

KAPITEL 5

INTERAKTION OCH INTIMITET



En tendens är en riktning: det är att luta åt ett håll, falla åt ett håll, gå åt ett håll. När du väl tagit till dig en tendens krävs det inte längre någon medveten ansträngning för att gå åt det hållet. Saker och ting går åt det hållet nästan av sig själva. Det som verkligen inte kräver någon viljeanstängning är sakernas reproduktion. [...] det krävs en medveten viljeanstängning för att inte reproducera ett arv.²⁷¹

Sara Ahmed

Psychologists regard a smile as the default facial expression for females and impassivity as the usual facial display for males.²⁷²

Marianne LaFrance

*There is no courage without vulnerability. Courage requires the willingness to lean into uncertainty, risk, and emotional exposure.*²⁷³

Brené Brown

271 Ahmed, 2017, s. 166–176.

272 LaFrance, 2011, s. 172.

273 Brown, 2021, s. 14.

Undersökningens upprinnelse

I *Mönster och möjligheter*-projektet använde jag operan *Figaros bröllop* för att undersöka bland annat den sceniska konstruktionen av sexualitet, dels hos en kvinna – Susanna – och dels hos en man – Figaro.²⁷⁴ Under arbetets gång insåg jag en viktig skillnad mellan de två scenerna; när jag ska ge kropp åt en kvinnas sexualitet finns ofta en rädsla att min gestaltning inte uppfattas som rollens sexualitet, utan som min privata. Att det jag gör på scen kan misstolkas som något jag skulle göra eller tycker om privat. Att någon kanske undrar om jag – personen Tove, inte rollen – till och med njuter av de där ögonblicken då jag är nära en medspelare eller tar på min egen kropp.

När jag i laborationerna med Figaro försökte gestalta en mans sexualitet satt jag på en stol med brett särade ben, som för att presentera för publiken vad jag har att erbjuda som älskare. Om jag skulle sitta så som kvinna skulle jag känna mig både sårbar och vulgär. Men när jag spelade man hade jag inget problem med att ge fokus åt mitt könsorgan (även om jag inte har något manligt sådant, inte ens en strumpa i byxan som jag ofta haft i opera-produktioner för att hjälpa mig med gestaltningen). Rollens genus blev ett skydd för mig som sångare, ett skydd som jag saknar och skulle behöva när jag ska gestalta en kvinnas lust. Så vad kan jag göra för att känna mig mer bekväm när jag ska spela en sexuell kvinna?

Jag tror att min känsla av genans och, faktiskt, skam inför att framstå som en kvinna som kan njuta av sex handlar om två saker. För det första får kvinnor på scen sällan vara sexuella subjekt, de ska bara vara sexiga för någon annans blick. För det andra upplever jag att omvärlden ger mig dubbla budskap gällande hur jag som kvinna ska hantera min sexualitet. Det ideal jag tycker mig se är att en kvinna i fertil ålder helst ska vara "naturligt" attraktiv och sensuell och gärna tillgänglig. Samtidigt får hon inte vara utstuderat sexig och heller inte alltför intresserad av sex, särskilt inte sex utan förälskelse, för då är hon en slyna eller kanske till och med hora. Risken för *slut shaming* finns där hela tiden.²⁷⁵ Författaren och journalisten Katarina Wennstam skriver i boken *Flickan och skammen*:

274 Mozart, 1999 [urpremiär 1786].

275 Enligt UK Dictionary är *slut shaming*: "The action or fact of stigmatizing a woman for engaging in behaviour judged to be promiscuous or sexually provocative." UK

En ung tjej ska gärna se ut som om hon anspelar på sex, som om hon vet att hon kan attrahera män med sitt yttre. Men hon får samtidigt inte vara för övertydlig. Och hon får inte vara en sexuell varelse med en egen stark sexualitet. [...] Hon ska utstråla sex men inte signalera att hon gillar sex i första hand för sin egen skull. Hon ska vara sexig – men inte sexuell.²⁷⁶

”Detta är samtidens stora dubbelbindning av kvinnan: du ska vara en sexuell varelse, men sexuell bara när och på det sätt som jag, den manliga normen, bestämmer”, skriver idéhistorikern Karin Johannisson i *Den sårade divan*.²⁷⁷ Enligt sociologen Lena Berg är budskapet till unga tydligt: det är bara ok för en tjej att ha sex med en kille om det finns romantiska känslor inblandade. Den kopplingen finns däremot inte när det gäller killar, de behöver inte vara förälskade eller kära för att sex ska uppfattas som acceptabelt.²⁷⁸

I förra kapitlet nämnde jag att det enligt Teater Lacrimosa finns en tendens att tänka att kvinnor står för det privata, medan män representerar det allmängiltiga. Mannen är norm i samhället och skulle hans privatliv diskuteras görs det för att det är relevant ur ett större perspektiv. Därför har publiken en benägenhet att förstå en kvinnas gestaltning som att den handlar om henne själv, medan en mans gestaltning tolkas som att den gäller världen omkring honom.²⁷⁹ I förlängningen tror jag att denna skillnad i hur vi uppfattar kvinnors och mäns gestaltande kan vara ytterligare ett skäl till att jag är rädd att ett sexuellt agerande på scen kan ses som ett uttryck för min egen privata sexualitet om jag spelar en kvinna, medan den risken känns mycket mindre om rollen jag spelar är en man.

Som jag beskriver i avhandlingens första kapitel, ”Om forskningen”, har min position och mina perspektiv som forskare och konstnär formats av mina erfarenheter. En kategori erfarenheter som bidragit till att generera denna sista undersökning är att jag, såväl under min uppväxt som under mitt professionella sångarliv, erfarit och förhållit mig till mäns

Dictionary, 2021: sökord: slut shaming. Begreppet myntades av författaren Leora Tanenbaum (Wennstam, 2016, s. 38).

276 Wennstam, 2016, s. 14–15.

277 Johannisson, 2015, s. 53.

278 Berg, 1999, s. 106.

279 Elf Karlén et al., 2008, s. 115.

sexualiserade våld. De integritetskränkande handlingar som påverkat mig starkast inom ramen för mitt yrkesutövande har utförts i operans bakre regioner, i loger och andra utrymmen bakom scenerna. Utöver att ha en arbetsmiljö som innehåller smärtsamma förluster av integritet, har dessa erfarenheter också begränsat vad som varit möjligt och önskvärt för mig att gestalta i de främre regionerna. Att behöva vara på sin vakt mot kollegor och andra som är involverade i en operaproduktion är helt enkelt begränsande för en konstnärlig process. Detta är en vaksamhet som jag och andra kvinnor i scenkonsten ofta behöver iakta. Även i den främre regionen har jag erfarit integritetsförluster, på scenen och inför publik. I prologen nämner jag att manliga sångare under pågående föreställning har utfört handlingar som inte ingått i överenskommen regi och som jag definitivt inte samtyckt till. Det har också hänt att jag under repetitionsperioden blivit ombedd att utföra scenerier som jag inte känner mig bekväm med – men eftersom jag i min position som frilans inte vågat ifrågasätta regissören har jag gjort som hen önskat. Min erfarenhet är att ansvarsfull arbetsledning i stor utsträckning saknats inom operan, såväl i främre som i bakre region. Men saker förändras och förändring kan gå både långsamt och snabbt. När tusentals kvinnor i olika branscher, däribland operan, under hösten 2017 kunde uttala orden jag också, #metoo, tog förändringen ett språng.²⁸⁰ Detta skeende, som jag själv var en del av, bidrog till att det nya yrket intimitetskoordinator kunde etableras inom scenkonsten.²⁸¹

280 I forskningsantologin *Maktordningar och motstånd* ges en mångfacetterad bild av #metoo-aktivismen i olika branscher i Sverige under åren 2017–2019.

281 Maja Frydén var initiativtagare till sångarnas #metoo-upprop #visjungerut. Den 13 november 2017 då uppropet publicerades i *Dagens Nyheter* blev jag för en dag gruppens talesperson när jag intervjuades per telefon av både Sveriges Radio och Sveriges Television. På kvällen blev jag intervjuad i direktsändning i Aktuelltstudion. Det fanns flera skäl till att jag blev den som uttalade sig. Maja Frydén ville att vi skulle vara flera som intervjuades så att det framgick att vi var en grupp och att hon inte var ensam "ledare". Min fackliga bakgrund bidrog till att hon delegerade till just mig. Jag valde att ta mig an uppgiften för att jag kunde och vågade, vilket i sin tur berodde på att jag då hade börjat doktorera. Jag hade en månadslön och var därför inte lika beroende som de andra frilansande sångarna av att hålla mig väl med arbetsgivarna, utan var villig att ta risken att uppfattas som besvärlig.

Medforskare

Den första personen jag kontaktade inför projektet var intimitetskoordinatorn Malin B. Erikson. Hon är i botten scenkonstregissör och skådespelarpedagog, utbildad vid Royal Central School of Speech and Drama och Royal Academy of Dramatic Art, båda i London. Därefter har hon utbildat sig till intimitetskoordinator hos Rita O'Brien som är pionjär inom intimitetskoordinering, också i London. Som intimitetskoordinator har Malin förutom utbildning i intimitetskoordinering också "specialinriktad utbildning inom samtycke, mobbning, sexuella trakasserier, hbtqi, mångfald och jämställdhet samt konflikthantering".²⁸²



Från vänster Malin B. Erikson och Gunilla Edemo.

Till undersökningen engagerade jag även dramaturgen Gunilla Edemo, som också regisserar och undervisar i scenkonst. Hon har arbetat länge med frågor om genus och gestaltning, bland annat var hon en av dem som ledde projektet *Att gestalta kön* på Sveriges fyra teaterhögskolor

282 Intimitet på scen, TV och film, 2021.

2007–2009 (som det går att läsa om tidigare i avhandlingen).²⁸³ Hon var även utredningssekreterare i *Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet* och redaktör för utredningens betänkande *Plats på scen* som lades fram 2006.²⁸⁴ Som dramaturg och regissör har Gunilla framför allt jobbat inom fria teatergrupper och haft ett särskilt fokus på improvisationsteater. Hon har en magisterexamen i praktisk kunskap från Södertörns högskola. Dessa erfarenheter tänkte jag skulle vara värdefulla i undersökningen, där jag ville utforska hur sångare aktivt kan ta en större del i skapandet av en scen. Hon har också arbetat fem år på Riksteatern som dramaturg och har därför erfarenhet av hur det kan fungera i en stor institution.

I mina tidigare forskningsprojekt har jag inte haft möjlighet att involvera några andra sångare i själva undersökningen. Denna gång fanns det lyckligtvis ekonomiskt utrymme för det och det är jag väldigt glad för. Det gjorde att jag inte bara kunde söka ny kunskap om sångarens praktik genom mitt eget gestaltande arbete, utan också ta del av processen från ett medspelarperspektiv.

Mezzosopranen Erika Sax har mångårig erfarenhet av att frilansa inom institutionsopera. Till skillnad från mig har hon främst arbetat i Sverige, men eftersom operavärlden är internationell finns det stora likheter i våra erfarenheter. Just dessa erfarenheter från arbete inom institutionsopera var viktiga för projektet. Barytonen Mattias Nilsson har arbetat både inom institutionsopera och i fria grupper. I fria operagrupper kan arbetsmodeller, hierarkier och förhållningssätt till operarepertoaren skilja sig från den strikta ordning som brukar prägla institutionsvärlden. Eftersom min bakgrund är inom institutionsoperan ville jag att undersökningen skulle utgå ifrån de normer kring arbetet och gestaltningen som styr sångare i produktioner vid institutioner, men det var också värdefullt att få in ett sångarperspektiv från fria operagrupper.

Pianisten Love Derwinger har sedan tonåren varit verksam både nationellt och internationellt som solist och kammarmusiker. Han har över 40 cd-inspelningar bakom sig och har också dirigerat opera och romanser. Sedan flera år undervisar han operastudenterna vid Stockholms konstnärliga högskola. Utöver detta är han en reflekterande person och som

283 Demo & Engvoll, 2009.

284 SOU 2006:42.

författare har han berört konstnärligt skapande i två böcker.²⁸⁵ Alla dessa förmågor tänkte jag kunde bidra i det kollektiva utforskandet som undersökningen byggde på.

Vägläddande frågeställningar

Sex frågeställningar var centrala för arbetet med undersökningen. De första två handlade om gestaltning av intimitet och genomsyrade arbetet med alla scener.

1. Hur kan arbetet med kärleksscener läggas upp på ett sätt som säkerställer att sångarnas personliga gränser respekteras?
2. Hur kan en arbeta för att den dramatiska berättelsen i en intim scen ska bli tydligare och mer nyanserad, och att scenen för handlingen framåt?

De fyra övriga frågorna handlade om genus och gestaltningsnormer. Vissa av dem hade jag haft med i tidigare delprojekt, andra var nya för denna undersökning.

1. Hur kan en arbeta normbelysande och normkreativt med befintlig operarepertoar?
2. Hur kan sångarens konstnärliga handlingsutrymme vidgas genom ett friare förhållningssätt till grundmaterialet?
3. Hur kan en kvinna gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?
4. Vad händer om en manskaraktär intar en *femme fatale*-position?

285 Derwinger, 2010 och 2015.

Val av material

För att undersöka projektets frågeställningar praktiskt behövdes två kärleksscener ur operarepertoaren. Eftersom jag ville göra en bearbetning av den ena scenen var det viktigt att åtminstone en av dem inte var alltför kort och att det fanns mycket text att arbeta med. Det var också nödvändigt att de två sånglinjerna låg förhållandevis nära varandra i *tessitura* för att kunna låta karaktärerna byta stämmor. Förförelsescenen ur *Così fan tutte* av W. A. Mozart valdes för att den innehåller både ett ganska långt recitativ och en duett, och för att stämmorna går att växla.²⁸⁶

Som komplement till Mozart-scenen ville jag ha en scen ur den romantiska tidsperioden, helst med ett lägre tempo. När tempot är lågt tappar orden sin koppling till hur det låter när vi talar, eftersom texten blir mer utdragen. Tidsflödet saktar ner, vilket gör att den naturalistiska spelstilen inte alltid kan behållas. I *Sångernas sång*-projektet fick jag känna på utmaningen när lust ska gestaltas i ett lågt tempo. Det ville jag fortsätta att utforska och valet föll därför på Delilas förförelsescen ur *Simson och Delila* av Camille Saint-Saëns.²⁸⁷

Ursprungligen var tanken att vi skulle vara två sångare i undersökningen, en manlig sångare och jag själv. Men jag insåg att det skulle vara intressant att också kunna ta del av utforskandet mera utifrån, och därför bjöd jag in en kvinnlig sångare till scenerna med Delilas aria. I *Sångernas sång*-projektet utmanade jag min sångarpraktik genom att gå in i ett librettoskrivande. Under mina år som doktorand har jag regisserat operastudenterna på Stockholms konstnärliga högskola. I *Interaktion och intimitet*-projektet planerade jag att regissera också inom ramen för min forskning.

Tanken var att göra två varianter av varje scen:

1. en normativ version av *Così*-scenen
2. en normkreativ tappning av *Così*-scenen

286 Mozart, 1999 [urpremiär 1790].

287 Saint-Saëns, 1993 [urpremiär 1877].

3. en version av Delilas aria där hon sjöng arian och fick vara en sexuellt drivande person, utan att uppfattas som moraliskt klandervärd
4. en variant av Delilas aria där rollerna var ombytta, alltså där mannen sjöng arian och gick in i en *femme fatale*-position

Riktigt så blev det inte. Jag återkommer till det.

Förarbete

Undersökningen bestod av en förberedande del och en mer praktiskt orienterad. Förarbetet innebar att välja material, planera undersökningen och knyta de personer till projektet som jag behövde. Där ingick också att förse alla medverkande med det aktuella materialet (noter, libretti och översättningar) och att bearbeta *Così*-scenen.

