att se sentimentalitet i operan. Men gestaltningen är allt annat än enkel.

Mimì knackar alltså på dörren för att be om eld och Rodolfo öppnar (och nu följer jag librettot av Luigi Illica och Giuseppe Giacosa (med ständiga revideringskrav från Puccini), inte malmöproduktionen). Redan innan de har hunnit utbyta mer än en handfull ord är musiken full av förväntan; man anar att de fattar tycke för varandra tämligen omedelbart. Rodolfo bjuder in Mimì i lägenheten, men den tvekande och hostande unga

kvinnan har knappt hunnit kliva in genom dörren förrän hon kollapsar av utmattning efter ansträngningen att gå i trapporna, vilket förstås förebådar hennes tragiska slut. Rodolfo hinner fånga henne och hjälper henne till en stol, erbjuder henne ett glas vin, hon dricker det och återhämtar sig. Han undrar om hon vill stanna ett slag, men hon avböjer; han tänder hennes ljus och hon går ut i trapphuset igen med avsikt att gå hem, enbart för att återvända några sekunder senare när hon inser att nyckeln, som hon tappade när hon kollapsade, är borta. Av draget från den öppna dörren blåses bådars ljus ut, vilket medför att de får leta efter nyckeln i mörkret. Och redan nu blir det klart att den här kärlekshistorien ingalunda är okomplicerad: Rodolfo hittar strax hennes nyckel men lägger den i fickan och svarar Mimì att han inte har hittat nyckeln när hon frågar. Hade Mimì gått med en gång om han hade varit ärlig? Det är oklart; scenanvisningarna och hennes repliker indikerar att hon skulle det, samtidigt som musiken antyder flört och spirande hoppfullhet.

Snart möts deras händer på golvet. Mimì, förvånad, ställer sig upp, och Rodolfo, alltjämt med Mimìs hand i sin, inleder sin vackra aria "Che gelida manina" ("Vilken kall liten hand"). Han föreslår att de ska vänta med att fortsätta leta tills månen skiner in genom fönstret; under tiden, undrar han, får han berätta för henne vem han är och vad han gör? "Mimì är tyst", står det i scenanvisningarna, varpå Rodolfo förklarar att han är fattig men lycklig, eftersom han skapar drömmar och illusioner i sitt värv som poet. Men, säger han, nu har två vackra ögon stulit alla hans luftslott, något han förvisso inte beklagar eftersom hoppet om kärlek har väckts. Vill du säga något om vem du är? frågar han till sist, och Mimì tvekar ett ögonblick innan hon sjunger sin lika vackra aria, "Sì. Mi chiamano Mimì" ("Ja. De kallar mig Mimì"), i vilken hon berättar att hon lever ett ensligt – men inte ensamt – liv, går i kyrkan sporadiskt men ber varje dag, syr doftlösa tygblommor och älskar våren.

Det som gör dessa arior så briljanta är inte bara att de är så vackra att man tappar andan, utan att de gestaltar ett kärlek vid första ögonkastet-möte på ett psykologiskt komplext och trovärdigt sätt. Mimì och Rodolfo känner uppenbarligen inte varandra ännu; deras arior handlar om dem själva. Den skönhet och romantik som ariorna uttrycker återspeglar inte kärleken mellan dem, utan snarare deras längtan efter kärlek. Och en sådan längtan – det vet nästan varje människa – kan vara precis lika ljuv, innerlig och vacker som Puccinis musik. Det är de båda tjuugoåringarnas emotionella nakenhet som gestaltas i musiken, inte deras kärlek; deras upplevelse av längtan, inte längtans uppfyllelse.

