



**GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK**

Rapportering av KU-projektet

En kvinnas möten

Professor Gunilla Gårdfeldt, projektledare och regissör

Redovisning av den konstnärliga gestaltningen har skett i form av tre musikdramatiska föreställningar i
Jacobsonteatern, Teater 1, på Artisten 2009 09 15-17

Detta är en redovisning av ett konstnärligt utvecklingsprojekt vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.

För mer information om konstnärliga utvecklingsprojekt, se www.hsm.gu.se, Forskning och utveckling.

I rollerna:

Alice	Sandra Karlkvist
Alfhild	Anna-Sara Åberg
Markus	Gustav Jullander
Karl	Peter Haeggström
Anders	Harald Nilsson
Polisen	Anna Larsson

Vid flygeln, musikansvarig

Cello	Sara Sjödal
Viola	Stina Larsdotter
Elgitarr	Tilda Nordkvist
	Gustav Jullander

Texter:

Kristina Lugn	dikter samt dialog ur Silver Star
Jean Genet	delar av scen 1 ur Jungfruleken

Musik:

Tappra mödrars kapell	Prolog/ouverture ur Tyckartango
Giuseppe Verdi	Oscars aria ur Maskeradbalen
Georges Bizet	Seguidilla ur Carmen
Georg Gershwin	duett ur Porgy och Bess
W. A. Mozart	duett ur Figaros bröllop
Johann Strauss d. y.	Adeles aria ur Läderlappen
W. A. Mozart	duett ur Figaros bröllop
Tom Lehrer	The Masochism Tango
Camille Saint- Saëns	aria ur Simson och Delila
Stephen Sondheim	kuplett ur Sweeney Todd
Camille Saint- Saëns	aria ur Simson och Delila
Tappra mödrars kapell	Epilog

Teknik:

	Peter Midbjer
--	---------------

Regiassistent

	Anna Larsson
--	--------------

Sångcoach

	Marianne Khoso
--	----------------

Regi

	Gunilla Gårdfeldt
--	-------------------

Karaktärerna i historien är sammansatta från Kristina Lugns dialogdikt Silver Star, från vilken rollnamnet Alfhild är lånat, samt från Jean Genets Jungfruleken. Musiken och ariorna är valda för att stötta utvecklingen och det komplexa i karaktärerna samt för att undersöka sångmetoden på ett mångdimensionellt sätt. De fyra musikerna är valda på grund av sitt intresse för musikteater och opera. De tre kvinnliga musikerna är klassiskt skolade instrumentalister, två av dem är studerande vid HSM liksom den manlige elgitarristen, som är student vid improvisationsutbildningen. Den musikansvariga, utbildad vid musikerlinjen vid f.d. Musikhögskolan, har utvecklat ett tillåtande arbetssätt, när det gäller att tolka klassisk liksom modern musik. Mitt eget förberedande arbete med musik, karaktärers biografier och handling har senare ihop med alla medverkande och regiassistenten Anna Larsson resulterat i följande synopsis:

Musikerna, på piano, viola, cello och elgitarr kommer in en efter en spelande en tango. Musiken startar mycket lugnt och drivs så småningom upp i ett rasande tempo. In på skateboard kommer Alice (Oscars aria). Det är en sen varm försommarkväll. Den 18-åriga Alice har bestämt sig för att slutgiltigt lämna sin 10 år äldre pojkvän Karl. Inte bara för att han börjat misshandla henne den senaste tiden, utan även för att hon börjar förstå att hon inte kan eller får vara så ung, som hon faktiskt är, utan upplever att pojkvännen ständigt vill kontrollera henne.

Alice har begett sig ner till hamnen och torget vid kasinot, där hon vet att hon kan träna på sin skateboard, något som också ogillas av Karl. Där träffar hon en yngre skolkamrat, Markus, som länge haft ett gott öga till Alice, även om han på grund av sin blyghet aldrig vågat visa detta. Alice frestas av Markus närvaro och flirtar med honom, bland annat genom att imponera med sin skateboardåkning (Seguidilla ur Carmen). Markus uttrycker sig förutom med repliker genom att "ge respons" och charma via sin elgitarr och imponera med sina licks.

De tre kvinnliga musikerna intar via sin musik rollerna att utmana, håna och vara allmänt kritiska till Alice beteende och så småningom även till Alfhilds beteende. Undantagsvis har de kvinnliga musikerna även några talrepliker. Karl, som oroligt letat efter Alice betraktar hennes heta flirt med Markus. Han försöker få med henne hem, först genom att sansat be och tala förstånd med Alice. Men när Alice är motsträvig blir hans beteende snart mer och mer hotfullt (duett ur Porgy och Bess). När han till sist tar tag i Alice och försöker släpa med henne i håret blir han på ett överraskande sätt plötsligt brutalt nedslagen av Alfhild.

Alfhild som känt igen Alice har spionerat bakom hörnet. Hon har sett hela händelseförloppet från flirten med Markus till pojkvännens svartsjukescen. Alfhild slår ner Karl med en kofot, som hon stulit från en byggarbetsplats. Hon har, efter att rotlöst ha drivit omkring under kvällen, råkat hamna i området. Alfhild är arg och frustrerad efter att i ilska ha lämnat sin alkoholiserade mamma. Mammans sprit- och drogmissbrukande sambo har precis skickat Alfhilds hund, den enda varelse, som Alice verkligen älskar, till avlivning hos veterinären, efter en mindre skada. Alfhild går därför iväg hemifrån, ursinnig och aggressiv, beredd att ta igen eller hämnas på förste bäste, som korsar hennes väg.

Alfhild har mest drivit omkring den senaste tiden och i princip lagt ner skolarbetet.

När Karl ligger hjälplös och skadad efter överfallet förnedrar Alfhild honom och hon får också med sig Alice i sitt hån över honom.

Alfhild har nu räddat Alice från pojkvännen och ser nu sin chans att göra Alice till sin "kompanjon och vän" (kuplett ur Porgy och Bess).

Utan att Alice knappt fattat galoppen har Alfhild plötsligt lockat med henne till ett inbrott i en boutique alldeles i närheten. Skyltfönstret krossas av Alfhild och Alice finner plötsligt sig själv provandes kläder i boutique.

Ett glädje- och hämndrus drabbar båda flickorna (två duetter ur Figaros bröllop samt Adèles aria ur Läderlappen). Allt känns möjligt och flickorna känner sig "suveräna".

När sedan Alfhild tänjer på gränserna och vill "träna" de tuffa och aggressiva sidorna hos Alice blir hon plötsligt överraskad och fysiskt utmanad av kraften i aggressiviteten hos Alice (The Masochism Tango). Alfhild parerar dock situationen diplomatiskt och lyckas istället vinna och uppvigla Alice hat mot män (Delilas hämndaria). Hon får henne mitt i sommarnatten att assistera och vara lockbete vid ett rån av en glad och berusad man Anders, som kommer från kasinot. Anders har vunnit på roulette och firar (kuplett Sweeney Todd, Delilas förförelsearia). Men när Alice ser hur Anders, som varit trevlig och juste mot henne, blir brutalt misshandlad av Alfhild, känner sig Alice lurad av Alfhild.