Eftersom jag ville att utforskandet och den konstnärliga processen skulle vara kollektiva tog jag kontakt med både Gunilla Edemo och Malin B. Erikson när jag hade valt material till projektet. Gunilla och jag träffades flera gånger för att tillsammans fundera kring materialet och hur vi skulle göra för att undersöka de frågeställningar jag var intresserad av. Jag pratade också länge med Malin för att sätta in henne i vad undersökningen syftade till. Sådana samtal hade jag även med Erika Sax, Mattias Nilsson och Love Derwinger. Gunilla, Malin och jag träffades en gång alla tre före projektstart för att dels prata igenom praktiska frågor och dels gå igenom vad Gunilla och jag ville att scenerna skulle berätta. Vi tittade också på min bearbetning av *Così*-scenen och de båda kom med flera förslag som jag tog in i scenen.

När jag kontaktade Gunilla om att vara med i projektet var det framför allt hennes roll som regissör som intresserade mig. Men under projektets gång blev det tydligt att hon i lika hög grad trädde in som dramaturg, både för forskningen och för föreställningen. Hon gav mig löpande kloka synpunkter på mitt föreställningsmanus. Gunilla var också generös genom

att fungera som en rådgivare i själva processledningen, något som hon har lång erfarenhet av och har reflekterat mycket kring.²⁸⁸

Förändrade förutsättningar

När jag designade undersökningen ville jag att Gunilla skulle regissera de två *Così*-scenerna, medan jag skulle utforska arbetet utifrån sångarens position. I arbetet med Delilas scen var tanken att jag skulle regissera för att också få tillgång till ett utifrånperspektiv på mina frågeställningar. Gunilla skulle då ta rollen som dramaturg och vara mitt bollplank, både gällande det konstnärliga och det forskningsmässiga. Men när vi väl kom till de konstnärliga laborationerna var förutsättningarna förändrade.

Ursprungligen skulle inte Mattias Nilsson varit med i undersökningen. Jag hade anlitat en annan baryton som skulle spela Guglielmo. Eftersom jag ville se hur gestaltningen kan bli när en manskropp på operascenen går in i en *femme fatale*-position hade denne baryton också fått i uppgift att lära sig Delilas aria. Jag hade även bjudit in honom att göra bearbetningen av *Così*-scenen tillsammans med mig, vilket han ville men inte hade möjlighet till. Första projektdagen, som låg en vecka före resten av undersökningen, skulle vi ha en workshop om genus med Gunilla, en genusmaskerad.²⁸⁹ Strax innan vi skulle sätta igång fick jag ett meddelande där barytonen berättade att han var sjuk och inte kunde komma. Mindre än 48 timmar före nästa projektdag meddelade han sedan att han var tvungen att kliva av hela projektet av personliga skäl.

Jag kontaktade då Mattias Nilsson som hade sjungit Guglielmo på svenska för 24 år sedan. Han var på resa, men skulle komma hem samma kväll. Nu fick han en dag på sig att lära sig båda *Così*-varianterna på italienska. I synnerhet recitativ brukar ta lång tid att memorera, så det fanns inte tillräckligt med tid för honom att också lära sig Delilas aria på franska.

Frågan var hur vi nu skulle kunna undersöka en manlig *femme fatale*-position. Det jag ville se var hur gestaltningen kan bli när en manskropp

288 Se t.ex. hennes magisteressä *Normer, makt och motstånd: Ett kalejdoskop* (Edemo, 2016).

289 Detta är Gunillas egen översättning av det engelska ordet *drag*. Det går att läsa mer om genusmaskeraden i rapporten *Att gestalta kön* (Edemo, 2009, s. 117).

intar en sådan position. Kunde Mattias lära sig melodin och göra arian som en *vocalise*, alltså sjunga melodin utan ord, till exempel på ett "ah"? Men en stor del av gestaltningen ligger i den textliga förmedlingen, i användningen av konsonanter och vokaler. Jag var också orolig att arbetet med att lära sig melodin till en ny fackfrämmande aria skulle minska chanserna att han, på den korta tid som fanns kvar skulle hinna lära sig *Così*-scenerna tillräckligt bra för att kunna arbeta konstnärligt med dem. Därför beslutade jag att göra om rollen till en byxroll och att jag själv skulle spela scenen mot Erika, med Gunilla som ett regiöga. Visserligen är Delilas roll alldeles för tung för mig vokalt sett, men jag hoppades att jag, med tanke på att vi skulle göra scenen med piano och inte orkester, ändå skulle kunna arbeta med materialet och att vi tillsammans skulle kunna utforska det jag planerat, även om det skulle bli väldigt annorlunda mot vad jag tänkt mig.

Under två projektdagar arbetade vi med Malin på de intima ögonblicken i de fyra scenerna. Jag spelade *Così*-scenerna med Mattias och *femme fatale*-varianten med Erika, medan Erika sjöng Delilas aria med Mattias som medspelare. Det var mycket givande för mig att ta del av processen utifrån när Erika och Mattias gestaltade scenen.

Men morgonen därpå hade Erika blivit förkyld. Hon kunde förstås inte komma in och arbeta nära oss andra. Vad skulle vi göra nu? Vi visste inte hur snabbt Erika skulle tillfriskna, så det var nödvändigt att använda forskningstiden väl och göra en plan B ifall hon inte skulle hinna bli bra till redovisningen. I den scen där Erika sjungit arian kunde jag spela Delila i hennes ställe. Jag försökte därför gå in i den gestaltning som Erika och Mattias arbetat fram och lära mig Erikas scenerier. Men i den scen Erika och jag gjort var förutsättningarna nu helt förändrade – i stället för en kvinnlig chef som min byxrollskaraktär skulle förföra, hade jag nu en manlig chef. Plötsligt handlade scenen om två män. Jag hade nog aldrig kommit på tanken att göra en sådan scen i detta projekt om inte Erika blivit sjuk, men är väldigt tacksam för att slumpen gjorde så att vi också fick undersöka ett (manligt) homosexuellt begär.

Kanske öppnade den nya situationen våra sinnen för att tänka friare kring gestaltningen. När vi arbetade med att sätta in mig i den scen där Erika skulle sjungit arian, föreslog Mattias att vi skulle undersöka vad som hände om den karaktär jag spelade inte var så tydlig i sin konststillhörighet. Det blev mycket intressant både forskningsmässigt och konstnärligt.

Erika tillfrisknade efter några dagar och då hon kom tillbaka stod vi plötsligt med fyra versioner av Delilas aria. Det var åtminstone en för mycket. Scenen mellan Erika och mig kändes självklar att behålla. Scenen med de två männen ville jag absolut också ha med, den tillförde något unikt som inte fanns i de andra scenerna. Frågan var vilken av de två slutscenerna som skulle vara kvar.

Erika var den som föreslog att vi skulle behålla den genusambivalenta varianten. Om hon inte gjort det hade jag nog inte klarat av att stryka scenen där hon sjöng arian. Jag är oerhört tacksam för att hon var så lojal med arbetet och kunde se att versionen där Delilas konstillhörighet var mer flytande var forskningsmässigt intressantare än alternativet med en tydlig kvinnlig karaktär.

Erika var hemma och vilade en dag, sedan var hon med på länk en dag när vi arbetade med Delilas scener och hjälpte mig att få in Delilas aktioner. Därefter var hon med på plats under alla laborationer. Även om hon inte var på scen lika mycket som jag hade planerat var hon en viktig del i det kollektiva arbetet. Hon bidrog stort till kunskapsutvecklingen och till gestaltungsarbetet. Också Love var helt involverad i undersökningen. Även om han inte kunde se vad vi sångare gjorde på scen när han spelade, kom han med inpass och reflekterade tillsammans med oss andra kring de olika frågeställningarna.

Samskapande

Det konstnärliga arbetet i gruppen blev verkligen kollektivt, vi skapade tillsammans och det är svårt att i efterhand minnas vem som bidrog med vilka idéer – jag upplevde laborationerna som ett gemensamt flöde av kreativitet. Även om jag var initiativtagare och mina forskningsfrågor styrde undersökningen var det inte en persons konstnärliga vision som skulle genomföras. Jag gick in i undersökningen med tankar om dramaturgin och tog hjälp av Gunilla och Malin, men det var tillsammans vi skapade föreställningens bågar. Det fanns inte en person som var överordnad de andra rent konstnärligt, inte ett upphovs geni. Jag ville så mycket som möjligt låta arbetet få vara icke-hierarkiskt, där allas bästa idéer kunde läggas på bordet. I frigruppsvärlden är regissören ofta en möjliggörare för en

kollektiv vision, inte någon som ska förverkliga sin egen idé. Frågan ”Vad vill vi berätta?” är det centrala. Både Erika och Mattias uppskattade att få vara mer delaktiga i skapandet av gestaltningen.



Från vänster Malin B. Erikson, Erika Sax (sittande), Tove Dahlberg, Mattias Nilsson och Gunilla Edemo.

Ett par veckor efter projektet skrev Erika i ett mejl till mig att ”arbetssättet med Gunilla där det kändes som om vi var medregissörer och jobbade fram tankar tillsammans var verkligen lyxigt. Det är ju inte ofta tiden till det finns”.²⁹⁰ Mattias skrev till mig att ”det var också en frihet att känna att vi var medskapande och idéerna flög ur oss och kändes alla viktiga”.²⁹¹ Deras reflektioner kring arbete tyder på att undersökningen faktiskt gav oss sångare ett vidgat konstnärligt handlingsutrymme och visar hur frigörande det kan upplevas för en scenkonstnär. Även för mig var det mycket givande att som sångare få befinna mig i en kollektiv konstnärlig process.

Det finns forskare (både inom konstnärlig forskning och mer akademisk sådan) som undersöker och begreppsbygger om kollaborativa

290 Personlig kommunikation, 2021-09-28.

291 Personlig kommunikation: 2021-10-01.

skapandeprocesser.²⁹² Den forskning som bedrivs inom det fältet ser jag som både spännande och värdefull. Jag vill vara tydlig med att min avhandlings fokus dock inte ligger på kollaborativa skapandeprocesser, mina forskningsfrågor handlar inte specifikt om det. Däremot använder jag mig av samskapande och samkunskapande för att forskningen handlar om komplexa frågeställningar som kan gynnas av många olika perspektiv. Då hamnar vissa aspekter av det kollaborativa skapandet i fokus. I *Sångernas sång* gick jag in i ett samskapande med en tonsättare för att undersöka ett vidgat konstnärligt handlingsutrymme. Då utforskade jag hur relationen mellan en tonsättare och en utövare kan utvecklas. *Interaktion och intimitet* belyste delar av det kollektiva skapandet som handlar om sårbarhet och risk. Jag kommer att återkomma till det.

Genusmaskerad och modersmål

Innan vi påbörjade de konstnärliga laborationerna med materialet ägnade Gunilla, Erika och jag en heldag åt att utforska genus i en workshop som Gunilla ledde och som hon kallar för genusmaskerad. Hon ser en genusmaskerad som "ett lekfullt sätt att undersöka kön som *ideologi*", snarare än att skärskåda trovärdigheten i olika könade uttryck.²⁹³ Gunilla beskrev det som att vi gjorde två utflykter till platserna *maskulinitet* och *femininitet*. På dessa platser finns vissa fysiska företeelser och förhållningssätt till omvärlden som vi fick prova i våra kroppar. Flera av dessa påminde mig om arbetet med *Mönster och möjligheter*.

Det finns många sorters maskuliniteter och femininiteter och de tar sig olika uttryck beroende på klass, kultur, situation och så vidare. I Gunillas genusmaskerad undersökte vi en hegemonisk maskulinitet, alltså den typ av maskulinitet som har en ledande, dominerande funktion, ett slags herravälde, och den som har högst status i samhället.²⁹⁴ Denna maskulinitet blir då per definition vit, västerländsk och heterosexuell. Som besökare på

292 Se t.ex. tonsättaren Kent Olofssons avhandling *Composing the Performance* (2018).

293 Edemo, 2009, s. 118.

294 Begreppet hegemonisk maskulinitet kommer från Raewyn Connell (1987) och har sedan det introducerades blivit så etablerat att det hållits flera forskningskonferenser på ämnet (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 831).

denna plats hejade vi på den som uttalade sig, men sköt bort sårbarheten. Vi log inte när vi hälsade på någon vi mötte. Däremot var hierarkier inga problem. Rädslan för att eventuellt uppfattas som homosexuell styrde hur intimitet till andra män kunde uttryckas. I den maskulinitet vi provade fanns en generositet. Den handlade dels om en inställning som utgick ifrån att jag ägde rummet vi befann oss i och att jag därmed också kunde bjuda in andra till mitt rum. Dels handlade den om att jag kunde ge kvinnorna omkring mig komplimanger. Jag hade samtidigt rätt att betrakta och värdera.

Den som besökte denna plats förde sin kropp på ett särskilt sätt. Huvudet hölls vertikalt. Det gick att böja framåt och bakåt och vridas åt sidorna, men aldrig att luta mot axeln. Käkarna var lösa och kunde bara hänga. Brösten var öppet, slätt och inte sårbart. I armhålorna fanns plats för två apelsiner, vilket gjorde att armbågarna åkte ut en bit från kroppen. Magen var avslappnad och fick gärna ta stor plats. Höfterna var parallella med knäna. Det gick att lägga merparten av kroppsvikten på ena foten, men bara om den var placerad framför eller bakom den andra; kroppsvikten försköts aldrig i sidled. Det fanns en rörelse i knäna men inte i höfterna. Skinkorna var lite spända och hoptryckta, vilket skapade en utåtvridning i benen och fick fotbladen att peka lite utåt.²⁹⁵

I genusmaskeraden besökte vi också en vit medelklassfemininitet. Här var det viktigt att utjämna statusskillnader. Den som uttalade sig om något bad samtidigt om ursäkt för att inte höja sig över resten av gruppen, eller

295 I slutskedet av mitt skrivande besöker jag Riksteaterföreställningen *Slick*, en one-man-show med dragking-karakteren Karl Qunt, alias Sofia Södergård. Det är den 25 januari 2023 på Årsta Teater och efter föreställningen håller Södergård en "meet and greet" med sin publik i foajén. Den som vill får ta selfies tillsammans med Karl Qunt. Inför fotograferingen ger han mig och andra fans en snabbkurs i maskulinitet: sätt en rynka mellan ögonbrynen, släpp ner käken och ha gärna munnen halvöppen. Det slår mig hur denna "manual för maskulinitet" återkommer och att praktiken att göra maskulinitet på scen också behöver förstås mot bakgrund av att flera professionella scenkonstnärer, däribland dramaturgen Gunilla Edemo och dansaren och koreografen Sofia Södergård, har erfarenheter och referenser till den queera subkultur där dragkings varit både en scenisk och en politisk praktik sedan sent 1990-tal/tidigt 2000-tal. Denna subkultur finns skildrad bland annat i två dokumentärer – *Venus Boyz* (Bauer, 2002) som är filmad i New York och London och hade svensk biografpremiär 2002 och *Dragkingdom of Sweden* (Ryberg & Ekman, 2002) som är filmad i Stockholm och visades på SVT samma år – och är också akademiskt beskriven och utforskad, inte minst av genusvetaren Anna Olovsdotter Lööv i avhandlingen *Maskulinitet i feminisms tjänst: dragkingande som praktik, politik och begär* (2014).

tog helt enkelt tillbaka det den sagt. På denna plats var det viktigt att hela tiden förhålla sig till de andra i rummet och se till att inte störa. På ett sätt bad vi om lov att få vara där och hoppades att vi dög. Vi var missnöjda med oss själva och stöttade varandra genom att föreslå saker att göra eller konsumera för att det skulle kännas bättre.

