

KAPITEL 6

OM SÅNGARENS KUNSKAPANDE OCH KUNSKAPER: AVSLUTANDE REFLEKTIONER

Hon måste veta att, dvs ha sakkunskap och veta hur hon skall utföra en handling, dvs ha färdighetskunskap. Det verkligt svåra är att veta när hon skall handla eller avstå, det ställer krav på gott omdöme, på praktisk klokhet.³⁵⁸

Ingela Josefson

Till skillnad från andra kunskapsverktyg är konsten inte främst representativ – den talar inte å andras vägnar utan är performativ. Den är inte bunden att återge verkligheten, utan presenterar möjligheter. Därav kommer även dess förmåga att införa nya ting i världen, oväntade frågor och hållpunkter som offentligheten måste förhålla sig till: en röst som inte tidigare hörts, en gestalt som inte synts, ett samband som aldrig uppmärksammats.³⁵⁹

Stefan Jonsson

Den feministiska teaterpraktikern kan använda teatern som ett experimentforum och/eller ett genuslaboratorium. Detta under förutsättning att både teaterarbetaren och teaterforskaren överger den traditionella uppfattningen om att teater speglar verkligheten och byter ut den mot antagandet att teater, liksom de övriga konstarterna, bidrar till att skapa verklighet.³⁶⁰

Ur ett samtal mellan Suzanne Osten
och Tiina Rosenberg

358 Josefson, 2015, s. 53.

359 Jonsson, 2022, s. 124.

360 Rosenberg, 2004, s. 229.

Seniora sångares yrkeskunskap och yrkesroller i rörelse

De medforskare som jag bjudit in till samkunskapande under min generativa forskningsprocess har varit konstnärer (sångare, regissörer, pianister, tonsättare och en dramaturg) med lång erfarenhet av sina yrken. Det har varit ett medvetet val. Ett utforskande som utgår från den seniora positionen är något annat än från någon som just påbörjat sin yrkesbana. I början av ett yrkesliv behöver en erövra yrket, bevisa att en behärskar det, både för sig själv och för andra. Över tid kan den rädsla för att misslyckas, som jag ibland upplevt när jag arbetat med operastudenterna på Stockholms konstnärliga högskola, minska.

Yrkeserfarenhet är lager efter lager av konkreta situationer som sätter sig i blicken, i handlaget och i tänkandet. Den erfarne har en arsenal av metoder och förhållningssätt som ger referensramar och handlingsalternativ, men det ger också en trygghet.³⁶¹

Efter många år i ett yrke har mycket av kunnandet hunnit sätta sig i kroppen. Den levda erfarenheten när en har vuxit in i sin yrkesroll och kan lita på att hantverket sitter bygger upp ett självförtroende. Då kan yrket träda i bakgrunden och det blir mer möjligt att ge sig ut i de slags processer som jag önskade, som innebär att prova också sådant en inte kan, att utforska icke-vetandet, icke-kunnandet.

Samtidigt kan det paradoxalt nog vara svårare för den med lång erfarenhet att sätta ord på görandet, det är något som bara sker i en process som med åren blivit mer intuitiv än medveten. Där har mina möten med studenter vid kandidatprogrammet i opera och deltagare i förberedande operautbildningar bidragit till mitt kunskapande – även om undervisningen inte formellt varit en del av forskningen så har undervisningspraktiken bidragit med att jag behövt sätta ord på sångarens grundläggande hantverksskunnande.

Att vi var tre seniora sångare i projektet *Interaktion och intimitet* gjorde det möjligt att fortsätta utforskandet längre än med nyexaminerade

361 Bornemark, 2020, s. 60.

sångare. Som ny i yrket kan det finnas behov av att lägga fast och fatta beslut, men tack vare vår yrkestrygghet kunde vi laborera ända tills det var dags att möta publiken. Vi lade om regin i Delila-scenen med den kvinnliga chefen mindre än två dygn före forskningsföreställningen. Och bara timmar före föreställningen arbetade vi helt om tre fjärdedelar av slutscenen. När publiken släpptes in kände jag mig trots det trygg med att vi alla tre skulle komma ihåg den regi som vi till slut hittat fram till och kunna vara närvarande och öppna för att ge och ta emot impulser från varandra. Många års yrkeserfarenhet ger en rutin som gör att en kan lita på sin egen och sina medspelares förmåga, även när det som presenteras från scenen är sent framarbetade skisser.

Samkunskapandet i projektet handlade också om att töja på gränserna för vad en sångare får lov att göra i den kreativa processen. Där är den seniora positionen en styrka. I bearbetningen av *Così*-scenen utgick jag från min mångåriga erfarenhet av att gestalta just den scenen. In i undersökningen hade jag med mig en förkroppsligad kunskap om de möjligheter och utmaningar som jag i egenskap av sångare upplevt att materialet erbjuder. Den kunskapen hade stor påverkan på de konstnärliga val jag gjorde i arbetet med texten. Både Mattias, Erika och jag tog sedan en aktiv roll i regiarbetet med alla scenerna i projektet och även här byggde vi vidare på vår levda erfarenhet från operapraktiken. Kunskapandet skedde i ett rum där alla deltagare bidrog med idéer och reflektioner. Genusforskaren Anna Lundberg formulerar det fint: "Genom att utmana ordinarie yrkesroller och upprätta nya och mer rörliga maktordningar flyttar vi fronten för det otänkbara, utvidgar det tryggas sfär och gör någonting ännu okänt möjligt."³⁶²

