

KAPITEL 3

UNDER EN KVINNAS HJÄRTA



Even the celebrated stars reside at the bottom of the hierarchies when it comes to contribution and control over the creative process.²¹²

Carl Unander-Scharin

Män får oftare representera det stora rummet, människan. Kvinnor får gestalta det mindre rummet. Värderingen skiljer sig.²¹³

Teater Lacrimosa

*Jag är lysten, jag är öm, jag är verklighet och dröm
Törst och lod, glöd och eld och blod*²¹⁴

ur Elisabets aria i *Under en kvinnas hjärta*
med libretto av Leif Janzon

212 Unander-Scharin, 2014, Paper II [s. 2].

213 Elf Karlén et al., 2007, s. 21.

214 Sandström & Janzon, 2017, s. 38.

Undersökningens upprinnelse och vägledande frågeställningar

Efter arbetet med *Mönster och möjligheter*-projektet ville jag undersöka hur jag kan arbeta med mina forskningsfrågor i en extern professionell kontext där jag inte kan påverka de yttre ramarna. Även om det finns ekonomiska och tidsmässiga begränsningar i alla projekt, är det enklare att som sångare påverka sitt handlingsutrymme i ett forskningsprojekt som liksom *Mönster och möjligheter* hålls inom akademien och som en planerar och driver själv, än i en produktion på ett operahus. Men vad finns det för möjligheter att öka sin konstnärliga agens i en operauppsättning på en institution? I *Mönster och möjligheter* hade jag tillsammans med regissören och forskaren Kristina Hagström-Ståhl och de fyra pianisterna utvecklat och använt ett antal verktyg och förhållningssätt för en genusnyfiken och normkreativ gestaltning. I den fortsatta generativa kunskapandeprocessen frågade jag mig vilka av dessa som kunde användas i en uppsättning vid ett operahus.

Jag har uruppfört flera roller i nyskriven musikdramatik. Där skiljer sig förutsättningarna från repertoaropera genom att det inte finns några inspelningar att inspireras av och jämföra med och därmed heller inga tydliga förväntningar och normer kring hur rollerna i det aktuella verket ska gestaltas. Men det finns förstås allmänna förväntningar som påverkar det konstnärliga arbetet. Mina erfarenheter av ny musik gjorde att jag också gärna ville utforska hur en kan arbeta normkreativt med gestaltningen i ett nyskrivet verk.

Då jag blev erbjuden en roll i den nyskrivna operan *Under en kvinnas hjärta* som Norrbottensmusiken skulle turnera med hösten 2017 passade det perfekt i mitt avhandlingsarbete.²¹⁵ När det gäller helt nya operor är det ovanligt att få ta del av noterna innan en tackar ja till uppdraget, men denna gång fanns redan ett klaverutdrag, så jag kunde se att Elisabet, den roll jag erbjöds, låg bra för mig vokalt. Jag fick också möjlighet att läsa hela librettot. Där möter vi Mirjam (jungfru Maria), hennes mor Anna, samt Mirjams betydligt äldre kusin Elisabet (som enligt Bibeln senare skulle bli Johannes döparens mor). Dessutom finns ärkeängeln Gabrielle och en

215 Sandström & Janzon, 2017.

änglakör. Stora delar av texten rör sig kring kvinnlighet, barnlängtan, att vänta och få barn och att inte vilja ha barn. Det verkade alltså finnas goda förutsättningar för att undersöka gestaltning av femininitet.

När jag gick in i projektet hade jag med mig fyra frågeställningar:

- ◇ Hur kan en sångares möjligheter att arbeta normkreativt i en produktion vid en svensk operainstitution se ut?
- ◇ Hur kan den musikaliska, vokala och sceniska gestaltningen varieras när sångaren riktar sin uppmärksamhet mot uttalade och outtalade normer och förväntningar?
- ◇ Hur kan en kvinnokarakter gestaltas så att hon behåller en subjektposition även när omständigheterna runt henne i dramat är ogynnsamma?
- ◇ Hur kan sångarens konstnärliga handlingsutrymme vidgas genom en dialog om det skrivna materialet med en eller flera upphovspersoner till det aktuella verket?

I denna undersökning fanns ingen möjlighet att bjuda in andra praktiker, så jag kunskapade på egen hand, utan medforskare. Men jag samtalade en del med min sångarkollega mezzosopranen Ulrika Tenstam om genus och gestaltning, både under pauserna i repetitionerna vid Studio Acusticum i utkanten av Piteå och under promenaderna till och från vårt boende inne i staden.

Jag väljer att lägga upp texterna om de fyra undersökningarna i avhandlingen på lite olika sätt. *Figaros bröllop* har många redan en relation till och *Mönster och möjligheter*-undersökningen avslutades med en forskningsföreläsning där jag kunde varva mitt gestaltande med att verbalt beskriva vad jag gjorde och vilka tankar som låg bakom arbetet. *Under en kvinnas hjärta* var en extern produktion och den videodokumentation som jag använder i avhandlingen kommer från generalrepetitionen och premiären. Eftersom *Under en kvinnas hjärta* var ett uruppförande har den som läser min avhandling sannolikt ingen relation till verket. Det behöver kontextualiseras. Därför kommer jag börja med att i ord beskriva verket, uppsättningen och kunskapandet och först därefter visa gestaltningen. Men innan dess vill jag ge en bild av den bakre

regionen i operavärlden och åskådliggöra villkoren för sångarens konstnärliga arbete i en produktion vid en operainstitution.