I den vita medelklassfemininitet som vår utflykt gick till var huvudet ofta lagt på sned. Bysten kunde antingen visas upp eller skyddas, exempelvis med armarna eller någon sak. Magen hade en liten spänning, medan höften var avspänd så att den rörde sig vid varje steg. Ett leende spelade hela tiden i mungipan för att försäkra omgivningen om att vi inte var hotfulla eller kritiska. Samhälls- och kulturteoretikern Sara Ahmed skriver att när kvinnor och flickor förväntas le blir "leendet [...] en kvinnlig prestation" och att det kan "vara något du måste ta fram för att kompensera att du inte upplevs som kvinnlig nog".²⁹⁶

Genuskodning sker genom kroppars sätt att ta upp utrymme: tänk på den intensiva socialiteten på tunnelbanan eller på tåget, hur vissa män vräker sig, skrevar med benen, tar upp plats inte bara framför sina egna säten utan även framför andra säten. Kvinnor kanske inte ens får särskilt mycket plats framför sina egna säten; den platsen har någon tagit. Vi blir tillmötesgående genom att ta mindre plats. Ju mer tillmötesgående vi är, desto mindre plats behöver vi ta. Genus: en cirkel som blir allt snävare.²⁹⁷

Gunilla menar att det kön vi "prenumererar på till vardags", för att använda skådespelaren Pelle Hanæus formulering, går att likna vid ett modersmål.²⁹⁸ Det är något vi vuxit upp med och lärt oss genom att härma andra till den grad att vi inte längre tänker på hur det görs. Detta liknar Judith Butlers teori om performativitet. Liksom grammatiken i vårt modersmål blivit i det närmaste automatisk sitter de könade kvalitéerna i de sätt vi rör oss på i våra kroppar och i vårt sätt att förhålla oss till andra människor och vår omgivning. De flesta av oss gör genus mer eller mindre omedvetet.

²⁹⁶ Ahmed, 2017, s. 72.

²⁹⁷ Ahmed, 2017, s. 39.

²⁹⁸ Edemo, 2009, s. 117.

Jag återkommer till hur detta modersmål kan smyga sig in i gestaltningen, trots att en försöker göra medvetna och aktiva konstnärliga val i relation till framställningen av genus.

Några veckor efter att vi avslutat projektet skrev Mattias i ett mejl till mig: "En annan sak som bidrog till att jag kände mig kreativ var analysen över min manliga kropp, över dess naturliga styrka och att inta ett rum. Jag blev smickrad och kände mig starkare och fick tillgång till mitt modersmål. Att vara expert på det manliga modersmålet, hur en man gör vissa saker. Jag kände också att jag kunde kosta på mig att avvika från vissa normer utan att tappa manlighet."²⁹⁹

Intimitetskoordinering

IN- OCH UTCHECKNING

Malins arbetsmetod handlar kort uttryckt om att skapa ett tryggt rum, att tydliggöra sångarnas personliga gränser och att utifrån dem ta fram och, med hjälp av specifika tekniker, repetera in en intimkoreografi som förmedlar det regissören har tänkt sig att scenen ska berätta. I föreställningen nämner jag att vi under projektets gång började varje arbetspass med en övning där vi sångare frågade varandra om lov att få vara fysiskt nära. Övningen är en del av ett slags incheckning som handlar om våra privata jag, inte om karaktärerna vi ska gå in i – det är ju trots allt våra privata kroppar som ska mötas.

Under incheckningen ska det alltid finnas en tredje part i rummet, sångarna ska alltså inte göra den på egen hand. Denna tredje part kan vara intimitetskoordinatoren om hen finns tillgänglig, exempelvis under repetitionsarbetet. Det kan också vara någon annan i produktionen som sångarna inte står i beroendeställning till. Växelvis frågar vi varandra om vi får lov att närma oss den andra i enlighet med en bestämd mall. Vi tänker oss nu att det är Erika Sax och jag som gör övningen. Hon börjar fråga om hon får gå in i min personliga sfär. När jag svarat ja, ställer hon sig nära mig, utan att röra vid mig och bara står där ett litet slag. Sedan tar hon ett

299 Personlig kommunikation, 2021-10-01.

steg tillbaka. Efter det frågar vi i tur och ordning varandra om vi får hålla om den andras axlar, hålla i den andras händer och hålla om den andra "hjärta mot hjärta". Varje gång inväntar vi den andras klartecken innan vi gör det vi fått lov till och håller så en liten stund. Efteråt kliver vi tillbaka till våra ursprungsplatser. Den allra sista frågan en av oss ställer är: "Får jag hålla om dig hjärta mot hjärta och mage mot mage?"

Övningen tar lite tid för det är nu vi ska känna efter om vi verkligen vill komma varandra så nära. Det ska alltså finnas en möjlighet att också tacka nej till fysisk intimitet om en inte vill. Men i praktiken i en produktion (oavsett om det är en föreställning eller, som i vårt fall, en forskningsundersökning) kan det kännas svårt att låta bli att säga ja. I synnerhet som frilans vet en att varje minut är dyrbar och att den som inte är smidig kan riskera att bytas ut eller inte få komma tillbaka i ett annat projekt. Men även den som är fast anställd kan känna ett socialt tryck att vara en god arbetskamrat, att vara en i gänget och att inte krångla. Det kan också finnas en rädsla att ett nej skulle såra den andra sångaren – "tycker du inte om mig?" Här ser jag en svaghet i arbetsmetoden. Vad blir konsekvenserna om någon säger nej, vad händer då?

Med det sagt upplevde jag att övningen ändå fyllde en viktig funktion. Att ha gott om tid och att närma sig varandra stegvis bidrog till att skapa en känsla av samhörighet. Första gångerna vi gjorde övningen kändes det lite nervöst, trots att vi tre sångare utbildades på Operahögskolan ungefär samtidigt för många år sedan och inte var helt nya för varandra. Men så småningom infann sig ett lugn. När vi vågade ta oss tid och hinna landa i de olika mötena märkte vi hur vi efterhand synkade våra kroppar så att vi andades gemensamt. Fenomenet att kroppar i en skapande process faller in i samma rytm, att hjärtslag och andning synkas, kallas för *entrainment*. Det behöver inte handla om just intimitet, utan kan ske när snickare hamrar bredvid varandra och hammarslagen landar i en gemensam puls eller när jazzmusiker improviserar tillsammans.³⁰⁰ Att varje dag i lugn och ro få närma oss varandra på nytt och att samtidigt synka våra kroppar tror jag hjälpte till att bygga upp en tillit mellan oss sångare. Efter projektets slut skrev Erika i ett mejl till mig att hon särskilt uppskattade övningen med att gå in i den andras personliga sfär. "Det skulle jag önska innan

300 Nachmanovitch, 1990, s. 100.

repstart varje dag för att befästa ett förtroende, och undvika flams och trams för att kunna repa på ett respektfullt sätt.”³⁰¹

Efter att vi gjort denna övning gick vi i incheckningen över till att identifiera var våra personliga fysiska gränser gick den dagen och med just den personen. ”Jag tror inte på ditt ja, förrän jag fått höra ditt nej”, brukar Malin säga. ”Ditt nej är den finaste gåvan.” Det handlade alltså om att visa exakt var på min kropp jag inte ville bli berörd och tydliggöra på vilka sätt andra fick ta på mig i ett konstnärligt arbete. Genom att långsamt föra den andras händer över min kropp kunde vi båda hinna känna efter vad vi var bekväma med. Den som skulle få veta mina gränser måste också ha möjlighet att bestämma att ”där vill jag inte röra”. Den ena kan tycka att det känns ok att bli berörd på ett ställe där den andra kanske inte vill ta.

Eftersom gränserna kan skilja sig från dag till dag gjorde vi en daglig avstämning om något hade ändrats sen förra gången. Det intressanta var att både mina och Mattias gränser flyttade sig successivt under hela projektet. Till skillnad från Erika som var bekväm med att bli vidrörd nästan överallt redan från start, hade Mattias och jag i början av undersökningen ganska stora områden där vi inte ville att någon skulle röra oss. Första dagen ville jag till exempel absolut inte att någon skulle ta på nedre delen av min mage. Men redan nästa dag kändes det helt okej att bli berörd just där. Mattias ville till en början inte att jag skulle röra vid hans ögon, näsa eller mun, men gradvis krympte det området och till slut kunde jag ta även där.

Vi avslutade varje arbetspass med en utcheckning för att stämma av hur intimiteten hade fungerat under dagen. Här fanns det tid att reflektera kring arbetet och om vi känt oss obekväma i något moment. ”Att ha någon som checkar av vid dagens slut hur det har känts är ju verkligen värdefullt och kändes tryggt på alla sätt och vis. På så sätt undviker man ju obekväma tankar och känslor som kan skava länge efteråt.” skrev Erika i sitt mejl.³⁰² I vår undersökning var det ingen som råkade gå över mina personliga gränser, så jag kände mig aldrig obekväm med hur jag blev vidrörd. Det som åtminstone jag upplevde som viktigast var i stället att få veta hur den andra personen upplevt intimiteten och försäkra mig om att jag inte gjort något som skapade obehag hos den.

301 Personlig kommunikation, 2021-09-28.

302 Personlig kommunikation, 2021-09-28.

INTIMITETSKOREOGRAFI

När incheckningen var klar släpptes övriga deltagare i undersökningen in i rummet där vi arbetade. Gunilla och jag hade tidigare berättat för gruppen vad vi skulle vilja att de respektive scenerna berättade. Utifrån dessa tankar improviserade vi sångare fram scenerier. Gunilla bidrog kontinuerligt med reflektioner och förslag. När vi kom till ställen där vi ville gestalta intimitet jobbade vi i dialog med Malin som kom med konkreta idéer på hur vi kunde röra vid varandra. Jag hade före undersökningen fått ett intryck av att Malin skulle ha utarbetat en hel koreografi i förhand, men mycket av gestaltandet skedde utifrån sångarnas impulser.



Malin B. Erikson.

För vissa moment hade Malin specifika tekniker som vi fick lära oss. Jag berättar i föreställningen om arbetet med en boll när Erika spelade Delila som reklambyråchef. I den scenen tog vi bort bollen när jag fått in hur rörelsen skulle göras. I scenen med de två männen, när det ska se ut som att Dalilo tillfredsställer Simson, var det enklare att få till rörelsen genom att jag rullade bollen mot Mattias lår även under föreställningen. Så under

den scenen hade Mattias bollen i sin kavajficka och gav den till mig när han satt sig ner i stolen och publiken inte kunde se våra händer.



Från vänster Gunilla Edemo, Tove Dahlberg och Erika Sax.

Innan Erika blev sjuk arbetade hon och Mattias med slutscenen. Vid ett tillfälle hamnade Delila på rygg på bordet med Simson över sig. Här jobbade Malin också mycket tekniskt. Hon ville skapa ett utrymme mellan kropparna, ett litet luftrum mellan underliven, så att sångarna skulle känna sig bekväma. För att få till detta luftrum instruerade hon Erika att spänna ena låret och Mattias att trycka sitt lår mot Erikas. Effekten var slående. Spänningen i låren gjorde att jag som åskådare såg en aktivitet i höfterna som inte egentligen fanns där, jag trodde på att de hade könen mot varandra. När Malin gav sångarna denna hantverksmässiga teknik kunde de gestalta situationen fullt ut.

Sociala yttranden

Regissören och forskaren Kristina Hagström-Ståhl som var en av mina medforskare i *Mönster och möjligheter* har återkommande använt sig av Judith Butlers tankar i sin konstnärliga praktik. I regiarbetet med två verk ur kanon, operan *Dido och Aeneas* (2014) och dramat *Fröken Julie* (2012), utforskade hon en typ av kroppsliga yttranden som hon väljer att kalla sociala för att de inte ska förväxlas med det som brukar förknippas med traditionellt skådespeleri.³⁰³ Här lägger hon exempelvis in skådespelarens ”bodily habits that express and confirm conventions of gender, but also the kinds of coded gestures and patterns of behaviour that convey relational systems of power”.³⁰⁴ Hon menar att meningsskapande sker både medvetet och omedvetet hos skådespelaren på scen. Genom de upprepade kroppsliga yttrandena bidrar teatern till den normativa processen i vårt samhälle. Huruvida publiken uppfattar en rolltolkning av en heterosexuell cisperson som trovärdig handlar enligt Hagström-Ståhl inte om skådespelarens framställning av karaktären, utan om hens framställning av genus.

För att pröva en genusmedveten gestaltning praktiskt i repetitionsarbetet bad hon Tove Edfeldt som spelade Julie att kyssa Jean ”som en man”.³⁰⁵ Tove visste inte alls hur hon skulle göra, men när Pär Malmström som spelade Jean visade genom att kyssa Julie ”som en man” blev det tydligt att de båda visste exakt hur kyssen skulle se ut för att situationen skulle läsas på det sätt regissören tänkt.

För Pär är anvisningen ”som en man” självklar, den sitter i hans kropp, som en koreograferad gest färdig att återupprepa och citera, medan Tove måste arbeta både med kroppsspråket och med sitt handlingsutrymme.³⁰⁶

303 Purcell, 1979 [urpremiär 1689]; Strindberg, 1990 [urpremiär 1888]; och Hagström-Ståhl, 2016, s. 78.

304 Hagström-Ståhl, 2016, s. 79.

305 Hagström-Ståhl, 2013, s. 91.

306 Hagström-Ståhl, 2013, s. 91.

Hagström-Ståhl insåg att det tar lång tid och kräver många justeringar att ta till sig inlärd beteenden hos ett genus som inte är ens eget.

Jag kan känna igen mig i beskrivningen av genusarbetet på scenen som något som ofta sker omedvetet. Som kvinnlig sångare kan jag samtidigt falla in i ett kroppsspråk eller en passivitet som jag känner mig främmande inför i verkliga livet, men som jag uppfattar som självklara på operascenen, förmodligen för att normerna för genusskapande är starka där. Jag har en känsla av att jag i kvinnliga operaroller ofta förväntas vara vän, ljuv och tillmötesgående. I byxrollerna upplever jag att det finns ett utrymme att prova andra sätt att gestalta, vilket kan kännas befriande.

Normförhöjande *Così*-scen

För att kunna utmana gestaltningen av genus i operarepertoaren började vi undersökningen med att utforska gestaltningsnormerna i en förförelsescen. Vi gjorde recitativet och duetten ur *Così fan tutte* precis som det



Tove Dahlberg och Mattias Nilsson.

står i noterna och vi lade ett särskilt fokus på att förstärka normerna för att göra dem mer synliga. Här var den centrala frågeställningen kring gestaltningen hur det går att arbeta normbelysande med befintlig operarepertoar.

Kärnan i den första varianten av scenen är klassisk. En ung kvinna försöker stå emot sitt eget begär och vara trogen det kommande äktenskapets löften. Hon vill vara ärlig, men hennes drift vinner över förnuftet, så hon faller till föga och blir förförd.

Mannen vill pröva hennes trohet. Han har ingen anledning att tvivla på sin attraktionskraft.

Kanske blir han glad när hon faller till föga, men det härliga kärleksmötet är en bonus. Det finns ingen risk för honom, det är inte farligt att vara otrogen, men för henne är det hedern som riskeras.

ATT BELYSA GESTALTNINGSNORMER

I den första versionen av *Così*-scenen arbetade vi med att förhöja gestaltningsnormerna, men vi störde dem inte. Här utgick vi ifrån att Guglielmo och Dorabella spelar ett spel och att de båda är väl medvetna om vad som förväntas av dem utifrån sina respektive roller i spelet.³⁰⁷ För att följa normen i den västerländska berättelsen om förförelse lät vi Guglielmo hela



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

tiden vara i kontroll och vara den som styrde händelseutvecklingen genom olika strategier. Han tog Dorabella om livet, smög sig intill henne på bänken, smekte hennes arm, kysste henne på halsen och knäppte upp hennes blus. Hans fokus låg på Dorabellas reaktioner, för att utifrån dem kunna avgöra när det kunde vara läge att växla upp spelet.