Inom ramen för avhandlingen har jag gått utanför sångarpraktiken även på andra sätt, vilket också har bidragit till kunskapandet. Framför allt har jag varit forskningsledare, arbetsledare och projektledare för alla undersökningarna. Det är inte ovanligt att sångare projektleder konstproduktioner och jag har lett flera kulturprojekt innan jag började doktorera, men inget har varit så omfattande som detta, löpt över så lång tid och med så många inblandade. Att ha det övergripande ansvaret för samkunskapandet är heller inte samma sak som att arbetsleda eller projektleda och i vissa lägen har dessa uppgifter kolliderat med varandra. Förutom att jag

behövt hållbara dessa yrkesroller parallellt, har jag samtidigt använt mitt eget konstnärliga utövande i undersökningarna. I *Interaktion och intimitet* ökade komplexiteten ytterligare när jag inte bara skulle koncentrera mig på mitt eget gestaltande (och projektledningen och forskningsansvaret), jag skulle även ta in mina medspelare och rikta min uppmärksamhet både mot hantverksmässiga detaljer och etiska överväganden. Att samtidigt anta dessa olika yrkesroller har gett mig nya perspektiv på operagörandet och de möjligheter som kan finnas till ett ökat konstnärligt handlingsutrymme utanför operainstitutionerna.

I avhandlingsarbetet har jag provat många för mig helt nya yrkesroller. Den mest genomgripande förändringen har varit att finna mitt uttryck i en praktik av skrivande, att hitta det som är min röst i denna uttrycksform. Att arbeta med avhandlingstexten, lägga fram den till bedömning, ta emot synpunkter på den och sedan arbeta om den, ta bort sådant som inte längre är relevant och lägga till nytt, låta texten vila, läsa den igen och med nya ögon se både brister och förtjänster har varit både tillfredsställande, intressant och utmanande. Det har också varit mer ensamt än nästan allt annat i avhandlingen. Eftersom det är jag som går forskarutbildningen har det behövt vara så, till syvende och sist är det min förmåga att bedriva forskning som ska bedömas. Därför har jag behövt ha tolkningsföreträdare i detta arbete. Men jag har strävat efter att göra inte bara kunskapandet utan också i viss mån skrivandet till en kollektiv process, genom att jag bjudit in mina medforskare att skriva ner reflektioner som jag bakat in i min text.

Jag har också provat andra former för skrivande. Utöver att skriva libretto tillsammans med Maria Löfberg till mini-operan *Stark som döden* har jag fungerat som manusförfattare till forskningsföreställningarna och de tre forskningsfilmerna. Jag har översatt de operascener vi arbetat med i projekten och tagit aktiv del i textningen av filmerna (forskningsföreställningarna finns med både svenska och engelska undertexter).

I *Mönster och möjligheter* och *Interaktion och intimitet* har jag fungerat som kostymör, maskör, scenograf/attributör och dramaturg. De filmer som dokumenterade forskningsföreställningarna och *Sångernas sång*-konserten lät mig vara med i redigeringsprocessen, och trots att fältet var helt nytt för mig visade det sig att jag utifrån min erfarenhet som sångare kunde bidra med perspektiv även kring det visuella berättandet. Sent i avhandlingsarbetet har jag också själv klippt film och inte minst

trätt in som filmskapare av filmerna *Elisabets aria*, *Att skapa en subjekt-position* och *Begär på konsert*.

Som frilansande sångare har jag sällan varit i ett sammanhang längre än ett par månader i sträck. Att under forskarutbildningen få vara i en kreativ process som pågår under flera år är därför en ny erfarenhet för mig. Det har varit lite som att växla från att springa 100-meterslopp till att ta sig an ett triathlon. Jag har fått omfamna den juniora positionen i de många nya praktiker som jag genom avhandlingsarbetet gått in i. Att i olika aspekter av forskningspraktiken vara både senior och junior samtidigt har inneburit en del frustration. Men jag har också upplevt att min sångarerfarenhet har varit till nytta i alla de nya yrkesroller som jag gått in i, om än på olika sätt i de olika uppgifterna. Det har stärkt min övertygelse att sångare har en kreativ potential som idag inte utnyttjas till fullo.

Sångarens olika praktiska kunskapsformer

När jag nu, i slutfasen av mitt avhandlingsarbete, betraktar det kunskapande och det samkunskapande som jag iscensatt och varit med om, framträder två olika sorters praktisk yrkeskunskap som jag utforskat, utvecklat och beskrivit.

Den ena kunskapsformen handlar om det hantverksmässiga, i mitt fall konstnärens färdigheter. Inom fältet praktisk kunskap utgör Aristoteles beskrivning och indelning av kunskap en grund.³⁶³ Han kallar det hantverksmässiga kunnandet för *techne*.³⁶⁴ Jag föredrar det begrepp som filosofen Gilbert Ryle presenterade 1949, "knowing how", som på svenska översätts till "veta *hur*".³⁶⁵

Den andra kunskapsformen i avhandlingen handlar om etiska och estetiska överväganden, om mellanmänniskt och konstnärligt omdöme. Den sortens kunskap kallar Aristoteles för *fronesis* och Ingela Josefson, en av

363 Se t. ex. antologin *Vad är praktisk kunskap* (Bornemark & Svenaeus, 2009).

364 Svenaeus, 2009, s. 20.

365 Gustavsson, 2000, s. 104.

mina handledare, sammanfattar den i uttrycket "veta *när*".³⁶⁶ Här handlar det om vad som krävs av en konstnär för att kunna medvetandegöra och omsätta sina etiska och estetiska värden och ideal i praktisk handling, det vill säga att med gott omdöme navigera i operans främre och bakre regioner under skapandet.

Inom varje undersökning i denna avhandling finns det bågar och processer som handlar om dessa två praktiska kunskapsformer. Det finns också bågar som löper mellan undersökningarna. I detta sista kapitel vill jag beskriva några av dessa bågar och hur de kan förstås som bidrag till att utveckla och beskriva sångarens praktiska kunskaper.

