

PROLOG

GLIMTAR

FRÅN ETT

KONSTNÄRLIGT

HEM

Jag ska ännu en gång spela rollen som den unge pojken Cherubin i Mozarts opera *Figaros bröllop* i ett nytt operahus långt hemifrån.<sup>1</sup> Min sångröst är en gåva som jag fått. Den tar mig till platser runt om i världen och jag får arbeta med något som många drömmer om. Det är en förmån som jag är väldigt tacksam för.

Mitt konstnärliga hem är nomadiskt. Det är ofta samma repertoar men ständigt nya platser. När jag packar resväskan för att åka iväg vet jag ingenting om vilket koncept eller vilken läsning av operan som regissören tänkt sig. Så brukar det vara. Men eftersom jag har jobbat med just denna regissör en gång tidigare med en annan opera känner jag till hans arbetsmetod. Han kommer från talteatern och första gången jag mötte honom hade jag höga förväntningar; jag tänkte att han som teaterregissör skulle kunna hjälpa mig att skapa ett mångfacetterat porträtt av den aktuella karaktären. Visserligen presenterade han ett koncept för handlingen, en placering i tid och rum, och en idé om vilken samhällsklass de olika karaktärerna tillhörde. I övrigt överlät han regin till oss sångare som mer eller mindre fick improvisera fram hela operan själva. Det var frustrerande att det inte fanns någon gemensam berättelse som vi kunde arbeta tillsammans för att förmedla, i stället blev det olika historier som berättades beroende på vilka som var på scen för tillfället. De stora ensemblescenerna haltade betänkligt, men uppsättningen blev omskriven och uppmärksammas för att konceptet var effektivt och för att ensemblen råkade bestå av sångare som fungerade väl ihop och stöttade varandras impulser.

Nu när jag känner till hur regissören arbetar utgår jag ifrån att jag inte kommer att få någon nämnvärd vägledning i den sceniska gestaltningen. Jag tycker att det har varit svårt i tidigare uppsättningar av *Figaros bröllop* att hitta ett kroppsspråk för en hormonell tonårskille och jag undrar hur jag ska klara av att själv lägga upp regin i mina arior i den kommande produktionen. Under min utbildning har jag inte fått jobba med självregi, så jag känner mig osäker på hur jag ska gå tillväga (även om jag ofta under mina år i yrket mött regissörer som inte är så inriktade på personregi utan mest förmedlar den sceniska "trafiken").

Värre är att jag heller aldrig har fått någon hjälp med att hitta maskuliniteten i de byxroller jag spelat, varken från regissörer eller på de

---

1 Mozart, 1999 [urpremiär 1786].

operautbildningar jag gått.<sup>2</sup> Min kropp jobbar emot mig i gestaltningen av en man och jag upplever att Cherubin är extra svår eftersom han är tonåring. Han tänder på varenda kvinna han möter och jag tror att han just börjat upptäcka att kvinnor i hans omgivning tittar på honom med en ny blick, att de ser honom som en potentiell sexuell partner. Samtidigt har han inte den status och säkerhet som den vuxne mannen har, som kommer med erfarenhet. Jag kan därför inte bara använda mig av de uttryck för maskulinitet som jag kan plocka från min omvärld, varken från de män jag möter i min vardag eller från bilder av maskulinitet som förmedlas i medier och populärkultur. Den aspekten av rollarbetet behöver jag arbetsledning i, men hittills har ansvaret för den delen av gestaltningen lämnats över till mig. Det är ett stort ansvar som jag inte är bekväm med att axla.