Dorabella förhöll sig till Guglielmos blick, tog inga initiativ utan var avvaktande och väntade på vad han skulle göra härnäst. Hon var beredd att skratta åt hans skämt. Ganska snart slets hon mellan vad hon lovat sin pojkvän Ferrando och sin lust till Guglielmo. När han dragit henne

nära sig på bänken tillät hon sin överkropp att njuta av hans beröring, samtidigt som hon gjorde vad hon kunde för att hålla ihop benen, som

307 *Spelet* är en cynisk handbok för män i konsten att ragga som beskriver steg för steg hur en man kan agera för att få ha sex med den han vill (Strauss, 2006).

för att hejda det som hände i underlivet. Liksom i många klassiska uppsättningar av *Così fan tutte* lät vi henne ha en medaljong med sin pojkväns bild runt halsen, för att tydliggöra att hon måste välja den ena eller den andra. Monogamin är en grundpremiss, det finns inga andra alternativ. Slutposen fick bli en kroppslig manifestation av den normativa berättelsen, där han visar sitt övertag genom att lägga henne över sitt ben och hon ger sig åt honom och fullkomligt smälter av hans kyss.



Tove Dahlberg och Mattias Nilsson.

När vi testade slutposen första gången hade Mattias aldrig utfört en sådan handling tidigare och jag hade inte heller varit med om att någon lagt mig över sitt ben på det sättet. Ändå tycktes vi veta precis hur rörelsen skulle utföras. Kristina Hagström-Ståhl beskriver det som en koreografi som redan finns i våra kroppar.³⁰⁸ Det intressanta är att fastän vi som individer aldrig trätt in i just denna koreografi har vi lärt oss den genom gestaltningar som vi tagit del av, kanske i synnerhet från filmens värld. Den är så självklar för oss att den dansar sig själv.

308 Hagström-Ståhl, 2013, s. 91.

Det är svårt för mig att sätta ord på vilka genusmarkörer vi använde för att gestalta en kvinna och en man. Mattias och jag är så vana att på scen befinna oss i ett maskulint respektive feminint register att det kommer av sig självt, utan att vi behöver tänka på det. För att kunna identifiera vad vi faktiskt gör behöver jag titta och lyssna på filmen flera gånger. Jag ser då att utrymmet mellan mina fötter generellt är litet. Jag håller armarna nära kroppen, i synnerhet armbågarna, och händerna rör sig mycket ovanför midjan. Jag tar ofta på mig själv, rör vid mitt ansikte, vid överkroppen och låren. Nacken är mjuk och rörlig och jag låter alla känslor synas i mitt ansikte. Mattias håller ut armbågarna en bit från kroppen och tar stor plats med armarna när han gestikulerar. Hans nacke är rak ända tills han ska kyssa mig på halsen och knäppa upp min blus då han behöver hålla koll på hur jag reagerar. Han sträcker på ryggen och breddar bröstet. De gånger då han rör vid sin egen kropp är mycket specifika. Det är när han i början tar sig om magen för att visa för Dorabella hur dåligt han mår, när han senare på ett utstuderat vis drar handen genom sitt hår och när han talar om hjärtat – då rör han vid sitt eget hjärta.

Museal musik mot nyskapande regi?

Det finns vissa likheter mellan operaindustrin, så som den fungerade fram till början av 1800-talet, och biograffilmen; under barocken och wienklassicismen bestod en ny operauppsättning i princip alltid av ett nytt verk (som dessutom spelades i ett specifikt operahus).³⁰⁹ Om produktionen varit mycket populär kunde den repriseras några säsonger och ibland togs produktionen upp i en annan stad något år senare, men därefter förväntade sig publiken nya verk.

Vid mitten av 1800-talet skedde en förändring. Verken i sig hamnade mer i fokus och det blev vanligt att spela äldre repertoar parallellt med de

309 Abbate & Parker, 2015, s. 32. Hela detta avsnitt bygger på denna bok, om inte annan källa anges.

nya verken.³¹⁰ På 1900-talet försköts balansen ytterligare och gjorde nya verk till undantagen; merparten av uppsättningarna bestod av äldre verk och en operakanon började ta form. Ett intresse för att återupptäcka gamla tiders operor växte fram samtidigt i olika västerländska länder. Enligt musikforskarna Carolyn Abbate och Roger Parker togs Verdis operor upp på nytt på 1920-talet, medan intresset för Mozarts verk vaknade på 1930-talet. *Bel canto*-repertoaren blev vanlig på 1950-talet, Rossinis operor blev populära igen på 1970-talet och Händel fick en renässans från ungefär 1990 och framåt.³¹¹ När det gäller operakonsten har mycket av det vi numera uppfattar som kanon alltså inte varit en del av den särskilt länge.

Med bruket att sätta upp gamla operor förändrades förväntningarna på regissörerna. Regin hade tidigare setts som en del av verket – nu behövdes en uppdatering av iscensättningen för att produktionen inte skulle uppfattas som föråldrad.

With staging now thrown open as an interpretive extra, as a "reading" of a well-known text, new questions emerged about the role of directors, who seems now to bear much of the burden for renewing works that could not be new in any other way. [...] Directors took on the responsibility for making canonic operas seem fresh or contemporary – if you will, for assuaging boredom.³¹²

Enligt min erfarenhet skolas sångare in i ett paradoxalt förhållningssätt till materialet där musiken behandlas med (överdriven?) respekt och ingenting får ändras, medan det sceniska ofta förväntas bygga på en naturalistisk spelstil och vara frikopplat från den stil och de ideal som rådde i samhället då verket skrevs. Regissören och forskaren Kristina Hagström-Ståhl har också reagerat på paradoxen i operapraxis:

In opera it sometimes seems as though both these tendencies are working at once: the directorial concept should challenge and recontextualise the thematics and/or spatial/scenic dimensions

310 Abbate & Parker, 2015, s. 32.

311 Abbate & Parker, 2015, s. 32.

312 Abbate & Parker, 2015, s. 33.

of a work, while the vocal and musical performances should reproduce, in as much detail as possible, a centuries-old ideal.³¹³

När handlingen flyttas i tid och rum är avsikten säkert ofta att göra gamla verk mer angelägna för dagens publik. Men, som sångaren Sara Wilén påpekar, om inte också de dramatiska situationerna i verket förändras är risken att hierarkier cementeras faktiskt större än om operan fick utspela sig i den tid då den skrevs.³¹⁴

Abbate och Roger menar att dagens operauppsättningar i stor omfattning styrs av en nästintill helig vördnad för verket, trots att den vördnaden oftast inte fanns när verket skrevs.³¹⁵ Kanske är det en av orsakerna till att det praktiskt taget aldrig sker några genusbyten i rollsättningen på operainstitutionerna.³¹⁶ Skillnaderna i hur operautövare förhåller sig till det sceniska och till det musikaliska kan bero på hur klassiska musiker skolas in i att tänka kring verket och tonsättarens avsikter. Pianisten och forskaren Mine Doğantan-Dack beskriver

a deeply-rooted ideology that regards the function of classical performance as the communication of the composer's musical intentions to listeners, and demands that any performative creativity be confined by the expressive limits presumably set by the composer through the symbols on the score.³¹⁷

Eftersom tonsättare till kanoniserade verk oftast är döda och inte går att fråga om hur de tänkt att musiken ska framföras lär sig musikerna i stället att följa den tolkningstradition som vuxit fram under många år, som uppfattas som riktig och universell.³¹⁸ Denna idé har jag velat utmana i min forskning.

313 Hagström-Ståhl, 2016, s. 77.

314 Wilén, 2017, s. 230.

315 Abbate & Parker, 2015, s. 7.

316 Byxrollerna innebär i sammanhanget inte ett normbrott eftersom de är skrivna för ett kvinnligt röstläge och det finns en flera hundra år gammal tradition att ge dem till kvinnliga sångare.

317 Doğantan-Dack, 2015, s. 32.

318 Doğantan-Dack, 2015, s. 35.

En feministisk blick

I boken *A Feminist Perspective on Opera Interpretation* ifrågasätter kvinnoforskaren och juristen Courtney W. Howland det traditionella sättet att läsa och iscensätta opera.³¹⁹ Det präglas av en otydlighet gällande tolkningsstrategier och vilka teorier som utgör grunden för uppsättning, menar hon, och leder till att vissa läsningar, särskilt de som får en plats i operahistorien, uppfattas som objektiva. Men ingen läsning kan vara objektiv, anser hon, den beror alltid på vilka tolkningsstrategier läsaren använder – och med läsaren menar hon såväl regissören, sångaren och åskådaren i salongen som den som avnjuter en opera från en ljudinspelning.

Howland menar att ett vanligt sätt att läsa opera är genom att anlägga en maskulin blick på verket. Detta ska inte förväxlas med begreppet *den manliga blicken*.³²⁰ Enligt Howland används den maskulina blicken för att försvara vissa konstruktioner av maskulinitet genom att förneka en kvinnlig karaktär makt.

One way is by either idealizing or eroticizing her, rendering her passive and silenced. The other way is by demonizing and punishing her, thus denigrating the nature of her power. In either case, she is denied moral agency – either because her subjectivity does not rise to the level of agency or because she is evil and thus not moral.³²¹

Howland anger ytterligare två strategier, utöver att anlägga en maskulin blick, som hon anser att traditionella operatolkningar bygger på. Det handlar dels om att låta tonsättarens intentioner få företräde och dels om att skilja på berättelsen och vad den betyder.³²²

Men, menar Howland, de kvinnliga karaktärerna behöver inte läsas på det sättet. Som ett alternativ till de tre strategierna i traditionella operaläsningar presenterar Howland i sin bok ett ramverk för en *feministisk blick*. Eftersom läsaren (utifrån definitionen ovan) spelar stor roll för

319 Howland, 2014, s. xi. Hela detta avsnitt bygger på denna bok.

320 Howland, 2014, s. 7.

321 Howland, 2014, s. 8.

322 Howland, 2014, s. 7.

tolkningen av ett verk kan inte verket i sig ha någon specifik blick och inte heller någon inneboende mening, skriver Howland. "Thus, a feminist-gaze reading demonstrates that a masculine-gaze reading is an ideological choice not mandated by text."³²³ Det gör också att tonsättarens intentioner förlorar den centrala plats som den tidigare haft. Syftet med den feministiska blicken är att hitta läsningar som undviker att upprepa traditionella genussystem. Den fokuserar på hur mening kan skapas nu, utan att tappa kontakten med hur mening har skapats historiskt.

Strategier för feministisk operagestaltning

Som operasångare ställs en ibland inför dramatiska situationer eller textrader som kan upplevas som problematiska. Zerlinas aria "Batti, batti" i *Don Giovanni* är en scen ur operarepertoaren som kan kännas knepig att gestalta.³²⁴ På sin egen bröllopsdag är bondflickan Zerlina på väg att bli förförd av Don Giovanni. När hon senare försöker övertyga sin brudgum Masetto om att inget hänt ber hon honom att slå henne. "Jag kommer att stå här som ett litet lamm och vänta på dina slag", sjunger hon till honom.³²⁵ För många känns den texten idag besvärlig att sjunga, eftersom den inbjuder Masetto till att bruka våld, som om han i egenskap av hennes man har rätt till det. Jag har inte själv spelat Zerlina, men i andra roller har jag ställts inför texter som jag haft svårt för. Det gäller bland annat föreställningen *Under en kvinnas hjärta* där min roll, Elisabet, i sin aria säger: "som kvinna har jag rätt till allt, till värdighet, till sinnlighet, erkänn fullt och helt min kvinnlighet".³²⁶

323 Howland, 2014, s. 8.

324 Mozart, 2003 [urpremiär 1787].

325 Mozart, 2003 [urpremiär 1787], s. 132. Min översättning av orden "starò qui come agnellina le tue botte ad aspettar".

326 Sandström & Janzon, 2017, s. 37. För ett utvecklat resonemang om mitt gestaltungsarbete med detta parti, se forskningsfilmen *Elisabets aria* på den tredje sidan i denna exposition.

Under sin utbildning till operasångare vid Operahögskolan i Stockholm använde sopranen Cornelia Beskow sitt masterarbete för att praktiskt undersöka förutsättningarna för ett *Feministiskt perspektiv på operagestaltning* i arbetet med rollen Santuzza i *Cavalleria Rusticana*.³²⁷ Hon frågar sig hur hon i tolkningen av klassiska kvinnoroller kan modernisera gestaltningen till något hon själv som konstnär och kvinna idag kan stå för. Operorna från romantiken genomsyras av det patriarkala synsätt som rådde då verken kom till och för en feministisk sångare ställer det till problem. Hur ska vi kunna ge liv åt dessa karaktärer utan att samtidigt ofrivilligt understödja det patriarkala budskapet?

I boken *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera* funderar tre operaforskare över samma tema.³²⁸ De frågar sig: "Can a performance resist? Should a performance endorse? How separate should the actual performer be from the performance of a (possibly distasteful) role?"³²⁹ Den mer övergripande frågan är hur en ska levandegöra verkets *då* mot vårt *nu*. Mary Hunter och Gretchen A. Wheelock föreslår en strategi där regin tydligt visar att de värderingar som verket ger uttryck för hör till den tid då operan skrevs, att den markerar skillnaderna i hur vi tänker kring genus nu för tiden mot dåtidens normer, fast med en bibehållen respekt för den värld tonsättaren skapat.³³⁰ Detta resonemang är inspirerat av Elin Diamonds förslag till ett feministiskt sätt att arbeta med teater. Att tydliggöra relationen mellan vår tid och verkets tid får både skillnader och likheter mellan tiderna att framträda. Genom historiseringen kan vi få syn på de bakomliggande ideologierna för verket. Samtidigt ger arbets sättet utrymme för regin att föra fram en eventuell samtidskritik. Jag ser dock att det finns en risk med detta sätt att arbeta, det kan trilla över mot parodi. I den normförhöjande varianten av *Così*-scenen var jag noga med att jag inte ville hamna i parodin. Det skulle skapa en distans som jag inte önskade. Jag ville att min kärlek till operakonsten och den tradition som format mitt konstnärskap skulle genomsyra även den version där vi gav oss hän åt normerna.

327 Beskow, 2015; och Mascagni, 1891.

328 Allanbrook, Hunter & Wheelock, 2000.

329 Allanbrook et al., 2000, s. 47.

330 Allanbrook et al., 2000, s. 49.

Mary Hunter menar att det finns två feministiska strategier för iscensättningen av en kvinnoroll idag: antingen kan en göra rollen stark eller också, som beskrivits ovan, kan en i enlighet med Diamonds läsning av Brecht "kontextualisera eller objektifiera rollens påstådda svaghet på ett sätt som visar att produktionen inte stödjer detta".³³¹ Cornelia Beskow skriver att det är lätt för operautövare att falla in i schablonartade mallar "eftersom det känns tryggt och lätt att berätta historier på det sättet så att alla kommer att förstå".³³² I arbetet med rollen som Santuzza i *Cavalleria Rusticana* gör hon en kritisk läsning av själva texten och inser efterhand att karaktären inte måste vara så självutplånande som vi kanske är vana att se henne. Det finns glipor i materialet där en feministisk tolkning är möjlig. Om Santuzza, när hon skvallrar på sin älskade Turridio, i stället för att göra det i affekt gör det kallsinnigt och därigenom dömer honom till döden helt medvetet blir Santuzza ett subjekt som kämpar för rättvisa. Hon tar kontroll över berättelsen och väljer aktivt att hämnas.³³³ När Beskow väljer att se skeendet på det sättet kan hon försvara rollens handlande och förändra karaktärens handlingsutrymme. Hon väljer i sin tolkning att (med Hunters ord) göra rollen stark eftersom Santuzza i denna gestaltning blir ett subjekt som tar ansvar för situationen och inte förblir passiv. Men, påpekar Beskow, det behövs "noggranna samtal och genomtänkt regi" för att som utövare kunna göra motstånd mot hur de klassiska verken brukar berättas.³³⁴

Normkreativ *Così*-scen

Vi följde notbilden och texten helt och hållet när vi spelade *Così*-scenen i den normförhöjande varianten. Så brukar det vara när *Così fan tutte* sätts upp på ett operahus. Det finns ingen praxis inom institutionsopera att ändra i texten eller noterna i ett verk.³³⁵ Ibland stryks hela nummer

331 Allanbrook et al., 2000, s. 59. Min översättning.

332 Beskow, 2015, s. 10.

333 Beskow, 2015, s. 7.

334 Beskow, 2015, s. 6.

335 Ett halvår efter undersökningen *Interaktion och intimitet* satte Folkoperan våren 2022 upp en bearbetad version av just *Così fan tutte*, där repliker hade fått ny text,

eller delar av ett nummer, men sällan enstaka repliker. Om något tas bort görs det oftast för att förkorta speltiden ifall verket är mycket långt.