Den hantverksmässiga veta *hur*-kunskapen i avhandlingen handlar om hur genus skapas i kropp och röst. I *Mönster och möjligheter* påbörjade jag ett arbete med att identifiera genusmarkörer. Jag använde stereotyper som en medveten strategi för att få fatt i uttryck som ligger långt ifrån mitt vanliga sätt att gestalta. Målet var att hitta de betydelsebärande elementen i gestaltningen och att undersöka hur vi kan arbeta konstnärligt för att få fram dessa betydelser. Det som vi initialt uppfattade som rent tekniska aspekter visade sig vara avgörande för den konstnärliga gestaltningen, till exempel att hur jag fraserar hänger ihop med hur jag uppfattas som feminin eller maskulin på scenen. Vokaltekniken påverkar vad publiken kan förstå i den främre regionen. Att föregripa musikens förändring för att skapa en subjektsposition åt sin karaktär (som jag visar i forskningsfilmen *Att skapa en subjektsposition*) är ytterligare ett exempel på en teknik att använda.

De genusmarkörer och uttryck som jag fått syn på i *Mönster och möjligheter* använde jag mig av och fortsatte att utforska i de följande tre undersökningarna. I *Under en kvinnas hjärta* lade jag in det jag kallar för approximativ intonation i slutet av Elisabets aria, för att föra in något som kvinnor sällan använder sig av i sin gestaltning. Jag arbetade aktivt med att ta bort mitt reflexmässiga leende i alla undersökningarna, men särskilt i *Sångernas sång*-projektet. I *Interaktion och intimitet* fick min sångarkollega Mattias tvärtom prova att lägga till ett litet leende i den normkreativa *Così*-scenen.

Verktygen och förhållningssätten för en genusnyfiken och normkreativ gestaltning hade blivit en mer integrerad del av min praktik i den sista undersökningen och det var möjligt att använda elementen och uttrycken för

366 Josefson, 2015, s. 53.

att undersöka något annat. När jag laborerade med Figaro/Greven letade vi efter en maskulin kropp, det som stod i fokus var hur jag kunde bygga gestalten med specifika beståndsdelar. I arbetet med Simson och Delila kunde jag i stället göra kroppen och då kunde den användas till att hitta något vi inte sett förut.

Hösten 2021, efter att jag genomfört avhandlingens fyra undersökningar, provade jag för första gången på att arbeta i en fri operagrupp. KammarOperaKompaniet satte upp två kortare verk som var fria fortsättningar på Puccinis operor *Madama Butterfly* och *La bohème*.³⁶⁷ Här fick jag spela två sinsemellan mycket olika byxroller. I 7 december 1941 av Olov Olovsson och Christina Roos hade Cio-Cio-Sans son Sorgen hunnit bli 15 år och liknade därmed Cherubin i ålder.³⁶⁸ Men denne yngling var inte uppfylld av åtrå utan en kuvad, inbunden och arg kille med internaliserad rasism. Magdalena Meitzners och Märith Bergwalls opera *Mimi* utspelar sig ett år efter *La bohème*.³⁶⁹ Musikern Shaunard är i deras berättelse en vuxen man som är kreativ och öppen för nya infall, men snål och något trögtänkt. I gestaltningen av dessa två roller fortsatte jag att laborera med de verktyg och förhållningssätt som kommit fram under forskningsprojektet. Jämfört med arbetet med tidigare byxroller märkte jag stor skillnad i hur mycket jag kunde ta ut svängarna och kombinera nya uttryck. Jag upplevde att jag hade tillgång till en mycket bredare palett av uttryck som gjorde det lättare att bygga två karaktärer med flera lager. Det handlade både om hantverk och om etiska och estetiska överväganden. Även om dessa två operor inte var en del av min avhandling bidrog erfarenheterna från produktionen till min generativa kunskapande process.

Parallellt med forskningen har jag undervisat operastudenter. Jag har både regisserat ordinarie projekt i musikdramatisk gestaltning vid kandidatutbildningen i operasång vid Stockholms konstnärliga högskola, hållit workshops i normkreativ gestaltning och skapat och lett den fristående kursen *Att gestalta byxroller*. Som lärare har mitt arbete framför allt handlat om det hantverksmässiga kunnandet. Workshoparna och byxrollskursen har liknat mitt eget forskande på så sätt att vi arbetat kollektivt med att

367 Puccini, 2005 [1896] och 2006 [1904].

368 Olovsson & Roos, 2007.

369 Meitzner & Bergwall, 2021.

sätta ord på vad vi ser och hör som väcker associationer till femininitet och maskulinitet och till gestaltningsnormerna i olika röstfack. Min erfarenhet är att lärandet blir djupare och mer genomgripande när så många som möjligt i rummet är involverade i kunskapandet.

Arbetet i kursen *Att gestalta byxroller* skildrades i P2-dokumentären *Det högre ståndet – kvinnor i mansroller* som gjordes av journalisten Anna Charlotta Gunnarsson. Där intervjuades även barytonen Ola Eliasson på Kungliga Operan i Stockholm om byxroller. Han menade att han som manlig sångare kan hjälpa sina kollegor med gestaltningen genom att vara aktsam på sitt eget bemötande av byxrollen. Det kan handla om "en rakare konfrontation när jag tar i hand, tittar i ögonen och båda två håller sig upprätta – hade det varit en kvinnlig karaktär hade det kunnat finnas något mer servilt i att jag bugar mer, kanske undviker alltför skarp ögonkontakt".³⁷⁰ I detta exempel använder Ola Eliasson alltså både hantverksmässig och etisk kunskap.

Min övertygelse är att arbete med genus och gestaltning kräver både veta *hur* och veta *när*. Ur mitt perspektiv behövs ett rikare språk för sångarens vokala och sceniska kunnande och ett rikare språk för de etiska och estetiska val som står till buds i skapandet. Min önskan är att denna avhandling ska kunna vara ett bidrag till det.