När Mimì har sjungit klart avbryts den upphöjda stämningen av Marcellos, Collines och Schaunards avlägsna röster; de står nere på innergården och stojar och ropar på Rodolfo: kommer du inte snart? Rodolfo, irriterad, svarar att det gör han, men gå ni så länge. Och när de har gått inleds *La bohèmes* kanske mest kända nummer, "O soave fanciulla" ("Åh, ljuva flicka"), kärleksduetten mellan Mimì och Rodolfo. Nu förklarar de sin kärlek för varandra. Eller? Mimì står i månljuset som hittar in genom fönstret, och Rodolfo, förhåxad av visionen, översköljer henne med vackra ord. Han lägger sin arm om henne, hon ger efter och sjunger drömmande om kärlek hon också, men när han försöker kyssa henne ryggar hon tillbaka. "Jag älskar dig!" utbrister han då, och hon påminner honom om att hans vänner väntar på honom. "Tillbakavisar du mig?" frågar han, men i stället för att svara frågar hon honom – först tvekan, sedan på ett "kokett sätt" enligt scenanvisningarna – om hon inte kan följa med ut och festa? Han föreslår, "ekivokt", att de kan stanna inne i stället; det är ju så kallt ute. "Jag håller mig nära dig", svarar hon, och han, ekivokt igen: "Och när vi kommer tillbaka?" Hon, "skälmaktigt": "Vem vet!" När de är på väg ut i natten vill han att hon ska säga till honom att hon älskar honom, vilket hon gör på ett "nonchalant sätt". De upprepar ordet "amor" på vägen ut och

ridån faller.

Föreställningen om att Mimì och Rodolfos förälskelseakt är enkel och sentimental är med andra ord tämligen missvisande. Ariorna och duetten uttrycker inte ett kärleksmöte i egentlig mening; snarare får det oväntade mötet mellan de två främlingarna deras respektive drömmar om kärlek att spira. När de rycks med av sina fantasier sjunger de idealistiskt om kärlek, men när verkligheten återvänder, exempelvis i form av Rodolfos kyssförsök, framstår mötet i ett annat ljus: Rodolfo vill att de ska stanna i lägenheten, kanske för att ha sex, medan Mimì hellre vill gå till Café Momus, samtidigt som hon uppträder kokett och antyder att sex kan komma ifråga senare. Att Rodolfo i synnerhet lever i fantasier understryks av att Mimì nämner, två gånger, att hon faktiskt inte heter Mimì, utan det är bara något hon kallas, varför vet hon inte; i själva verket heter hon Lucia. Rodolfo verkar dock inte höra detta och fortsätter att kalla henne Mimì. Men det faktum att de båda, Rodolfo i större utsträckning än Mimì, delvis lever i fantasier, och att stämningläget dem emellan växlar med graden av verklighetsförankring, ogiltigförklarar inte deras förälskelse, tvärtom: just genom att inte gestalta ett idealistiskt kärleksmöte gör Puccini Mimì och Rodolfo rättvisa som människor. De uttrycker förvisso känslor av den idealistiska sorten, när deras längtan och drömmar får luft, men de förhandlar också om motstridiga impulser och verklighetens praktikaliteter när de faktiskt interagerar med varandra. De är inte marionetter i en sentimental fantasi, utan komplexa människor i en berättelse som med ojämförlig skönhet och subtilitet lyckas gestalta musikaliskt den intensiva längtan efter kärlek som de allra flesta av oss, vid någon tidpunkt i våra liv, har uppfyllts av.

Och det var nu Jim Cupid, den popkonstnärlige kärleksguden med vita solglasögon i plast, tassade in på scen. Jag minns inte alla detaljer från

pantomimnumren – i scenbytet mellan första och andra akten, erinrar jag mig, iscensatte Cupid, tillsammans med ett par kvinnliga assistenter, något slags tv-inspirerat dejtningsspel – men så här mycket minns jag: Cupid hoppade omkring framför ridån, nästan som en groda, gjorde löjeväckande grimaser, kärleksgestikulerade överdrivet, hånflinade mot publiken och (mellan tredje och fjärde akten) låtsasgrät storvulet och teatraliskt.

Hur ska dessa ljudlösa kommentarer från Jim Cupids sida tolkas? Om jag under första akten mest hade noterat popkonsten och det amerikanska 60-talet fångade Cupids pantomim mig fullständigt, så till den grad att jag nästan inte kunde hänga med i handlingen när ridån gick upp igen. Jag försökte febrilt förstå vad det var jag just hade bevittnat. Det omedelbara, oavvisliga intrycket var att Cupid gjorde sig lustig över Mimì och Rodolfos möte och deras känslor. Men var det så? Och i så fall varför?