Som väntat har regissören ingen konkret idé för hur mina scener ska berättas. Jag hoppas att han, i egenskap av man, åtminstone ska kunna fungera som ett bollplank för mina funderingar och frågor om hur maskulinitet kan gestaltas. Trots att jag försöker få igång ett samtal uteblir dialogen – han har kanske inte ställts inför en sådan situation förut. Dessutom upplever jag att scenografin arbetar emot mig – den förstärker min fysiska litenhet och får mig att framstå mer som ett barn än som en yngling. Jag försöker spela en lite allmänt sexuell tonåring (vad det nu är) men det blir inte maskulint; när jag ser klipp från föreställningen i efterhand går associationerna till en liten pojke. Det finns ögonblick som övertygar mig, men överlag upplever jag ett glapp mellan den avsikt jag hade att gestalta en yngling och det jag faktiskt ser.

I alla uppsättningar av *Figaros bröllop* som jag deltar i funderar jag på hur jag ska hitta Cherubins fysiska gestaltning. Dessutom ligger sångstämman i rollen mestadels i den övre halvan av rösten och det resulterar i en vokal svårighet att trovärdigt gestalta en ung man; för en lyrisk mezzosopran (som oftast får ta sig an rollen nu för tiden) är det en riktig utmaning att få in något som kan uppfattas maskulint i ett högt röstläge.<sup>3</sup>

---

2 En *byxroll* är en manskaraktär som spelas av en kvinna.

3 Operarösterna och rollerna i operalitteraturen är indelade i olika kategorier utifrån en viss rösttyps specifika kvaliteter. En lyrisk mezzosopran har ett röstläge som ligger mellan sopran och alt. Till karaktären är rösten lätt och mycket rörlig.

Är de konstnärliga krav jag ställer på mig själv när jag återigen ska spela Cherubin rimliga? Kanske borde jag tänka att den regi jag arbetar fram på egen hand är bra nog utifrån de förutsättningar som finns. Samtidigt vet jag att ingen annan tar hänsyn till omständigheterna. Varken publiken eller operachefen (som har makten att ge eller inte ge mig nya uppdrag) bryr sig om ifall jag skulle vara sjuk, nyligen haft ett dödsfall i familjen eller bara längta hem till mina barn. Och de tror kanske att jag fått all den vägledning jag behöver av regissör och dirigent. De förväntar sig att bli berörda av en fantastisk vokal och scenisk gestaltning och att jag ska leverera på toppnivå, det är därför operahuset har engagerat mig och det är därför den enskilda åskådaren avsatt tid och lagt pengar på att vara där. Mitt ansvar som sångare är att göra allt jag kan för att möta deras förväntningar, men helst på ett sätt jag själv kan stå för som konstnär. Jag gör så gott jag kan med det sceniska uttrycket. Och kanske får jag helt enkelt acceptera att jag – med just min röst – inte lyckas få in så mycket maskulinitet i den vokala gestaltningen om jag ska sjunga rollen som den är noterad. Möjligen är det bara jag själv som upplever det som en brist i min sång, alla andra är så vana vid att Cherubin klingar omisskännligt och tveklöst som en kvinna. Men som artist är jag inte riktigt tillfreds ändå, jag skulle gärna vilja få till den där extra dimensionen i rollen, få in målbrottsrösten i sången på något sätt.

## Att gestalta sexualitet

Med dessa glimtar från mitt arbetsliv vill jag gestalta de rum jag kommer ifrån och att begränsningarna i mitt konstnärliga handlingsutrymme i de rummen blivit som allra tydligast i frågor som rör genus och gestaltning. Det handlar dock inte enbart om utmaningen i att som kvinna gestalta byxroller. I produktioner där jag spelat en kvinnokaraktär har jag känt att föreställningar kopplade till femininitet har hållit mig tillbaka i mitt konstnärliga arbete. Det är som att vissa färger på paletten är reserverade för kvinnoroller, medan andra bara får användas när jag spelar en man. Jag upplever en förväntan att en och samma känsla hos en karaktär ska uttryckas olika beroende på rollens kön.