Veta *när*-kunskapen, det etiska och estetiska omdömet, är den kunskapsform som jag vill ge mest utrymme i detta avslutande kapitel av min avhandling, eftersom min erfarenhet så här långt i kunskapandet säger mig att den konstnär som får eller tar sig ett större handlingsutrymme också behöver en mer finkalibrerad etisk och estetisk kompass i yrkesutövandet.

Om gestaltningens veta *när*

Trots att jag sett mig som feminist sedan tonåren upptäckte jag tidigt i forskningsprocessen att jag i mitt yrkesliv ändå ofta hamnat i konventionella gestaltningar av kvinnor. Fastän jag i arbetet med avhandlingen aktivt valt att utforska mitt icke-vetande, mitt icke-kunnande har denna typ av insikter varit smärtsamma. Som konstnär kan normkreativt och

370 Gunnarsson, 2022.

genusnyfket arbete göra att en för stunden tappar fotfästet och tvivlar på sitt omdöme och sin självbild. Det är lätt att känna sig dum när en upptäcker sådant i ens egen praktik som en kanske inte kan stå för. Men jag har strävat efter att hantera min egen och mina medforskares tvivel och sårbarheter med omsorg, för att vi ska kunna ta oss an också sådant som utmanar vad vi vetat och trott om vårt eget yrkesutövande.

Exempel på veta *när*-kunskap i avhandlingen handlar om när en karaktär ska få framträda som subjekt respektive objekt, när en karaktär ska få representera något allmänmänskligt respektive något specifikt, när glappen mellan sångarens kropp och karaktärens genus ska överbryggas respektive understrykas.

Arbetet med kärleksduetten *Hög visa* bestod till stor del i att avgöra när jag skulle inta en subjektsposition och när jag skulle lämna den för att ge sopranen möjlighet att i sin tur lämna den objektsposition hon tilldelats genom fördelningen av repliker. Det handlar om etiska överväganden och ofta om dilemman som det inte finns någon självklar lösning på. Jag fick balansera mellan femininitets- och maskulinitetsmarkörer och ibland tona ner passager som skulle kunnat användas till att gestalta en aktiv kvinnlig sexualitet (som var ett av syftena med undersökningen) för att inte påverka dynamiken mellan karaktärerna negativt.

I *Under en kvinnas hjärta* arbetade jag med gestaltningen av existentiella frågor. Detta perspektiv fanns i viss mån med även i *Sångernas sång*, men fick framför allt en plats i *Interaktion och intimitet*. Jag har vid några tillfällen under forskningsprocessen mött en typ av ifrågasättande som bidragit till att jag behövt förtydliga mina utgångspunkter gällande just detta. Frågor jag fått har handlat om att den gestaltning jag utforskar kan riskera att bli stereotyp eller klichéartad. Det har kunnat formuleras ungefär så här: "Du vill väl ändå gestalta *människan* och *situationen*, det är väl det som är det viktiga?" Det är en giltig fråga, och jag instämmer, det är det jag vill. Samtidigt är min utgångspunkt att medvetna och omedvetna idéer om genus påverkar gestaltningen och styr den så att uttrycken könas, även bortom ens avsikter som konstnär. När så sker, begränsas framställningen av det allmänmänskliga, den villkoras av vilket genus rollen ska kommunicera. I *Interaktion och intimitet* lät vi genusmässigt obestämda eller queera karaktärer få berätta om det allmänmänskliga. Det är ett etiskt och estetiskt val som enligt min erfarenhet inte är helt vanligt på operascenerna.

När jag spelade *Mönster och möjligheter* vid Högskolan för scen och musik i Göteborg kommenterade en av åskådarna att han såg mig som kvinna så fort jag släppte på den maskulina ramen i rollen som Cherubin. Jag tror att det han reagerade på är glappet mellan det som uppfattas som naturligt och det som gestaltas. I våra samtal om *Mönster och möjligheter* påpekade Kristina Hagström-Ståhl att det kan tolkas som ett problem i gestaltningen när glappet blir synligt, men att det också kan väcka beundran. Ofta är det när en normativ person väljer att bryta normen som glappet väcker beundran. En straight vit manlig skådespelare med normföljande funktionalitet som gestaltar någon som är homosexuell eller har en normbrytande funktionalitet kan hyllas för sin förmåga att förstå sig. Själva vetskapen (eller antagandet) att skådespelaren privat lever heterosexuellt, eller inte har en funktionsvariation, synliggör det konstnärliga hantverket. När en homosexuell person gestaltar heterosexualitet och därmed lever upp till normen uppfattas det däremot ofta inte som en bedrift på samma sätt, det förutsätts inte vara ett hantverk eller en förmåga som behöver tränas upp.

Glappet kan också vara det som stör upplevelsen. Ny gestaltning som inte är igenkänningsbar riskerar att uppfattas som dålig konst. Här kan det vara svårt att urskilja vad som är vad. När infinner sig en känsla av trygghet hos åskådaren för att det som gestaltas går att känna igen från verkligheten? När handlar det om ett tecken som använts så många gånger på scen att det uppfattas som något självklart? Och när beror en negativ reaktion på det som framställs på att det inte tillhör det vanliga sättet att gestalta? Vad som uppfattas som naturligt och vad som upplevs som övertydligt kan ha att göra med ifall det håller sig inom gestaltungsnormerna.

Alla är vi påverkade av normer och hur historier brukar berättas. Som publik är det lätt att fylla i en konstnärlig gestaltning med gamla föreställningar. Därför behöver scenkonstnärer som vill arbeta normkreativt röra sig på två plan parallellt, rucka på publikens föreställningsvärld och samtidigt göra det som ska göras, alltså kommunicera både ett slags "verklighet" och en metanivå på samma gång.

