



GÖTEBORGS UNIVERSITET

”Jag vill inte att alla ungdomar ska börja älska opera,
det skiter väl jag i”

Om och hur man kan göra opera för tonåringar

Amanda Flodin

Inriktning musik LAU370

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Stig-Magnus Thorsén

Rapportnummer: HT07-6110-03

Abstract

Examinationsarbete inom lärarutbildningen

- Titel:** ”Jag vill inte att alla ungdomar ska börja älska opera, det skiter väl jag i”
Om och hur man kan göra opera för tonåringar
- Författare:** Amanda Flodin
- Termin och år:** Höstterminen 2007
- Institution:** Högskolan för Scen och Musik
- Handledare:** Jan Eriksson
- Examinator:** Stig-Magnus Thorsén
- Rapportnummer:** HT07-6110-03
- Nyckelord:** opera, ungdomar, kultur, Utomjordiska

Sammanfattning:

Syftet med examensarbetet är att undersöka hur man gör opera för tonåringar, om man över huvud taget ska och/eller kan göra det, och om man i så fall måste ta till andra metoder än när man gör opera för vuxna. Jag medverkade hösten 2007 i Utomjordiskas barockoperaföreställning *Armida = grymt snygg* för ungdomar, och hade då möjlighet att följa processen från idé till färdig föreställning. Jag har läst litteratur om hur olika grupper har valt att arbeta när de har satt upp opera för barn och ungdomar. Jag har intervjuat regissör och musikalisk ledare för *Armida = grymt snygg* för att ta reda på hur de tänkte när de försökte nå den specifika målgruppen. Jag har också intervjuat grupper av tonåringar som satt i publiken för att ta reda på hur de såg på föreställningen. Jag har undersökt hur Utomjordiska gjorde för att försöka nå tonåringarna och om de lyckades med det. Jag undrar också om opera kan vara den ultimata inkörsporten för elever att komma i kontakt med det västerländska kulturutbudet och bli intresserade av samhällets kulturutbud. Detta är nämligen två av målen som eleverna enligt läroplanen efter utgången grundskola ska ha uppnått.

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
Bakgrund	1
Opera	1
Armida = grymt snygg	2
2 Syfte och frågeställning	3
3 Tidigare forskning	4
”Man förstår inte men man förstår ändå”	4
”En oavlåten scenisk närvaro”	5
Lillan	5
Intimitet och omslutning	6
Shit också	7
4 Metod och material	8
Ensemblen och föreställningen	8
Intervjuer med regissör och musikalisk ledare	9
Intervjuer med tonåringspubliken	10
Analysmetod	11
5 Resultat	12
Intervjuer med regissör och musikalisk ledare	12
Varför opera för tonåringar?	12
Vad kännetecknar målgruppen?	13
Sjunga på svenska	14
Nedklipp och förkortad föreställning	14
Nervositet och rädslor	15
Improvisationen	15
Chokladbollar	16
Renaults shownummer	16
Armidas pop-ballad	16
Hatet	17
En ständig närvaro	17
Intervjuer med tonårspubliken	18
Elevernas förförståelse	18
Handlingen	18
Chokladbollar och Renaults shownummer	19
Hatet	19
Hur slutade föreställningen?	19
Sjunga på svenska	20

Vad var det för musik?	20
Improvisationen	20
Scenografi, kostym och rekvisita	21

6 Sammanfattning och slutdiskussion 22

En ständig närvaro	22
Opera för tonåringar	22
Vad innebär att förstå?	23
Närhet och omfamning	23
Effektsökeri?	24
Kulturarv och kulturutbud	24

7 Källförteckning 25

Tryckta källor	25
Elektroniska källor	25
Muntliga källor	25

1 Inledning

Bakgrund

Jag har under min tid på lärarutbildningen med inriktning musik ofta funderat över varför dagens musikundervisning är så ensidig. Jag har upplevt att de flesta musiklärare låter eleverna spela och lyssna på mainstreammusik, alltså den musik som spelas i kommersiella radiokanaler och på MTV. Jag antar att detta är en motreaktion på den gamla skolan, där eleverna skulle lära sig de så kallade stamsångerna och ”Nu ska vi sjunga”-repertoaren. Jag tycker inte att vi ska gå tillbaka till 50-talets syn på musikundervisning som ett medel att fostra eleverna till goda svenska medborgare. Men jag är övertygad om att musikämnet skulle bli roligare, rikare, intressantare och mer spännande om vi vågade ta in fler musikstilar i undervisningen. Detta är inte bara en subjektiv känsla som jag har. Jag menar att en lärare som enbart spelar listmusik med sina elever inte följer sitt uppdrag. Det står nämligen i läroplanen under mål att *uppfylla* att eleverna efter utgången grundskola ska ha ”fått ett ökat intresse för att ta del av samhällets kulturutbud.” (Lpo 94, s. 20) Hur ska vi kunna uppfylla det målet om vi inte ger eleverna den möjligheten? Hur ska eleverna bli intresserade av samhällets hela kulturutbud om de aldrig blir presenterade för det? Ett annat mål att uppfylla är enligt läroplanen att eleverna ska ha ”en förtrogenhet med centrala delar av vårt /.../västerländska kulturarv.” (Lpo 94, s. 20) Läroplanen definierar inte närmare ”vårt västerländska kulturarv” och jag antar att det finns olika åsikter om exakt vad som ingår i det. Men jag är helt säker på att del av vårt kulturarv är opera, och jag menar därför att det är vår skyldighet som musiklärare att ta upp det i undervisningen.

Opera

Jag är själv väldigt intresserad av opera, både som konstform och som musikstil. Jag har sjungit mycket operarepertoar och jag har medverkat i ett antal uppsättningar. Jag är medlem i Utomjordiska, en Göteborgsbaserad frigrupp som under 20 år har satt upp barockopera i nya former. Redan när jag var med i Utomjordiskas föreställning *Jakt* 2006 så pratades det en del om den ovana operapubliken. *Jakt* var en fusion av två operor, *Venus and Adonis* av Blow och *Actéon* av Charpentier, som spelades på Röda Sten i Göteborg. I föreställningen ingick bland annat modern dans och elektronmusik. Kläder och scenografi var i modern tappning. Trots att en stor del av publiken tillhörde gruppen ”ovan operapublik”, så verkade de uppskatta föreställningen väldigt mycket. Många av dessa var dessutom ungdomar, som i vanliga fall inte lyssnade på klassisk musik, eller till och med uttryckte ett starkt ogillande för den samma. Som utövande klassisk sångerska blev jag intresserad och väldigt glad när jag hörde detta. Jag började fundera på varför opera och klassisk musik får ta så liten plats i skolans musikundervisning. Är det så att eleverna faktiskt inte kan ta till sig den typen av musik? Eller är det vi musiklärare som utgår ifrån att eleverna inte uppskattar den musiken? Har vi någonsin låtit dem lyssna på eller framföra den? Eller har vi redan på förhand bestämt att dagens ungdom bara tycker om populärmusik? Även om det skulle vara så att en stor del av dagens tonåringar faktiskt inte tycker om opera och klassisk musik, är det då en anledning att inte ta upp det i undervisningen? Om samma resonemang skulle praktiseras i andra ämnen, så skulle det kunna resultera i att matematiklärarna inte fick undervisa i exempelvis derivata, på grund av att eleverna inte tycker det är intressant. Den märkliga logiken skulle aldrig accepteras i de teoretiska ämnena. Där handlar det aldrig om vad eleverna är intresserade av att lära sig, utan vad skolan anser att de behöver lära sig. Däremot läggs mycket tid på att anpassa metoderna så att eleverna ska känna lust att lära sig just dessa saker. Detta är något som jag tror är absolut nödvändigt och jag anser att musikundervisningen borde utformas på samma sätt. *Vad* eleverna ska lära sig är upp till lärare, skolläroplan och politiker. *Hur* de ska

lära sig måste hela tiden anpassas efter elevernas förmågor och intressen, och där måste vi som lärare vara oerhört lyhörda.