En hierarkisk värld

Operabranschen är elitistisk. För att nå den stora skicklighet som krävs för att alls få arbete lägger sångare ner många tusen timmar på att förfina sångteknik, vokal, musikalisk och scenisk uttrycksförmåga, uttal på andra språk och så vidare. I Sverige har operasångare ofta gått folkhögskola, tagit sångexamen från en musikhögskola och därefter utbildat sig i två-tre (ibland upp till fem) år på en operahögskola. Av alla som söker dessa högskoleutbildningar i musik och operasång tas bara ett fåtal in. Och när arbetslivet sedan börjar är konkurrensen om jobben stenhård.

Maktstrukturerna i den klassiska musikens värld påminner om det militära med en mycket stark hierarki som både instrumentalister och sångare tidigt skolas in i. Arbetet i en symfoniorkester är organiserat med en ledare som har det absoluta tolkningsföreträdet. Här finns ingen demokrati och dirigentens konstnärliga val ifrågasätts inte av orkestermedlemmarna. Operavärlden bygger på samma starka hierarki som den i orkestrarna. Sångaren och tonsättaren Carl Unander-Scharin beskriver operahus som ”a hierarchical and highly industrialized organization that works top-down”.²¹⁶

Allra högst upp i operapyramiden hittar vi tonsättaren.²¹⁷ Därefter kommer librettisten, men vanligtvis är det kompositören som är den stora stjärnan. Ofta känner folk inte ens till vem som skrivit texten.²¹⁸ Hos operapraktiker finns generellt en enorm respekt för musiken och texten så som den är skriven. Det talas om verkstrohet och upphovspersonernas intentioner.²¹⁹ Sångaren Sara Wilén skriver i sin avhandling:

216 Unander-Scharin, 2014, s. 17.

217 Wilén, 2017, s. 87.

218 Det kanske inte är konstigt; samhället verkar värdera librettistens arbete lägre och det märks till exempel genom att librettisten vanligtvis inte ens är omnämnd när en opera finns med i en akademisk referenslista.

219 Forssell, 2015, s. 35.

Today, classical/art music singers' and musicians' task is to perform a musical work with the intentions of the composer in focus. They interpret and perform the score as correctly as possible according to current norms, traditions and performance practice.²²⁰

Till skillnad från i talteaterns värld görs knappt någonsin bearbetningar av det nedtecknade materialet. Om ett verk har väldigt lång speltid (durations), tas ibland vissa sjok av musik eller hela scener bort, men också det har blivit ett slags norm; det är nästan alltid samma sjok eller scener som lyfts ur och ofta har till och med förlaget skrivit in i noterna vilka delar av verket som brukar strykas. Om ett verk spelas i översättning finns en praxis att regissör, dirigent och ibland också sångare föreslår ändringar i librettot. Ofta handlar det då om att den nya texten inte stämmer med satsmelodin i den musikaliska frasen, att det blir betoningsfel. Andra gånger kan det bero på att översättaren lagt en stängd vokal på en höjdtton. Det blir besvärligt att sjunga utan att färga vokalen med en öppnare vokal, till exempel att i stället för "jag vill" sjunga "jag väll" fast det gör repliken svår att förstå för publiken. Både betoningsfel och stängda vokaler på en hög ton kan förekomma även på originalspråk, men då får sångaren göra så gott hen kan; där görs som regel inga justeringar.

På nästa steg i den hierarkiska strukturen finns antingen dirigenten eller regissören. Det har varierat över tid vem av dem som står högst i kurs och det skiljer sig också åt i olika länder.²²¹ I Tyskland har regissörerna länge haft högst status medan det i Italien ofta varit dirigenten som haft mest att säga till om. Dirigenterna tilltalas ofta med *Maestro* i stället för med namn i internationella sammanhang.

Såvida sångaren inte är en stor stjärna (större stjärna än regissören och dirigenten) har hen klart lägre status än dessa två och det påverkar förstås relationerna. Men, som Unander-Scharin påpekar:

The short production times and the demands of efficiency – a direct result of the large production sums involved in producing

220 Wilén, 2017, s. 269.

221 Se t. ex. *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera* (Littlejohn, 1992, s. 51).

– has created a thoroughly hierarchical world where the singer (even the "diva" of a production) is expected to sing what is predetermined and no more, residing at the bottom of the hierarchies of creativity.²²²

Enligt min erfarenhet som frilans inom institutionsopera, främst i Västeuropa, är sångare noga med att inte ifrågasätta dirigenten. Om en sångare har synpunkter på exempelvis val av tempo brukar sådant tas upp med dirigenten ytterst försiktigt och väl inlindat för att inte underminera ledarens position eller sårta hans ego. Även om tempot skulle vara helt uppåt väggarna fel kan det låta så här om en sångare vill påpeka det: "Ursäkta mig Maestro, skulle det kanske vara möjligt att ta upp/ner tempot bara en liten aning här?" Och blir svaret ett nej, säger de flesta inte emot. Givetvis finns det dirigenter som är öppna för en rakare dialog med sångare, men enligt min erfarenhet är de relativt få, åtminstone i ett internationellt perspektiv.

De flesta dirigenter är trots allt måna om att sångarna ska trivas med tempi och andra musikaliska val, särskilt i ariorna, och brukar fråga om det känns ok. Men jag har också mött dirigenter som inte en enda gång stämt av med sångarna hur de skulle vilja att musiken framförs, trots att det (åtminstone för mig) varit uppenbart att ett koloraturparti gått alldeles för fort för en sångare med ganska tung röst eller att en annan kollega kämpat med ett för långsamt tempo för sin relativt lätta röst. I dessa situationer biter de flesta ihop och försöker ta sig igenom de knepiga passagera utan att publiken märker hur obekväma de är.