Alice skäms och gömmer sig när Anders vacklar bort i natten. Hon utmanar då Alfhild (scen ur Jungfruleken). I uppgörelsen som följer slår Alice ner Alfhild lika brutalt, som Karl och Anders blivit nerslagna. Alfhild blir på samma sätt som både Karl och Anders liggande på marken, kvidande, sparkad och hjälplös. Alice lämnar henne demonstrativt. Markus, som följt Alice och Alfhilds förehavanden under kvällen, går tafatt fram till den svårt skadade Alfhild med sin elgitarr (gitarrsolo), men vågar inte hjälpa henne utan bara står där med sin empatiska gitarr.

Alice kommer tillbaka med en kvinnlig polis, som tar hand om Alfhild. Alice lämnar platsen först efter en lång blick mot Markus. Tangon tar åter vid. Markus och musikerna lämnar scenen en efter en. De går alla åt olika håll. Musiken dör ut med dem. Kvar sitter den kvinnliga kapellmästern/kompositören i en spot spelande sin tangomelodi med en hand...

Kommentar:

Tyvärr har våra tekniker misslyckats med att få fram en dvd-inspelning trots tre inspelningsförsök. Detta synopsis kompenserar förhoppningsvis detta i någon mån.

Syften:

att utveckla musikdramatiskt skådespeleri

att pröva det musikdramatiska gestaltandet via en genreöverskridande sångteknik med texten i fokus

att belysa könsmaktsordningen och mäns respektive kvinnors försvar av det egna perspektivet i en problematisering av jämställdhetsfrågan

Att utveckla musikdramatiskt skådespeleri genom att pröva det musikdramatiska gestaltandet med en genreöverskridande sångteknik

I detta projekt har vi fördjupat arbetet med att uppmuntra opera- och musikteaterartisterna att sjunga och tala ”med sin egen röst”. En av ledstjärnorna i detta pedagogiska musikteaterarbete är att sångarna vågar sjunga fult, vackert, rakt, vibrerande och allt däremellan om trovärdigheten så kräver, för att det musikdramatiska berättandet ska bli meningsfullt.

För att kroppens och sinnenas minne ska fungera sångligt och ges möjlighet att ”svara på ett genreöverskridande sätt” i den akuta musikdramatiska situationen, behöver sångaren ha tränat varje genre grundligt, helt enkelt tagit varje genre till sin tekniska spets. Varje teknik i barocksång, bel canto sång, Music Theatre singing, belting, wienklassiskt, vissång, kuplettsång, folksång, bluessång med mera ligger sedan väntande i *kroppens minnesbank*.

Det är först efter allt detta enträgna arbete, när sångaren på ett organiskt och ärligt sätt ställer sig själv till förfogande för sitt sceniska/musikaliska minne, som kroppens och sinnenas intelligens själv kan *ta över* och ”mixa” den teknik från olika genrer, som krävs.

Bel canto tekniken är i sig en viktig och grundläggande teknik för operagenren *men enligt vår erfarenhet* blir den endimensionell och hämmande om den inte får möta senare och modernt utvecklade tekniker i ”nya genrer” som t ex Music Theatre singing. Man kan metaforiskt jämföra detta vid att en dansare endast kan/vill/får dansa klassisk tåspetsdans i alla verk och aldrig vågar eller vill möta eller utmanas av andra sätt att dansa. Då hade vi över huvud taget inte alls fått se några av nutidens stora koreografers spännande verk.

På samma sätt- om man inte vågar låta sånggenrerna mötas och smittas av varandra kan man fastna i *ett* sätt att sjunga och därmed är risken stor att operan begränsar sin konstnärliga variationsförmåga.

Det visar sig dock att rädslan för att ”röra” eller förändra bel canto tekniken i ”stor veristisk opera” är stor. Under 1800-talet och romantiken utvecklades vibratosången i ett slags ”stor operamall” ännu mer som förebild än under 1700-talet och wienklassicism, som fortfarande hade inslag av den enklare och klangmässigt rakare och ibland ”råare” barocksången.

I *Magnus Haglunds* recension av Göteborgsoperans Trollflöjten (GP 2009-11-29) ifrågasätts sättet att sjunga hos två av solisterna (en recension som för övrigt hyllar iscensättningen). Han skriver bland annat:

”De tar båda i litet för mycket och låter ett expansivt sångideal dominera. Det är en orättvis betraktelse förstås, men jag tycker överlag att operahusen borde ägna sig oftare åt Mozart och mindre ofta åt Wagner, just på grund av hur det påverkar sättet att sjunga.”

Från vårt arbetssätt, liksom i förra årets KU-projekt ”En kvinnas många röster”, drar vi återigen slutsatsen av att känslan i det sceniska uttrycket förstärks av det mångdimensionella uttrycket. En känsla som uppkommer genom att sångskådespelaren har ”låtit sig överraskas av sånguttryckets ”här och nu” och detta uttryck berör.

Påpekas bör återigen att detta inte är ett sätt att ändra på en sund ”etablerad” sångteknik, som kanske redan finns hos sångaren utan att utvidga densamma och göra den mer flexibel och känslig.

Vi strävar efter att finna och utveckla en holistisk teknik, som ”ger respons” i den

scenisk/dramatiska situationen.

I ovanstående slutsatser ovan lutar jag mig bland annat på hur man i Känslnas Intelligens (Daniel Goleman, W&W förlag) kan läsa hur hjärnans medvetna del har otroligt mycket mindre kapacitet än den del av hjärna som hyser känslans och sinnenas intelligens.

I detta sammanhang vill jag också betona ”Kunskapstrappan”, ett begrepp, som myntats av Thomas Gordon (amerikansk psykolog 1918-2002).

Denna förklarar hur kreativ kunskap går steg för steg från:

*omedvetet okunnig
medvetet okunnig
medvetet kunnig
omedvetet kunnig*

Gordon menar att först när kunskapen silats och manglats genom den medvetna färdighetens stålbad och nått den omedvetna kunskaps- och färdighetsbanken i kroppen har man erövrat färdigheten och är *verkligt kunnig*.

Vi menar då att, på ett liknande sätt kan sångarens sångteknik ”själv förstå” hur den kan blandas och bli genreöverskridande eller om man så vill ”genrelös” utan att sångaren medvetet styr detta, det omedvetna styr istället. Stanislavskij kallar detta fenomen ”att lämna sig själv ifred”(se nedan). Självklart ska sången inte heller slita på rösten, något som kritiska röster gärna vill framhålla. Tvärtom har vi, lektor Marianne Khoso och jag som länge samarbetat med scenisk sång, erfarenhet av att detta sätt att sjunga istället stärker rösten just därför att sången springer direkt ur kroppens eget upplevda minne. Vi hävdar att denna friare och tillåtande inställning till sångteknik behövs av flera skäl men inte minst för att iscensättningar av opera på våra stora scener ska kunna bli än mer *kompatibla med bra musikteater och kreativa regiidéer*.