I nästa variant av *Così*-scenen hade vi två forskningsfokus. Det första var hur sångarens konstnärliga handlingsutrymme kan vidgas genom ett friare förhållningssätt till grundmaterialet. Det andra var hur en kvinna kan gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd.

När jag bearbetade scenen använde jag mig av den kunskap jag förvärvat genom min yrkespraktik. Vissa av dessa kunskaper handlar om just den scen vi skulle arbeta med, om erfarenheter av gestaltningssmässiga svårigheter i materialet. Bland annat klippte jag bort nästan alla repliker som står inom parentes och som det är tänkt att den andra rollen inte ska höra – så kallade *à part*-repliker. Dessa repliker kan spelas som att karaktären tänker högt. Det kan också vara ett sätt för karaktären att kommunicera direkt med publiken, något som jag uppfattar är sprunget ur *commedia dell'arte*-traditionen. När jag arbetat med scener där *à part*-repliker ingår har spelstilen dock inte följt *commedia dell'arte*. Jag har då ofta känt att dessa repliker stoppar upp det dramatiska flödet och att det är besvärligt för den karaktär som inte ska höra dem att sceniskt fylla tiden då de sägs med något vettigt, så det inte känns som att sångaren väntar in att medspelaren ska bli klar. I *Interaktion och intimitet* ville vi kapa banden till *commedia dell'arte*, därför rensade jag bort *à part*-replikerna.

Andra repliker fick helt ny text. Här fick jag bruk för mina erfarenheter av hur ett operalibretto från 1700-talet kan låta, hur karaktärerna kan uttrycka sig, och hur en mening behöver byggas upp för att den nya texten ska passa den melodi som redan finns. Jag lät också Dorabella och Guglielmo byta repliker med varandra både i recitativet och i duetten. Där rollerna fick växla repliker var det viktigt att ta hänsyn till sånglinjernas läge så att det skulle fungera för både Mattias och min röst. Ett exempel på det är i duettdelen när jag lät Guglielmo ta över Dorabellas fras och vara den som upplever att han har en vulkan i sitt bröst. Där bytte vi stämmor helt och hållet första gången han sjöng texten "Nel petto un Vesuvio d'ave-re mi par". När frasen upprepas ligger Dorabellas stämma nästan en oktav

.....
många strykningar gjorts och hela partier flyttats mellan roller. Men sångarna hade inte varit delaktiga i detta kreativa arbete innan de sceniska repetitionerna började.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

högre på orden "d'avere mi par" än i den första frasen. Guglielmos stämman däremot ligger en ters lägre än i föregående fras. Jag insåg att jag inte skulle höras särskilt mycket om vi bytte stäm-mor just där. Dessutom kunde *tessituran* vara lite väl hög för Mattias. Lösningen blev att han fick sjunga Dorabellas text men behålla sin sånglinje, medan jag sjöng Dorabellas melodi, fast med en nyskriven text.

När jag bearbetar gammalt musikaliskt material vill jag vara i dialog med upphovspersonerna, försöka få till ett möte mellan dem och deras då och mig som konstnär idag, utifrån mina erfarenheter och den värld jag

lever i nu. Jag vill skapa något delvis nytt som kan kommunicera på ett annat sätt med en publik idag, än verket gör i original. Genom att dels följa den musikaliska stilen och tonen i språket och dels tänka mig en situation som jag tror skulle kunna fungera utifrån det idéinnehåll som jag uppfattar finns i verket, försöker jag arbeta med ett slags bibehållen respekt för urtexten.

Att göra detta i samarbete med personer som inte är införstådda med sångarens yrkespraktik kan bidra till kunskapande både genom att jag själv tvingas sätta ord på förgivettagna aspekter av praktiken och genom att dessa aspekter kan bli speglade ur nya perspektiv. Jag beskrev för Gunilla att det inom opera uppfattas som en självklarhet att sångare förväntas underordna sig sådan regi som finns angiven i noterna (antingen som rena scenanvisningar eller i replikväxlingen), att den mycket sällan uppfattas som något som går att ändra i, helt oavsett om den aktuella regissören har ett koncept med en spelstil som motsäger regin i noterna. Gunilla kommenterade: "Det låter som att sångare hamnar i

att utföra något som liknar sällskapsspelet MIXMAX.” Hon refererade till ”det klassiska spelet där du kan mixa ihop huvud, hatt, bål, ben och skor på de mest märkliga sätt”. Det är en komisk metafor, men för mig blir den ändå användbar för att synliggöra något som i mitt tycke är en av operasångarens stora utmaningar: uppgiften att förena helt paradoxala instruktioner utan möjlighet att påverka dem. Å *part*-replikerna i *Così*-scenen är konkreta exempel på detta. Inte sällan i just denna opera kommer regissören med ett koncept för sin uppsättning som är svårt, för att inte säga omöjligt, att förena med den *commedia dell'arte*-tradition som å *part*-replikerna ingår i.

Gunilla utvecklade senare metaforen i en mejlväxling: ”Jag brukar använda spelet MIXMAX som metafor i Genusmaskeraden, när jag ber skådespelarna att utföra paradoxala gestaltningar som inte hänger ihop. Men då har de inte heller i uppgift att få det att se sömlöst ut, utan tvärtom släppa alla anspråk på det och istället låta publiken fantisera om vad det är de ser. Men det du har beskrivit för mig är att du måste sjunga med vördnad för en bestämd musikalisk norm (som kvaliteten mäts emot) och samtidigt agera/gestalta enligt en helt annan norm (någon typ av naturalism eller psykologisk realism) och om det skapas dissonanser däremellan så förväntas du bara lösa det så att det ska se sömlöst ut. Det verkar så begränsande.”³³⁶

I projektet ville jag ge oss sångare andra och mer generösa förutsättningar. Genom att ändra i musiken och texten skapade jag en scen som möjliggjorde mindre dissonans i gestaltningen och därmed gav oss mer utrymme för utforskande av de frågeställningar jag satt upp.

BEARBETNING

Så här ser den textliga bearbetningen av *Così*-scenen ut. Ändringarna står i fetstil. Där karaktärens namn är i fetstil har rollerna bytt repliker. Där texten är i fetstil är texten nyskriven. Den text som är bortplockad är överstruken. De två å *part*-repliker som är kvar spelades vända mot medspelaren så att hans karaktär skulle kunna höra dem.

336 Personlig kommunikation, 2023-01-18.

RECITATIV

Dorabella: Passegiamo anche noi?

Guglielmo: Posso parlarli?

Guglielmo: Dorabella: Come vi piace.

Guglielmo: Ahimè!

D: Che cosa avete?

G: Io mi sento sì male, sì male, anima mia, che mi par di morire.

D: (Non otterà nientissimo: Così inaspettato!) Saranno rimasugli del veleno che beveste.

G: Ah, che un veleno assai più forte io bevo in que' crudi e focosi mongibelli amorosi!

D: Sarà veleno caldo: fatevi un poco fresco.

G: Ingrata, voi burlate ed intanto io mi moro! (Son spariti: dove diamin son iti?)

D: Eh, via, non fate...

G: Io mi moro, crudele, e voi burlate?

D: Io burlo? io burlo?

G: Dunque datemi qualche segno, anima bella, della vostra pietà.

D: Due, se volete, dite quel che far deggio, e lo vedrete.

G: (Scherza, o dice davvero?) Questa picciola offerta d'accettare degnatevi.

D: Un core?

RECITATIV

Dorabella: Låt oss också promenera.

Guglielmo: Får jag tala med er?

Guglielmo: Dorabella: Som ni behagar.

Guglielmo: Ack!

D: Vad är det med er?

G: Jag känner mig så dålig, så dålig, mitt hjärta, att jag tror jag kommer att dö.

D: (Han ska inte få ett dugg: Så oväntat!) Det är nog bara sviterna efter giftet som ni drack.

G: Åh, det är ett mycket värre gift som jag dricker ur dessa glödande vulkaner av kärlek!

D: Det måste varit ett hett gift: ni borde svalka er.

G: Otacksamma, ni skämtar, medan jag dör. (De är borta: vart i helvete har de gått?)

D: Nej då, äsch, inte ...

G: Jag dör, ni grymma, och ni skämtar?

D: Skämtar jag? Skämtar jag?

G: Ge mig annars något litet tecken, vackra själ, på er medkänsla.

D: Två, om ni vill, tala om vad jag ska göra, så får ni se.

G: (Skämtar hon, eller talar hon sanning?) Denna lilla gåva ber jag att ni mottar.

D: Ett hjärta?

G: Un core: è simbolo di quello ch'arde,
languisce e spasima per voi.

D: (Che dono prezioso!)

G: L'accettate?

D: Crudele, di sedur non tentate un cor
fedele. **Ma certo! lo voglio seguire il
desiderio.**

G: (La montagna vacilla. Mi spiace; ma
impegnato è l'onor di soldato.)

Guglielmo: **Dorabella:** V'adoro!

Dorabella: **Guglielmo:** Per pietà ...

Guglielmo: Son tutto vostro!

Dorabella: Son tutta vostra!

Dorabella: **Guglielmo:** Oh, Dei!

Guglielmo: Cedete, o cara!

Dorabella: Cedete, o caro!

Dorabella: **Guglielmo:** Mi farete morir ...

Guglielmo: **Dorabella:** Morremo insie-
me, amorosa mia speme. L'accettate?

Dorabella: **Guglielmo:** L'accetto.

Guglielmo: (Infelice Ferrando!)

Dorabella: Lo dirò a Ferrando!
O, che diletto!

DUETT

G: Il core vi dono, bell'idolo mio; ma il
vostro vo' anch'io, via, datelo a me.

G: Ett hjärta; det är symbolen för mitt
eget längtande, heta, som skälver för er.

D: (Vilken fin gåva!)

G: Tar ni emot det?

D: Ni grymme! Ni försöker förföra ett
troget hjärta. **Men självklart! Jag vill
följa lusten.**

G: (Berget vacklar. Jag är ledsen, men
soldatens heder står på spel.)

Guglielmo: **Dorabella:** Jag dyrkar er!

Dorabella: **Guglielmo:** Ha medlidande ...

Guglielmo: **Dorabella:** Jag är er helt och
hållet!

Dorabella: **Guglielmo:** Åh, Gudar!

Guglielmo: Ge upp, min kära!

Dorabella: Ge upp, min käre!

Dorabella: **Guglielmo:** Ni får mig att dö ...

Guglielmo: **Dorabella:** Vi dör tillsammans,
min kära förhoppning. Tar ni emot det?

Dorabella: **Guglielmo:** Jag tar emot det.

Guglielmo: (Otycklige Ferrando!)

Dorabella: Jag ska berätta det för
Ferrando! Åh, vilken glädje!

DUETT

G: Jag ger er hjärtat, min vackra skatt;
men ge mig i gengäld ert eget.

D: *Mel date, lo prendo, ma il mio non vi rendo: invan mel chiedete, più meco ei non è.*

G: *Se teco non l'hai, perché batte qui?*

G: *Se a me tu lo dai, che mai balza lì?*

Båda: *È il mio coricino che più non è meco: ei venne a star teco, ei batte così.*

G: *Qui lascia che il metta.*

D: *Ei qui non può star.*

G: *T'intendo, furbetta.*

Dorabella: **Guglielmo:** *Che fai?*

Guglielmo: **Dorabella:** *Non guardar.*

Dorabella: **Guglielmo:** *(Nel petto un Vesuvio d'avere mi par.)*

Guglielmo: **Dorabella:** *(Ferrando-meschino! Possibil non par. Ma forse può andar.) L'occhietto a me gira.*

Dorabella: **Guglielmo:** *Che brami?*

Guglielmo: **Dorabella:** *Rimira se meglio può andar.*

Båda: *Oh cambio felice di cori e d'affetti! Che nuovi diletta, che dolce penar!*

D: *Du ger mig det, jag tar det, men ger inte mitt eget tillbaka: förgäves frågar ni efter det, jag har inte kvar det.*

G: *Om du inte har det, varför slår det här?*

G: *Om du ger det till mig, vad är det som bankar här?*

Båda: *Det är mitt lilla hjärta som inte längre är hos mig: det har blivit ditt, det klappar så här.*

G: *Låt mig sätta det här.*

D: *Där kan det inte vara.*

G: *Jag förstår dig, du sluga.*

Dorabella: **Guglielmo:** *Vad gör du?*

Guglielmo: **Dorabella:** *Titta inte.*

Dorabella: **Guglielmo:** *(Det känns som om jag har en vulkan i mitt bröst.)*

Guglielmo: **Dorabella:** *(Du arme-Ferrando! Det verkar inte möjligt, men det kanske kan gå.) Vänd lilla ögat mot mig.*

Dorabella: **Guglielmo:** *Vad önskar du?*

Guglielmo: **Dorabella:** *Titta igen om det går bättre så här.*

Båda: *Åh, lyckliga byte av hjärtan och kärlek! Vilken ny glädje, vilken ljuv smärta!*

NORMKREATIV GESTALTNING

I den bearbetade versionen av *Così*-scenen ville vi hitta normkreativa glipor i materialet där gestaltningen kunde bidra till att förskjuta normen. Här inspirerades jag av Howlands, Hunters och Wheelocks tankar kring en feministisk läsning av repertoaropera. Genom den nya läsningen av scenen utforskade vi ett friare sätt att förhålla sig till noterna och till traditionen. Det gjorde vi både för att utforska ett ökat handlingsutrymme för sångaren och för att undersöka vilka möjligheter som finns till att omtolka operarepertoaren med ganska små medel om vi bara vågar släppa den där – som jag tycker ibland lite överdrivna – respekten för verket och upphovspersonerna.

Denna gång ville vi att den kvinnliga karaktären skulle få vara en sexuell person, i stället för att fokus primärt skulle ligga på att hon ska vara sexig för någon annans skull, som det ofta blir med kvinnor på scen. I repertoaroperan är monogamin ett grundvillkor. Men om en inte vill att det ska vara den självklara dramaturgiska premissen, hur gör en då? Monogamin och andras blickar kan både hota och locka. Tänk om Dorabella är flersam? Hon kanske har byggt sitt liv på att kunna bejaka sin sexualitet.

Den kvinna som har flera partners riskerar att klassas som en slampa. Ibland beskrivs hon som billig. Det för tankarna till att se kvinnor som varor på en marknad, där värdet sjunker ju större tillgången till varan är, alltså ju fler hon har sex med.³³⁷ Men går det att göra Dorabella flersam utan att hon uppfattas som omoralisk?

Det kan finnas en existentiell dimension i detta, att vi får ett enda liv och att det gäller att ta tillvara alla möjligheter till intimitet med andra människor som bjuds. Vi ville undersöka en kvinna som mycket medvetet väljer hur hon vill använda detta enda liv, genom att leva flersamt. Det handlar inte om att monogami är förtryckande i sig, utan om att "heder och ära"-tänket är inlåsande.