En del av sångarens veta *när* handlar om att ta ställning till när glappet ska få vara synligt och när det behöver döljas, båda varianterna går nämligen att använda medvetet och med omdöme. I *Interaktion och intimitet* ville vi skapa en queer gestaltning i scenen där Delila var chef på en reklambyrå. Då var glappet inte ett problem i berättandet utan en tillgång.

När publiken får se mig som ciskvinna kämpa med att gestalta en krackelerande maskulinitet kan det skapa ett engagemang som inte uppstår på samma sätt när en man tar sig an den uppgiften. Det kan bidra till en förhöjd upplevelse att samtidigt se både rollen och sångaren. I andra situationer kan avsikten vara att publiken ska glömma den kvinnliga kroppen som gestaltar en byxroll och se en ung man. Ett synligt glapp gör den typen av gestaltning svagare och sångaren bör då arbeta med att tona ner glappet.

Om sammanflätade kunskapsformer

Jag har gjort etiska överväganden i avhandlingen kring vad jag vill undersöka och vad jag vill berätta. Utifrån dessa val har jag och mina medforskare undersökt vilka tekniker som möjliggör den berättelsen. I ett konstnärligt arbete hänger de två kunskapsformerna veta *hur* och veta *när* samman, liksom scenkonstens två regioner. Denna komplexa väv framträdde för mig särskilt tydligt under arbetet med att gestalta intimitet och sexualitet. I detta arbete blev att veta *när* och att veta *hur*, i såväl främre som bakre regionen, intimt sammanflätade.

Ett konstnärligt etiskt övervägande jag gjorde inför avhandlingsarbetet var att jag ville utforska andra vägar för gestaltning av romantisk kärlek än den traditionella dramaturgin där en kvinna förhåller sig till en man som begär henne och efter övertalning går med på att bli intim. Därför har jag utforskat gestaltningen av sexuellt drivande kvinnokaraktärer i arbetet med Susanna, de två rollerna i *Sångernas sång*-projektet och den flersamma versionen av Dorabella. I det arbetet handlar veta *hur*-kunskapen om vilka verktyg och förhållningssätt som kan förmedla ett kvinnligt sexuellt subjekt.

Jag har också fattat ett etiskt beslut att jag inte ville exponera den nakna kroppen. När det gäller intimitet på scen är jag van att se kvinnors kroppar exponeras, både i konsten i stort och inom operan. Jag är inte lika van att se mäns kroppar, åtminstone inte på operascenen, och jag är också mindre van att se explicit sexuella handlingar i en operakontext än i exempelvis film. Veta *hur* rör sig här om vilka handlingar som kan berätta om intimitet utan att sångarna behöver exponera sin hud för publiken.

Ett annat konstnärligt etiskt övervägande i gestaltningen av intimitet är att jag velat bryta den koppling mellan sex och våld som jag uppfattar ofta finns i den västerländska konsten. När Erika blev sjuk i *Interaktion och intimitet*-undersökningen och vi skulle göra om scenen där hon är chef över en projektanställd till att handla om två män, insåg vi när vi provade att vi inte kunde göra den på samma sätt som när Erika var med. Ojämligheten i makt mellan de två karaktärerna gav scenen en våldsam dimension när den handlade om ett samkönat manligt begär. För att kunna undersöka den frågeställningen vi föresatt oss att utforska fick vi därför tänka oss en helt annan situation. I den nya versionen av scenen handlade veta *hur*-kunskapen om gestaltning av status och maskulinitet, något som jag började undersöka i *Mönster och möjligheter*.

På samma sätt som jag har fattat veta *när*-beslut i den främre regionen, har görandet i den bakre regionen ofta handlat om etiska överväganden. Det har gällt hur arbetet läggs upp, fördelningen av makt och vem som har tolkningsföreträde i olika delar av processen. Som forskningsansvarig är det jag som har formulerat frågeställningarna inför respektive undersökning och planerat när vi ska kunskapa om vilken scen. Under arbetets gång har mina medforskare kunnat föreslå nya spår att utforska, vilket delvis har lett kunskapandet in på områden jag inte planerat. Den ursprungliga planeringen har behövt justeras utifrån vad som kommit fram under processens gång och med hänsyn till sjukdom och andra faktorer. Här har både veta *när*- och veta *hur*-kunskap behövts.

Etiska överväganden i mitt ledarskap har varit närvarande genom hela avhandlingen, men de blev särskilt påtagliga i den sista undersökningen. Jag hade bjudit in en intimitetskoordinator i projektet delvis för att med hennes expertis försöka skapa en tryggare situation för sångarna. Men gestaltning av intimitet innebär, som jag ser det, också alltid ett risktagande. Om något gott ska komma ur arbetet behöver en reducera risken och omfamna den, på samma gång. Här blev den tillit som under arbetet växte mellan alla medverkande avgörande för hur långt vi kunde gå i gestaltningen och i samkunskapandet. Som initiativtagare till projektet kände jag starkt att jag i min dubbla roll som ledare och gestaltare ville våga vara sårbar inför de andra i gruppen, låta dem påverka mig och lita på deras goda intentioner. Samtidigt behövde jag ta ansvar för mina medforskare.

Vissa delar av min sårbarhet som forskare behövde jag tona ner för att inte störa mina kollegors processer.

Mina medforskare har hjälpt mig att generera hantverksmässig kunskap i den främre regionen. Ett exempel är identifieringen av genusmarkörer i både den sceniska och den vokala gestaltningen. Ett annat är det tekniska kunnandet om hur vi kunde arbeta med den lilla bollen i två av Delila-scenerna. Undersökningen *Interaktion och intimitet* synliggjorde att det finns en veta *hur*-kunskap som den som gestaltar behöver ha tillgång till. Den är tekniskt svår och behöver därför stärkas upp med expertis. Att Erika blev sjuk gjorde att Gunilla, Mattias, Love och jag på egen hand behövde utforma scenen mellan två män. Fastän vi då hade arbetat tillsammans med Malin under tre halvdagar och var förtrogna med hennes metod blev det uppenbart att vi saknade den tekniska kunskapen som intimitetskoordinatören erbjöd. När Malin kom tillbaka kunde hon bland annat förklara hur Mattias skulle arbeta med nacken i slutet av scenen. Det är tekniskt på samma sätt som när en sångpedagog förklarar för en sångare hur hen i röstproduktionen ska arbeta med mjuka gommen.