Armida = grymt snygg

Hösten 2007 var jag med i Utomjordiskas uppsättning *Armida = grymt snygg* för ungdomar. Lullys opera *Armide* översattes till svenska, förkortades till cirka en timme och riktades till målgruppen tonåringar, det vill säga högstadie- och gymnasieelever. Jag insåg ganska snart att det här var det perfekta tillfället för mig att studera hur man kan göra opera för tonåringar. Är det över huvud taget möjligt? Vad behöver man tänka på, vad måste förändras, vad kan behållas som det är? Det var otroligt spännande att vara med i den processen. När vi hade premiär i november så visste vi egentligen inte alls hur *Armida* skulle tas emot av tonåringarna. Skulle de sitta som trollebundna eller skulle de resa sig och gå? Skulle de förstå vad vi höll på med på scenen eller skulle de bua ut oss? Under repetitionsarbetets gång hade vi gång på gång påmint varandra om att det faktiskt var tonåringar vi skulle spela för. Var vi på rätt våglängd? Var skämten för barnsliga eller för vuxna? Blev historien för komplicerad eller för banal?

Eftersom ensemblen i *Armida* var väldigt liten och eftersom både regissören och den musikaliska ledaren arbetade relativt demokratiskt, så fanns möjlighet för mig att ta del av hela processen inifrån och hela vägen från idé till färdig föreställning. Att dessutom stå på scen och verkligen uppleva hur det känns att ha tonåringar i publiken har för mig varit en unik erfarenhet, som inte kan ersättas av någon källa.

Vi har fått väldigt mycket positiv respons efter *Armida*, det märktes både under föreställningen och efteråt i mina samtal med publiken. Jag har börjat fundera på om opera faktiskt inte alls bara är pensionärs- och finkultur utan kanske tvärtom den perfekta inkörsporten för tonåringar till den klassiska musiken och det västerländska kulturarvet. Jag är mycket väl medveten om att det är en stor utmaning för många musklärare att få tonåringar att bli intresserade av klassisk musik. Men som jag tidigare skrev, så är det en del av uppdraget enligt Läroplanen. (Lpo 94) Vi kan inte bara kapitulera inför svårigheter. Jag tror att det är viktigt att skilja på *vad* vi lär ut och *hur* vi lär ut det. Jag tror definitivt på att man kan undervisa om vad som helst bara man hittar rätt sätt att göra det på.

2 Syfte och frågeställning

Syftet med arbetet är att ta reda på hur man gör opera för tonåringar. Jag vill veta vad tonåringar tycker och tänker om opera och klassisk musik. Men jag vill också veta hur man tänker när man arbetar mot målgruppen tonåringar. Vad gör man annorlunda och vad blir likadant när man gör en målgruppsriktad opera jämfört med en vanlig operaföreställning? Jag undrar om opera kan vara ett bra sätt för musklärare att uppfylla läroplanens mål att få våra elever att bli intresserade av samhällets kulturutbud och ta del av det västerländska kulturarvet? Det kanske till och med är så att opera är den bästa inkörporten för elever att komma i kontakt med den västerländska konstmusiken?

De frågeställningar som jag tänker söka svar på i mitt arbete är:

Hur gjorde Utomjordiska när de arbetade fram föreställningen *Armida = grymt snygg* för tonåringar?

Lyckades Utomjordiska nå målgruppen tonåringar med föreställningen *Armida = grymt snygg*?

3 Tidigare forskning

Det finns en hel del skrivet om opera för barn. Trots att jag i mitt arbete fokuserar på tonåringar, så har jag valt läsa litteratur om barnopera. Dels för att det inte finns så mycket material om opera för tonåringar och dels för att det finns många likheter mellan att göra opera för barn respektive tonåringar. Man kan tycka att barn och tonåringar är totalt olika målgrupper. Barn är mycket mer öppna och lättroade, medan tonåringar är en otroligt kritisk publik som inte går med på vad som helst. Men det finns också många likheter mellan grupperna. Enligt barnkonventionen så är man barn till och med det år man fyller 18. En viktig sak som barn och tonåringar har gemensamt är att de inte är vuxna än. De har inte samma publikvana som de flesta vuxna har. De har ännu inte lärt sig de konventioner och överenskommelser som finns runt teater och opera. De känner inte samma ansvar att vara artiga och trevliga mot aktörerna. Varken barn eller tonåringar har hunnit skaffa sig lika mycket erfarenheter runt opera som vuxna har.

”Man förstår inte men man förstår ändå”

Linda Häll och Ylva Runesson har skrivit en rapport som heter *”Man förstår inte men man förstår ändå”*. Rapporten utgår från barnoperaföreställningen *Jorden är en apelsin* som sattes upp av Regionteatern i Blekinge-Kronoberg för lågstadieelever. Rapporten är utgiven på Centrum för kulturforskning vid Växjö Universitet som har mångvetenskaplig inriktning och har cultural studies-traditionen som förebild. Rapporten är delad i två delar, i den första studeras föreställningen från ett dramatiskt perspektiv, innehållet beskrivs. I den andra delen, som jag har fokuserat på, tar man publikens perspektiv. Man studerar mötet mellan scen och publik. Författarna kallar det ”En etnografisk kortstudie om barns möte med en operaföreställning”. (Häll & Runesson, 2000, s. 30) I inledningen finns några allmänna påståenden om opera.

Opera är en för många människor kontroversiell teaterform. Vi må älska eller hata den; få förhåller sig likgiltiga. Inte sällan betraktas opera som en konstform på utdöende, och som en ”finkulturens” sista utpost. Ofta heter det att det är den dyraste och mest tungrodda teaterformen; en svårtillgänglig form som kräver sin publik. Opera tycks vara den minst ”folkliga” av teaterformer, och den som är mest omgiven av sociala myter kring normativa koder och konventioner. (Häll & Runesson 2000, s. 30)

Författarna har intervjuat 25 barn, och de har strävat efter att träffa dessa barn både före och efter föreställningen, samt se föreställningen tillsammans med dem. Rapporten bygger till stor del på dessa intervjuer, där författarna försöker ta reda på vad barn har för föreställningar om opera, hur de tolkar föreställningen och om de vill gå på opera igen. Regissören Eva Gröndahl uttalar sig om föreställningen och beskriver den som ”ett sinnligt och poetiskt allkonstverk för barn; en totalupplevelse där intrycken av ljud och ljus hör till det mest betydelsefulla”. (Häll & Runesson, 2000, s. 32) *Jorden är en apelsin* har inget pedagogiskt budskap enligt Häll och Runesson, det finns ingen moralisk underton. Teaterchefen Ingrid Kyrö citeras också, hon säger att ”för en gångs skull skall barnen enbart bjudas något roligt, vackert och skönt”. (Häll & Runesson, 2000, s. 32) Barnens föreställningar om opera verkar mycket handla om det sociala runt omkring, de har många tankar om vilka som går på opera och hur de är klädda. De flesta tycker inte om konstformen, många svar handlar om att sångarna skriker, man förstår inte varför, och man hör inte vad de skriker. Författarna konstaterar att för många barn är TV den enda orsaken till varför de har kommit i kontakt med opera över huvud taget. I intervjuerna kommer det även fram ett tydligt genusperspektiv. Barnen har bilden av att opera inte i första hand är till för tuffa killar utan snarare för snälla flickor. Vidare talar barnen om