Handlingsutrymme

I avhandlingens underrubrik finns ordet *handlingsutrymme*. Som synonym till det använder jag också ordet *agens*. Med dessa ord menar jag en individs möjlighet till en fri vilja, att själv styra hur hen ska agera i olika situationer och att fatta beslut om sitt eget liv.²²³ I en scenkonstnärlig

222 Unander-Scharin, 2014, Paper IV [s. 2].

223 Se exempelvis Barker, 2008; White, 2012; och Meyers, 2014.

kontext kan orden syfta på rollkaraktärens möjligheter att påverka och driva ett skeende och inte enbart reagera på sådant som händer runt omkring eller hur andra behandlar den. Samma ord kan också syfta på konstnärens, i detta fall sångarens, möjligheter att uttrycka åsikter om arbetet och verket och föreslå sceniska och musikaliska sätt att gestalta något. Men detta utrymme är vanligtvis inte så stort för sångare. "In general, the position, or professional role of the classical singer does not offer much critical agency, due to the strong performative norms and frames of the genre", menar sångaren Sara Wilén.²²⁴

Antropologen Saba Mahmood har utvecklat agensbegreppet vidare. Hon förstår agens som "the capacity to realize one's own interests against the weight of custom, tradition, transcendental will, or other obstacles (whether individual or collective)".²²⁵ Den förståelsen av begreppet agens är också relevant för min avhandling. Operavärldens traditioner och normer kring utförande och arbetsmodeller begränsar i mitt tycke sångarens handlingsutrymme på ett olyckligt sätt.

Skådespelaren Petra Fransson skriver i sin avhandling om moralisk och konstnärlig auktoritet. Det "handlar inte så mycket om att finna sin egen vilja och stå fast vid den som att bli tilltalad som auktoritet innan viljan tar form", menar hon.²²⁶ Jag instämmer. För sångare kan det dessutom vara nödvändigt att medvetet söka efter en egen vilja. Eftersom det inte finns någon praxis att be sångare ge uttryck för åsikter om det konstnärliga skulle sångare aktivt och regelbundet behöva ställa sig frågor om konstnärliga val, både på en individuell och på en mer övergripande nivå, för att alls utveckla en tydlig vilja. Viljan är en muskel som behöver tränas.

Sociologen Erving Goffman talade om den främre och den bakre regionen i samspelet mellan människor.²²⁷ Den främre regionen avser de situationer eller platser där en visar upp sitt offentliga jag, medan den bakre regionen handlar om ens privata jag. "En och samma människa kan gestalta sig själv på många olika sätt beroende på sammanhang."²²⁸

224 Wilén, 2017, s. 83.

225 Mahmood, 2012, s. 8.

226 Fransson, 2018, s. 206.

227 Goffman, 1974, s. 97–125.

228 Persson, 2012, s. 107.

Kultursociologen Anna Lund använder Goffmans begrepp överfört till en scenkonstnärlig kontext. Då består den främre regionen av det som händer på scen medan den bakre regionen motsvarar det som sker bakom scen, både under repetitioner och föreställningar och under andra sammanhang där de som arbetar i en produktion interagerar med varandra.

Individens handlingar, varken som konstnärer eller som medarbetare, kan aldrig friställas från den ordning som scenens gestaltande arbete har eller från den ordning som råder i teaterns loger och kulisser.²²⁹

Handlingsutrymmet är alltså beroende av arbetsvillkoren, av hur en behandlas av ledare och kollegor och av hur branschen i stort fungerar. Vad som händer bakom scen avgör vad som är möjligt att skapa på scen. Handlingsutrymmet är också beroende av ens kunskap. Det är kunskapen som gör att jag förstår att det finns ett val, till exempel att jag som sångare inte behöver lämna över allt konstnärligt ansvar för helheten till regissören eller dirigenten.

Sångarens äggen

Sångare kommer in sent i en produktionsprocess, oftast några veckor upp till en månad före premiär. Det kan gå över ett år från det första mötet mellan regissören och de andra parterna i det konstnärliga teamet till repetitionsstart. När sångarna ansluter har många konstnärliga val redan gjorts av regissör, ljusdesigner, scenograf, och mask- och kostymdesigner. Under den första repetitionsdagen hålls som regel en kollationering. Då får sångarna se på scenografi-, kostym- och maskskisser och ta del av föreställningens koncept, vilket oftast innebär i vilken tid och miljö verket kommer att utspela sig. Sångarnas uppgift är att skapa en rolltolkning som passar in i den värld det konstnärliga teamet har skapat.

Det är dessutom ofta kort om tid att hitta in i gestaltningarna. Vanligtvis är det fyra–fem veckors sceniska repetitioner, men regin

229 Lund, 2009, s. 173.

behöver i stort vara klar när orkestern ansluter den sista veckan före premiär.²³⁰ Den begränsade produktionstiden innebär också att var och en måste ha memorerat sin roll innan de sceniska repetitionerna börjar. Ofta görs detta i samarbete med en repetitör som har särskild kunskap om det aktuella verket. Den som arbetar internationellt sjunger dessutom nästan aldrig på sitt modersmål, utan på ett språk som sångaren kanske inte talar så bra – vanligtvis italienska, tyska, franska, ryska eller tjeckiska. Därför måste också textens betydelse – ord för ord – vara memorerad vid repetitionsstart. Det gäller inte bara den egna rollen utan allt som yttras av andra karaktärer när ens roll kan förväntas vara på scen.