Att lära sig tekniken bakom hur intimitet kan gestaltas ingår idag inte i operasångarens utbildning. Jag skulle önska att den fick en plats där, liksom att intimitetskoordinering kunde etableras som yrkespraktik de gånger materialet innehåller intimscener. Med rätt verktyg och särskilt avsatt repetitionstid för kärleksscenerna kan vi också vara mer specifika i vårt berättande. Bågen i föreställningen tjänar på att också de intima scenerna för handlingen framåt. Även om det inte är så vanligt idag skulle vi med hjälp av intimitetskoordinering kunna gestalta sex mer explicit på operascenen och samtidigt respektera sångarnas personliga gränser. Om det fyller en funktion i det dramatiska berättandet går det att flytta gränserna för vad vi kan tänka oss att visa på en operascen.

Om att förstå och förskjuta villkoren för normkreativt arbete vid en institution

I efterhand kan jag se att Svenska kyrkan som institution hade stor betydelse för mitt kunskapande i projektet *Sångernas sång*. De feministiska och queera perspektiv som jag tillsammans med mina medforskare undersökte konstnärligt är legitimerade av kyrkans ledarskap.³⁷¹ Många feminister före mig har arbetat med att tolka och gestalta Bibelns berättelser bortom patriarkala strukturer. Även om jag inte är en del av ett feministiskt teologiskt sammanhang utgjorde dessa feministers arbete en grund som möjliggjorde för oss att göra de förskjutningar och omtolkningar av *Höga visan* som vi gjorde. Vi befann oss inte i opposition till det institutionella sammanhang vi skapade inom, utan kunde vila i att vi utforskade något som är giltigt. Jag behövde i detta projekt inte lägga energi på att hantera motstånd, på att navigera och försvara mina perspektiv.

Många gånger krävs annars en stor portion veta *när*-kunskap av den enskilda scenkonstpraktiker som vill förskjuta normer i gestaltungsarbetet när detta tar plats inom en hierarkisk och traditionstyngd organisation, kunskap som just handlar om att hantera motstånd och försöka göra normkritiska perspektiv giltiga inom en institution.³⁷²

371 Läs mer om feministisk bibeltolkning och queer teologi i Svenska kyrkan på <https://www.svenskakyrkan.se/kristentro/feministisk-teologi#feminist>, <https://www.svenskakyrkan.se/stockholmsstift/darfor-ar-kyrkan-queer> och https://www.svenskakyrkan.se/filer/500073/foldern_pride_2020.pdf.

372 I mitt fackliga engagemang har jag samtalat med många andra praktiker som vill arbeta för att förändra normer i scenkonsten. Fackförbundet Scen & Film har sedan 2014 en Normkreativ arbetsgrupp med uppdrag att främja mångfald och jämställdhet i både de bakre och de främre regionerna. I skrivande stund delar jag och Henrik Borg Westerberg på ordförandeskapet i gruppen. Jag har också under forskningsprocessens avslutande tid samtalat om normförskjutningar i stora organisationer med Gunilla Edemo. Efter *Interaktion och intimitet*-undersökningen gav hon mig sin bok *Feminist från insidan: 101 sätt att förändra en organisation (och överleva det)*, som handlar om den praktiska konsten att som utövare utan formell maktposition bidra till förändring i scenkonstens bakre och främre regioner, inom institutionerna.

I denna avhandling har jag velat föreslå sätt att arbeta med en vidgad repertoar av uttryck. Men för att det ska vara möjligt att göra andra konstnärliga val än de vi brukar behöver organisationernas och branschens strukturer förändras. Inte minst på så sätt att vi får möjlighet att som kollektiv avsätta tid för det arbetet. Att i en produktion bara bestämma att "i denna uppsättning ska vi göra andra val som inte är så normativa" tror jag inte är särskilt konstruktivt. Eftersom vi har olika erfarenheter, kunskaper och utgångspunkter kan det vara svårt att få med alla på tåget när det är ont om tid, som det ofta är i en produktion på en operainstitution. För att ett normkreativt arbete ska fungera på en kollektiv nivå behöver ledningen avsätta resurser för det och förankra nedåt i strukturen varför det behöver göras. Om en förändring ska bli bestående behöver arbetet genomsyra hela organisationen.

För den enskilda sångaren är det ett för stort åtagande att försöka rucka på hela bygget. Och att luckra upp den maktordning som är själva framställandet av produktionen är en för stor ansats för min avhandling. Men även om operainstitutionerna inte tar initiativ till en normkreativ förändring tror jag att det finns sätt att flytta på gränserna för vad som uppfattas som begripligt och möjligt på operascenen. Om vi är många som tar små steg kan det på sikt leda till en förändring av gestaltungsnormer och ett ökat konstnärligt handlingsutrymme för sångare. Som enskild sångare går det att prova nya uttryck, både under förberedelsearbetet tillsammans med en repetitör och inom ramen för de sceniska repetitionerna, och mellan dessa. Om regissören eller dirigenten är öppen för samtal eller om det finns någon sångarkollega som en litar på kan en fråga: "Om jag gör så här, vad ser och hör du då?"