Vi lät Dorabella ha flera hjärtan i sitt halsband i denna variant av scenen, för att visa att hon bryr sig om och tar ansvar för alla sina relationer. Hon har en historia som hon är stolt över och när Guglielmo kommer vill hon gärna ta emot hans historia också. Men hon är inte beredd att byta ut det halsband hon har runt halsen mot den kedja Guglielmo erbjuder. Det han ger kan inte ersätta allt det andra. Däremot kan det bli ett tillägg. När

337 Hardy & Easton, 2018, s. 22.

Dorabella hakar på Guglielmos hjärta bredvid de andra på sitt halsband betyder det ungefär "här har jag alla mina älskare, både tidigare och nuvarande".

Vi gjorde Dorabella till en högstatusperson och tänkte oss att hon var en etablerad konstnär eller filosof, som öppet levde flersamt. Här lät vi oss inspireras av kända personer som under 1900-talet levte flersamt, bland andra flera i Bloomsburygruppen, Simone de Beauvoir och Jean-Paul Sartre, Artur Lundkvist och Maria Wine, och Tove Jansson.³³⁸ Vi hämtade också inspiration från de samtal som finns i samtiden om olika relationspraktiker och gjorde en blinkning till dessa genom att låta Dorabella läsa självhjälpsboken *Den etiska slampen*.³³⁹



I den bearbetade versionen av scenen ville vi gestalta ett kärleksmöte där mannen får lov att vara sårbar. Det är han som behöver ta ställning till om han vill vara intim med en person som har en flersam praktik, i stället för att det är hon som går med på att ha sex med honom. Guglielmo fick bli en person som var på väg in i ett konstnärligt sammanhang och som var både förälskad i och imponerad av Dorabella. Han behövde riskera något genom att ge sig in i en typ av relation han inte hade tidigare erfarenhet av. Det handlade inte bara om att han tog en känslomässig risk för att han var förälskad. Även professionellt riskerade han något genom att inleda ett

338 Maria Wines och Artur Lundkvists relation finns beskriven i Maria Wines självbiografiska bok *Minnena vakar*. Boken innehåller bl. a. deras brevväxling där de talar öppet med varandra om andra personer de har sexuella relationer med. I ett brev till Maria skriver Artur: "vi ska inte vara varandras fängelse, därom är vi ju överens sedan länge" (Wine, 1994, s. 18).

339 Hardy & Easton, 2018.

kärleksförhållande med en kvinna som var mer etablerad än han. Potentiellt kunde han riskera att göra sig till åtlöje och stängas ute från – likaväl som han hade chansen vinna tillträde till – de konstnärskretsar han ville in i.



Mattias Nilsson.

Genom att ge Guglielmo repliken ”det känns som om jag har en vulkan i mitt bröst” lät vi honom visa att han var starkt känslomässigt påverkad. Det uppfattas oftare som feminint än maskulint. Också det leende som vi under genusmaskeraden hittade i femininiteten och som jag lät Dorabella använda sig av i början av den normativa *Così*-scenen, fick här flytta över till Guglielmo. Några veckor efter undersökningen skrev Mattias i ett mejl till mig att han tyckte att just den normkreativa varianten av *Così*-scenen var den svåraste. ”Det var ovant för mig att vara den bekräftande, och framförallt att le hela tiden tror jag. Leendet var också nyckeln för mig till den scenen.”³⁴⁰

Mattias upplevde ingen av sina roller som direkt hegemonisk. Men jag uppfattade ändå att Guglielmo i den första, normativa *Così*-scenen använde sig av ett våldskapital i spelet med Dorabella. Det glimtade fram att

340 Personlig kommunikation, 2021-10-14.

”jag kan bli arg om jag blir avvisad” och ”jag kan definiera dig (furbetta/du sluga) om du inte gör som jag vill”. Det var en kontrollerande våldsam maskulinitet som skymtade fram där. Kontrasten blev stor till den andra versionen när det lilla leendet säger att ”jag har inget våldskapital”, eller i alla fall att ”jag vet att våld inte kan användas här, jag är sårbar”.

Efter att Guglielmo erkänt sin kärlek för Dorabella var det hon som fick driva utvecklingen ett tag. Hon visade tydligt vad hon ville genom att ta på Guglielmos kropp och knäppa upp hans skjorta, medan han var mer avvaktande. Men när han väl bestämde sig för att han ville, påbörjades ett växelspel där båda kom med initiativ. I den första *Così*-scenen stod det erotiska spelet i fokus. Här ville vi i stället undersöka leken och humorn. Båda kröp på bänkarna och Dorabella strök pannan mot Guglielmos överkropp som vore hon en katt. Hon kittlade honom och han blåste henne i örat. Hon strök med sin fot mot hans ben och höft och han lade foten mot sitt hjärta. Det var Dorabella som genom att lägga sig på rygg bjöd in Guglielmo att komma henne nära och det var hon som initierade slutkyssen när hon drog ner hans ansikte mot sitt. Även om hon även denna gång var under honom rent fysiskt, tog hon aktiva beslut utifrån sin egen lust.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

Delila som chef

BARYTON ELLER BYXROLL?

Det var tänkt att rollerna skulle vara ombytta och att barytonen skulle sjunga arian till mezzosopranen i den första varianten av Delilas scen. När den sångare som var kontrakterad för jobbet hoppade av projektet, fanns det inte tid för Mattias att lära sig både två versioner av *Così*-scenen och Delilas aria som var helt ny för honom. Hur skulle vi nu göra för att kunna undersöka det jag hade tänkt, alltså hur en man kan inta en *femme fatale*-position? Kunde Mattias spela scenen och jag sjunga arian, något som ibland sker i föreställningar när en sångare tappat rösten men kan agera? Nej, det kändes inte som en bra väg framåt. Arian är ganska känd, så kanske kunde Mattias sjunga melodin utan text? Men rent konstnärligt kändes det inte heller helt tillfredsställande.

Ett alternativ var att se Mattias som en resurs i det undersökande arbetet. Han har en levd erfarenhet av att ha en mans kropp och skulle kunna vara min maskulinitetscoach, lite som när skådespelaren som spelade Jean i Kristina Hagström-Ståhls uppsättning av *Fröken Julie* fick coacha kvinnan som spelade titelrollen i hur en "kysser som en man".³⁴¹ Tidigare under projektet hade vi arbetat i par med en liten scen ur just *Fröken Julie* där det i manus stod några små regianvisningar. Jean skulle nalka sig Julie och fatta hennes hand, sen lägga armen om hennes liv. Sista anvisningen var "söker föra henne ut, men hon sliter sig sakta lös". Jag blev i par med Gunilla som är åtta centimeter längre än jag, medan Mattias och Erika arbetade tillsammans. Först jobbade Gunilla och jag med scenen och sen tittade vi på när Mattias och Erika jobbade vidare med den. Då såg vi hur Mattias lade sin arm hela vägen runt Erikas midja så att hans fingrar nådde till hennes sida. Så hade inte jag gjort när jag försökte. Gunilla och jag provade och märkte att jag förstås då kom mycket närmare, men också att det kändes som att jag hade större kontroll över hennes kropp.

Vi såg också hur Mattias, när han lade armen om Erikas liv, böjde sig lite framåt och placerade sitt huvud en bit nedanför Erikas, så att han liksom tittade upp på henne. Han spelade på ett slags underläge. När Gunilla

341 Se avsnittet "Sociala yttranden" i teorikapitlet.

och jag provade det fick det inte alls samma effekt. Eftersom jag är mycket kortare än Gunilla hamnade mitt huvud nästan i höjd med hennes byst och jag kände mig mer som en hundvalp som tittar upp mot sin matte eller som en bebis hos sin förälder. Intrycket blev inte att jag spelade på ett underläge. Kanske beror det på att jag inte hade ett överläge som utgångspunkt. Med min kropp som är kortare än Gunillas funkade det inte att förminska mig på det sättet.

Just denna aktion valde vi att lägga in i den normativa varianten av *Così*-scenen. Men erfarenheten från övningen med *Fröken Julie*-texten visade hur vi kunde använda både Mattias och mig i det utforskande arbetet. Därför valde jag att göra Simson till en byxroll. Jag anade inte då att det inte skulle bli den enda Delilascenen jag skulle sjunga i projektet.

EN KVINNLIG CHEF



Erika Sax och Tove Dahlberg.

I den första varianten av Delilas aria gjorde vi henne till en kvinnlig chef som får besök av en projektanställd man. Vi ville skapa en ojämn

maktrelation mellan de två karaktärerna, där han är rädd att förlora något, men hon inte är det. För att det skulle bli tydligt att min roll, Simson, använder sex som ett verktyg för att få någon att göra som han vill, behövde han stå i en beroendeställning till Delila. Om han hade en starkare position i företaget hade han inte behövt gå till det sexuella. Men hur kunde vi kommunicera statusskillnaden mellan de två karaktärerna?

På grund av mäns överordnade position i samhället har en man en typ av statusmässigt övertag gentemot en kvinna, även om hon råkar vara hans chef. Vi behövde därför ge Delila något som kunde trumfa Simsons höga status som man och vi måste ta i lite för att det skulle framgå. Tidigare i avhandlingen har jag varit inne på att det som uppfattas som maskulint ofta har att göra med högstatusbeteenden. För att ge Delila hög



Erika Sax.

status i scenen fick Erika därför använda några av de maskulina uttryck och förhållningssätt vi utforskat i genusmaskeraden. Hon tog ingen notis om Simson när han kom in i hennes rum, hälsade inte på honom och log inte mot honom utan vände sig lite ifrån honom och fortsatte att skriva på sin dator när han satte sig på bordet. Hon arbetade genomgående med en rak nacke. Förutom när hon ställde sig upp för att känna på Simsons kropp höll hon sig sittande i sin kontorsstol. Hon gav inte heller Simson några bekräftande leenden, inte ens när hon halvvägs in i scenen svarade att hon älskade hans pitch. Fast det var han som hade en agenda

när han kom in i rummet var det Delila som drev handlingen framåt och visade vad hon ville att Simson skulle göra med henne. Efter sin orgasm puttade hon undan hans hand på en gång. Hon tittade inte ens på honom, klappade honom bara på bringan som ett tack till sexarbetaren. Genom att

snurra tillbaka stolen mot bordet, sätta upp håret, ta på glasögonen och sätta på sig sin scarf igen, visade hon att mötet var över. Hon återgick till det hon varit sysselsatt med innan han kom in och det var underförstått att han skulle lämna henne ifred.

Liksom när jag arbetade med Figaro och Greven, såg jag till att mina höfter var placerade rakt över mina knän, så att min kroppsvikt inte förflyttades i sidled i gestaltningen av Simson. Jag försökte hålla ut armbågarna från kroppen, ha ett ordentligt utrymme mellan fötterna och tippa bäckenet lite så att svanken blev mindre. Jag vinnlade mig också om att inte måla alltför mycket med ansiktet och hålla pannan slät. För att etablera Simson som en man fick han börja scenen självsäkert. Trots att det inte var hans rum dristade han sig till att sätta sig bredbent på bordet. Han vände till och med ryggen mot Delila och förväntade sig att hon skulle lyssna på honom ändå. Men det fungerade inte riktigt som han tänkt sig, hon såg inte ens pitchen han lagt framför henne och då måste han byta strategi.



Erika Sax och Tove Dahlberg.

Eftersom texten i arian lyder "säg mig att du kommer tillbaka till mig för alltid", tänkte vi oss i denna variant av scenen att Simson och Delila nog redan hade flörtat med varandra och kanske även haft sex en eller ett par gånger. Han hade tänkt att det kunde föra honom framåt i karriären och kanske tänkte han på henne just för att hon sitter på makt. För Delila betydde deras intimitet däremot inte så mycket. Det var alltid trevligt med yngre män, han var inte den första anställda hon varit intim med. Visst kunde hon säga att hon med kyssar ville driva bort rädslorna ur hans bröst och till och med att hon älskade honom om han mådde bra av det, men det

låg inte så mycket bakom orden för hennes del. Eftersom hon hade makten kostade det henne ingenting.

Att vi var två kvinnor på scenen öppnade för konstnärliga val som vi kanske inte hade gjort om Simson spelats av en baryton. Mitt manliga könsorgan bestod av två strumpor som jag hade rullat ihop och stoppat ner i byxorna. Att låta Delila krama om Simsons kön var därför inte laddat, varken för Erika eller för mig. Med en man hade just det blivit mycket mer intimt än något annat vi gjorde i föreställningen. Det hade kanske också skapat en undran hos publiken kring hur sångarna som privatpersoner upplevde det. Sannolikt hade vi därför hittat en annan lösning för att berätta det vi ville i den delen av scenen.

MOTSÄGELSER OCH BLICKAR I FLERA LAGER

I början av projektet hade jag en idé om att Simson skulle uppnå sitt mål i denna version av Delilas aria. Men under arbetets gång tyckte vi att det i denna variant blev roligare att se en man som inte lyckas med sin föresats. Han använde sig av sex som ett maktmedel, men utan att få skörda frukterna av sina ansträngningar. Att hon slängde hans pitch innan han ens hade gått ut gjorde scenen till en klassisk feministisk hämndhistoria där han blev förnedrad. Som kvinna och konstnär kan det vara tillfredsställande att, när en skapat sig ett handlingsutrymme, använda en del av det till att ge igen på patriarkatet genom att låta en manlig karaktär utstå samma behandling som många kvinnor utsatts för, såväl på scenen som backstage.

Jag upplevde att scenen mellan Erika och mig var den svåraste att hitta fram i för mig som sångare. Hur ska jag tolka den upplevelsen? Genom att i efterhand ha en dialog om detta med Gunilla landar jag i att det handlade om att jag, som har femininitet som modersmål, skulle både göra en hegemonisk maskulinitet och gestalta hur den krackelerar (i en berättelse som antyder att denna maskulinitet håller på att falla, en feministisk läsart). Det skulle ha kunnat vara en utmaning även för en sångare eller skådespelare som har maskulinitet som modersmål. Mattias fick på ett sätt motsvarande uppgift i scenen med de två männen, där den heterosexuella hegemoniska maskulinitet som hans karaktär investerat i krackelerar när han inte längre kan eller vill upprätthålla heterosexualiteten. Men uppgiften att spela en maskulinitet som krackelerar blir mer komplex för mig

än för Mattias på grund av att jag har en kvinnokropp. Jag ska göra och upprätthålla maskulinitet i kroppen, samtidigt som denna maskulinitet ska krackelera/falla, men utan att jag för den skull börjar göra femininitet i kroppen, i alla fall inte fullt ut. Jag ska göra och sluta göra – samtidigt. Det blir svårt.

Här kan det hjälpa att tänka på *drag*, eller med Gunillas begrepp *genusmaskerad* – och då inte bara som praktik utan också som subkultur – och att använda queer-begreppet. Publiken läser med största sannolikhet mig som kvinna. Min uppgift är inte att passera som man inför deras blickar, utan att uppbära vissa av maskulinitetens gester, så att publiken kan känna igen dessa. Sedan ska jag tappa några av dessa gester, vilket innebär att sjunka i status. *Drag* hjälper uppgiften, för *drag* som subkultur handlar inte om att passera, utan om att, som i en maskerad, låna/äga vilka gester och beteenden en vill och har lust med, oavsett kropp. Det måste inte vara " trovärdigt". Och det är en queer utgångspunkt. Det finns inget original, allt är kopior av kopior, alla kroppar kan potentiellt sett göra allt.