vad opera handlar om, då är det mycket historiska referenser och sagotema. Opera jämförs av barnen med teater. De anser att teater är att klä ut sig, vilket vem som helst kan göra, exempelvis de själva med sina kompisar. Opera däremot är något helt annat. Därför är det också sämre. När barnen pratar om vad *Jorden är en apelsin* handlar om så finns det väldigt stor spännvidd i deras tolkningar. Det finns många citat med exempel på barnens förståelse: ”Jag började gråta lite för den var så bra, Man förstod inte allt precis, men det var så bra.” (Häll & Runesson, 2000, s. 44) En annan säger: ”Operan, ja den var inte bra. Man fattade inte redigt vad som var meningen med allting. De blåste i flaskor och jagade varandra och åkte rutschebana ner, men man fattade ingenting.” (Häll & Runesson, 2000, s. 44) Ett tredje citat: ”Jag skulle säga att meningen med operan var att visa att... Nej förresten, jag vet inte; jag fattade **ingenting** av meningen.” (Häll & Runesson, 2000, s. 44) Även i förståelsen av handlingen finns ett tydligt genusperspektiv. Pojkarna i undersökningen tycker inte att det var spännande, eftersom det inte hände saker hela tiden. Men flickorna tycker att det var spännande, trots detta. De har känt in stämningen på ett annat sätt. Författarna frågar sig om barnteater och -opera borde anpassa sig mer till 2000-talet, och erbjuda barn motsvarande actionfilm fast på scen. De svarar på frågan med ett citat från boken *Barnteater- myter och meningar (Stockholm Liber 1983)* där Hagnell menar att ”actionteater inte är vad barn behöver; stimuli är deras vardag redan fylld av. Actionteatern vänjer barnen vid att möta teatern med en konsumentinställning.” (Häll & Runesson, 2000, s. 45) Författarna fortsätter på samma tema och skriver ”Istället är det teater som ger sammanhang, visar på möjligheter, frigör fantasin, och ger lust, hopp och mod inför livet.” (Häll & Runesson, 2000, s. 45-46) Vidare skriver författarna om att barnen gärna ville försöka överlista sångarna, och ”förstå” hur de gjorde. De försökte upptäcka hur scenlösningarna var gjorda och de upptäckte vissa tricks. De har sett att sångarna är svettiga ibland, och spottar, det uppskattas inte. En pojke säger ”Man förstår inte men man förstår ändå; det är ganska konstigt”. (Häll & Runesson, 2000, s. 48) Det citatet har fått ge namn åt hela rapporten.

”En oavlåten scenisk närvaro”

”Opera för barn som musikdramatisk konst är i det närmaste helt utan tradition” skriver Anne Rothlin i en artikel om barnopera i tidningen *Musikdramatik*. (Rothlin, 1993, s. 28) Rothlin (1993) nämner några undantag men menar att det är väldigt viktigt att diskutera denna konstform. Hon refererar till ett seminarium med tonsättare, musiker, sångare och regissörer vid Lillan som var Göteborgsoperans barn- och ungdomssatsning under 90-talet. Hon skriver att barn- ungdomspubliken har behov av ”nära och direkt tilltal med en oavlåten scenisk närvaro.” (Rothlin, 1993, s. 28) Rothlin beskriver arbetet på Lillan som ett arbete med många frågeställningar om vad som passar barn och ungdomar, både musikaliskt och dramatiskt/sceniskt. Rothlin skriver att ”även om den klassiska operarepertoaren för vuxna påfallande ofta tilltalar både mindre barn och operaoerfarna tonåringar /.../ så kan bearbetningar av de klassiska verken endast vara ett komplement. Nyskriven musikdramatik för barn och ungdom bör söka egna, aktuella berättelser och konflikter.” (Rothlin, 1993, s. 28)

Rothlin tar även upp hur man arbetar med modern barnopera. Hon skriver ”här får tonsättare, librettister och regissörer pröva sig fram, /.../ och söka längs de grundläggande frågeställningarna: vad är svårt eller lätt för den unga publiken, vilken musik tilltalar dem, hur ska den formuleras och vilket sceniskt språk ska uttrycka vilka berättelser?” (Rothlin, 1993, s. 28) Rothlin (1993) uppmanar i slutet av artikeln att formulera vad barnopera är, nu när vi har chansen, hon menar att det är en egen konstform.

Lillan

Göteborgsoperans barn- och ungdomssatsning Lillan tas även upp i en annan artikel skriven av Margareta Sörensson. I artikeln intervjuas Åsa Melldahl som var Lillans konstnärliga ledare 1991-1994. På frågan varför hon gör opera för barn säger hon ”Jag har alltid varvat

barnteater med vuxenproduktioner, för att barnteatern är ett forum för formexperiment. Där kan man ha djävare berättelser, djupare känslor, friare form” (Sörensson, 1995, s. 47) Melldahl fortsätter ”Vuxna människor går ofta på teatern för att slippa någonting, och jag tror att många vuxna inte kan tänka sig något hemskare än en konstupplevelse. Så ser inte barn på en teaterföreställning”. (Sörensson, 1995, s. 47) Sörensson (1995) skriver om *Purpurporten*, en nyskriven barnopera som bygger på nonsensdikter och hon hörde ett barn säga förtjust ”jag förstod ingenting” efter föreställningen. Åsa Melldahl fortsätter på samma tema och säger att ”Operakonstens stora problem är att man fnyser åt texten. Att man tycker att operans dramatik är löjlig. Det är den bara om man är fången i realismens logik; operan kräver ett metafysiskt tänkande.” (Sörensson, 1995, s. 48) I artikeln beskrivs vidare hur Lillan arbetar för att nå fler barn, det ligger ett gediget arbete bakom de positiva publiksiffrorna.

Intimitet och omslutning

Tomas Kerslow har skrivit en artikel som beskriver Norrlandsoperans olika barn- och ungdomsföreställningar under årens lopp. Den första hette *Hej då jord! ett spel om döden*, och spelades 1976. Kerslow betonar det pedagogiska och typiska 70-talstilltalet. Man startade alltid föreställningen med att prata med barnen om vad som skulle hända. ”Vi ska spela opera för er. Vet ni vad opera är?” *Hej då jord!* hade tillkommit efter samtal med barn och samma barn fick sedan se den färdiga föreställningen. Gruppsamtal fördes både före och efter föreställningarna. Operan spelades bara för en klass i taget, barnen medverkade aktivt i föreställningen och materialet hade gått igenom med psykolog. Det handlade ju om döden. Kerslow beskriver en annan föreställning, *Pojken och fåglarna*, som spelades 1982. Han skriver om hur mycket fokus som hade lagts på närhet och omfamning. Scenografin till denna föreställning var skapad så att publiken mer eller mindre satt i den. Över publikens huvud fanns trädets grenar, runt publiken gick en blå mur, det grävdes under publiken och så vidare. Kerslow diskuterar orkesterns placering i barn- och ungdomsopera, han tar några exempel på hur man har löst det i olika produktioner. Att inte ha orkestern i ett dike, och att scenografin är viktig, verkar vara ett återkommande tema för barn och ungdomsopera. Kerslow beskriver *Staden Mahagonnys uppgång och fall* från 1989. Då flöt en riktig flod med 13000 liter vatten mellan publiken och scenen. Orkestern satt på en läktare ovanför sista publikraden. Publiken var alltså inringad. Enligt Kerslow var det ett misslyckade, eftersom det uppstod kommunikationsproblem mellan orkestern och sångarna. Det var också väldigt svårt för publiken att höra något. Kerslow menar också att handlingen berättades mycket tydligare under publikintroduktionen än i dekoren. Det finns en risk att man överarbetar barn- och ungdomsopera med spektakulär rekvisita, scenografi och så vidare, men om det inte ger något till handlingen så spelar det egentligen ingen roll hur häftigt det är. Kerslow skriver om *Mahagonny* att ”Scenrummet omslöt mig, men musiken och berättelsen gled omärkligt förbi.” (Kerslow, 1992, s. 103) En annan föreställning som Kerslow berättar om är *Trollflöjten* för skolbarn. Pamina sitter i salongen hela föreställningen tills hon gör ”entré”. Kerslow skriver:

Det är en stor omtanke om barnen som utmärker Norrlandsoperans barnproduktioner. Nästan genomgående erbjuder man små, intima föreställningar. Därmed visar man även en stor omsorg med konstformen opera. Opera är en intim konstform. Den är bunden till musiken, den stora budbäraren av dramat. Inget är mer abstrakt och personligt än musik, varför operan så starkt binds till individen. (Kerslow, 1992, s. 104)

Sedan fortsätter han med att påpeka att det finns ett mönster: ju större barn desto större scen och spelplats. Spelar man för vuxna är det däremot väldigt ovanligt med något annat än det traditionella teatertrummet. Kerslow sammanfattar sina tankar i slutet av artikeln. Han skriver att det som är typiskt för barnopera är ”intimitet och närhet, berättande och framställan, lek och deltagande.” (Kerslow, 1992, s. 107) Men han slutar inte där, utan han menar att man även i vuxenopera borde arbeta utifrån dessa begrepp.