Den som vill gå i en normkreativ riktning kan också behöva prata med sina sångarkollegor om gestaltningen så att ensemblen inte drar åt olika håll. Kanske säga: "Det här skulle jag vilja händer min karaktär i denna scen, kan du tänka dig att stötta det på något sätt?" Det öppnar för ett samtal om konstnärliga val som kan hjälpa sångare att börja fundera kring vad de själva vill förmedla med produktionen, på ett mer övergripande plan.

Jag har uppfattat att frågan "Vad vill vi berätta?" är vanlig i teatervärlden, att det är något en regissör kan fråga ensemblen och att vad skådespelarna svarar har betydelse. Under mitt hela yrkesliv har jag aldrig hört en regissör ställa den frågan till en sångarensemble, det är en icke-fråga i operavärlden.

Men om nu inte regissören ställer den, önskar jag att åtminstone vi sångare kunde börja ställa oss själva och varandra den, även inom produktioner på operainstitutioner. Vad vill vi berätta? Och *hur* kan vi berätta? Sångare är otränade i att ens ha en åsikt om vad vi skulle vilja berätta, det ingår inte i sångarpraktiken vid en operainstitution. Därför behöver vi börja tänka kring vad vi skulle vilja att en scen ska berätta eller vad ens karaktär ska göra för resa. För att få fatt i den delen av vår kreativitet behöver vi träna oss i att tänka på dessa frågor. Och sedan, när det finns en tanke om vad vi vill berätta, kan vi börja tala med varandra och med regissören, dirigenten och andra som vanligtvis har tolkningsföreträde.

Konstnärliga rum för icke-vetande, risktagande och sårbarhet

Ett bidrag som jag önskar att min avhandling ska utgöra är att beskriva och gestalta en generativ kunskapandeprocess som konstnärlig forskningsmetod. I arbetet med avhandlingen har jag skapat rum som bygger på andra logiker än de som styr skapandet i mitt konstnärliga hem.

Förutom att ringa in och knyta ihop kunskapandet under forskningsprocessen öppnar sig denna avslutande del av avhandlingen mot nya riktningar, såväl i operagörandets främre regioner som i dess bakre. Om sångare ska få möjlighet att inta nyfikna positioner i relation till gestaltning i allmänhet, och till genus och gestaltning i synnerhet, krävs produktionsprocesser som kan erkänna konstnärers icke-vetande och sårbarhet som något värdefullt i det skapande arbetet. Det pekar mot ett område som ligger utanför min undersökning: det konstnärliga ledarskapets förutsättningar, och ytterst kulturpolitiken. Kan det konstnärliga ledarskapet vid en institution i någon mån ges möjlighet att ta konstnärliga risker, att inte veta, att få prova?³⁷³ Finns det rum för någon motsvarighet till

373 Att inom en scenkonstinstitution få utrymme för att inte veta, att våga prova och att kanske misslyckas hör inte till vanligheterna i Sverige men ett exempel på när detta

”forskningsföreställningar” inom institutionerna, där publiken bjuds in att ta del av en process?

För min del handlar ett genusnyfiket och normkreativt arbete om att få tillgång till fler sorters val, fler färger och nyanser på den konstnärliga paletten. Det behövs ett rikare språk för genus och gestaltning, för att kunna benämna det som ska utforskas och ha möjlighet att välja medvetet – därför har jag introducerat begrepp. Det behövs tekniskt kunnande kring genus, sexualitet och gestaltning – därför har jag lyft fram till exempel intimitetskoordinering. Det behövs nyfikna förhållningssätt, att erkänna sårbarhet och icke-vetande som produktiva, att kunna både reducera och omfamna risktagande för att sångarna ska bli fria och operakonsten ska leva. Då kan operan som konstform bli mer relevant för samtiden, med bredare möjligheter att gestalta många olika mänskliga erfarenheter.

Jag är stärkt i min övertygelse om att en konstnär inte kan reduceras till sitt hantverkskunnande, att allt levt liv är en del av skapandet och villkoren för skapandet. Att släppa sångaren loss är att erkänna allt som händer i livet som delar av skapandet. Det har förändrat mig att kunna ta in det i processen.

I denna avhandlingstext har jag valt att gestalta min generativa process och mitt eget rum relativt utförligt. Jag hade kunnat välja att tona ner gestaltningarna av den generativa processen och endast skriva om det som skulle kunna kallas för forskningsresultat. Det är ett ställningstagande i sig att jag vill ge också processen utrymme i texten. Att släppa sångarna loss kan ses som en del i befrielseprojektet att som sångare (och kvinna) inte bara skapa ett eget rum och forma sin egen generativa kunskapandeprocess, utan även gestalta detta i text. Jag hoppas kunna inspirera fler sångare att genomföra liknande processer, i de strukturer som finns för residenser och för konstnärlig forskning, och kanske i helt nya strukturer i framtiden.

Utöver att jag är en senior sångare kan jag se att jag med hjälp av de resurser som jag tagit del av under min forskarutbildning kunnat tillskansa mig en ny position som snart disputerad. Den positionen vill jag ta ansvar för. För att kunna arbeta genusnyfiket och normkreativt behöver en till viss del våga vara sårbar. I min roll som forskare vill jag vara ödmjuk inför andras kunskapandeprocesser och stötta snarare än kritisera.

skett är Unga Klaras banbrytande arbete som skildras i boken *Utopiska ögonblick* (Uddenberg, 2022).

Avhandlingens bidrag

Det jag ser som avhandlingens främsta bidrag till forskningen och till operafältet är att

1. den sätter ord på två former av sångarens praktiska kunskap; teknisk veta *hur*-kunskap och etisk veta *när*-kunskap
2. den erbjuder ett språk för att tänka och tala om genus och gestaltungsnormer i opera, gällande det sceniska, det musikaliska och det vokala
3. den föreslår arbetsmetoder för genusnyfiken och normkreativ operagestaltning
4. den åskådliggör att sångare har kompetenser utöver det gestaltande arbetet
5. den utmanar hierarkin mellan olika yrkesgrupper i operabranschen
6. den visar på möjligheterna som finns i ett friare förhållningssätt till de skrivna verken
7. den belyser vilka olika kunskaper som behövs för att gestalta intimitet
8. den beskriver och gestaltar den generativa kunskapandeprocessen som konstnärlig forskningsmetod.