Efter att projektet avslutats skrev Gunilla till mig i ett mejl om just denna uppgift. "Som regiöga tänker jag att det finns en (feministisk) humor i att publikens blickar är dubbla, eller kanske trippla – de kommer hela tiden att iaktta dig som aktör och ditt ganska svettiga arbete med att göra och sluta göra maskulinitet och de kommer att leva sig in i det arbetet, jag tänker mig att många njuter av att se dig ta dig an den här svåra uppgiften, SAMTIDIGT som de också lever sig in i själva fiktionen, berättelsen, och kan njuta av den. Den möjligen tredje skiktningen av blicken är att de också iakttar din faktiska kropp och Erikas faktiska kropp och reagerar på era kroppar (det kallas för den sensoriska nivån om jag minns rätt), så är



det alltid att se människor på en scen, att få tillgång till andra människors kroppar på det rätt speciella sättet, annars är det ju få tillfällen då man kan vila blicken på en annan människas kropp så länge när man är i samma rum.”³⁴²

Intimitet mellan två män

När Erika blev förkyld och vi inte visste hur fort hon skulle bli frisk igen, valde vi att fortsätta undersöka *femme fatale*-scenen med den sångare som fortfarande fanns tillgänglig, nämligen Mattias. Men dynamiken är inte densamma mellan en manlig projektanställd och en kvinnlig chef som om båda karaktärerna är män. Med Erika hade scenen fått en komisk dimension. Den försvann när jag skulle spela mot Mattias. Vi upplevde att den berättelse vi arbetat fram tillsammans med Erika fick en helt annan innebörd om scenen handlade om två män. Den blev mörkare och vi uppfattade det som hände i den mer som ett övergrepp från den manlige chefs sida.

Varför kändes det inte som ett lika stort övergrepp när den kvinnliga chefen utnyttjade sin anställde? Hon sitter ju på makten och kan avgöra den anställdes framtida jobbmöjligheter. Kanske har det att göra med att även om hon må vara drottning på sin byrå lever hon i ett patriarkat. Vi vet att hon riskerar att bli våldtagen när hon går hem från detta arbete. Som Susan Brownmiller påpekar i boken *Våldtäkt* skapar det faktum att *några* män våldtar ett övertag gentemot kvinnor också för de män som inte är våldsamma.³⁴³ Även om andelen män som våldtar är liten, ger deras beteende ett större handlingsutrymme åt andra män, medan det begränsar handlingsutrymmet för kvinnor. Jag ser det som en av grundorsakerna till bristen på jämställdhet i världen.

Skillnaden mellan hur vi uppfattade scenen om chefen var en kvinna eller en man berodde möjligen också på den större muskelmassan i Mattias kropp. Den utgör ett våldskapital i relation till min kropp, även när jag

342 Personlig kommunikation, 2021-10-07. Gunilla mindes rätt, se *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice* (Martin & Sauter, 1995).

343 Brownmiller, 1977.

spelar man. Om Mattias ville skulle han enkelt kunna göra mig fysiskt illa. Även om vi som känner honom vet att han aldrig skulle använda sitt fysiska övertag mot mig, finns ett underliggande hot om våld ändå där latent. Att vi också ganska nyligen läst i dagspressen om en äldre man med makt som utnyttjat yngre män i beroendeställning påverkade säkert hur vi läste scenen.

Det låg inte i undersökningens syfte att utforska gestaltning av sexuell våld, därför valde vi att prova en annan tolkning av scenen när Mattias var min medspelare. Tanken var att min karaktär, som i denna scen fick namnet Dalilo, skulle få vara en vass och kall person. Vi gjorde männen till partisekreterare för varsitt politiskt parti för att jämnar ut statusen mellan dem. Alla blommiga formuleringar om hjärtat som öppnar sig för den älskades röst och vädjan om upprepade ömhetsbetygelser fick i denna version handla om samarbetet mellan de två partierna och om vikten av att tidigare överenskommelser skulle hållas.

Genom att vi lät männen bli yrkesmässigt jämställda kunde jag spela högstatus. Denna gång hade min roll inget att förlora, bara något att vinna. Det gjorde det möjligt att arbeta med provokation. Vi lät Dalilo sätta sig på Simsons skrivbord och senare ta plats i hans kontorsstol. Det var de första gränserna han trädde över. Sättet han satte sig i stolen var i sig provocerande. Han höll hela tiden blicken fokuserad på Simson som för att säga "titta vad jag gör, nu sätter jag mig i din stol". När han satte sig tillrätta hade han ett stort utrymme mellan knäna och sköt sakta fram könet. Och då Simson vände sig om för att titta på Dalilo igen, knäppte han demonstrativt händerna bakom huvudet. Att sprida ut armar och ben långt från kroppens centrum och därmed ta större plats associeras ofta till maskulinitet. Det är ett sätt att kommunicera att en äger rummet.

Med de nya sceniska förutsättningarna gick det bättre att använda "sexualiteten som vapen".³⁴⁴ Nästa provokation bestod i att ställa sig alltför nära Simson som satt på främre delen av bordet och att långsamt trycka könet mot hans ben. När vi skissade på scenens förutsättningar tänkte vi oss att Simson fortfarande är långt inne i garderoben, lever med sin fru och inte har avslöjat för någon att han tänder på män. Därför fick

344 *Nationalencyklopedin*, 2021: sökord: femme fatale.

reaktionen bli stor när Dalilo plötsligt kysste honom, fast det egentligen inte var någon oväntad utveckling sett till hans närmande precis före.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

Precis som Guglielmo i den första versionen av *Così*-scenen, var Dalilo här i full kontroll hela tiden. När han tillfredsställde sin motståndare såg han till att Simson var tillräckligt fokuserad på sexet innan han kontrollerade att dokumentet på bordet verkligen var den valstrategi han kommit för att roffa åt sig. Och medan Simson sedan fortfarande knäppte sina byxor, började Dalilo lossa på sitt bälte för att signalera vad som skulle hända härnäst. Han styrde också sättet det skulle ske på genom att milt men bestämt lägga handen på Simsons axel för att få ner honom på golvet.

Jag upplevde att det var mycket enklare att spela högststatus i scenen med de två männen än i scenen med den kvinnliga chefen, men under arbetets gång kunde jag inte sätta fingret på varför. Nu i efterhand inser jag att det berodde på att min karaktär hade något att förlora i relation till den kvinnliga chefen. Det hade han inte i relation till den andra partisekreteraren och det berodde inte enbart på att de yrkesmässigt hade samma status. Även om den andre mannen (som Mattias spelade) hade en valstrategi,

fanns det något som för honom personligen var långt viktigare att för-svara, nämligen hemligheten att han var homosexuell. För honom var det en livslögn som stod på spel. Att min roll hade sett det var ett långt större trumfkort än ett politiskt dokument kan vara.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

KOMPLEXITETEN I GESTALTNINGSÖGONBLICKET

När en sångare spelar en föreställning sker enormt många processer parallellt. För att belysa allt som sångaren behöver hålla koll på samtidigt tar jag den del av scenen med de två männen, där Dalilo tillfredsställer Simson, som exempel. Under dessa takter gick mitt fokus till att:

1. försöka sjunga texten på ett främmande språk så korrekt att ingen brytning skulle höras
2. intonera väl och ge akt på melodins rytmik
3. lyssna på pianot så att jag inte släpade efter
4. musicera medvetet de detaljer vi kommit överens om under laborationerna
5. tänka på undertexten ("Är det här valstrategin? Ja, det är det!")
6. spela situationen (tillfredsställa Simson och samtidigt kolla att dokumentet på bordet verkligen är valstrategin)
7. rent tekniskt utföra den intima handlingen så att jag inte gick över min medspelares gräns (se till att bollen höll sig på rätt ställe på medspelarens ben)
8. variera hastigheten i handrörelsen i relation till de impulser som min medspelare skickade mig (det skulle se ut som att Dalilo tillfredsställer Simson, så jag behövde se till att följa hur min medspelare agerade och frikoppla handens tempo från musikens)
9. se till att hålla ansiktet tillräckligt uppåtriktat för att inte publiken skulle tappa kontakten med mig, och vända mig tillräckligt mycket mot salongen för akustikens skull
10. inte måla för mycket med ansiktet eftersom det kan uppfattas som feminint
11. komma ihåg apelsinerna i armhålorna för att upprätthålla en maskulin hållning
12. helst också knipa ihop skinkorna för att få till rätt position av bäckenet

I just denna gestaltning behövde jag inte koncentrera mig så mycket på sångteknik som en del andra roller kräver. Rent musikaliskt var materialet inte särskilt utmanande, det fanns varken riktigt höga eller låga toner, svåra intervall, komplicerad rytmik eller växlande taktarter som krävde ett extra fokus från mig. Vi hade inte någon dirigent som jag behövde hålla kontakten med, och ingen kostym som behövde hanteras på något särskilt

sätt (såsom en kappa eller krinolin med långt släp som gör att det inte går att backa på scen). Flera faktorer som kan finnas med i en uppsättning saknades alltså i vår föreställning.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

Jag vill betona att förmågan att hantera alla dessa lager samtidigt inte är något unikt för just mig, utan något som sångare generellt förväntas kunna. Många mezzosopraner spelar ofta byxroller och behöver ha verktyg för att gestalta en man. Och även om svenska operahus ännu inte börjat anlita en intimitetskoordinator till kärleksscenerna måste sångarna försöka navigera i dessa scener så gott de kan på egen hand.

Genusambivalent Delila

Som kontrast till *femme fatale*-scenerna ville jag i den sista varianten av Delilas aria arbeta normkreativt genom att göra om scenen från en förförelseakt med dold agenda till en genuin kärleksförklaring. Texten är väldigt erotisk. Blommorna som öppnar sig för gryningens kyssar tolkar

jag som en beskrivning av en kvinnas sköte, redo att ta emot mannen. Det vajande sädesfältet är den klassiska heteroidén när en kvinna ska besjunga en man, som innebär att hon kan tänka sig att bli befruktad av honom. Men librettot innehåller också rader som visar på att Delila inte är säker på om de känslor hon ger uttryck för är besvarade av Simson. Hon ber honom att upprepa sina tidigare ömhetsbetygelser för henne och lova att komma tillbaka till henne för alltid.

Genom att utgå från vad Delila faktiskt säger i arian var det möjligt att släppa *femme fatale*-upplägget och i stället låta scenen handla om ett riktigt möte mellan två människor, på ett mer existentiellt plan, där kärleken gör oss alla sårbara. Vi tänkte oss att detta inte var deras första dejt, utan snarare den tredje eller fjärde, när de hade setts några gånger och Delila insett att det var på allvar denna gång, hon var faktiskt kär på riktigt. Hon hade nått "the point of no return" då hon behövde ta ett språng och blotta sig. Men vågade hon säga allt detta? Hur skulle det tas emot? Viljan att vara nära blandades med rädslan för att bli sårad. Och även om han skulle säga ja, skulle hon för alltid vara rädd att något skulle hända honom.

När vi valde att göra min karaktär i scenen mindre tydlig i sin konststillhörighet var det ett intuitivt snarare än ett överlagt konstnärlig val. Vi ville prova hur det blev om vi gav varje åskådare möjlighet att själv avgöra vilka personer scenen handlade om. Var min karaktär en kvinna, en man eller en ickebinär person? Och var Mattias roll så definitivt en man? Också han fick spela femininitet, kanske inte på ett genomfört sätt utan mer antydningssvis, genom att upplåta sin kropp till min och publikens blickar.

Oftast är det de normativa gestaltningarna som antas kunna berätta om allmänmänskliga frågor. Till exempel får en Romeo och en Julia bära de eviga frågorna om kärlek och åtrå. Men när vi skulle berätta något allmänmänskligt (om kärlek och sårbarhet) ledde oss intuitionen till ett arbete med genusambivalenser. "Allt konstnärligt skapande är en kombination av medvetna och omedvetna processer", skriver vår pianist Love i sin bok *Godnatt*.³⁴⁵ Det blev tydligt i vårt arbete. Genom att pröva den intuitiva idé som föddes i rummet, om att göra scenen genusambivalent, upptäckte jag att för mig pekar gestaltning mer mot de existentiella perspektiven, just genom genusambivalenser. Jag upplevde att scenen fick en tydligare

345 Derwinger, 2010, s. 35.



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

existentiell dimension när könsgränserna suddades ut, än när vi först gjorde scenen med en man och en kvinna. När jag reflekterar över detta i efterhand ser jag att denna upptäckt har ett släktskap med en upptäckt jag beskrev i kapitel 3; eftersom min och mina medsångares gestaltning i *Under en kvinnas hjärta* fick regi som inte byggde på dikotomierna maskulint-feminint och subjekt-objekt fick vi större möjligheter att utforska allmänmänskliga dimensioner av de teman som fanns i berättelsen. Tre kvinnokaraktärer i olika åldrar, som i *Under en kvinnas hjärta*, och två genusambivalenta karaktärer i ett kärleksmöte, som i vår version av Delila-scenen, är besläktade på så sätt att de får potential att bära berättelser om att vara människa bortom det heteronormativa spel som annars riskerar att skymma sikten för det allmänmänskliga i en berättelse.

Mitt modersmål, den vita medelklassfemininitet som Erika, Gunilla och jag undersökte i genusmaskeraden i början av projektet, gjorde sig ofta påmint i arbetet med denna variant av Delilas aria. När Delila och Simson i början av scenen skulle pussas lade jag spontant armarna om Mattias hals. Det uppfattade de andra i rummet som en feminin genusmarkör. För att göra min roll mer genusambivalent bestämde vi att jag i stället

skulle hålla om hans axlar. Men det visade sig väldigt svårt för mig; mina händer sökte sig hela tiden upp mot halsen. Återigen tog den koreografi som Kristina Hagström-Ståhl menar redan finns i min kropp över gestaltningen.³⁴⁶ Fastän jag hade fattat ett konstnärligt beslut om att motstå de rörelser mina händer var mest vana vid, krävdes det enormt mycket koncentration från mig för att förmå min kropp att inte göra som den brukar. Sara Ahmed skriver om flöden och hur det kan kosta på mindre att följa med strömmen än att låta bli.³⁴⁷ Hon menar att våra kroppar styrs mot en viss riktning och att "pressen lättar om du börjar gå åt rätt håll".³⁴⁸ Jag tror att den tanken kan överföras till ett konstnärligt arbete. Att bryta mot gestaltningsnormer kräver mer energi än att följa dem. Könade kroppsliga yttranden ligger så starka i oss att vi måste uppbåda all vår kraft för att göra något som går emot vårt vanliga sätt att gestalta.

I den västerländska konsten är det som regel mannen som betraktar kvinnan.³⁴⁹ Det finns otaliga exempel på målningar där en kvinna ligger



Tove Dahlberg och Mattias Nilsson.

346 Hagström-Ståhl, 2013, s. 91.

347 Ahmed, 2017, s. 59.

348 Ahmed, 2017, s. 64.

349 Berger, 2018, s. 53–72.

utsträckt, gärna på sidan och oftast mer eller mindre avklädd. Både konstnären (historiskt sett oftast en man) och den som beställt verket (också oftast en man) får möjlighet att njuta av att titta på hennes kropp. Tänk bara på alla målningar av nakna kvinnor på divaner.³⁵⁰ Den feminina kroppen är som ett landskap där mannens blick kan vandra omkring. Att någon annan än en man intar den betraktande positionen är däremot inte så vanligt i konsten. I slutscenen valde vi därför att låta Delila vara den som betraktar sin älskades kropp och Simson fick vara det utsträckta objektet som blir beundrat.

I den sista delen av scenen ville vi gestalta en gemensam orgasm. Men som fenomen är orgasmen mångbottnad. Den är ett existentiellt ögonblick då vi är totalt närvarande, samtidigt som tid och rum upphör. Vi är både tillsammans och helt ensamma, både intima och utlämnade. För att kommunicera detta komplexa sökte vi efter ett stiliserat uttryck, snarare än något som kunde uppfattas som realism. Först provade vi en variant där Mattias och jag satt bredvid varandra på bordet med huvudena tätt ihop och gjorde en kramande rörelse med händerna mot varandras lår. Men det fungerade inte som vi hade tänkt oss. Erika och Gunilla (som vid detta tillfälle var de enda åskådarna i rummet) upplevde att scenen saknade den förhöjning vi eftersträvade och i stället blev just realistisk, trots att vi inte rörde vid varandras kön. Vi hade hamnat precis där vi inte ville vara och visste inte hur vi skulle komma därifrån.