Shit också

Våren 2007 satte Folkoperan i Stockholm upp *Shit också!* som var en opera baserad på ungas tankar. Sofia Nyblom är redaktör för en skrift som kallas *en dokumentation av Folkoperans barn- och ungdomsprojekt i Rinkeby november 2005 – maj 2007*. Publikationen består bland annat av tidningsartiklar från dagstidningar om projektet. Det finns också intervjuer och texter av och med olika inblandade, som exempelvis föreställningens regissör, librettist och scenograf. Claes Fellbom som är chef på Folkoperan skriver om hur det hela startade. Folkoperan hade fått bidrag för något som kallades operaattack. Det gick ut på att överraska skolelever med opera. Eleverna släpptes in i aulan ovetandes om vad som skulle hända, och så körde orkester och sångare igång med fullt ös. (Nyblom, 2007) Nyblom skriver en sammanfattning om vad det finns för barnprojekt i operavärlden, hon tar bland annat upp att i vissa länder är det ganska vanligt med interaktiva projekt mellan skola och opera. Arbetet med operan *Shit också* utgick verkligen från mellanstadieelevernas egen kreativitet. Eleverna delades upp i olika grupper och fick arbeta med bland annat text, musik och gestaltning. En professionell kompositör skrev musiken, en librettist skrev librettot och så vidare, men man utgick hela tiden från elevernas texter och musik. I en artikel från Dagens Nyheter 2006-02-20 säger projektledaren Jonas Palerius:

Det får absolut inte bli vår opera, det ska vara elevernas. Vi utgår från elevernas situation, och försöker inte heller utvinna något speciellt, till exempel att det ska vara mångkulturellt bara för att det är elever från Rinkeby. Det blir vad eleverna vill att det ska bli. För i det här projektet handlar det om makt: en möjlighet för eleverna att skriva det de själva vill ha, och sedan se det uppfört på scen.

Geronimo Unia är sociolog och projektledare för Studiecetrum i Rinkeby. Han beskrivs som en eldsjäl som arbetar för att barn och ungdomar i Rinkeby ska integreras i det svenska samhället. Nyblom har intervjuat honom. Han säger: ”Vi ger barnen förebilder. Alla behöver inte bli akademiker, men de ska veta vad det är de väljer bort. Jag ser det som en demokratifråga: man ska inte välja bort något för att man inte känner till det: utbildning är vårt största integrationsredskap!” (Nyblom, 2007, s.15) Unia kommer från Argentina och beskriver att han själv hade ”missat” kulturen. Han ville att samarbetet med Folkoperan bryta fördomar om att invandrarungdomar bara lyssnar på hip-hop. Han talar också om ”Zlataneffekten” och menar att ungdomar lika bra skulle kunna identifiera sig med en operasångare som en fotbollsspelare. Han slutar med att säga: ”Våra barn ska också kunna spela Shakespeare!” (Nyblom, 2007, s.16)

I en artikel skriver kompositören Fredrik Österling om arbetet med musikgruppen. (Nyblom, 2007, s. 20) Han berättar att han förde in termer som crescendo, forte, rallentando och så vidare som ett ”hemligt språk” mellan honom och eleverna. Han tar upp en viktig sak som han kallar det lurigaste av alla vuxentricks: kulturbidragstricket. Han menar att det är lätt att glömma bort barnen och ungdomarna i projektet och bara göra det som för närvarande är politiskt korrekt och ger pengar. Det diskuteras en del i rapporten om *Shit också* var ett kulturpolitiskt korrekt projekt eller ett integrationsprojekt. En annan artikel är skriven av Mira Bartov som regisserade *Shit också*. Hon skriver att ”Man känner alltid ett extra stort moraliskt ansvar när man ska regissera en föreställning för barn och ungdomar”. (Nyblom, 2007, s.31) Hon diskuterar runt att det inte alls var logik och intellektuell förståelse som präglade arbetet med operan. Hon säger också att det faktiskt var på elevernas villkor ”Äntligen slapp man ifrån den vanligtvis så självklara pedagogiska paradigmen: Barn ska lära sig av vuxna! Här var det precis tvärtom. Jag har alltid tyckt att vuxna skulle må bra av att lära sig av barn hur man håller sin fantasi vältränad och här gavs ett ypperligt tillfälle att få den i fin form.” (Nyblom, 2007, s.31)

4 Metod och material

Ensemblen och föreställningen

Armida = *grymt snygg* spelades på barn- och ungdomsfestivalen i november 2007 på Pusterviksteatern. Föreställningen sattes upp av Utomjordiska, en fri musikteatergrupp som bildades 1985. På Utomjordiskas hemsida står det att man ”vill vitalisera operagenren med ett fritt och fantasifullt förhållningssätt till både det musikaliska och det sceniska.” Utomjordiskas signum är ”det speciella scenspråk som uppstår i mötet mellan barocken och det moderna.” (www.utomjordiska.se)

Armida heter i original *Armide* och skrevs 1686 av Jean-Baptiste Lully efter libretto av Philippe Quinault. Den har aldrig tidigare spelats på svenska. Regissören Per Buhre översatte librettot till svenska 2007. Föreställningen tar normalt cirka tre timmar, men i Utomjordiskas ungdomsversion tog den en dryg timme eftersom Per Buhre hade klippt bort vissa delar. Operan handlar om trollkvinnan Armida som kan förtrolla alla män med sina ögon, alla utom en - Renault. Många kompositörer har skrivit operor på samma tema, men då handlar det mer om Renault eller Rinaldo som han kallas på italienska. Lullys opera är ovanlig eftersom den tar Armidas perspektiv.

I Utomjordiskas version sjungs Armida sjungs av Elisabet Holmertz, sopran. Per Buhre, countertenor sjunger Renault. Övriga roller sjungs av Harald Nilsson, tenor, Tore Norrby, bas och mig själv, Amanda Flodin, mezzosopran. Vi utgör ensemblen och sjunger alla körpartier och samtliga roller utom Renault och Armida. En biroll görs även av Andreas Edlund som också leder orkestern från sin cembalo. Orkestern består i övrigt av Marie-Louise Marming och Per Buhre, barockviolin, Margarida Araújo, barockviola och Kristina Lindgård, barockcello. Orkestern är placerad på scenen och medverkar aktivt i vissa delar av föreställningen.