*

I föreställningsprogrammet förklarar Tor Billgren att performancekonst handlar om att skapa "situationer och berättelser". Vilken situation, vilken berättelse var det Cupid skapade? Var det ett försök att ge Jim Dines konst – performancekonstnären som enligt Billgren tjänade som inspiration för Cupid – scenisk gestaltning? Ett återkommande motiv i Dines målningar är just hjärtat, som han, enligt honom själv, använder som utgångspunkt för att utforska sina känslor.

Eller var det en berättelse i popkonststil, rent av en popkonstnärlig reproduktion av *La bohème* själv? Dejtingspelet mellan första och andra akten återspeglar, på en abstrakt nivå, bohemernas polyamorösa och av svartsjuka färgade kärleksliv (ur vilket vi får se episoder i andra

och tredje akten); och Cupids teatraliska gråtattacker mellan tredje och fjärde akten, tillsammans med ett sketchartat nummer jag knappt kommer ihåg, förebådar Rodolfos förtvivlan vid Mimis död. Här kan en annan av popkonstens giganter, Roy Lichtenstein, också ha tjänat som inspiration: till skillnad från Dine, som visserligen ständigt återkommer till hjärtmotivet i sin konst men gör så utan ironi, använder Lichtenstein ironisk distans i sina reproduktioner av sentimentala klichéer, exempelvis i *Drowning Girl* (1963), *I Know ... Brad* (1964) och andra tavlor som porträtterar kvinnor i tragiska situationer. Många av dessa konstverk består av lätt modifierade utklipp från större bilder, från serietidningar i synnerhet, återgivna på tavelduk. *Drowning Girl* är ett bra exempel: en ung kvinna, vars gråtande ansikte upptar större delen av bilden, befinner sig i ett stormande hav och ropar (i en pratbubbla): "I don't care! I'd rather sink - than call Brad for help!" Scenen är klippt från en serieruta, signerad Tony Abruzzo, i vilken pojkvännen heter Mal i stället för Brad och dessutom syns längre bort i bild, räddad av något som ser ut som en miniubåt. Längst upp, ovanför horisonten, står det "Run for Love!" i stora, röda, stiliserade bokstäver. Vad vi fick se den där majaftonen när Cupid intog scenen var kanske ett samtidsenligt och popkonstnärligt utklipp från en traditionstyngd opera, uruppförd i 1890-talets Turin, vars handling, ursprungligen förlagd till 1840-talets Paris, nu, i 2020-talets Malmö, hade förlagts till 1960-talets New York.

Eller belyste kanske Cupid, på en mer diskursiv nivå, kärlekens förutsättningar i vår hyperkommersialiserade och hypermedialiserade historiska situation? Kanske ville regissören peka på att våra föreställningar om romantisk kärlek inte är naturgivna utan konstrueras - och konstrueras om och om igen - av verk som *La bohème*. Kanske var pantomimen ett brechtskt synliggörande av de traderade berättelsernas makt över vår syn på kärlek.

Belyste Cupid kanske också, på ett mer teoretiskt plan, konstens förutsättningar i samma historiska situation? Ville regissören säga att en så känd opera som *La bohème* inte kan sättas upp i dag, på ett estetiskt seriöst sätt, utan att gestaltningen av kärlekshistorien visas *som* kommersialiserad och medierad? *La bohème* sätts trots allt upp så regelbundet att den riskerar att inte längre ses, utan enbart ”konsumeras”, ungefär som kavalkaden av medierat liv från världens alla vrår som flimrar förbi på våra skärmar i tid och otid. Operahusens produktioner möjliggörs ju av ett samhällssystem vars lika odiskutabla som krassa fundament är penningen. Pantomimen kan ha varit ett likaledes brechtskt synliggörande av vår kultur- och mediekonsumtion, med ironin som enda förhållningssätt som ännu bevarar ett mått av konstnärlig integritet.

Jag vet inte i vilken mån dessa tolkningar motsvarar regissörens och produktionsteamets intentioner; kanske pekar någon av dem i rätt riktning, kanske flera, kanske ingen. Och säkerligen finns det många fler tolkningar som jag inte har tänkt på. Publikens reaktioner var hur som helst tydliga: när Mimì och Rodolfo sjungande lämnade scenen och ridån föll efter första akten rungade applåderna och bravoropen tjöt omkring mig. När pantomimnumret var slut hördes mest avmätta applåder.