Unander-Scharin vittnar om att sångare generellt inte har något inflytande över det övergripande konstnärliga uttrycket i en uppsättning i ett stort operahus.²³¹ Till exempel förväntas inte sångare vara med och diskutera hur regissören i den aktuella produktionen väljer att läsa själva verket, vilka teman hen vill lyfta fram och hur hen tolkar texten. Wilén skriver:

Professional singers' creative processes are still to a great extent dominated by teachers, coaches, conductors and directors, and by their values and opinions. In all, this might risk to restrict the singers' individual agency as well as the chance for performers to make a joint, unique reading and interpretation of the material at hand.²³²

Eftersom sångarens vokala skolning bygger på en tradering av kunskap som liknar den mellan mästare och lärling finns en risk att sångaren vänjer sig vid att inte ge uttryck för egna åsikter. Den strikta hierarkiska strukturen i ett operahus uppmuntrar inte heller sångaren att utveckla någon egen stark konstnärlig integritet, åtminstone inte på en medveten nivå. I en operaproduktion kan hen uppleva sig som ett verktyg som finns där främst

230 Min erfarenhet av detta kommer av att ha arbetat på operahus i Västeuropa och USA, dock inte så ofta i Norden, där jag förstått att repetitionstiden kan vara generösare. Men även i Sverige är repetitionstiden på ett operahus ofta mycket kortare än inom talteatern.

231 Unander-Scharin, 2014, Paper II [s. 2].

232 Wilén, 2017, s. 264.

för att realisera regissörers och dirigenters vision. I Unander-Scharins avhandling citeras en av de sångare som deltog i hans forskningsprojekt:

”to be a singer, often at your own initiative, you let go of the personal artistic responsibility, perhaps because you think that it is expected of you to be like a blank sheet for the director/composer/conductor to write on, an ‘executant’, perhaps because you do not want to cause inconvenience by putting yourself in the artistic debate, perhaps because it is more comfortable to let others take responsibility.”²³³

Under ett publiksamtal efter en visning av filmen *Mönster och möjligheter* gav sångaren Katija Dragojevic uttryck för liknande erfarenheter. När en sångare kommer in i en diskussion med en regissör kan det tolkas som att sångaren ifrågasätter auktoriteten/regissörens idé, vilket vissa regissörer verkar uppleva som hotfullt, menar hon.²³⁴ Dragojevic, som även arbetat med skådespelare, ser en skillnad mellan teater och opera. Hon upplever att

det inte förväntas av operasångare i samma grad som av skådespelare att de är delaktiga och ifrågasätter eller kommer med egna förslag angående regi och tolkning. Just därför kan reaktionen över det bli defensiv. Det är så kontraproduktivt om sångaren känner att hen inte får uttrycka sina tankar då det blir hämmande och (i de värsta fallen) ger artisten upp sin egen inre kreativa process och blir mer av ”marionettdocka” för att uttrycka sig drastiskt. Då missar man flera genuina och nyanserade uttryck som skulle kunna få växa fram om det i stället kunde finnas utrymme (och tid!) för en diskussion inför/under den scen man repeterar.²³⁵

Dessa sångares erfarenheter speglar väl hur förhållandena i den bakre regionen i ett operahus påverkar vad som går att göra på scen. Mellan raderna ser

233 Unander-Scharin, 2014, s. 99. Det som citeras är alltså ett citat även i ursprungstexten.

234 Personlig kommunikation under mitt 30 %-seminarium på SKH, 2019-11-29.

235 Personlig kommunikation, 2022-01-19.

jag en längtan efter att som sångare få en utökad agens, att ges mandat och ta sig rätten att i större utsträckning bidra till den konstnärliga helheten.²³⁶

Några ord om verket

Operan *Under en kvinnas hjärta* skrevs av librettisten Leif Janzon (född 1944) och tonsättaren Sven-David Sandström (1942–2019) på beställning av Norrbottensmusiken till kammarensemblen NEO och Piteå Kyrkoopera. Uruppförandet skedde 14 oktober 2017 i Piteå och föreställningen turnerade sedan i Norrland. Mira Bartov regisserade, David Björkman dirigerade och jag spelade alltså Elisabet, en av de fyra rollerna. I denna produktion bestod änglakören av en kvartett, så totalt var vi åtta kvinnor på scen. Ljus och scenografi gjordes av Fredrik Glahns, Anna Ardelius stod för kostymer och Theresia Frisk designade mask och peruk.

Verket skiljer sig från alla andra jag dittills varit med att gestalta. Här finns inte någon dramaturgi eller riktig handling, inget tydligt problem som måste övervinnas genom att någon gör något, inga konkreta situationer eller aktioner. Regissören Mira Bartov kallade verket för en poetisk prisma. Visserligen upplever min roll Elisabet sin barnlöshet som ett problem, men hon kan inte agera för att lösa det, det finns ingen kausalitet i att om hon bara gör något specifikt kommer hon att få det barn hon så hett önskar.

Librettot är, precis som Mira Bartov uttryckte, mycket poetiskt. Det rör sig på en förhöjd nivå, runt existentiella frågeställningar. Förutom fertilitet handlar det om ensamhet och gemenskap, om vårt förhållande till tidens flöde – att födas, växa upp, åldras och dö – om ”ett överflöd av möjligheter men bitter brist på mening”.²³⁷ Men också om frihet, om längtan efter sanning, om njutning och om fysisk förening med en annan människa.

236 Ett fåtal arrangörer har sett värdet i att involvera sångare tidigt i den konstnärliga processen. Till exempel var sopranen Julia Sporsén artist in residence i Jönköping på Kulturhuset Spira under ett år och fick vara med och lägga program och utforma konserterna. Barytonen Richard Hamrin som var initiativtagare till soloföreställningen *Klaus Nomi – en utomjordings hjärta* på Unga på Operan var också med och skapade verket.

237 Sandström & Janzon, 2017, s. 28.

Musiken är ofta mycket långsam och visar ett släktskap med Richard Strauss tonspråk, som har att göra med det klangliga och melodiska snarare än att vara textdriven. Sångstämmorna faller under det som pianisten och repetitören Eric Skarby skulle kalla melodiburen sång.²³⁸ Oftast är det harmoniskt och väldigt vackert, men ibland bryts skönheten av med disharmoniska inslag i orkestermellanspelen. Solistpartierna är mycket sångbara och inte kärva, de utmanar inte lyssnaren med ovanliga intervall eller komplex rytmik utan är överlag ganska enkla och lätta att ta till sig även för en ovan lyssnare. Orden är ofta utdragna.