Texten i fokus.

När det gäller textarbete, delar jag in reflektionen och medvetenheten av detta i två delar:

- dels hur *förståelsen av det egna språket* berikar text och undertext
- dels hur *konsonanter* och *vokaler* används för att fördjupa uttrycket via minnet i kroppens och sinnenas intelligens.

I detta projekt har vi uteslutande arbetat med *svensk text*, med undantag för Tom Lehrers Masochism Tango. De olika sångarna har via sina egna biografier över rollerna, skrivit eller bearbetat sina sångtexter under handledning av mig. Detta har gjort att Sandra Karlkvist (Alice) och Anna-Sara Åberg (Alfhild) på ett än djupare sätt kunnat förankra sin roll i sig själva och därmed även ökat trovärdigheten i det sceniska och sångliga berättandet för sig själva (sin kropp) och för publiken.

När det gäller *konsonanter*, så är även detta något som skrämmer ”vokalsångare” och en del sångpedagoger. Erfarenheterna från våra KU-projekt visar att, om man är rädd för att konsonanterna ska döda vokalerna, förlorar man både vokaler och konsonanter. Vitsen är att de ska kunna berika varandra. När sångaren kommer till insikt att hon/han inte spänner konsonanterna utan låter dem ”förlängas” och ”studsa” ner i bålén, märker sångaren, att även vokalen blir friare och förstärks i ordet. Detta berikar den musikaliska frasen. Kroppsklangen förlängs i rösten och blir ett med den. Då *hörs även texten bättre* och sångskådespelaren liksom publiken upplever att uttrycket förhöjs på ett positivt sätt.

Resultatet blir alltså ett än mer organiskt sceniskt och musikaliskt agerande. När sångaren även i textningstekniken befriar sitt uttryck, blir uttrycket tydligare och når ut bättre över scenkanten utan att använda muskelkraft. Detta är ännu ett perspektiv på ett förhöjt musikdramatiskt skådespeleri,

som berör publiken.

Ovan beskrivna fenomen tangerar exakt det jag har beskrivit i rapporten om förra årets KU-projekt "En kvinnas många röster". Där kallar jag detta förstörade men "naturliga" sätt att nå ut över scenen "flow". I fenomenologin beskrivs och beläggs detta ofta mycket likt mina egna erfarenheter. Flow är dock ett uttryck, som är kontroversiellt i konstresonemang, eftersom många inom akademien anser att detta uttryck är "flummigt" och inte går att belägga forskningsmässigt. Jag är av en annan åsikt.

Följande text är tagen från förra årets KU- rapport En kvinnas många röster:

Att använda sig av förhöjda och drastiska spelsätt för att se om kroppens intelligens och det inte kontrollerade flödet/flow tillåts få fritt spelrum samt om teaterverkligheten då kan upplevas verkligare än livet självt samt att låta sig överraskas

I och med att publiken överraskas och så även sångerskan i rollen uppstår ett bränsle, som förhöjer temperaturen i det sceniska skeendet. Sorgen i det överdrivna spelsättet uppenbaras för publiken i relief till den starka kontakt som nu uppstår. Upplevelsen av att denna energi bär kommunikationen blir påtaglig hos både publik och scenkonstnärer. Ovanstående exempel skapar förutsättning att komma åt det inre inte kontrollerade flödet/flow och låta kroppens egen intelligens styra.

"Scenens kanske överdrivna patetik blir sannare och mera gripande om man överdriver själva överdriften". Så beskriver skådespelaren Erland Josephson en scen ur filmen "Nostalgia", där han arbetade tillsammans med den ryske filmskaparen Andrej Tarkovskij (1932-1986).

Även Suzanne Osten har i sitt forsknings- och utvecklingsarbete dragit liknande slutsatser om flow, som skapas eller uppstår via "stora uttryck" i forskningsprojektet "Masker".

Ännu en slutsats: *det musikdramatiska gestaltandets trappa.*

När man som pedagog vill få sångaren att själv förstå och uppleva hur han/hon kan ta ansvar för sin roll och nå längre genom att ställa sig själv till förfogande för sin karaktär, har följande progression visat sig:

I första repetitionsskedet får sångskådespelaren förslag/regi av regissören

I nästa skede, efter att sångaren har byggt och arbetat från sin biografi kan sångskådespelaren mer och mer föreslå för regissören vad hon/han vill och känner

I det sista skedet kommer det verkligt intressanta: att "den i kroppen förankrade rollen pockar på" och flera möjligheter av "äka" uttryck och beteende uppenbaras, som hon/han i sin tur kan dryfta med regissören. Nu finns variationsrikedom och valmöjligheter.

Regissörens arbete med en sångare, liksom pedagogens arbete med en student, kan här beskrivas fenomenologiskt genom att betona att det inte handlar om en process där det intellektuella reflekterandet föregår det kroppsliga utan tvärtom. Genom att kroppens reflekterande intelligens sker före vårt intellektuella reflekterande (enligt den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty 1908-1961), bygger det musikdramatiska gestaltandets trappa på att få sångaren att agera utifrån den kroppsliga erfarenheten snarare än den intellektuella.

Först i den ordningen blir förståelsen för rollen holistisk.

Förutsättningen för att genreöverskridande sång- och texttekniker ska kunna fungera fullt ut vilar i det intentionella arbetet med hela pjäsen och alla rollerna.

Den ryske teatermannen Konstantin Stanislavskij menar att man bör musicera och tala med sin egen röst. Man bör, menar han, "ställa sig själv till förfogande" för sitt berättande både fysiskt och psykologiskt. Han utvecklar sin skådespelarmetod i sin mest kända bok "En skådespelares arbete med sig själv" med underrubriken "att medvetandegöra det undermedvetna". Han skriver att hans bok vänder sig till "den organiska naturen hos alla konstnärliga begåvade människor av alla nationaliteter under alla epoker". Han skriver "vi lever på scenen på emotionella minnen av det verkliga livet, Stundom når vi en fullkomlig illusion av det verkliga livet. Ett annat citat är "Inspirationen kommer inte till er av en slump utan därför att ni själva via gediget arbete framkallat den genom att bereda den nödvändig jordmån".

Dramaturgisk helhet och rollarbetet

Stanislavskijs arbete har inspirerat mig och min undervisnings under många år. Han beskriver allegoriskt i denna bok hur en dramaturgisk helhet fungerar. Han betonar att man måste söka den ”genomgående handlingslinjen”. Man kan förenklat beskriva hans genomgripande idé genom att ställa sig ett antal frågor. Frågorna ställs i ”jag-form”:

Vad vill hela teaterstycket/operan vill berätta?