Föreställningen inleds med en improvisation. Orkestern spelar ett ostinato (en ackordföljd som upprepas gång på gång) och sångarna berättar för publiken lite om vilka vi är, vad som ska hända och hur vi känner oss genom att sjunga solo, duetter och körpartier som vi improviserar fram. Det blir lite olika varje föreställning, men grunden är den samma. Sedan börjar själva föreställningen. I första scenen hyllar vi Armida för att hennes ögon har gjort så starkt intryck på fienderna att de har slutat strida. Det är fest och vi bjuder publiken på chokladbollar. Men Armida är inte glad. Hon sjunger att det finns en man hon inte kan få, det är Renault, han är fiendernas hjälte. I scen två får publiken möta Renault, han är självgod och sjunger hyllningssånger till sig själv, som mynnar ut i ett shownummer med musikaldansare, tonartshöjning och wailningar. I scen tre kallar Armida på andarna, som med sina slöjor får Renault att somna. Armida tänker döda Renault, men hejdar sig i sista sekund. Istället får Renault en dryck. Och i nästa scen står han med förkläde, styrkjärn och tofflor hemma hos Armida. Han har blivit den perfekta mannen. Men Armida är ändå inte nöjd. Hon sjunger en sång om att ingenting blev som hon hade tänkt sig till ackompanjemang från Renaults strykjärn. Sedan blir hon upprörd och kallar på Hatet. Hatet har mask för ansiktet och sjunger i megafon. Hatets hantlangare går på stylvor och har flera meter långa armar. Hatet njuter av att bli kallad på av Armida. Men när Hatet ska ta ut kärleken ur Armida så säger hon nej. Hon vill inte ha Hatet. Hatet blir förbannad och går därifrån. Armida vill inte älska Renault, men hon vill visst inte hata honom heller. Hon är frustrerad och går därifrån. Då kommer Renaults kompisar, knektarna, in på scenen. De sjunger att de ska rädda Renault från Armida. De går igenom diverse prövningar och hittar till slut Renault. De visar honom en spegel och när Renault får se hur han ser ut med förkläde, tofflor och strykjärn så får han en chock, slänger av sig kläderna och vill genast följa med sina kompisar ut i kriget igen. Just då kommer

Armida. Hon vill inte att Renault ska gå. Men det gör han. Armida blir förtvivlad och har en egen scen där hon gråter, är arg, ledsen, förtvivlad, förbannad och uppgiven. När hon har tagit av sig sin mask och sin hjälm kommer ensemblen in och sjunger slutsången som handlar om att ta vara på den kärlek man får.

Intervjuer med regissör och musikalisk ledare

För att ta reda på hur man kan arbeta fram en operaföreställning för tonåringar har jag valt att intervjua Per Buhre och Andreas Edlund som är regissör respektive musikalisk ledare för *Armida*. ”Ett av de viktigaste och vanligaste arbetsredskapen inom utbildningsvetenskap är intervjun.” (Stukát, 2005, s. 37) Jag intervjuade de två informanterna var och en för sig men jag ställde ungefär samma frågor. Jag bad informanterna prata utifrån sina respektive perspektiv. För att ta reda på hur informanterna tänkte för att nå målgruppen tonåringar använde jag mig av en intervjuteknik som Stukát kallar semistrukturerad intervju. (s. 39) Stukát skriver att ”metodiken ger möjlighet att komma längre och nå djupare” (s 39) Stukát förklarar att i de mer ostrukturerade intervjuerna kan intervjuaren ställa följdfrågor och samspelet mellan intervjuare och informant utnyttjas. Stukát skriver också att ju större spelrum man ger den intervjuade personen, desto större är chansen att det kommer fram ”nytt och spännande material” (s 39) Intervjuerna med Edlund och Buhre fördes som informella samtal, vi blandade allvar och skämt, och eftersom jag känner båda informanterna, så skapades en trygg stämning och den stela intervjusituationen glömdes snabbt bort. Detta ledde till att informanterna pratade spontant och inte kände sig pressade att prestera fina svar. Intervjuerna spelades in på ett digitalt fickminne och jag har sedan transkriberat dem. Jag inledde intervjuerna med att be informanterna beskriva sin musikaliska bakgrund, vad de har för utbildning och erfarenhet samt hur de ser på sig själva som musiker/regissör. Jag bad dem också att redogöra för sin tidigare historia med Utomjordiska. Jag ville inleda med dessa frågor för att informanterna skulle komma igång och inte känna att de behövde prestera något, utan bara kunde berätta om sig själva. Men jag var också intresserad av deras musikaliska bakgrund och utbildning, eftersom det troligen har betydelse för hur de har valt att arbeta med *Armida*. Jag övergick sedan till att fråga ”vad är opera?” och ”vad är en tonåring?” för att informanterna skulle komma in i ämnet och börja reflektera över begreppen opera och tonåring. Jag använde dessa frågor lite som en uppvärmning. Sedan började jag med mina specifika frågor om *Armida*. Jag bad informanterna att berätta hur det kom sig att man valde att rikta föreställningen till en sådan specifik målgrupp som tonåringar. Jag ville veta hur de hade kommit på idén och hur de hade resonerat kring detta. Jag gick sedan in på konkreta exempel från föreställningen. Jag tog upp olika sceniska/musikaliska lösningar och bad informanterna prata runt exemplen. Jag ville veta hur de tänkte kring den specifika lösningen, hur den arbetades fram, vad de upplevde att de fick för respons och slutligen om de hade valt samma lösning om *Armida* hade varit en opera för vuxna. Mina exempel från föreställningen var den inledande improvisationen, Renaults shownummer, Armidas pop-ballad med stompkomp från strykjärnet och hatscenen. Jag valde dessa scener för att jag upplevde dem som tydliga exempel på en eventuell tonårsanpassning. Jag bad sedan informanterna prata kring det faktum att *Armida* var förkortad och översatt, båda dessa fakta i relation till att vi spelade för tonåringar. Jag valde dessa teman för att jag själv tror att de kan ha haft betydelse för hur tonåringarna tog emot föreställningen. Slutligen frågade jag om informanterna var rädda för hur tonåringarna skulle ta emot *Armida*. När jag hade ställt mina frågor undrade jag om informanterna hade något mer att tillägga som rör opera, tonåringar och *Armida*. Jag ville nämligen få ut så mycket information jag kunde av informanterna och jag märkte att de under intervjun blev mer och mer varma i kläderna och började diskutera och resonera och reflektera. Därför gav jag dem möjlighet att prata helt fritt som avslutning på intervjun.

Intervjuer med tonåringspubliken

Jag har intervjuat tre grupper av tonåringar som var och såg *Armida*. Jag valde att intervju dem i grupp för att undvika en utsatt situation. Jag ville även att det skulle skapas diskussioner mellan eleverna, för jag ville veta hur de resonerade runt föreställningen. Jag använde samma frågor till de tre grupperna, men jag fick anpassa dem ganska rejält till respektive grupp. En av grupperna bestod av sju killar och tre tjejer från olika årskurser på musikestetiska programmet på Hvitfeldtska gymnasiet med den gemensamma, valbara kursen ”vokal träning”. Denna grupp var pratsam och hade inga svårigheter att uttrycka sig om musik, som ju är deras specialintresse. Den andra gruppen bestod av tre tjejer och en kille från Brunnsbo Musikklasser, två av dem gick i årskurs sju och de andra i årskurs åtta. Även dessa elever var vana vid att prata om musik, men däremot märktes det tydligt att de var mycket yngre än gymnasieeleverna. Jag fick anpassa mina frågor för att de skulle bli intresserade och för att diskussion skulle uppstå. Den tredje gruppen bestod av 17 tjejer på estetiska programmets årskurs ett med inriktning foto och bild. Den gruppen var inte lika lättpratad, och eftersom de inte var inriktade på musik, så fick jag anpassa frågorna ytterligare. Jag är medveten om att alla elevgrupper har en stark estetisk förförståelse, eftersom de antingen går på estetiska programmet eller i musikklass. De är alltså inte på något sätt ett tvärsnitt av dagens tonåringar. Två av grupperna är extra insatta i just musik, eftersom de går på musikestetiska programmet respektive i musikklass. Detta innebär att de har hög tolerans för klassisk musik eftersom flera av dem själva håller på med det, och eftersom de antagligen i hög grad har föräldrar som har tagit med dem på opera och konserter. Men eftersom det var dessa klasser som hade varit och sett *Armida*, så ville jag intervju dem, trots deras ovanliga kunskaper om finkultur. Att grupperna var så olika stora berodde på att de respektive lärarna hade olika möjligheter att ge mig lektions- och elevtid.