Repetitionsbild. Från vänster Ulrika Tenstam, Hege Gustava Tjønn, Tove Dahlberg och Stephanie Lippert. Foto Anders Alm.

238 Se utvecklat resonemang om detta i avsnittet om Figaro på sidorna 52–53 i kapitel 2 "Mönster och möjligheter".

Jag stötte ihop med Sven-David Sandström några veckor före repetitionsstarten av *Under en kvinnas hjärta* och fick då veta att han tyvärr inte skulle kunna vara med alls under repetitionsperioden och heller inte kunna se någon av föreställningarna. Strax efter vårt korta möte åkte han till Indiana i USA där han hade sin professorstjänst och skulle inte komma tillbaka förrän efter att vi spelat sista föreställningen. När jag bad Norrbottensmusiken om kontaktuppgifter till upphovspersonerna fick jag till svar att alla meddelanden till dem skulle gå genom dirigenten. Det var en besvikelse för mig eftersom jag hade hoppats på att ha en kreativ dialog med Sven-David Sandström om mitt parti. Samtidigt kan det ha haft en viss positiv inverkan på oss alla i produktionen att verkets tonsättare inte fanns med i vår process; det gav oss ett utrymme att tolka och arbeta med hans musik utan att kunna rådfråga honom. Genom hans frånvaro fick vi möjlighet att ta ett större konstnärligt ansvar.

Att ta ansvar för det skrivna

I mitt avhandlingsarbete vill jag utmana min egen praktik. Därför funderade jag inför uppsättningen av *Under en kvinnas hjärta* på vad vi sångare förväntas bidra med i en operaproduktion. Ganska tidigt under de sceniska repetitionerna tog jag mod till mig och föreslog en ändring i notbilden. Fastän jag varit verksam i så många år har jag aldrig tidigare känt att det var möjligt för mig som sångare att ha synpunkter på notmaterialet. Bara när det handlat om nyskriven musik och jag uppfattat att något i sångstämman skulle kunna riskera min vokala hälsa har jag vågat yttra mig om det. Jag har haft alltför stor respekt för upphovspersonen för att uttrycka åsikter om det rent konstnärliga, särskilt om hen fortfarande lever.²³⁹ Men i detta fall uppfattade jag att en av mina fraser täckte en kollegas frasslut och att åhörarna därmed kunde missa vad det handlade om. Anna sjunger i scen två att "alla lämnar ut sina hemligheter". Innan hon påbörjat ordet "hemligheter" tar Elisabet

239 Sångaren och tonsättaren Carl Unander-Scharin delar min upplevelse att sångare generellt inte förväntas diskutera kompositionsmässiga frågor, utan enbart fokusera sitt konstnärliga arbete på gestaltningen av den egna rollen (Unander-Scharin, 2014, s. 119).

över med orden: "Alla kräver att du lämnar ut dina, särskilt om du är kvinna." Elisabets sångstämma ligger över Annas och därmed fanns en stor risk att publiken skulle missa just ordet "hemligheter". Och eftersom det råkade vara det viktigaste ordet i Annas mening, som Elisabets yttrande dessutom bygger vidare på, skulle förståelsen av både Annas och Elisabets fraser minska.

För att öka begripligheten föreslog jag att Elisabet skulle komma in något senare, genom att frasen börjar med en åttondelstriolpaus, så att Anna hinner uttala första stavelsen i "hemligheter" innan Elisabet kommer in. Då skapas en möjlighet för publiken att uppfatta båda orden. Jag tog ett konstnärligt ansvar för notbildningen och sade samtidigt indirekt att tonsättaren i detta fall faktiskt inte hade den bästa lösningen. Dirigenten höll med om att det var bättre att göra som jag föreslagit och vi enades om att ändra i noterna.

Att våga tänka tanken att de som skrivit verket inte i alla lägen vet bäst var något helt nytt för mig. Men vi scenkonstnärer har en inifrån-kunskap om hur det fungerar i praktiken. Jag insåg att vi därför ibland kan göra adekvata bedömningar av materialet, se när det finns eventuella brister och komma på lösningar som bättre kommunicerar det både upphovspersonerna och vi på scenen vill förmedla. Detta är ett sätt att arbeta normkreativt som sångare, eftersom det utmanar gränserna för hur en operasångare vanligtvis förväntas förhålla sig till det skrivna materialet.

Musikalisk och vokal gestaltning

En del av de verktyg för genusnyfiken och normkreativ vokal operagestaltning som jag funnit i *Mönster och möjligheter*-projektet kändes svåra att applicera i arbetet med ett nyskrivet verk. De olika scenerna i *Under en kvinnas hjärta* relaterar tydligt till varandra tonartsmässigt, därför var det uteslutet att ändra tonart för att hitta nya klanger eller färger. Att modifiera en sångstämma, smycka ut den eller på andra sätt gå ifrån det skrivna kändes heller inte möjligt, eftersom det inte längre är kutym att operasångare sätter sin egen prägel på musiken, tolkar den som exempelvis en jazzsångare eller popsångare har mandat att göra. För att ta sig det utrymme behövs en dialog med tonsättaren – hen måste vara ok med det. Om det inte finns möjlighet till en sådan dialog återstår att arbeta med klangfärg, frasering, dynamik, textning, hur en släpper tonen och så vidare.