Vidare forskning

Det finns många olika riktningar en kan gå för att bygga vidare på denna avhandling. I jämförelse med inom andra scenkonstarter har diskussionen om genus och normer inte funnits särskilt länge i operakonsten. Därför finns kanske ett behov av ett kunskapande på en ganska grundläggande nivå, att kartlägga och benämna och formulera praktisk kunskap. Även om jag i *Interaktion och intimitet* till viss del använde mig av romantisk repertoar, har jag främst ägnat mig åt Mozart och nyskrivet material i denna

avhandling. Det skulle vara intressant att flytta frågeställningarna till andra perioder och genrer där synen på genus varit en annan.

Den romantiska operan skapades under en period då det fanns en stor social rörelse med nya sätt att tänka. Bland annat förändrades synen på sexualitet. Under andra halvan av 1800-talet började sexualiteten ses som en del av en människas identitet.³⁷⁴ Då blev plötsligt heterosexualiteten någonting som behövde försvaras och kontrolleras, medan homosexualitet (som tidigare alltså inte setts som en identitet utan enbart som handlingar) blev ett hot mot de sanna och rätta värdena. Av det skälet kunde det vara givande att till exempel undersöka Delilas aria med två kvinnliga karaktärer i scenen.

En undersökning av 1800-talsmaterial skulle vara intressant också eftersom det fortfarande är väldigt stort fokus på just 1800-talsoperor på de stora institutionerna. Det vore spännande att se vad som händer i den repertoaren med de verktyg och förhållningssätt som utvecklats i denna avhandling. Jag har sett lite av det i mina workshops med operastudenterna vid Stockholms konstnärliga högskola, där nästan alla valt fackfrämmande repertoar från den romantiska perioden. Det har visat sig att de associationer kring femininitet, maskulinitet och gestaltningsnormer som mina medforskare och jag gjort i våra undersökningar har stämt rätt bra överens med de tankar som studenterna gett uttryck för.

Barocken – med sin idé om genus som en stege – har utforskats en del, men fältet är inte på lång väg mättat. Det kunde vara ett lämpligt material för att arbeta med andra sorters förståelser av genusidentitet, som inte utgår ifrån heteronormativa och binära modeller. Om operakonsten ska kunna fortsätta att attrahera en publik tror jag att gestaltningarna på scenen behöver visa upp ett större spektrum av olika typer av människor. Ett steg i den riktningen skulle kunna vara en undersökning om mer flytande genusuttryck. I viss mån finns ett utrymme för en mindre binär gestaltning i byxrollerna, men jag skulle önska att även andra roller kunde få vara mer ambivalenta i sin representation av genus. Att utveckla en vokabulär för scenen för vad det ickebinära är skulle kunna vara en del av ett sådant arbete.

Mycket av den litteratur som finns om opera och genus har ett tydligt kvinnoperspektiv och de flesta praktiker som intresserar sig för genus i operakonsten är kvinnor. Queerperspektivet har funnits med i forskningen

374 Rosenberg, 2000, s. 18.

om opera sedan slutet av 1970-talet, men den heterosexuella mannen har inte studerats närmare utifrån ett genusperspektiv – där ser jag en lucka som kan behöva fyllas.³⁷⁵ Det kunde också vara intressant att belysa hur manliga sångare begränsas av gestaltningsnormer och utifrån en manlig kropp och erfarenhet undersöka verktyg för att göra genus på andra sätt.

Ett helt annat spår för vidare forskning skulle kunna vara att undersöka den rent dramatiska aspekten i den vokala gestaltningen. Jag uppfattar att det finns en föreställning att om en sångare bara sjunger som det står och befinner sig i rätt sinnesstämning för ett visst sceniskt skeende så kommer dramat att höras i rösten, då blir den sångliga gestaltningen dramatiskt förankrad nästan per automatik. Sångarens material är som jag tidigare varit inne på styrt när det gäller tajming och tonhöjd, så där finns inte mycket att arbeta med, men jag tror att vi skulle kunna komma mycket längre i den vokala gestaltningen. Jag menar inte att vi måste börja skrika eller skapa helt nya melodier, men jag tror att det finns möjlighet till mycket mer teater i rösten också på operascenen. Med digitaliseringen av musikindustrin och möjligheten att redigera inspelningar med nästan hur många klipp i det klingande materialet som helst, tycker jag mig se att ett perfektionistiskt ideal har utvecklats. Sångare som ska göra en inspelning kan välja att börja med höjdtönen för att de ska låta så fräscha som möjligt ur ett vokalt perspektiv. Först därefter spelas resten av stycket in. Detta sätt att tänka kring musik kan bidra till en praktik som är mer fokuserad på teknik än på uttryck.

I efterhand kan jag se att denna avhandling har fokuserat mest på det dramatiska berättandet. Med tanke på att det är vad som intresserar mig allra mest är det inte konstigt. Men ett fortsatt arbete skulle kunna utforska det vokala och musikaliska på en mer sångteknisk nivå. Exempelvis kunde en undersökning handla om hur röstens kvalitet påverkas av om sångaren ingår i ett sammanhang av tillit. Skulle tillitsfulla processer kunna ses som en del i sångarens konstnärliga befrielse? Att processerna är en arbetsmiljöfråga är mer självklart, men förändras också uttrycket?

375 För queera perspektiv på opera, se t. ex. Koestenbaum, 1993; Blackmer & Smith, 1995; och Brett, 2006.