Varje roll har en logisk del i detta berättande, vilken?

Vad händer om jag ser på den roll jag tilldelats ur var och en av de andra rollernas synvinkel?

Vad vill jag i min roll?

Hur kan jag göra detta mål viktigt för mig så att jag kan ”tro” på det?

Vad vill jag under hela teaterstyckets gång (övergripande mål)?

Vad vill jag nu i min scensituation(sceniskt och fysiskt mål)?

Varför vill jag nå mitt mål (hitta motivationer och förnya och mångfaldiga dessa)?

Vilka medel använder jag mig av för att nå mitt mål?

Hur varierar jag dessa mina medel?

Är mina delmål logiska och stämmer de med mitt övergripande mål?

Vad har jag för motstånd? Hur övervinner jag mina hinder?

Vilken annan roll stöttar mig?

Vilken annan roll kan jag få hjälp av eller använda mig av?

Vilka andra roller i pjäsen vill nå andra mål än de mål jag vill uppnå?

Vilka konflikter har vi?

Vilket yttre hinder utgör dessa konflikter (personer) för mig att nå mitt mål?

Vilka inre konflikter (eller tillstånd)hos mig själv utgör hinder för mig att nå mitt mål?

Vad tycker jag om de övriga rollerna?

Vad har jag för relation till var och en av dem?

Vad har jag levt för liv (rollens biografi)?

Vilka personliga föremål (endast nödvändiga) använder jag mig av i min roll?

Vilket är mitt viktigaste föremål?

När är det i tid? Vad vet jag om denna tid?

Var är det? Vad vet jag om denna plats?

Vad tycker jag (inte)om?

Vad har jag för hemlighet?

Ytterligare ett sätt att förklara metoden är att vara noga med att inte spela sitt ”resultat”, alltså det jag vet och kan om och i pjäsen. Istället ska jag sträva mot att vara i rollen ”som om jag inte vet vad som ska hända i min pjäs”. Arbetet går helt ut på att jag i rollen” lämnar mig själv ifred”, så att jag till slut i rollen endast behöver lyssna och reagera.

”Det är en skådespelares plikt att hålla sig själv vid liv!”

Vi använder oss också av begreppet ” *Det magiska om* ”.

I vårt processarbete i En kvinnas möten, är ovan nämnda ”magiska om” hela tiden med i arbetet. När vi reder ut ovanstående frågor i våra roller och försöker ställa oss själva till förfogande för en specifik situation, ställer man sig frågan: *om jag* var i denna situation, eller någon annan situation, som kanske liknar denna situation, *hur* skulle jag då göra? Jag använder mig av detta ”*om*” tills jag hittar ett uttryck som faktiskt jag känner att jag kan stå för.

Jag har och kan endast använda mig av mig själv och de erfarenheter jag gjort, jag har inga andra erfarenheter ... *men* jag kan variera mina erfarenheter och sätta ihop dem på fler sätt, om och om igen och med ”*både mig själv och författaren/kompositören i behåll*”.

Mina erfarenheter i vårt musikdramatiska arbete med avstamp i dessa tankar är bland annat:

1. Man bör hela tiden i denna rollens utvecklingsprocess *ompröva* alla frågor och svar för att mer och mer förankra dessa i kroppens minne och i sinnessens intelligens.
2. Man bör även ständigt förändra och experimentera med ”givna omständigheter” i den sceniska situationen.
3. Man bör medvetandegöra hur man på nytt *tar ställning* till allt som händer på scenen i relationerna med de andra rollerna är en del av konceptet.
4. Man bör vara noga med att *ständigt uppmärksamma* hela sin omgivning via sina sinnen varifrån får man sina impulser, som annars riskerar att produceras av ett *kontrollerande och reducerande* intellekt!

På detta sätt tränar man sig på att känna skillnad på om man reproducerar sitt uttryck eller om man verkligen håller sig själv vid liv *här och nu*.

Det handlar alltså om fokusering och att sträva mot ett mål *samtidigt* som man inte ska styra detta mål med för mycket kraft utan helt enkelt bara ”låta uttrycket ske”. I alla skeden av processen bör sångaren/skådespelaren träna avspänning *samtidigt* som hon/han fokuserar och riktar sig mot sitt mål. Detta för att bli av med all *onödig muskelanspänning*, som hos oss alla är ett stort hinder för att nå det inre minnet. Just detta i metoden är *en paradox* och mycket arbete krävs för att förstå vägen till sitt inre fria flöde.

Detta flöde har sitt ursprung i musklernas, sinnessens och emotionernas minnen, som tillsammans utgör ”kroppens intelligens” samt att man lyssnar på sina naturliga och verkliga impulser, som man får utifrån, av andra levande varelser eller föremål. Om man utgår från dessa sunda och organiska impulser och låter ”det heliga nuet” härska, kan man sedan förstora och stilisera det sceniska uttrycket till önskad gemensam läsart.

Undertexter

Våra medel för att nå vårt mål kallar vi i tal och kroppsuttryck *undertexter*. Vikten av avspänning har jag beskrivit ovan. Nu betonar jag återigen vikten i vårt repetitionsarbete av att rollerna *varierar* sina medel, alltså undertexterna i tal och kropp. När man repeterar har man stor nytta av att undvika mallen av hur vi tycker att resultatet ska bli. Istället lär man in text och tal så varierat som möjligt i kroppens alla minnen. Alltså, under inläringen i vårt projekt sjunger man sin text och använder sin kropp starkt, svagt, snabbt, långsamt och helst med alla slags undertexter. Detta för att vi skall träna oss i att spränga gränserna för våra uttryck och för att vi inte skall missa ett möjligt medel för att nå våra mål. Sedan är som sagt kroppen hos sångskådespelaren suverän och har ett val över alla de minnen, som ”vill bli använda” i den akuta sceniska sångsituationen.

Det enda som egentligen är spelbart är just medlet/undertexten, eftersom man är underställd det övergripande målets logik men man kan bara spela ”rollens nu” ”*medel för medel*”.

I många år har jag använt mig av en verblista med 110 verb, där sångaren och skådespelaren kan få hjälp att variera sina medel på scenen (eller i livet).

Exempel på verb är: *vädja, värma, lirka, charma, locka, förtrolla, utmana, anklaga, störa, provocera, fimpna, osynliggöra, nedvärdera, håna, lura, manipulera, sätta på sin spets, avgöra etcetera*. Syftet är att inte spela eller bestämma över resultatet utan att ”bara låta ske” och då får man ett ”resultat sig givet”.

Att försvara mänskligt beteende på gott och ont.