Varför?

*

Till Puccinis storhet hör inte bara hans känsla för människors emotionella komplexitet, utan också hans sinne för dramatik. I akt 3 och 4 har det gått ett par månader sedan Mimì och Rodolfo först träffades, och publiken blir varse att det ingalunda har varit en idyllisk tid: Rodolfo har varit svartsjuk,

de har bråkat, Mimì har blivit allt lungsjukare, han har sagt åt henne att flytta, hon har haft en adelsman till älskare. Men en bit in i fjärde akten stormar Musetta in i lägenheten och avbryter de fyra unga männen, som för tillfället roar sig med charader och dans: Mimìs tillstånd är mycket allvarligt. De hjälper henne till sängen, tar hand om henne så gott de kan och kallar på en läkare. Musetta går ut och köper en muff till Mimì, som fryser så förfärligt om händerna. Mimì och Rodolfo har nu en sista hjärtskärande duett där man som åhörare är osäker på i vilken mån Mimì är vid sina sinnens fulla bruk; ibland verkar hon klar över sin situation, ibland säger hon att hon mår bättre och pratar om den stundande våren – klart är i varje fall att Mimì och Rodolfo älskar varandra, åtminstone nu i nödens stund, hur komplicerad deras relation än har varit. Musetta återvänder och ger Mimì den inköpta muffen; Mimì tackar, pratar och sluddrar, otydligare och otydligare, tills hon somnar in för alltid, vilket i librettot markeras med "Tystnad" och i musiken med ett ödesdigert ackord i blåssektionen. I detta ögonblick vet emellertid bara publiken om dödens inträde, inte vännerna; de tror att hon vilar. Marcello meddelar att läkaren är på väg, Musetta börjar tillreda något slags medicin och Rodolfo säger att han alltjämt är hoppfull.

Sakta men säkert hinner dock verkligheten i kapp. Schaunard märker dödsfallet först, sedan Marcello, sedan Colline. Rodolfo, som är sysselsatt med att täcka för ett fönster, ser snart på vännernas uppsyn att allt inte står rätt till. Eftersom vi som publik vet mer än Rodolfo kan vi inte undgå att fokusera på honom, på hur han kommer att känna och uppleva den brutala upptäckten; informationen vi inväntar rör inte vad som har hänt utan hur händelsen kommer att tas emot. Vi bävar å Rodolfos vägnar och får rätt: förkrossande dramatisk musik och förtvivilade skrik – "Mimì! Mimì!" – markerar insiktsögonblicket. Om vi inte hade vetat om dödsfallet i förväg utan i stället hade upptäckt det tillsammans med Rodolfo, skulle

musiken förvisso ha kunnat kännas överdådig, till och med didaktisk; men eftersom vi redan vet att Mimì är död förstår vi att musiken snarast gestaltar Rodolfos reaktion, inte vår, och då är den lika drabbande som Mimìs önskan att få en muff så att hon kan värma sina händer.

Med andra ord: Puccini låter oss komma nära Rodolfo. Vi får känna hur han upplever förlusten.

Och vad gör Jim Cupid? Han fjärrar sig från Mimì och Rodolfo och gör narr av de starka känslouttrycken.

Det är det här jag tror att publiken kände när deras applåder var allt annat än entusiastiska: udden i Cupids ironi riktas inte mot sentimentala klichéer om kärlek och död, inte heller mot medieindustrin eller det socio-ekonomiska systemet, utan den riktas mot två unga, fattiga människor som älskar varandra och som slits isär av döden.