Det gäller också gestaltningen av begär och intimitet. Genus och sexualitet hänger tätt ihop eftersom sättet vi förväntas uttrycka vår sexualitet på är starkt kopplat till vår könsidentitet. Scenisk intimitet är svår att improvisera fram och det är också en gråzon som gör det möjligt att gå över gränsen i skydd av föresatsen att det görs för konstens skull.<sup>4</sup> Inte bara en utan flera motspelare har passat på under föreställningar att sticka in sin tunga i min mun under en scenkyss som enligt regin skulle vara lätt och torr. Det har fyllt mig med avsmak. Men de osäkra anställningsvillkoren och den starka hierarkin som råder i branschen gör att vi som drabbas av den typen av sexuella trakasserier oftast inte anmäler det. Den som är besvärlig riskerar att jobben sinar.

Svårigheten med att gestalta sexualitet visar sig också i situationer där det inte handlar om ett sexuellt möte utan där en karaktär ska förmedla en känsla av åtrå, som i fallet när Cherubin berättar för kammarjungfrun Susanna om sin lust till alla kvinnor. Sex är för många något privat som vi inte delar med vem som helst. Att gestalta sexualitet och sex är därför extra svårt om en inte har fått några verktyg för det. Men under mina många år som operastudent blev jag inte förberedd på hur en kan arbeta med att skildra begär och intimitet.

Egentligen är det konstigt att det så ofta hamnar på den enskilda sångaren eller sångarna att föreslå ett sceniskt uttryck för sex eller sexualitet. När fysiskt våld ska ingå i en scen är det vanligt att anlita en stuntkoordinator, åtminstone inom film och teater. Ett slagsmål eller en fåktingsscens koreograferas då noga med stort fokus på säkerhet. Det borde finnas ett lika stort säkerhetstänk när det gäller kärleksmöten och andra uttryck för

---

4 Att sexuella trakasserier förekommer i högre utsträckning inom scenkonstområdet än i samhället i övrigt framkom bland annat i rapporten *Ett tillfälle att ta vara på för att skapa förändring* som Kommissionen mot sexuella trakasserier inom scenkonsten presenterade i april 2018 på uppdrag av Teaterförbundet för scen och film och Svensk Scenkonst (Kommissionen mot sexuella trakasserier inom scenkonsten, 2018, s. 33). Rapporten baserades på resultatet av den enkät som Kantar Sifo utförde på uppdrag av Teaterförbundet, Svensk Scenkonst, Symf och Musikerförbundet efter att förbundens medlemmar stått för flera av #metoo-upproppen hösten 2017. 4 728 personer verksamma inom scenkonst och film hade besvarat enkäten. Av alla yrkesgrupper var kvinnliga sångsolister den grupp som drabbats mest av sexuella trakasserier under sitt yrkesliv. 74 % av operasångerskorna uppgav att de råkat ut för sexuella trakasserier i eller kring sin arbetssituation, att jämföras med 34 % av kvinnor i Allmänheten. (Bacchus Hertzman, Grundqvist & Wennö, 2018, s. 31 och 34.)

fysisk kärlek. Kanske är det helt enkelt för obekvämt att arbeta explicit med scenisk gestaltning av sex, så att de ansvariga både i utbildningarna och inom de professionella produktionerna hellre undviker det?

På grund av min rösttyp får jag ofta gestalta unga människor i berättelser som handlar om kärlek och åtrå. En av dessa roller som jag spelat många gånger är Dorabella i *Così fan tutte*.<sup>5</sup> I operan finns en scen där hon beskriver ett fantastiskt kärleksmöte hon just varit med om och är helt uppfylld av. I arian uppmanar hon sin syster att inte vara så stel, att också hon bör bejaka sina känslor för den man som hon uppvaktas av. Dorabella sjunger om kärlekens lilla gud Amor som ”pickar, pickar, pickar på dig” och frasen slutar i ett stort crescendo på just orden ”pickar”. Det låter lite retsamt och nästan flirtigt. I en produktion ber regissören mig att på varje ”pickar” ta på min egen kropp på olika ställen som för att visa exakt var Amor pickar. Allra sist ska jag lägga handen mellan mina ben, så att systemen verkligen inte ska missa budskapet. Det hela gör mig otroligt förlägen och jag klarar aldrig av att göra det fullt ut, utan nuddar bara som hastigast på insidan av låret. Så i stället för att få ta del av karaktärens lycka över att ha blivit förlöst av den sinnliga kärleken, får publiken se sångarens genans inför uppgiften att ta på sitt eget kön.