Att inte ta ställning för eller emot sin roll utan att försvara rollens handlingar och vara noga med att

inte göra den ”svart eller vit” är enormt viktigt för alla som gör teater/musikteater, såväl regissör som musiker och sångare. Detta är en grundbult i teaterträning och regi, som inte får missas, om man som humanist verkligen vill utveckla empati och förståelse för gestaltningen i konstens, musikens och teaterns namn. På denna punkt har den senare delen av *Konstantin Stanislavskijs (1863-1938) forskning* varit av avgörande betydelse.

Professor Stig-Magnus Thorsen, min kollega vid HSM, skriver bland annat följande till mig efter föreställningen:

...för mig är det intressant att pjäsen inte tar ställning utan visar på de komplicerade sambanden mellan olika personligheter (Alfhild vs, Alice), olika relationer till helt olika typer av män. Det blir därmed inte en historia om könsroller utan om alla oss besvärliga människor och våra roller. Det är så man ska tackla den s.k. genusfrågan!”

När man ställer sig själv ”till förfogande för sin roll” betyder det enligt min tolkning av Stanislavskij att man ”försvarar sin roll via sig själv”. Rädslan att bli osympatisk får inte stå i vägen för det sanna beteende man hittar i sig själv när man svara på ovanstående beskrivna frågor i ”jag form”.

Bakgrund och erfarenhet av att belysa könsmaktsordningen och försvaret av det egna perspektivet i en problematisering av jämställdhetsfrågan

Utan tvekan finns det oändligt mycket mer att göra för kvinnors och flickors jämställdhet under lång tid framöver. Detta får dock inte hindra oss från att se att det kanske kan finnas problem eller rent av en ”baksida” på delar av denna kamp. Till exempel:

Är det möjligt att vi kvinnor under århundraden t ex ”tränat upp” utövandet av ett psykologiskt våld eller *motvåld*, som kanske varit nödvändigt när inte muskelkrafterna hos kvinnan matchat mannens. Undersökningar och erfarenheter, både hos polisen och hos Kriscentrum för kvinnor respektive Kriscentrum för män, visar att unga flickor liksom unga män än mer idag än förr lider av omsorgsbrist med de skador och problem som följer av detta. Ett hat mot orättvisor eller en likgiltighet och brist på empati kan bli följden av att ungdomar, *både pojkar och flickor*, inte har blivit eller blir sedda och bekräftade och därför ”tar igen” eller ”ger igen” för de oförrätter man har mött. I undersökningar av *våld i nära relationer* (BRÅ) har det senast visat sig att 25 % av våld i hemmet (siffran kommer från Carl-Johan Collin, se nedan) härrör sig från kvinnors *psykologiska* misshandel mot sina nära.

Om manligt fysiskt våld är ett resultat av att maktsystemen inte fungerar, har då kvinnligt psykologiskt våld samma orsak?

Statistik visar i alla fall nu att våldsdåd, där kvinnor varit förövare har mångdubblats de sista tio åren. Under projektarbetets gång har jag klippt ut ett antal aktuella fall, där unga flickor häktats eller dömts för mer eller mindre svåra våldsbrott, De kriminella handlingarna består både av fysiskt och psykologiskt våld. Kvinnoligor härjar mer än någonsin. I flera tidningar i januari 2010 berättas om en kvinnoliga, som specialiserat sig på att råna äldre i sina hem. Offren beskriver hur de kärleksfullt blivit ”*kramade*” och manipulerade av de kvinnliga gärningsmännen samtidigt som resten av den kvinnliga ligan dammsugit hemmet på värdesaker, i några fall har *fysiskt våld* använts. Det visar sig att kvinnor använder sig av andra medel än män i kriminella handlingar.

I denna KU-föreställning använder vi oss bl.a. av ett fenomenologiskt uttryckssätt sätt att försvara rollen. Jag refererar återigen till Merleau-Pontys teori om kroppens förmåga att reflektera innan vårt medvetna intellektuella jag drar en slutsats via tankar och ord. Enligt min mening och erfarenhet är sångarens och skådespelarens kroppsliga grundförståelse i sin gestaltning förutsättningen för att publiken ska kunna förstå och tro på att både förövaren och offret är ”offer”.

Se vidare regiassistenten Anna Larssons anteckningar nedan.

För att få en mer aktuell bild av hur ung kvinnlig kriminalitet och gängbildning, jämfört med ung manlig dito, bildas i Göteborg, har följande intervjuer genomförts:

Anna Larsson, regiassistent har varit koordinatör i dessa möten, och flera av de kvinnliga studenterna/artisterna har deltagit.

23/4 Borghild Håkansson och Ylva Mühlenbock, Brottsförebyggande rådet (BRÅ)

”Tryggare och Mänskligare Göteborg”

28/4 Lotta Bengtsson, kvinnoamordnare, Utväg kvinnor

15/5 Birgitta Dellenhed, Ungdomsutredningen i Storgöteborg, Gårdgruppen, Polisen

11/8 Telefonmöte med Carl-Johan Collin och projektledaren, Kriscentrum för män, Män för jämställdhet

Här följer en nedkortad version av regiassistenten Anna Larssons anteckningar från våra möten:

De gängse idealen av män och kvinnor håller på att byta skepnad. Kvinnor har kunnat anamma traditionellt manliga beteenden, vilket har gjort att tjejer formerat sig i gäng som rånar och misshandlar.

Möte med Brottsförebyggande rådet (BRÅ) ”Tryggare och mänskligare Göteborg”

I samtalen kring kvinnliga förövare kommer vi snabbt att tala om kvinnliga pedofiler. De kvinnliga förövarna berättar inte gärna, medan män tycks ha lättare att prata om vad de har gjort. Kanske ligger tabun bakom att man inte gärna talar om mödrar som förgriper sig på sina barn, det känns olustigt och går emot all omvårdnad och kärlek som moderskapet associeras med.

Möte med Lotta Bengtsson, kvinnoamordnare på Utväg Kvinnor 28 april 2009

Utväg kvinnor vänder sig till kvinnor som lever eller har levt tillsammans med en partner som utsätter henne för någon form av våld. Av dem som utövar våld i nära relationer är 96 % män. Utväg definierar våld så här: *Med våld menar vi varje handling som smärtar, skadar, skrämmer eller kränker och på så sätt får en annan person till att göra något mot sin vilja eller att bli passiv.*

De kvinnor som Lotta möter berättar att det första som försvinner i en misshandelsrelation är rätten att säga nej. Det är också den rätten som kvinnan först vill ha tillbaka. Det som för en utomstående kan se ut som hämnd handlar egentligen om att kvinnan vill utsätta mannen för samma förnedring och våld som hon själv upplevt i syfte att få honom att förstå allvaret i situationen.

Det finns många sätt att hantera känslor av maktlöshet, ett är *motvåld*. Genom att ”slå tillbaka” får kvinnan en artificiell upplevelse av att hennes maktlöshet bryts, men egentligen kan bara den maktlösheten brytas genom att hon lämnar relationen med mannen och den våldsspiral som den ger upphov till.