*

Jag har kallat pantomimen ironisk. Frågan är om det stämmer. Ironi är ett komplext och mångfacetterat fenomen, men en koncis definition skulle lyda, ungefär: något är sagt ironiskt om talaren säger en sak och samtidigt gör det uppenbart för åhöraren, genom exempelvis intonation eller kroppsspråk, att motsatsen avses. Och om jag, en blåsig, gråsnöig februarikväll, säger till min vän: "Vilket fint väder vi har idag!", då skulle jag knappt ens behöva använda intonation eller kroppsspråk för att visa att jag menar något annat än det jag säger, eftersom kontexten och de språkliga konventionerna gör jobbet åt mig. Det finns ett avstånd mellan utsagans ytmening och dess djupmening, och detta avstånd signaleras via gester eller omständigheter.

Denna kärndefinition säger ingenting om talarens inställning till världen eller attityd till sina medmänniskor. Men när man i dag talar om "den ironiska generationen" eller om "ironisk konst" implicerar man ofta att den som intar en ironisk hållning inte riktigt tar saker och ting på allvar, i synnerhet inte om det gäller starka känslor eller stora idéer. I en återblick just på begreppet "den ironiska generationen" i Nöjesguiden 2017 – begreppet myntades av Jan Gradvall i samma tidskrift 1993 – säger Isabelle Ståhl: "Jag växte upp med den gamla cyniska Nöjesguiden-andan. Allt gick ut på att man skulle vara dryg, cool och sur. Jag vill ta saker på allvar, jag söker efter ett uttryck som inte känns kallt och distanserat, men det är svårt." I samtidens version av ironi präglas avståndet mellan yt- och djupmeningen av kyla och avståndstagande. Jim Cupids pantomim var ironisk i denna bemärkelse: den tog inte känslouttrycken i *La bohème* på allvar, utan förhöll sig kyligt till dem, till och med hånfullt.

Men som Victor Malm påpekar i en Expressen-krönika från 2024 finns det en lång tradition av ironi i litteraturhistorien som skiljer sig markant från samtidsversionen. Kierkegaard använder sokratisk ironi när han diktar sina pseudonymer, exempelvis estetikern och etikern i *Antingen-eller*: han låter dem komma till tals men påstår sig inte veta vem av dem som har "rätt". "Jag vet ingenting", säger Kierkegaard mellan raderna, och ironin är att han trots allt visar sig veta mer än den som tror sig veta något, eftersom han åtminstone vet att han inget vet. Thomas Mann, en annan stor ironiker, ser i ironin en reserverad hållning som "ögnar båda sidor, som, listigt och ansvarslöst men inte utan välvilja, leker bland motsatser och inte skyndar att välja sida". Den här typen av ironi präglas inte av kyla: Kierkegaard och Mann tar sina karaktärer på allvar, lever sig in i deras omständigheter och ser världen ur deras perspektiv. Poängen – och glädjen – står att finna i den väl genomförda gestaltningen, inte i någon slutsats från författarens sida om den ena eller andra livshållningens moraliska halt. Författaren

drar sig tillbaka till förmån för läsaren: det är inte författarens eventuella "åsikt" som spelar roll, utan vad läsaren kan göra med gestaltningen. Även Puccini använder ironi, mer specifikt dramatisk ironi, i *La bohème*s slutscen: åskådaren vet mer än Rodolfo om hur det står till med Mimì. Inte heller denna typ av ironi är kylig: Puccini gestaltar Rodolfos känslor och sinnestillstånd med inlevelse. Och liksom hos Kierkegaard och Mann stavas nyckeln till en väl genomförd gestaltning, vid sidan av inlevelse, hantverksskicklighet.

Frågan är därför inte varför ironin är så utbredd i våra dagar – ironi har funnits länge, gissningsvis i princip lika länge som det har funnits språk – utan snarare varför ironi i dag tenderar att associeras med kyla, avståndstagande och en ovilja att ta något på allvar. Frågan är, kort sagt, vad det säger om vår tid att Cupid kände sig manad att förlöjliga Mimì och Rodolfo, och på ett så plumpt och fantasilöst sätt dessutom.

Jag tycker om att tänka på konsten som en spegel i vilken betraktaren kan få syn på världen, samhället och sig själv. När en barnslig Cupid förlöjligar längtan efter kärlek och förtvivlan inför döden förlöjligar regissören i samma andetag de människor som har samlats i salen för att se en komplex, subtil och gränslöst vacker opera om kärlekslängtan och dödsförtvivlan. *Det* säger något om vår tid.