## Operagestaltningens normerande kraft

Att gestalta genus handlar dels om vilka konstnärliga uttryck jag har tillgång till och förmåga att ge liv, dels om vilka värderingar jag vill förmedla. Jag tänker på en förförelsescen som jag spelade för flera år sedan. Den handlade om ett möte mellan en kvinna och en man och jag gestaltade kvinnan. Också i denna uppsättning lämnades vi sångare att improvisera fram regin själva. Under produktionens gång tyckte jag att det ändå blev hyfsat, att jag kunde stå för det konstnärligt, men nu när lite tid passerat blir känslan en annan. Det var schablonmässigt gestaltat. Jag minns manskaraktären som den drivande, och jag satt spänd och väntade på

---

5 Mozart, 1999 [urpremiär 1790].

hans nästa aktion som jag sedan reagerade på. När jag andades, ofta hastigt, höjdes och sänktes min byst, jag vände bort blicken från honom och visade alla mina motstridiga känslor för publiken. Han var jägaren och jag var djuret, han var subjektet och jag objektet – det var tydligt.

Utän att vilja det reproducerade jag en klichéartad femininitet som jag inte kan stå för. Det är enkelt att luta sig tillbaka och hänvisa till att det är så scenen är skriven. Men är det verkligen den enda möjliga tolkningen? Var finns mitt ansvar i detta, min lojalitet? Visst vill jag vara verket trogen. Samtidigt är jag övertygad om att det vi gör på operascenen är med och formar normerna för dagens samhälle. Teaterprofessorn Jill Dolan skriver: "As a system of representation, ideology is related to social structures not as a simple mimetic reflection, but as a force that participates in creating and maintaining social arrangements."<sup>6</sup> Vi sångare behöver bli mer medvetna om att de bilder av femininitet och maskulinitet som vi förmedlar gör avtryck, även om vi gömmer oss bakom argumentet att det är så verket ser ut. Det behövs ett kritiskt tänkande kring görandet.

Jag – och förmodligen många sångerskor med mig – hamnar lätt i det som regissören Suzanne Osten kallar för "det kvinnliga leendets förbannelse"<sup>7</sup>. Enligt henne ler kvinnor både på scen och privat för att inte verka farliga eller hotfulla. Hon menar att det är "ett underlägset och osäkert sätt att be om att få finnas till".<sup>8</sup> Jag spelade rollen som Valencienne i Franz Lehárs operett *Glada Änkan* som Suzanne Osten regisserade på Folkoperan 2008 och hon bad mig flera gånger att släppa mitt vanemässiga leende.<sup>9</sup> Jag förstod först inte vad hon menade – vad då vanemässigt leende? Jag log ju för att jag tyckte det låg i rollen att le mot min bedragna make för att hålla god min i elakt spel. Men Suzanne Osten menade att jag kunde vara vänlig mot honom utan att le. Det var väldigt svårt för mig. Hon hade helt rätt i att jag hade fastnat i att le lite grand hela tiden, det var som en spänning i mitt ansikte som fanns där för jämnans. Jag insåg hur djupt den typen av kroppsliga uttryck ligger lagrade i oss, både som artister och privatpersoner. Det är viktigt som scenkonstnär att bli uppmärksam på

---

6 Dolan, 1988, s. 3.

7 Rosenberg, 2000, s. 137.

8 Rosenberg, 2000, s. 137.

9 Lehár, 1906.

den sortens omedvetna handlingar eftersom de kommunicerar något som en inte aktivt har valt. Först när medvetenheten finns går det att göra ett aktivt val. Och kanske välja annorlunda. Medvetenheten har potential att vidga det konstnärliga handlingsutrymmet.