Möte med polis Birgitta Dellenhed på ”Ung & Trygg i Göteborg” 15 maj 2009

I samtal med polis Birgitta Dellenhed framkommer vissa markanta skillnader mellan killgäng och tjejgäng.

Killgäng väljer sina rånoffer efter det gods som de är ute efter. Det kan vara mobiltelefoner, bärbara musikspelare eller liknande, som förövaren ofta behåller för eget bruk eller säljer vidare.

För tjejgängen är däremot godset sekundärt. Det primära målet är *förnedring* av offret, som därför väljs utifrån kläder eller annat som tjejerna ”stör sig på”. Tjejerna byter ofta stöldgods med varandra eller ger bort det som presenter.

Tjejernas önskan att förnedra stannar kvar i mig. Kanske är detta en form av motvåld gentemot ett patriarkalt samhälle som förnedrar kvinnor. Likt den misshandlade kvinnan som försöker få mannen att inse vad han har gjort genom att låta honom smaka på sin egen medicin kanske dessa flickor låter samhället smaka på sin..?

Anteckningar efter samtal och utbyte av tankar per telefon 11/8 2009 mellan Gunilla Gårdfeldt och Carl-Johan Collin, socionom och terapeut, Kriscentrum för män i Göteborg

Carl-Johan talar liksom Lotta på Kriscentrum för män, om kvinnors och även lägre klassers ”motvåld”.

Det kommer dessutom återigen fram att kvinnors våld ser annorlunda ut än mäns våld. Det är ofta blodigare (t ex används verktyg som kniv och yxa och jag har ju valt en kofot i som Alfhilds vapen i En kvinnas möten).

Finns det kanske inte ”inbyggda” gränser när det gäller våld av kvinnor? menar Carl-Johan.

Kan män ha tränats mer (t ex i lumpen) i ”våldsamheter” från början och har därför en inbyggd gräns när det gäller våld eller hanterar så hanterar de våld med större erfarenhet?

Carl-Johan talar om att män och därmed även kvinnor som tar till våld kan vara ett resultat av "omsorgsbrist". Alltså att ungdomarna inte har blivit sedda och att ingen läst av deras inre behov av att tala med någon om ilska, frustration etc. En blivande man ska ju klara sådant och inte hålla på med "kvinnligt tjafs" som att älta känslor.

Kan det vara så att jämställdheten erövrats en "baksida" eftersom flickor idag ska vara lika tuffa och starka som pojkar? De kan också lida av omsorgsbrist. Finns ingen där till hands som ser dem och talar med dem? Arbetar båda föräldrarna och har fullt sjå att överleva, finns alkoholproblem, psykiska problem eller kriminalitet etc. med i bilden?

Tjejer ska idag kunna göra allt som killar gör boxas, spela fotboll etc. De vill leva på samma villkor som killarna!

Tar kvinnor över pojkars beteende istället för att utveckla ett "eget beteende", som enligt hävd är byggt på empati och omsorg?

Vad är den goda manligheten idag? Vad är den goda kvinnligheten idag? frågar Carl-Johan.

Vi har eller "har haft" våra grymma sagor, där vi kan projicera vårt behov av våld på häxor, trollkarlar och grymma onda kungar med makt. Makt och ondska hör ihop. Är våldsamma dataspel en ersättning för våra sagor? På gott eller ont? Sagorna behövs hävdar många eftersom barn och även vuxna behöver leva ut sin inre psykologi?

Tonårsflickor som svälter sig eller skär sig ökar. Vad beror denna vilshenhet och frustration på?

Känner återigen inte kvinnor våldets gräns ens emot sig själva?

Bara under våren och sommaren 2009 har ett antal våldsdåd av *kvinnor eller mycket unga* gärningsmän uppmärksammats.

T ex mördades en 15-årig flicka av två sextonåringar i början av sommaren. En 16-årig pojke mördade en jämnårig flicka för att bevisa sin kärlek för en svartsjuk 16-årig flickvän. En nittonårig flicka mördades av en familjemedlem. Samtliga fall har varit omskrivna i sommar.

Ett par tre *kvinnliga våldtäktsförövare* har under våren 2009 dömts till olika straff

Våld i lesbiska och homosexuella relationer blir mer och mer synligt.

Fortfarande är det 9 av 10 som är män när det gäller våld i hemmet.

Men minst 8 % är faktiskt kvinnor som slår sina män, enligt Carl-Johan.

Idag har vi likabehandlingsombud på våra företag och institutioner och inte längre bara jämställdhetsombud.

Det betyder att klass och fattigdom spelar en minst lika stor roll i våld som genus. Barn mördar barn och tjejligr rånar både män och kvinnor.

Som hämnd på orättvisor? Eller för att någon är annorlunda? Man slår när man är i en vanmaktssituation och när maktpositionen förändras? När man förlorar sin makt eller sin kontroll? För att man är rädd?

Behöver jämställdheten förändras och utvecklas? Behöver kvinnan också göra sin egen resa?

Är det dags att omvärdera vissa "sanningar"?

Vad händer om mannen säger nej till sex som en gång Lysistrate i antikens Grekland?

Only the sky is the limit säger dagens unga flicka, menar Carl-Johan, tyvärr på gott och ont!

De medverkandes kommentarer/utvärderingar:

Reflektion av Sandra Karlkvist/Alice

Utdrag ur Dagbok 20/1

10/2

Igår var det dags för min andra lektion. Vi jobbade vi med "Porgy och Bess" där vi övade att ropsjunga Inte stå och bilda klang, ut med ljudet. Detta är stor skillnad från det som jag gjort förut. Det kändes otäckt till en början att i så höga röstlägen stå och ropa ut min sång men det var väldigt skönt för rösten. Mina hjärnspöken härjade med mig i början men sen kunde jag släppa kontrollen mer och mer. Min rädsla för att rösten ska spricka är väldigt stor och hoppas på att så småningom kunna komma över detta och bara flöda.

Sen var det dags för "Delila" och där jobbade vi med att inte läcka ut så mycket luft. Ta tag i tonen och hålla i den. Inte underligt att jag var tvungen att andas hela tiden eftersom att jag slösade med luft. Från katastrofdålig sång från mig till något som började likna något. Sen får vi se hur sången ska göras uttrycksmässigt men det är där Gunilla så småningom får komma in och jobba.

"Weill" kände vi mest på och konstaterade att tonarten måste ner, ner, ner. Första genomsjungningen i tonarten som stod led jag mig igenom, lät fruktansvärt, mössens julafton, men idag ska jag träffa Sara som är min pianist och känna in vilken tonart som kan passa. Men det mest spännande i denna sång är att jag fick sjunga mycket med glottis, raka toner, inga dansbandsglidningar.

Dagbok 12/2 2009

Repeterade igen med Sara idag och idag vågade jag ta för mig, kändes skönt.