Jag tror att svaren blev påverkade av att det var just jag som intervjuade eleverna. För det första är det alltid spännande när en ny person kommer in i klassrummet. Dessutom kände de igen mig från föreställningen, vilket säkert gjorde att de i högre grad ville svara positivt på de frågor som handlade om vad de tyckte. Slutligen väcker mitt utseende och min klädstil ofta intresse och frågor hos skolelever, jag har många erfarenheter av det från mina VFU-perioder. Jag hade därför funderingar på om jag skulle klä mig väldigt neutralt, i svart till exempel, eller låta någon annan neutral person utföra intervjuerna. Men jag kom sedan fram till att hur neutral man än försöker vara så sänder man ut signaler. Jag tror att mitt utseende och sätt medförde att eleverna vågade säga vad de tyckte. Jag upplevde att det blev en positiv och avslappnad stämning i alla grupper. Intervjuerna spelades in på digitalt fickminne och transkriberades av mig. Jag inledde intervjuerna med att fråga vilken klass, program och inriktning eleverna gick. Jag frågade sedan lite runt vad de höll på med just nu, för att värma upp dem och få dem att känna sig bekväma och förhoppningsvis glömma att jag spelade in. Jag frågade eleverna om de hade varit på opera innan de såg *Armida*. Jag ville att de skulle börja tänka runt begreppet opera i allmänhet. Jag frågade vad de hade sett tidigare. Sedan ville jag veta vad de hade fått reda på innan de gick och såg *Armida*. Jag var nyfiken på vad deras lärare hade sagt och vad de hade fått för förhandsinformation. Jag frågade sedan vad *Armida* handlade om. Jag ville att eleverna skulle beskriva med egna ord hur de hade uppfattat handlingen, innan jag började ta upp konkreta exempel som eventuellt skulle kunna få dem att fokusera på just det som jag valde att lyfta fram. Eftersom handlingen i *Armida* inte var helt glasklar och vi i ensemblen har diskuterat den ganska mycket så hoppades jag att det även i elevgrupperna skulle komma igång en diskussion. Jag började sedan påminna eleverna om specifika scener och frågade vad de tyckte om den inledande improvisationen, att vi bjöd på chokladbollar och Renaults shownummer. Jag ville helt enkelt veta vad de hade för tankar runt detta. Sedan frågade jag vad som hände i scen tre, när Renault somnade. Jag ville veta hur de hade uppfattat Renaults förtrollning. Jag beskrev hatscenen utan att nämna ordet hat, och frågade eleverna vilka det var som kom in på styltor och varför de kom in. Jag ville ta

reda på hur eleverna hade uppfattat den scenen. I varje grupp ledde svaren på de två sistnämnda frågorna till följdfrågorna om Armida var kär i Renault och vice versa. Jag var intresserad av hur de hade uppfattat det, eftersom vi i ensemblen inte var helt säkra på hur det låg till, det kunde tolkas på olika sätt. Jag undrade också om de trodde att Armida ville att Renault skulle vara macho eller mesig. Detta var också något som ensemblen hade diskuterat under repetitionsarbetet. Jag bad sedan eleverna att berätta vad knektarna skulle göra och slutligen undrade jag hur föreställningen slutade. Jag undrade också om det fanns någon möjlighet till ett lyckligt slut. Slutet var eventuellt inte så lätt att förstå, det fanns en del symbolik som jag var osäker på om den hade gått fram. När vi hade pratat klart om själva handlingen så övergick jag till att fråga eleverna vad de tyckte om att vi sjöng på svenska och om de hörde texten. Jag ville uppmärksamma eleverna på att opera ofta sjungs på andra språk, och att *Armida* i original framförs på franska. Jag ville veta vad eleverna tänkte om det. Jag frågade även vad de tyckte om musiken, och vad de tyckte att det var för sorts musik. Jag var intresserad av att höra om eleverna hade reflekterat över musiken, och helt enkelt höra vad de i så fall tyckte om den. Slutligen frågade jag vad eleverna tyckte om scenografin, rekvisitan och kostymen. Jag var egentligen inte så intresserad av om de tyckte den var bra eller dålig. Men jag ville veta om de hade lagt märke till den, och om de kom ihåg den.

Analysmetod

När jag har analyserat intervjuerna har jag utgått från ett hermeneutiskt synsätt. Hermeneutik är enligt Nationalencyklopedin läran om tolkning och spelar en viktig roll inom samhällsvetenskaplig och humanistisk forskning. Inom hermeneutiken menar man att ”vi inte kan lösgöra oss från våra egna traditioner eller vår tolkningshorisont och göra en absolut objektiv tolkning av en text. I all utläggning finns ett samspel mellan nu- och dåtid.” (www.ne.se) Det finns ingen absolut objektivitet, eftersom all forskning ständigt påverkas av forskarens bakgrund, erfarenheter och vilken kultur han eller hon tillhör. Mina intervjuanalyser har påverkats av att jag har en stark passion för opera och att jag anser att skolans musikundervisning är ensidig. Resultatet har också påverkats av att jag är utövande klassisk sångerska och att musiken spelar stor roll i mitt liv. Jag har gjort en kvalitativ analys där jag har tolkat intervjuerna med min egen förförståelse och min kulturella bakgrund som ständiga följeslagare.

5 Resultat

Intervjuer med regissör och musikalisk ledare

Andreas Edlund är musikalisk ledare för *Armida* och har tidigare varit musikalisk ledare för flera av Utomjordiskas produktioner. Han leder orkestern från sin cembalo, men han spelar också bleckblåsinstrument, slagverk, blockflöjter och gitarr i föreställningen. Edlund har varit inriktad på cembalo de senaste tio åren, men han har en bred bakgrund. Han har gått musiklärarutbildningen på musikhögskolan med klarinett som huvudinstrument och gått det individuella programmet på musikhögskolan med inriktning på bland annat komposition och basklarinett. Han har även en kantorsexamen och har spelat mycket balkan- och klezmermusik och folkmusik. Han har spelat cembalo i EU:s ungdomsbarockorkester, i Drottningholms Barockensemble och även medverkat som klarinettspelare i Unga Klaras Hamlet i regi av Etienne Glaser.

Per Buhre är regissör för *Armida*. Han har tidigare regisserat Utomjordiskas uppsättning *Jakt*. I sitt arbete som lärare vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg (HSM) har han regisserat många uppsättningar, bland annat barnmusikalerna. I både *Armida* och *Jakt* så spelade Buhre fiol i orkestern och sjöng dessutom en av rollerna. Buhre har en bred identitet som musiker/sångare/regissör/lärare, men han är mest etablerad som barockviolinist och lärare i musikdramatik på HSM. Han gick den gamla IE-utbildningen på musikhögskolan och utexaminerades som fiollärare. Han har även gått kurser på Improvisationsteatern i Stockholm och kurser i fysisk teater och maskgestaltning. Han är medlem i frigruppen Teater Albatross.

Varför opera för tonåringar?