## En vändpunkt: Uppbrott från ett hem

Forskningsprojektets titel antyder att sångaren befinner sig i fångenskap. Det är måhända en drastisk metafor, men den kan bidra till att få syn på de villkor som enskilda sångare har i produktioner vid de europeiska och nordamerikanska operahus där jag haft min yrkesmässiga hemvist. Som frilansare ställs en hela tiden inför nya rum, där det gäller att föra sig på rätt sätt. Att som enskild sångare få syn på sina omedvetna handlingar räcker inte hela vägen, det måste finnas ett sammanhang som kan härberga ett prövande och ifrågasättande av möjliga konstnärliga val. Så är sällan fallet. Att ifrågasätta val och uttrycka synpunkter innebär en risk för alla som utan fast anställning arbetar i kortvariga projekt. Kanske uppfattas en som besvärlig och blir sedan inte erbjuden nya uppdrag.

Operaproduktionerna är kollektiva och involverar en mängd yrkesgrupper, men inom institutionsoperan är de kollektiva utifrån en strikt hierarkisk struktur. Det konstnärliga ledarskapet i en sådan struktur kan både överge de enskilda sångarna och överta deras initiativ, paradoxalt nog samtidigt. Ofriheten i dessa rum präglas alltså av att vara detaljstyrd och samtidigt utelämnad, lite som ett barn som inte får vara med och fatta beslut som rör dess liv och vardag. Det är en så genomgripande erfarenhet att jag valt att behålla den titel som tidigt kom till mig: *Släpp sångarna loss!* Titeln har fått följa med under dessa år och påminna mig och dem jag samarbetat med om att vi möts i en längtan efter konstnärligt handlingsutrymme och rikare möjligheter att ta konstnärligt ansvar. Mitt beslut att, tillfälligt, lämna operahuset som konstnärligt hem för att i stället bli doktorand vid en konstnärlig högskola handlade om denna längtan.



## Ett tillfälligt konstnärligt hem, med vidgat handlingsutrymme

En flytt kan ha karaktären av en flykt *från* en plats, liksom den kan drivas av dragning *till* en plats där möjligheter finns. Ofta finns båda drivkrafterna parallellt. Så är det för mig. Jag behöver ett uppehåll från det nomadiska konstnärliga hemmet, jag längtar efter att få perspektiv på detta hem, samla kunskap, möta praktiker från andra delar av scenkonstvärlden, prova andra sätt att arbeta och få nya sorters erfarenheter.

Ett konstnärligt forskningsarbete innebär att ta plats i ett nytt, om än tillfälligt, konstnärligt hem. Jag vill ta spjörn mot den ensamhet och detaljstyrning jag upplever i operavärlden, för att bygga något annat. En förebild och inspiration är talteatern, där jag uppfattar att det finns en starkare kollektiv känsla än i operabranschen. Inom operan ligger störst fokus på den individuella prestationen och mindre på samspelet; det är ariorna som applåderas, inte ensemblescenerna. När ridån har gått ner i en operaföreställning och det är dags för applådtack återvänder sångarna till scenen en åt gången, i en omvänd hierarkisk ordning med *la prima donna* allra sist. Skådespelarna tar ofta emot applåderna tillsammans som en grupp.<sup>10</sup> Det visar tydligt hur vi ser på gestaltningsarbetet som en individuell respektive kollektiv process.

Hos mig finns en längtan efter det gemensamma skapandet. Som antagen doktorand kliver jag nu in i högskolans värld med en uttrycklig vilja att skapa rum för konstnärlig forskning som bygger på tillit och ömsesidighet.

---

10 Skådespelaren Petra Fransson skriver i sin avhandling att "synen på ensemblen som en homogen grupp som inte bör differentieras är vanlig" (Fransson, 2018, s. 204).