Fastän det står angivet i klaverutdraget att Elisabet är skriven för en lätt mezzosopran upplevde jag inte att rollen var särskilt lätt vokalt (i motsats till tung eller dramatisk). Den var generellt ganska låg med många långsamma och rätt långa fraser i ett mycket lågt tempo. När jag arbetade med rollen upplevde jag att jag behövde sjunga extra mjukt och legato för att det inte skulle slita vokalt. Det var tvärt emot vad jag föreställt mig när jag såg framför mig en stark och självständig mogen kvinna. Jag hade tänkt att jag kunde låna in några maskulina sångsätt för att öka uttryckspaletten med nyanser som jag inte brukar använda mig av.

I Elisabets roll hade jag också för avsikt att föra in element av det jag fann i *Mönster och möjligheter* under laborationerna med Grevinnan. Där strävade jag efter att ge karaktären ett handlingsutrymme, fast hon vid det tillfället i operan befinner sig i ett utsatt läge. De konstnärliga val jag gjorde sceniskt ville jag matcha vokalt och därför letade jag efter ett slags värdighet och rondör i klangen. I Elisabets parti hade jag tänkt arbeta på ett liknande sätt. Men eftersom så stor del av stämman ligger lågt (rätt ofta under ettstrukna c) behövde jag för att säkerställa en vokal hållbarhet i stället lätta upp klangen och inte tynga alls – alltså motsatsen till att söka rondör och stadga.

På ett vis uppfattade jag att Elisabets gestalt fick en yngre prägel när rollen sjöngs med en större lätthet i klangen. Samtidigt kan en fråga sig om det finns andra sätt att rent vokalt gestalta mognad och värdighet än just med en fylligare tonbildning. Idealet för hur operaröster bör låta har förändrats över tid och vad vi lägger in för betydelse i en rösts klangfärg har också varierat historiskt och geografiskt.²⁴⁰ Det finns alltså inte en tidlös upplevelse av hur en rösts kvalitet uppfattas, att exempelvis pondus uttrycks bäst genom tunga och dramatiska röster. Ändå associerar jag idag inte en lättare röst till makt, hög status eller auktoritet. Är det röstens mjukhet som jag tolkar som feminin och i förlängningen som maktlös?

240 Hadlock, 2012, s. 265.

Scenisk och kroppslig gestaltning

REGISSÖRENS LÄSNING

Inför produktionen förväntade jag mig att den fysiska gestaltningen av de tre kvinnorna – Anna, Elisabet och Mirjam – skulle handla mycket om femininitet, med tanke på librettots innehåll. Specifikt kvinnliga erfarenheter skildras inte ofta inom konsten, och graviditet är ett mycket ovanligt tema. Trots att just graviditet är centralt i librettot till *Under en kvinnas hjärta* valde regissören Mira Bartov en annan väg; hon gjorde en läsning som lyfte fram textens mer allmänmänskliga frågor. I hennes tolkning var Anna, Elisabet och Mirjam egentligen samma kvinna vid olika tidpunkter i livet. Denna kvinna var konstnär och arbetade på sitt livsverk, en skulptur av en enorm hand.

Föreställningen skulle spelas i sju kyrkor i region Norrbotten och det mobila scenrummet hade både naturalistiska och abstrakta inslag. Den bakre delen av scenen var ett slags podium där den nästan färdiga skulpturen stod. Mot skulpturen stod tre stegar lutade så att det gick att klättra upp i handen. Från podiet gick det ut en smal tunga mot publiken och den övergick i en tvärså som var en meter bred. Den var bara förankrad i höjd mitt på och fungerade som en gungbräda. Förutom stegarna fanns alltså inte mycket som var vardagligt på scenen och heller inga väggar eller möbler att förhålla sig till.

”The most common way of acting in opera repertoire [...] can be described as action inspired by realism.” skriver Sara Wilén.²⁴¹ För mig som är van att arbeta i ett slags realistisk spelstil var det en utmaning att regissören valt att se Anna, Elisabet och Mirjam som olika faser ur en och samma kvinnas liv. Konsekvensen av Mira Bartovs läsning blev att de tre rollerna inte interagerade på scen, utom vid ett fåtal tillfällen. Det var mycket sällan som jag faktiskt såg rakt på en medspelare. Ibland kunde jag/Elisabet förnimma någon annan men utan att titta direkt på personen.²⁴² I rollen som Elisabet levde

241 Wilén, 2017, s. 91.

242 När en arbetar med en roll är det vanligt att börja identifiera sig med rollen och därför referera till rollen som ”jag” i stället för ”hon”, ”han” eller ”hen”.



Privat foto från Norrfjärdens kyrka i Piteå.
På bilden syns Stephanie Lippert och
scenografin under uppbyggnad.

jag lite i min egen bubbla, med mina egna minnen, besvikelser, drömmar och önskningsar. Förvisso arbetade jag/Elisabet med skulpturen en hel del, ändå upplevde jag det som mindre viktigt i sammanhanget. Det tillhörde det yttre livet, medan det som egentligen stod i fokus i föreställningen var det inre livet, de existentiella frågorna som Mirjam-Elisabet-Anna brottades med. Det var abstrakt och filosofiskt, snarare än konkret.

Trots att speltiden för operan bara var en timme hade vi fått generöst med repetitionstid av Norrbottensmusiken. Sångare och dirigent träffades under en helg tre veckor före de sceniska repetitionerna för att i god tid få en överblick över materialet. När vi väl började arbeta med Mira Bartov

hade vi hela fyra veckor till vårt förfogande innan det var dags för premiär, att jämföra med cirka 4,5 veckor som brukar vara internationell standard för en helaftonsopera som till exempel *Figaros bröllop*. Mira Bartov hade särskilt bitt om mycket tid för det sceniska arbetet. Hon bedömde att vi, för att kunna gestalta ett så poetiskt libretto med många existentiella frågor på ett mångfacetterat vis, behövde utrymme för personliga reflektioner och djupare diskussioner och att den processen vinner på att inte forceras. Det var befriande att få ge uttryck för egna tankar och ta del av de andras funderingar och upplevelser i relation till det stycke vi skulle gestalta. Jag tror att det märktes i den färdiga föreställningen att våra rolltolkningar var grundade i oss och våra erfarenheter på ett sätt som det ofta inte finns tid för i operavärlden.