Känns tydligt hur rösten blir mer och mer elastisk för varje dag som går men nu tänker jag ta någon dag ledigt och göra andra saker.

Ja det var så det hela började och sen rullade det på med repetitioner i Gunillas regi och sånglektioner för Marianne Khoso.

Jag är otroligt fascinerad av hur snabbt en sångröst kan hitta tillbaka till en genre den inte använt på många år. Med

Mariannes hjälp hittade jag tillbaka till de olika röstboxarna och lärde mig hantera Carmen, Mozart, Porgy and Bess osv.

Det jag lärde mig var att under samma föreställning kunna växla snabbt, från mezzo till lyriskt, musikal och till koloratur. Under föreställningarna blev det att jag i samma sång ofta lekte med rösten, busade med klangen men det viktiga för mej var att när jag repeterade in sångerna övade jag in dem i sina exakta röstboxar. Först rätt teknik som varje sång krävde och sen leka.

När du Gunilla presenterade föreställningen och jag livrädd stod bakom scenen sa du någonting som är så självklart men för många inte. ”Sjung med det du har” När jag hörde dig säga detta till publiken var det som om att allt lossnade. Jag rullade in på min bräda och spelet kunde börja.

Det fanns stunder då jag tyckte att allt gick emot mej. Jag minns en repetition när Gunilla och Marianne var i rummet samtidigt. Det var så svårt för mej att ta era instruktioner. Det liksom drog lite åt olika håll. Tillslut såg jag bara att era munnar rörde sig, men jag hörde inte ett ord av vad ni sa.

Ett tag trodde jag inte vi skulle få ihop det eftersom vi var så många personer inblandade men du Gunilla var envis och rodde iland projektet.

När jag gick in i det här projektet var jag många gånger livrädd för vad jag hade gett mej in på men tillsammans gjorde vi det. Det här är det största jag har fått vara med om och jag är så otroligt tacksam till dig Gunilla och till dig Marianne för att ni ville jobba med mej. Jag kan inte få ner på papper hur mycket jag lärt mej. Jag önskar av hela mitt hjärta att så många som möjligt får chansen att någon gång ta del av er kunskap. Jag vet inga som er. Stort tack för att ni peppade mej och trodde på mej.

Reflektion av Anna-Sara Åberg/Alfhild

Tack vare Gunilla Gårdfeldts generösa förtroende gentemot mig som operasångerska och skådespelerska har jag vågat lita på mina tidigare kunskaper inom området. Detta har lett till att jag fullt ut vågat tro på min sångliga och teatrala förmåga. Att arbeta med Gunillas metoder har för mig inneburit att först och främst sätta mig in i karaktären, därefter reagera på det som karaktären råkar ut för i pjäsen. Allt genom en friskt levande improvisation som hållits till liv ända in i pjäsens slutskede.

Arbetet har inneburit att jag vågat lita på mitt eget teatrala omdöme och förmåga. Detta har stärkt mig oerhört i min yrkesroll. Det är viktigt att själv lära sig att bygga upp en karaktär med flera bottnar. Allt för att kunna bygga vidare med ett kroppsspråk och sångsätt som känns troget karaktären. Genom detta sätt att arbeta kommer jag att utveckla mig i min profession som operasångerska. Att ta eget ansvar i dessa frågor tror jag är nyckeln till att lösa upp våra operors ofta stela och oärliga karaktärer. Yrket måste, enligt mig, både kunna ha en lika hög skådespelarmässig som sångmässig nivå.

Min efterforskning kring Alfhild bygger framför allt på samtal med lärare som arbetar med problematiska tonåringar. Jag har framför allt haft nytta av Malin Jonell som arbetar på ESS-Gymnasiet i Stockholm. En socialpedagogisk skola för tjejer som av olika anledningar inte klarar av att gå ett vanligt gymnasieprogram.

De erbjuder t.ex. ART-träning (Aggression Replacement Training) för att få bukt med ofrivilliga aggressionsbeteenden hos tjejer. Jag pratade mycket med Malin om hur snacket gick på skolan mellan tjejerna, hur de var klädda och om olika attityder m.m. Sen diskuterade vi min karaktär. Vilka sociala förhållanden som kunde vara rimliga, om hon hade tillgång till droger mm Allt för att få fram en så realistisk bakgrund som möjligt.

Förutom detta så titta jag mycket på internet efter olika videos, inspelade av tonåringar själva (både av killar och tjejer) och läste tonårsforum där olika tonårsproblem och moraliska frågor diskuterades. Jag åkte även spårvagn ut till förorter i Göteborg för att kunna studera tjejers kroppsspråk. Sen såg jag ”Kniven i hjärtat” av Agneta Fagerström-Olsson, en musikal om ungdomar i Bergsjön. Allt för att sätta mig in i min karaktärs referenser.

För mig känns sådant förarbete lika viktigt som att lära sig musiken och scenerierna. En tjej som Alfhild finns på riktigt i dagens Sverige och jag har som artist betalt för att ge henne en röst och en rättvis plats på scenen.

Mina tankar om projektets tre huvudsakliga frågeställningar

- att utveckla musikdramatiskt skådespeleri i sång/musik.

För mig innebar utvecklandet av musikdramatiskt skådespeleri i sångrösten framför allt att vara noga med undertexter och textliga betoningar. Detta tycker jag har varit mycket lärorikt och roligt.

Svårast för mig var att hålla balansen mellan sångteknik och skådespeleri. Projektets skådespeleri var för mig mycket fysiskt och psykiskt krävande och att till detta hålla en levande röst var inte alltid det enklaste. Ibland hjälpte skådespelariet rösten men ibland stjalpte det. Kanske gick jag vid de stjälpande tillfällena ibland för mycket med min karaktär så att mitt röstliga hantverk fick det svårare.

Dramat ställde stora teatrala krav och denna balans var svår att hitta. Kanske hade det varit bra om jag som sångerska ibland sagt till om att jag ville jobba sceniskt och få ha huvudkoncentration på det sångtekniska (inte på text och att gestalta med rösten) för att kunna förankra detta i det dramatiska flödet. Ibland tror jag att det blev för många element samtidigt för att det sångliga hantverket verkligen skulle få den tid och plats det hade behövt för att göra föreställningen ännu bättre.

Svårast rent röstmässigt var att skifta mellan tal/skrik och sång. Denna teknik hade jag behövt träna mer på. Framför allt

tänker jag på slutscenen och uppbyggnaden inför den då jag talade mycket högt, skrek, för att sen sjunga min aria, bli galen och dö. Mycket dramatik och röstmässiga påfrestningar under väldigt kort tid. Men man lär sig av allt och till nästa gång vet jag att jag kommer att ha redskap för att ytterligare kunna gestalta en sån pass krävande roll sångtekniskt.