Varför och hur får man över huvud taget idén att göra en opera speciellt riktad till tonåringar? Både Edlund och Buhre tar upp politiska och ekonomiska aspekter när de svarar på frågan. Edlund drar sig till minnes att det vid den tiden pratades om att det skulle avsättas pengar till just barnkultur, exakt från vem eller i vilken form minns han inte. Men han menar att det var den grundläggande orsaken till att Utomjordiska bestämde sig för att rikta *Armida* mot tonåringar. Han påpekar att i slutändan så fick inte Utomjordiska någon del av de där pengarna. Men *Armida* ingick i barn- och ungdomsteaterfestivalen på Pustervik, vilket medförde en del gratis PR. Edlund menar också att många konsertarrangörer och bidragsgivare fullkomligt skriker efter bra akter för barn och ungdom. Han menar att om man kommer med en ansökan om att få göra en ”vanlig” konsert eller opera så får man ofta svaret; har ni något för barn och ungdom? Han säger också att det inte görs så mycket opera för barn och ungdomar och att det pratas om att operavärlden är i kris på olika sätt, att man måste nå den unga publiken. Därför är det otroligt tacksamt att göra en sådan här produktion om man vill få bidrag av olika slag. Edlund säger också att just barockopera för unga är extremt ovanligt. Utomjordiska satte upp en ungdomsversion av *Dido och Aeneas* som hette *Fido och Aeneas* för ett antal år sedan, men efter det känner han inte till att något liknande har gjorts. Även Buhre kommer in på den ekonomiska aspekten, han menar att om man gör en produktion för unga så kan det verkligen bli jobb av det. Han påpekar att om man gör en barockopera för vuxna så finns det en begränsad publik som är intresserad, men om man börjar sälja föreställningen till skolorna så har man plötsligt en oändlig publik. Hans idé var från början att föreställningen skulle turnera runt i skolorna. Men enligt Buhre fanns det också helt andra anledningar till varför man valde att spela för ungdomar. Han tar upp Utomjordiskas tidigare produktion *Jakt*, som han upplevde fungerade på ovana operabesökare, och han tyckte då att det var spännande att fortsätta på det spåret. I tidningen Tidig Musik skrev Joakim Olsson Kruse om föreställningen *Jakt*: ”Jag tror dock att inte en enda av landets tonåringar hade gått ut från denna föreställning helt oberörd. Iscensättningen

lämpar sig för stora åldersgrupper från lågstadieelever till en mogen operapublik". (Olsson Kruse, 2007, s. 26) Buhre tar också upp en känsla han har av att när man arbetar med barn och ungdom så är man "i en fredad zon". Han menar att man inte behöver vara lika avantgardistisk och att det får vara mer opretentiöst. Han säger också att det är skönt att slippa ta ansvar för "någon otroligt intellektuell tolkning". Edlund påpekar att projektet från början var tänkt att genomföras i två steg, där man först skulle göra en tonårsföreställning och sedan som ett nästa steg uppföra *Armida* i sin helhet för vuxna. Man ville ta reda på hur vuxenversionen påverkades av att föreställningen tidigare hade spelats för ungdomar. Men när repetitionerna av ungdomsföreställningen var i full gång, så kände alla inblandade att det inte var någon idé att göra en vuxenversion. *Armida* = *grymt snygg* var visserligen tonårsanpassad, men den verkade också fungera alldeles utmärkt på en vuxen publik. Buhre påpekar också att han tycker att det är ett viktigt arbete att spela barockopera för ungdomar. Han menar att det finns mycket fördomar om att de som håller på med popmusik är coola medan de som håller på med klassisk musik inte är det. Han menar att arbetet till stor del går ut på att unga människor ska våga lita på sina egna impulser och "våga titta efter och lyssna efter" så att de förstår att opera kan se ut på många sätt. Buhre fortsätter: "Jag vill inte att alla ungdomar ska börja älska opera, det skiter väl jag i" Han menar att det viktiga är att man inte drar alla över en kam, och jämför med mångfaldstanken. Man vet inte hur en människa är bara för att hon eller han kommer från en viss kultur eller social grupp. Det är med andra ord ett slags demokratiprojekt att visa opera för tonåringar.

Vad kännetecknar målgruppen?

Men vad är det då som är speciellt med målgruppen tonåringar? Naturligtvis är det omöjligt att klumpa ihop dem i en grupp och säga hur de är. Men jag vill ta reda på vad det finns för föreställningar om målgruppen. Buhre har en väldigt positiv bild där han beskriver tonåringar som väldigt sympatiska. Han menar att de har en sorts direkthet, att de kan vara väldigt barnsliga ibland och väldigt djupa ibland. Han säger att de "tar ut svängarna på något sätt därför att de faktiskt inte har så stora referenser". Han fortsätter sitt resonemang och beskriver att han ofta i arbetet med tonåringar har upplevt att de kan vara väldigt mogna, förnuftiga och intelligenta. Samtidigt märker man att de inte har så mycket perspektiv. Att tonåringar kan vara lite "insnöade" som han säger, medför att de vågar tycka saker och ta ställning, något som Buhre tycker känns "friskt" Buhre menar att medan vi vuxna alltid är "så jävla demokratiska och diplomatiska" så har tonåringarna mer en inställning som går ut på att "om de gillar det så gillar de det, men om de inte gillar det så gillar de det inte."

Edlund verkar mer tveksam till hur han ska beskriva en tonåring. Han menar att han nog har en massa förutfattade meningar och föreställningar som alldeles säkert är helt fel. Han kommer ganska snart in på hur man ska göra för att rikta en föreställning till tonåringar, och han menar att det bästa hade varit att ha med en referensgrupp under repetitionsarbetet som hade fått tycka och tänka. Från början var tanken att det skulle finnas med en sådan referensgrupp, men av olika anledningar fungerade det inte praktiskt. Edlund fortsätter med ett resonemang som handlar om att man måste lita på sin intuition. Vi kan aldrig veta exakt vad som kommer att gå hem hos publiken, men Edlund återkommer till två begrepp: lustfyllt och tydligt, som han menar är essentiella. Han menar att man helt enkelt får lita på att det som man själv gillar, det kommer också publiken att gilla. Han pratar också mycket om en kreativ nivå som han kallar "ett förvuxet barn" eller "en vuxen barnunge". Edlund menar att när man hittar till den nivån så blir resultatet ofta väldigt bra. Slutligen kommer Edlund in på att tonåringar har en förmåga att "hålla sig på sin kant", att vara tysta och slutna, svåra att förstå sig på. Edlund säger sedan att om detta stämmer så hade det kanske varit svårt att ha en referensgrupp eftersom "man aldrig riktigt vet vad de tänker innerst inne".

Under samtalet med Buhre kommer vi in på hur tonåringar kan reagera när de sitter i publiken. Vi har båda uppmärksammat att tonåringarna skrattade mer under föreställningen än den vuxna publiken. Buhre är väldigt angelägen om att understryka att man ska tillåta alla

reaktioner från en ung publik. Att alla reaktioner är bra reaktioner är något som Buhre har lärt sig av Robert Jacobsson som leder den fysiska teatergruppen Teater Albatross. Buhre säger att vi vuxna har lätt att tro att om ungdomar skrattar på ett, enligt oss, allvarligt ställe i föreställningen, så ”dissar” de oss, de tycker det är dåligt. Men erfarenhet visar det direkt motsatta. Ofta kommer ungdomarna fram efteråt och säger att det var jättebra på just det stället där de skrattade. Det kan alltså vara deras sätt att reagera, även om det är allvarligt, sorgligt eller läskigt. Buhre påpekar flera gånger hur viktigt det är i mötet med tonåringarna att alla deras reaktioner ska vara okej. Vi som vuxna får inte bestämma hur de ska reagera.

Sjunga på svenska

Edlund menar att det var en viktig aspekt av framförandet att vi sjöng på svenska. Han säger att han minns första gången han gick på opera och faktiskt hörde vad de sjöng, han beskriver det som en ”kanonupplevelse”. Jag undrar om textmaskin hade kunnat medföra samma förståelse. Edlund tror inte det, han säger att även om ungdomar är vana vid att läsa text när de ser på tv, så är det väldigt ovanligt att se på tv och film med andra originalspråk än engelska. Edlund resonerar så att egentligen läser man inte bara texten, utan man förstår väldigt mycket av engelskan. Detta talar starkt emot att vi skulle ha sjungit på franska med textmaskin. Buhre säger att han redan från början var helt säker på att han skulle översätta *Armida* till svenska och att det berodde på att operan skulle spelas för tonåringar. Buhre har aldrig tidigare översatt något, däremot har han skrivit en del texter, gjort låtar och skrivit ett studentspex. Han prövade sig fram när han översatte *Armida*. Till en början skrev han till exempel utan rim, men märkte ganska snart att det blev mycket bättre text om han rimmade där originalet var rimmat. Många i publiken har frågat om uppsättningen verkligen höll sig till originalhandlingen, eller om mycket var förändrat. Buhre har använt ett modernt och lite studentikost, humoristiskt språk. Men han menar att han hela tiden har utgått från andemeningen i det som sjungs, och att han i realiteten har förändrat väldigt lite. Han arbetade efter grundprincipen att texten skulle gå att förstå, och att det inte fick låta som att han hade lagt till en rad bara för att det skulle rimma. Han återkommer flera gånger till att han i sin översättning ligger väldigt nära originalet, att meningen i varje fras är precis som den franska, men att han har uttryckt sig på ett relativt ungdomligt sätt. Han var noga med att det inte fick bli högravande. Reaktionerna på Buhres översättning märktes tydligt under föreställningarna, framför allt framkallade den många skratt. Buhre säger att det värmdes när han märkte att publiken gillade hans översättning och att han som översättare liksom återupptäckte sin egen text när det kom publikreaktioner på den.