MAKT, STATUS, RELATIONER

I *Mönster och möjligheter*-projektet undersökte jag bland annat frågan om makt och status och jag hade för avsikt att fortsätta det arbetet i denna nya produktion. Men eftersom Anna, Elisabet och Mirjam i denna uppsättning existerade på samma gång – dåtid, nutid och framtid fanns samtidigt – innebar det att kvinnorna inte hade några relationer till varandra, eftersom de ju var en enda person. Anna, den äldsta, kunde se eller minnas sina yngre jag. Min roll, den medelålders Elisabet, kunde se och minnas Mirjam som stod i början av vuxenlivet. Men rollerna möttes inte i en realistisk kontext. Gestaltningen kunde inte handla om status eftersom status har med relationer att göra. Det fanns heller ingen maktaspekt i uppsättningen, dels för att det inte fanns en konkret berättelse med aktioner och handlingar, dels för att kvinnan Mirjam-Elisabet-Anna är den enda karaktären av kött och blod. Det fanns ingen att utöva makt över och ingen som kunde utöva makt över oss.

Som Guds språkrör hade ärkeängeln Gabrielle högre status än människan, men oftast förnam Mirjam-Elisabet-Anna inte ens att hon var där även om hon alltid fanns hos dem. Ibland sjöng hon i deras drömmar. När hon talade direkt till dem var det alltid med konkreta budskap från Gud. I regissörens läsning av verket fanns inget maktspel.



Från vänster Tove Dahlberg, Ulrika Tenstam och Hege Gustava Tjønn.
Foto Anders Alm.

Att Mira Bartov valt att fokusera sin regi på allmänmänskliga frågor, att hon avstod från den realistiska spelstil som är vanlig på operascenerna numera och i hög utsträckning undvek interaktion mellan de tre kvinnorna Anna, Elisabet och Mirjam, gjorde på många sätt Norrbottensmusikens produktion av *Under en kvinnas hjärta* till en normkreativ uppsättning. När jag under en repetitionspaus samtalande med mezzosopranen Ulrika Tenstam, som spelade Anna, insåg vi att vi nog aldrig känt att vårt genus spelat så lite roll som i denna produktion. Ingen av oss hade heller erfarenhet av att arbeta med gestaltning som syftade till att representera något allmänmänskligt. I efterhand reflekterar jag över att även om män och maskulinitet fanns närvarande i ariorna, fanns det rent fysiskt inte någon manskaraktär på scenen som våra kvinnoroller blev en kontrast mot. Jag ser det som ett avgörande bidrag till vår upplevelse. Dikotomierna maskulint-feminint och subjekt-objekt fanns helt enkelt inte i uppsättningen. Vi arbetade med gestaltning bortom det heteronormativa spel som är så grundläggande i operakonsten.

Elisabets aria

Härnäst kommer jag att presentera en analys av mitt normkreativa gestaltungsarbete i Elisabets aria. Texten till arian är:

*Vad hände mig?
Kärlek, det är allt*

*Älska och älskas
Som kvinna har jag rätt till allt
Till värdighet
Till sinnlighet
Erkänn fullt och helt min kvinnlighet*

*Min älskade man
Jag är din egen kvinna
Jag är lysten, jag är öm, jag är verklighet och dröm
Törst och flod, glöd och eld och blod*

*Gud, låt mig få känna det som endast en kvinna kan känna
Att mista mitt namn,
Under mitt hjärta där inga namn finns*

*Jag törstar efter den högsta välsignelsen
Men jag vandrar i en öken,
jag hungrar efter den näring som livsfrukten ger,
men bjuds bara medlidandets förgiftade efterbörd*

*Om allt är möjligt för Gud, varför kan han då inte göra mig fri?
Fri från ensamheten
Fri från att vara mig själv nog
Herre, min Gud och alltings skapare, gör mig till två!
Låt frukten av vår kärlek bli det av oss som ska överleva*

Innan jag går in på gestaltningen kan en kort översikt över hur arian är uppbyggd musikaliskt vara till hjälp. Den börjar utan förspel och mycket långsamt, fjärdedel = 54. När Elisabet börjar en ny textsektion höjs tempot en aning (detta gäller alla gånger utom textsektion två och tre som har samma tempo). I den sista sektionen har tempot kommit upp till 84,



Övre raden från vänster Elsa Rosengren, Tove Dahlberg och Kristina Sjöström. Nedanför dem Katariina Holma och Linnea Andreassen. Foto Anders Alm.

markant snabbare än i början alltså, och dessutom har tonsättaren där skrivit in ett *accelerando*. Den allra sista meningen i Elisabets aria har ett kraftigt *ritardando* som leder ner till efterspelet där fjärdedel = 48. Mellan varje textsektion ligger orkestrala mellanspel som går tillbaka till ursprungstempot 54. På så sätt återknyts hela tiden till ett meditativt tillstånd som inte påverkas av Elisabets inre stegring.