- att pröva det musikdramatiska gestaltandet via en genrelös sångteknik

Jag träffade den "genrelösa" sångpedagogen Marianne Khoso vid tre tillfällen. Vid dessa tillfällen fick jag lite nya tankar kring de olika musikgenrerna som föreställningen bestod av. Marianne arbetade mycket utifrån att man skulle tala texten. Framför allt arbetade jag sångtekniskt med min egen sångpedagog Marie-Louise Hasselgren som genom sin yrkesmässiga erfarenhet har en stor erfarenhet av att sjunga opera på svenska och plocka fram texten. På svenska gjorde hon bl.a. Werles Tintomara och Animalen.

För min del kände jag aldrig att jag fick jobba på djupet med Mariannes tankar om en genrelös sångteknik för att verkligen förstå dem. Men jag känner ändå att jag fått en övergripande insyn genom att lyssna till hur Sandra sjöng och de lektioner jag fick med Marianne, för att kunna göra en kommentar.

Viktigast för mig var att hålla rösten så fri och flexibel som möjligt för att kunna gå in i de olika genrerna och kunna göra dem rättvisa. Att arbeta med texten som utgångspunkt var bra.

Däremot tycker jag inte att det finns några belägg för att en genrelös sångteknik automatiskt bidrar till en friskare röst, tydligare text eller bättre skådespeleri. Enligt min erfarenhet kan en klassiskt skolad röst texta och plocka fram ord lika lekfullt som med den genrelösa tekniken. Att sen karaktären blir levande genom denna text är artistens eget ansvar, att inte bara sjunga snyggt utan att verkligen förankra textens betydelse i karaktären. Jag hade själv tyckt att det hade varit mer utmanande att verkligen få göra föreställningen med min vanliga sångteknik men med samma utmaning gällande text och undertext.

Såhär i efterhand så kan jag känna att det hade varit härligt att få in mer böljande operaröster i projektet för att ge de klassiska ariorna i projektet rättvisa och visa på vad mycket mer det finns i dem om man textar bra. Sättet vi gjorde det på fungerar mycket bra men det blev, för mig, mer en musikal än en opera. Och är det verkligen att värdera högre? I sådana fall varför? Jag kan inte riktigt sätta fingret på vad jag vill uttrycka men min känsla är att jag skulle vilja ha mer operaskolade röster för att verkligen kunna utmana operan och dess konstform.

- att belysa könsmaktsordningen och mäns respektive kvinnors försvar av det egna perspektivet i en problematisering av jämställdhetsfrågan

Projektets vilja att belysa könsmaktsordningen var mycket bra. Framför allt i egenskap av att låta "annorlunda" tjejer gestaltas på scenen. Det är inte ofta man ser en sådan karaktär som Alfhild ta plats på scen.

Jag tyckte också att det var bra att det var mest kvinnor i ensemblen. Oftast är det mest män på scenen och jag tycker att det är viktigt att lyfta fram kvinnliga instrumentalister på detta sätt.

Jag gillade att projektet och det som hände inte användes för att skriva åskådaren på näsan. I stället fick vi förmånen att spela riktiga människor, mångbottnade karaktärer.

Kanske tycker jag att man kunnat plocka fram bottnarna i Alice karaktär ytterligare för att verkligen kristallisera ut komplexiteten i jämställdhetsfrågan. Hennes vändning från att ha varit utsatt för våld av sin kille till att själv gå till att trycka ner och ta makten kunde ha gjorts tydligare. För att verkligen få fram poängen med att vi alla kan vara både förtryckare och offer i samma person.

Det mångbottnade gestaltande tycker jag även har en poäng inte bara ur jämställdhetssynpunkt utan över huvud taget för att skapa bra musikdramatik. Det finns inga hjältar som bara är hjältar, eller tjejer som är tjejer. Om det inte alltid finns med både en svag och stark person inom karaktären så blir det lätt schablonmässigt skådespeleri. Detta gäller både manliga som kvinnliga roller. Vi måste komma ihåg att spela mångbottnat för jämställdhetens skull och vara medvetna om vilka av dessa bottnar man spelar könsstereotyp.

Reflektion av vår musikansvariga Sara Sjö Dahl-Callersten, pianist och gymnasielärare

En kvinnas möten

Jag har som pianist haft förmånen att få arbeta i detta projekt under ett drygt halvår. Eftersom jag arbetar med gymnasieungdomar och har frilansat som musiker i många produktioner som riktar sig till barn och ungdomar, så har arbetet med föreställningen varit väldigt angeläget och intressant. Ibland har det starka sångfokuset gjort att jag känt ett behov av att rikta uppmärksamheten mot instrumenten och möjligheterna till att skapa klangliga världar som i sig själva bildar starka psykologiska rum. Det går att låta en cello" ta plats" fem minuter med skärande toner ovanför stallet, utan att något annat "händer" på scen, om cellisten vet varför förstås. Det går också att ha en "respektlös" inställning till genrer, man kan ändra strukturer, tempi osv. så länge det gagnar berättandet och publikförståelsen. Många av våra stora tonsättare var på sin tid fantastiska improvisatörer, jag tycker nog att respekten för den exakta notationen är ganska överdriven.

Jag är väldigt tacksam och glad över att få ha deltagit i detta projekt!

Gustav Jullander /Markus, musikerroll

1. Jag känner att min medverkan i "En kvinnas möten" har främjat min utveckling som musiker på flera olika sätt. I de flesta sammanhang där man spelar blir man just musiker och inget mer. Personligen var det en väldigt stor utmaning att klampa in i den klassiska musiken med en elgitarr. En annan nyttig sak var att vi musiker i den här föreställningen fick vi jobba med musiken på ett helt annat sätt; till exempel som ett sätt att prata. Att jobba på det sättet hjälper till att bli

bättre på att fundera över vad man vill förmedla med musiken, och inte låter det stanna vid noter som spelas.

2. För att operan ska ha en ljus framtid måste man, tror jag, hitta nya sätt att framföra den. Att hitta nya arenor eller som i det här fallet jobba med olika sångtekniker och en aktuell handling tror jag absolut är bra sätt. I "En kvinnas möten" bryter sig den kvinnliga huvudpersonen ut ur offerrollen och hennes kille blir istället offer för kvinnors våld. Utan att vara någon expert på området så är känslan att operan sällan utmanar könsmaksordningen på det sättet och ett genusperspektiv i operan skulle nog också gynna dess framtid.

Problematik som stör etablissemangen?

Efter samtal och kommentarer från kolleger och konstnärer utanför och vid Högskolan för scen och musik, sångpedagoger och andra lärare blir vissa åsikter mycket tydliga. De lärare, konstnärer och artister, som inte är inne i operavärlden tar det för helt självklart att projekt av detta slag är nödvändiga för att utmana, spränga gränser och bryta den konservativa operamallen.

Andra, som *verkar inne i den rådande normen*, menar att den förebild av bel canto sång förebild som råder är den som ska gälla och är *en absolut sanning?*