Dagen därpå föreslog Gunilla att vi i denna del av scenen skulle prova en improvisationsövning. Den går ut på att, till den gestaltungsuppgift en fått som skådespelare (eller sångare), lägga till uppgiften att ge sig tid att se varje enskild åskådare och ta in hur underbar och vacker just den personen är – och att älska den.

Så i stället för att låta Delila och Simson ägna sig åt varandra, lät vi dem vända sitt fokus ut till salongen som vi långsamt tände ljuset i. Vi bjöd in publiken att tillsammans med de två karaktärerna i scenen uppleva det existentiella att i orgasmens ögonblick bli en del av universum. Love gav oss poeten Tomas Tranströmers ord för detta, ord som fick bli

350 Ett av många exempel är Amedeo Modiglianis oljemålning *Reclining Nude* (1917).

något av ett ledmotiv för vår gestaltning i scenen: ”Vi tjuvmjölkade kosmos och överlevde.”³⁵¹



Mattias Nilsson och Tove Dahlberg.

Risk, sårbarhet, trygghet och tillit

För att kunna skapa fritt och få tillgång till något vi inte känner till behöver vi våga oss ut i okända marker där vi inte vet vad som väntar oss. Ett konstnärligt arbete innehåller därför ofta ett visst mått av risktagande, annars kan det bli tråkigt eller slätstruket. Detta är en idé om vad skapande innebär, och den kan jag som sångare både omfamna och ta spjörn emot.

Mot slutet av vår undersökning citerade Gunilla (som även arbetar praktiskt med undervisning och utbildningsfrågor) skolforskarna Maria Rosén och Emma Arneback som i en artikel utforskar risktagande. De

351 Tranströmer, 2001, s. 234.

beskriver "an understanding of risk as holding a plurality, viewing risk as both undesirable and desirable, to be both reduced and embraced".³⁵² Trots att Roséns och Arnebacks artikel handlar om ett helt annat fält, lärares undervisningspraktik i skolornas klassrum, kom detta citat att stanna hos mig eftersom jag tycker att det sätter ord på något som i hög grad är giltigt för de konstnärliga processer som jag forskar om och genom. Att risktagande kan vara både önskvärt och icke önskvärt samtidigt blev uppenbart för mig i *Interaktion och intimitet*. Jag sökte därför upp artikeln som Gunilla citerat. Arneback och Rosén föreslår att det går att *tänka med* och att *tänka mot* både riskreducering och riskomfamning.

Som jag ser det går Malins arbetsmetod ut på att reducera risk. Om jag tänker med riskreducering kan jag se att den har potential att göra sångarna trygga så att de kan skapa utan rädsla. Rädslan blockerar kreativitet. När jag planerade undersökningen var det framför allt riskminimering jag såg framför mig att projektet skulle handla om.

Många scenkonstnärer har nog mött ett slags romantisering av riskomfamning som går ut på att en bör kasta sina hämningar åt sidan och säga ja till vad som än föreslås. I lojalitet med konsten ska en vara beredd att utsätta sig för vilka risker som helst. I prologen skriver jag om när jag i en uppsättning blev ombedd att lägga handen på mitt kön och inte klarade av det. Riskomfamning utan medvetenhet om och respekt för människors ojämlika tillgång till integritet på en arbetsmarknad som präglas av osäkra villkor är det lätt att tänka mot. Eftersom personliga gränser så ofta har kränkts finns det ett högst giltigt behov av tydliga överenskommelser, att skilja mellan det privata och det professionella och att ge utrymme för alla inblandade att lyssna till och respektera sina egna och andras gränser. Intimitetskoordinering har en värdefull potential här, det kan vara en metod för att skapa trygghet i en konstnärlig process. Jag bjöd in Malin i projektet just för att jag önskade att metoder och tydlighet skulle göra oss fria från rädsla och skydda oss från smärtsamma integritetsförluster.

Om jag i stället tänker mot riskreducering så ser jag att riskreducering i sig kan innebära en annan risk – att vi inte ger egna och andras sårbarheter utrymme och att vi därmed går miste om konstnärliga möjligheter.

352 Rosén & Arneback, 2021, s. 1.

Hos mig, och många konstnärer med mig, finns en längtan efter kreativa processer där vi ska kunna osäkra oss och ta risker.

Att utsätta sig för risk är att göra sig sårbar. Malin menar att intimitetskoordinering är ett sätt att ge sångarna möjlighet att vara konstnärligt öppna utan att göra sig sårbara. För henne är sårbarheten alltså inte önskvärd. Jag uppskattar hennes vilja att skydda scenkonstnärerna från att bli sårade, det är mycket viktigt, särskilt i konstnärliga processer med stor tidspress. Långt ifrån alla sammanhang kan härbärgera sårbarhet på ett ömt vis, så jag förstår tanken att genom en metod ge scenkonstnärer tillgång till kreativitet utan att bli sårbara. Men om jag tänker med riskomfamning kan jag se sårbarhet som ett existentiellt villkor som det faktiskt inte går att komma runt, att gardera sig mot.

Att aktivt omfamna risker blir då en väg att erkänna detta mänskliga villkor. Som konstnär kan jag ur detta perspektiv bjuda in sårbarhet i arbetsprocessen. I Tiina Rosenbergs bok *Ilska, hopp och solidaritet: Med feministisk scenkonst in i framtiden* beskriver skådespelaren Maria Salah hur hon i sitt arbete inte kan undkomma; hon måste möta sin egen rädsla och sårbarhet. Men i samma andetag uttrycker hon att "som skådespelare är hon inget utan dem, därför vårdar hon dem ömt".³⁵³ I projektet landade jag i ett förhållningssätt till min rädsla och sårbarhet som kan beskrivas med de ord Salah använder. De är både en nödvändighet och en tillgång. Det innebär inte att jag vill såra andra eller själv bli sårad – utan att jag vill våga och att andra som jag arbetar tillsammans med också ska våga lämna det säkra, för att eventuellt komma längre i det konstnärliga sökandet och i gestaltandet. Det kan absolut vara skrämmande. I *Interaktion och intimitet* gick jag långt utanför min komfortzon, mycket längre än jag hade kunnat ana när undersökningen planerades. Jag tror att jag vågade ta det klivet tack vare den tillit som under arbetets gång byggts upp mellan mig och de andra deltagarna i projektet. Det kändes som om vi höll varandra i handen när vi tillsammans gick ut i det okända.

Tillit och trygghet är inte samma sak. Trygghet kan handla om det materiella, som tak över huvudet eller pengar på banken. Det kan vara en förmåga som jag vet att jag besitter, till exempel om jag gått en kurs i feministiskt självförsvar och därför vet att jag kan skydda mig fysiskt om

353 Rosenberg, 2012, s. 162.

jag skulle hamna i en våldsam situation. Trygghet kan också bestå av ett kontrakt som upprättats, som när Erika, Mattias och jag i undersökningen kommunicerade våra fysiska gränser till varandra. På det sättet kan en metod ge trygghet.

Tillit är något annat. Den skapas inte med metoder, utan blir till i relationen till andra människor. Moralfilosofen Annette Baier skriver att tillit innebär att acceptera att andra skulle kunna göra en illa, men att lita på deras välvilja mot en.³⁵⁴ Och för att behålla tilliten till någon behövs också ”viljan att förlåta tillitsöverträdelser”, som filosofen och genusvetaren Berit Larsson formulerar det i sin avhandling *Ett delat rum*.³⁵⁵

För vissa kan trygghet betyda att hålla borta allt som skaver, men det inträtter inte mig som konstnär eller forskare; ofta är det just i skavet det finns något som är värt att rikta sin uppmärksamhet mot. Kanske insåg vi inte det i början av vår undersökning, men den typ av forskningsmässig och konstnärlig resa som vi gjorde tillsammans kan inte vara trygg. För att den ska kunna vara trygg behöver en på förväg veta vad som kommer att hända. Då är det inte längre forskning – och kanske inte heller konst? Däremot går det att arbeta för att skapa ett känslomässigt tryggt rum. Det upplevde jag att alla i undersökningen bidrog till. Mattias skrev i ett mejl till mig om skapandet av det trygga rummet:

Dels var det förstås att vi tog oss tid att hälsa på varandra ordentligt och lyssna på både oss själva och de andra i incheckningarna. Jag trodde först att det skulle kännas lite privat, men vi skapade varje dag ett intimt men professionellt rum som bara vi hade tillträde till. Det kändes tryggt och fritt. Sen var Gunilla en viktig orsak till att jag kände mig trygg och fri. Hon är oerhört bekräftande och tar allt som kommer upp på allvar. Det var också en frihet att känna att vi var medskapande och idéerna flög ur oss och kändes alla viktiga.³⁵⁶

354 Baier, 1994, s. 99.

355 Larsson, 2009, s. 191.

356 Personlig kommunikation, 2021-10-01.

Att tillsammans skapa ett tryggt rum ger förutsättningar för att göra överenskommelser som vi kan våga lita på. Om vi kommer överens om att använda en viss metod i vårt arbete kan det hjälpa till att bygga en relation. Då kan närvaron av sårbarhet i skapandet frigöra nya konstnärliga möjligheter.

I vårt samhälle finns ett ideal att känslor, begär, sorg och annat som rör vårt inre hör till privatlivet. I en professionell roll ska jag hålla det borta, inte visa det och helst inte heller låta det påverka mig. Men coronapandemin har visat vår sårbarhet, även i professionella sammanhang. Jag har arbetat med kunskapande också under den historiska tid då vi som samhälle på ett annat sätt än tidigare behövt låta sårbarhet och oförutsägbarhet få utrymme även i våra professionella sammanhang. Min process har varit generativ på så sätt att jag omfamnat denna sårbarhet och oförutsägbarhet, både för att jag varit tvungen och för att jag velat.

Jag tror att vi faktiskt behöver känslorna i arbetet, att det är just våra personliga erfarenheter och emotioner som fyller yrkesrollen. Filosofen Jonna Bornemark skriver att "känslorna vässar situationen, talar om vad som är verkligt viktigt och ger den en riktning" och att de "utgör ett överlägset flexibelt system med utrymme för erfarenhet och situationskänslighet".³⁵⁷ Att som konstnär använda sig av personliga erfarenheter i sitt skapande är förstås inget nytt påfund. Men som sångare har jag inte tidigare varit med om att känslor fått någon större plats i ett operaarbete.

Hur svårt det är att i realiteten göra gränsen mellan det privata och det professionella tydlig visade sig i vårt projekt. Genom att använda Malins metod jobbade vi med att reducera risk och eftersträvade att hålla isär privat och professionellt. Samtidigt innebar den konstnärliga och forskningsmässiga processen att vi omfamnade och välkomnade risken, och att arbetet också kom att ta oss i anspråk som privatpersoner. Under arbetets gång såg jag det inte, men i efterhand inser jag att projektet handlade mycket om att se på icke-vetande som både en risk och en möjlighet.

357 Bornemark, 2020, s. 53.

Sammanfattning

Utöver att samkunskapa om normkreativ och genusnyfiken gestaltning och ett vidgat konstnärligt handlingsutrymme för sångarna var syftet med denna fjärde och avslutande undersökning också att utforska arbete med intimscener. Jag kommer nu att sammanfatta vilken kunskap projektet genererade genom att kort besvara de frågeställningar som undersökningen kretsade kring.

1. Hur kan arbetet med kärleksscener läggas upp på ett sätt som säkerställer att sångarnas personliga gränser respekteras?

Med hjälp av intimitetskoordinering är det möjligt att se till att sångarnas personliga gränser respekteras under arbetet med intimscener. Det innebär att arbeta efter en beprövad metod som kan reducera risken för övertramp. Metoden kan skapa en känsla av trygghet som ger sångarna tillgång till en större kreativitet. Helt säker kan en konstnärlig process dock inte vara. Arbetet med intimscener kräver därför både riskreducering och riskomfamning.

2. Hur kan en arbeta för att den dramatiska berättelsen i en intimscen ska bli tydligare och mer nyanserad, och att scenen för handlingen framåt?

Detta beror helt på vad en har för ambitionsnivå i det konstnärliga arbetet. En del av intimitetskoordinators uppgift är just att se till att scenen för handlingen framåt och att konkretisera aktionerna som ska förmedla berättelsen. Men i undersökningen upptäckte vi att det även kan handla om att bygga tilliten inom ensemblen för att därigenom också kunna omfamna risktagandet. Om vi tillsammans vågar röra oss utanför det helt trygga kan en ännu större nyansrikedom nås, då kan vi berätta sådant vi inte ens visste att vi ville berätta.

3. Hur kan en arbete normbelysande och normkreativt med befintlig operarepertoar?

Ett sätt att belysa normer i operarepertoaren kan vara att gå med dem och förstärka dem. Att ta spjärn mot dem kan också synliggöra dem. Genom att exempelvis bestämma sig för att allt prat om blommor i Delilas aria är en omskrivning för ett politiskt spel, ges texten ett nytt innehåll som möjliggör en annan typ av dramatisk situation. Ytterligare ett sätt att arbeta normkreativt med befintlig repertoar kan vara att göra en bearbetning av grundmaterialet.

4. Hur kan sångarens konstnärliga handlingsutrymme vidgas genom ett friare förhållningssätt till grundmaterialet?

Undersökningen visade att en bearbetning låter sig göras och att en sångare kan ha kompetens att göra den. Ett sätt att göra det möjligt att berätta andra historier genom ett äldre material är att anpassa det. Om ett äldre verk förmedlar värderingar som en inte vill stödja går det att bearbeta ett operaverk, likaväl som talpjäser ofta bearbetas. Om materialet innehåller *à part*-repliker men ska sättas upp i en annan spelstil än *commedia dell'arte*-traditionen kan sådana repliker rensas bort. Ett sätt att ge scenen en annan riktning kan vara att skriva om texten. Det går också bra att låta karaktärer byta repliker och stämmor med varandra, förutsatt att hänsyn tas till akustiska parametrar (att sången ska kunna tränga igenom orkesterklangen och bära ut i lokalen) och att det görs på ett sätt som är vokalt hållbart för sångarna.

5. Hur kan en kvinna gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?

För att gestalta en sexuellt drivande kvinna behöver den eller de andra som är på scen stödja den läsningen med sitt agerande. Precis som att mycket av en kunglighets höga status skapas av medspelarna omkring hen, handlar ett sådant arbete om att tydliggöra relationerna. Den person som den drivande kvinnan åtrår behöver gestaltas på ett följande sätt. Ett verktyg för att gestalta detta kan vara att låta det lilla leendet som ofta förknippas med feminitet flytta över till den andra karaktären. Den andra personen behöver

också avstå från att driva aktionen för att lämna utrymme åt den sexuellt drivande kvinnan att leda utvecklingen av dramat, till exempel genom att vara den som tar alla initiativ och närmar sig den andra personen fysiskt. Att låta den sexuellt drivande kvinnan tillhöra en högre samhällsklass kan ge henne privilegier som gör det möjligt att gå utanför normerna för hur kvinnlig sexualitet ska te sig. Den som gestaltar den sexuellt drivande kvinnan kan använda sig av en betraktande blick och ta sig tid, men bör vara varsam så att gestaltningen inte faller över i *femme fatale*.

6. Vad händer om en manskaraktär intar en *femme fatale*-position?

Beroende på vem manskaraktären ska förföra och vilken situation scenen placeras i kan olika saker hända. Scenen kan bli komisk, den kan handla om våld och övergrepp och den kan landa i maktkamp och erotik. När förutsättningarna för vår undersökning ändrades och *femme fatale*-mannens objekt var en annan man i stället för en kvinna fick vi göra en ny läsning av scenen eftersom vi ville undersöka sexualitet som maktmedel, inte sexuellt våld.