Norrbottensmusiken har videodokumenterat föreställningens generalrepetition och premiär i Norrfjärdens kyrka i Piteå och gett mig tillstånd att använda ett utdrag därifrån. Gehrman har gett mig licens att använda videoklippen och deras klaverutdrag från samma avsnitt av operan. Av detta material har jag gjort en forskningsfilm som heter *Elisabets aria*. Du som tittar får se mig berätta om konstnärliga val i detalj och i direkt anslutning se utförandet av det jag beskriver. Jag har valt att presentera och reflektera över mina konstnärliga verktyg och förhållningssätt i filmmediet för att göra min forskning så tillgänglig som möjligt. Stort tack till Norrbottensmusiken och Gehrman för er generositet!



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att se filmen. Om filmen inte startar av sig själv kan du klicka på trekanten i filmrutans övre högra hörn.

Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” om du vill titta på klaverutdraget.

När du tagit del av materialet återvänder du till denna pdf.

Sammanfattning

Genom arbetet med *Under en kvinnas hjärta* blev det tydligt att en normkreativ läsning av ett verk, som Mira Bartovs läsning av Sandströms/Janzons opera, kan underlätta för en gestaltning som är mindre genuskodad. Det stod också klart att status skapas i relation till andra personer och att det behövs fler roller som interagerar i berättelsen för att ett maktspel ska bli möjligt, oavsett om dessa andra individer finns med på scenen för stunden eller inte.



Från vänster Katariina Holma, Elsa Rosengren, Tove Dahlberg, Kristina Sjöström och Linnea Andreassen.
Foto Anders Alm.

Även om svaren på de frågeställningar jag hade med mig in i projektet är knutna till just den specifika uppsättningen av *Under en kvinnas hjärta*, kan kunskapen användas i andra sammanhang. Därför gör jag en kortfattad sammanfattning:

Hur kan en sångares möjligheter att arbeta normkreativt i en produktion vid en svensk operainstitution se ut?

Att sångare som arbetar inom institutionsopera kommer in sent i produktionsprocessen, då många konstnärliga val redan är gjorda, kan kännas frustrerande. Men även om det kanske inte går att förändra helheten finns möjligheter att som enskild konstnär bidra med ett annat förhållningssätt eller att med hjälp av normkreativa verktyg hitta glipor i materialet där

det går att föra in något oväntat. Det kan ställa uppsättningen och det som andra gör inom ramen för produktionen i ett nytt ljus. Också då resten av produktionen saknar ett normkreativt tänk finns möjligheter till normkreativitet i arbetet med den egna rollen.

Hur kan den musikaliska, vokala och sceniska gestaltningen varieras när sångaren riktar sin uppmärksamhet mot uttalade och outtalade normer och förväntningar?

Det finns generella normer för hur ett verk ska framföras musikaliskt, vokalt och sceniskt. Tonspråket i det aktuella stycket pekar mot en viss typ av röstbehandling, artikulation och frasering. Som *Mönster och möjligheter*-undersökningen visat tycks sångare skolas in i olika sätt att sjunga utifrån artistens kön och röstfack. På det sceniska området finns traditioner kring hur en viss dramatisk situation gestaltas och framställningen kan färgas av samhällets genusnormer i stort. Till exempel tolkas ofta det en kvinnlig karaktär uttrycker som något som handlar om henne som person, medan en manlig karaktär antas stå för det allmänmänskliga. En kvinna som i dramat far illa förväntas uttrycka lidande, men den förväntan finns inte på en man i samma sits.

Som jag beskriver i forskningsfilmen *Elisabets aria* kom några av de verktyg för maskulinitet som jag använt i *Mönster och möjligheter*-projektet väl till pass för att variera gestaltningen av rollen, både sångligt och dramatiskt. Det långsamma tempot och fokuset på klang i orkestersatsen till Elisabets aria inbjuder till legatosång. På det ställe där jag uppfattade att det ljuva kunde tippa över i sentimentalitet närmade jag mig ett mer maskulint sångsätt genom att lägga in svikt i fraseringen. För att bryta med vad jag uppfattar som norm för en feminin vokal gestaltning där sångaren bör intonera så exakt som möjligt, tillät jag mig en approximativ intonation i slutet av arian. I dialogen med Gud plockade jag fram irritation och ilska (både vokalt och sceniskt), vilket inte brukar förknippas med femininitet. Jag arbetade med en betraktande blick, i stället för en betraktad. För att förmedla att Elisabets fokus i vissa delar av arian låg på hennes inre värld provade jag också en oseende blick. Den oseende blicken är inte genuskodad i sig, men den kan signalera att karaktären inte är tillgänglig för att uppfylla någon annans behov. Eftersom kvinnor ofta

förväntas ta ansvar för andra kan frånvaron av den tillgängliga blicken innebära en rörelse bort från en traditionell feminin position.

Hur kan en kvinnokaraktär gestaltas så att hon behåller en subjektspostion även när omständigheterna runt henne i dramat är ogynnsamma?

Subjektspostionen innebär att karaktären inte enbart reagerar på det som händer henne, utan själv styr situationen och fattar beslut om sitt eget liv. När Elisabet tar upp ett samtal med Gud och tilltalar hen som en jämlike, i någon mån, undviker hon att gå in i en lågstatusposition. Hon avkräver hen svar, utan att underkasta sig. Att använda en betraktande eller oseen-de blick är också ett sätt att behålla en subjektspostion.

Hur kan en sångares konstnärliga handlingsutrymme vidgas genom en dialog om det skrivna materialet med en eller flera upphovspersoner till det aktuella verket?

I undersökningen blev denna fråga obesvarad på grund av att all kommunikation mellan sångare och upphovspersoner skulle gå genom dirigenten.



Som sångare upplevde jag det som en begränsning och en brist att upphovspersoner och uttolkare inte alls möttes under produktionen av detta samtida verk, varken under repetitionsperioden eller under spelperioden. Det födde ett behov hos mig att fortsätta den generativa kunskapandeprocessen med att undersöka mitt konstnärliga handlingsutrymme i relation till en tonsättare.