Nedklippt och förkortad föreställning

Armida tar normalt cirka tre timmar, men genom Buhres klippning i partituret så förkortades operan till en dryg timme. Edlund menar att det egentligen inte borde vara en självklarhet att man måste förkorta en opera bara för att den spelas för ungdomar. Han drar en parallell till biofilmer som ofta håller på i upp till tre timmar, vilket tonåringar inte verkar ha några problem att koncentrera sig på. Edlund funderar på om det skulle kunna vara nästa projekt – att göra en fullängdsopera för tonåringar som verkligen fungerar fullt ut. Samtidigt säger han också att det naturligtvis är ganska stor skillnad på hastigheten i 1600-talsopera jämfört med modern Hollywoodfilm. På bioduken är händelseförloppet snabbt och filmen är späckad, medan opera, särskilt från den här tiden, bygger mycket mer på ”kontemplation” som Edlund uttrycker det. Man måste kunna sitta och kanske bara reflektera över saker, det är ett väldigt långsamt skeende. Han menar att utifrån det perspektivet var det en självklarhet att korta ner *Armida*, för att helt enkelt få ett snabbare händelseförlopp. Buhre är inne på samma linje och säger att han tror att hela *Armida* hade varit för lång även för en vuxenpublik, eftersom vi idag är vana vid en annan dramaturgi. Han säger att han tror att nutidsmänniskor har ”ett högre tempo i kroppen”. Buhre har hört att i Frankrike på 1600-talet så var operakulturen annorlunda än idag. Under långa partier med dans satt publiken och pratade med varandra, det

var alltså nästan som en paus. De långa danspartierna i *Armida* har Buhre klippt bort. Han ville dock inte ta bort alla lugna scener, det hade varit att kapitulera, säger han. Han menar att ungdomar orkar med mer stillastående partier, bara det inte är så hela tiden. Han tar upp exemplet med Renaults aria som han förkortade från åtta minuter till tre, och ändå kändes den lång. Han tror att en vuxenpublik hade varit mer tolerant mot partier som bara innehåller vacker musik. Han menar att en vuxen publik accepterar sådana partier, och de skruvar inte på sig och "blir på det viset". Edlund menar att föreställningen i vissa fall förlorade på att vara nerklippt. Han upplevde att man musikaliskt inte hann få tag i föreställningen.

Nervositet och rädslor

Eftersom den referensgrupp av tonåringar som Edlund tidigare nämnde, inte medverkade under repetitionerna, så visste ensemblen vid premiären inte alls hur publiken skulle ta emot *Armida*. Buhre säger att han inte var rädd för hur tonåringarna skulle reagera, men däremot så blev han väldigt glad när han märkte att föreställningen faktiskt fungerade för målgruppen. Buhre säger också att han kände redan vid arbetet med klippning och översättning att det var ett bra material som skulle fungera, så han kände sig relativt trygg. Vi pratar lite allmänt om rädslor för vad folk ska tycka, och Buhre påpekar att han flera gånger i andra sammanhang har varit "livrädd" och "skräckslagen" när han har presenterat saker som han har regisserat. Men han kände inte någon extra stark rädsla för att det satt tonåringar i publiken. Edlund verkar vara inne på samma spår. Han säger att man alltid funderar på om det man gör blir bra, men att han inte tänkte särskilt på att det var en sådan specifik målgrupp. Däremot påpekar han att man lätt blir lite blind för det man håller på med, och att han flera gånger under repetitionsarbetet funderade på om det skulle bli bra. Varken Buhre eller Edlund verkar alltså ha känt sig extra oroliga för att spela för en tonårspublik.

Improvisationen

Både Edlund och Buhre är mycket positiva till den inledande improvisationen. Båda nämner att den fungerade väldigt bra för tonåringarna, men också för alla andra. De upplever att detta var en del av föreställningen som blev väldigt lyckad, som alla verkar ha uppskattat. Edlund nämner att han fick ett mail från en tonåring som skrev att hon nästan blev arg när den riktiga föreställningen började, för att hon tyckte den inledande improvisationen var så bra. Men han säger också att till exempel Gunnar Eriksson, den legendariske körledaren som förde in improvisationen i det svenska körlivet, älskade inledningen och fick associationer till 70-talets proggteater. Edlund berättar om hur han fick idén om att improvisera en prolog. Han förklarar att han ofta upplever att det går åt mycket tid i början av en konsert eller föreställning till att lära känna rummet, publiken, och bearbeta sin nervositet. Han ville därför att vi skulle bryta isen direkt, få bort alla spänningar och möta publiken. Edlund nämner också att det var ett sätt för honom som musikalisk ledare att få ensemblen att bli en grupp. Men han påpekar också att han absolut skulle kunna tänka sig att använda samma inledning om han hade spelat för en vuxenpublik. När jag pratar med Buhre om improvisationen så säger han att det var Edlunds idé, men att han själv hade haft liknande tankar, "isbryartankar" kallar han dem. Han berättar även här om sina erfarenheter med Robert Jacobsson som driver Teater Albatross. Jacobsson är enligt Buhre "mästare på just det här med brobyggandet". Han brukar ofta göra improviserade inledningar i sina föreställningar, men inte sjungna som i *Armida* utan talade. Buhre tycker att det blir väldigt personligt och avspänt och han säger att han misstänkte att introduktionen i *Armida* skulle bli en väldigt uppskattad del av föreställningen. Han berättar att "förvånansvärt många" har sagt att det var bra, vissa har till och med tyckt att det var det bästa på hela föreställningen. Precis som Edlund så säger Buhre att han tror att inledningen tilltalade alla, men inte minst tonåringarna. Han tyckte det var skönt att visa att man inte behöver vara stel och tråkig för att man håller på med klassisk musik. Buhre ville med inledningen säga till publiken att det inte var en "prettoföreställning" de skulle få se. Han påpekar också att han under repetitionsperioden var väldigt noga med att ensemblen skulle

öva på att improvisera. Ingen i ensemblen är egentligen improvisationsmusiker, och att improvisera i någon sorts barockgenre är inte något man bara kan, oavsett hur väl förtrogen man är med genren. Buhre menar att anledningen till att inledningen har blivit så uppskattad är att ensemblen var så avspänd i improvisationen, och att det i sin tur berodde på att vi hade övat.

Chokladbollar

Hur anpassar man en operaföreställning för tonåringar? Hittills har vi pratat om att förkorta föreställningen, översätta den till svenska och göra en improviserad inledning för att bryta isen. Men vad har regissör och musikalisk ledare i övrigt tagit till för att nå tonåringarna? I första scenen bjöd ensemblen publiken på chokladbollar. Buhre berättar att han på det sättet ville belysa publiken. Han menar att om publiken är lite orolig eller sitter och pratar, vilket inte är helt ovanligt med en så ung publik, så är det ett perfekt tillfälle att möte dem. Han säger att det skapade en direkt publikkontakt utan att det blev pinsamt för publiken.

Renaults shownummer

Renaults presentationssång framfördes som ett shownummer, med musikaldans, tonartshöjning, och wailningar. Buhre upplevde att tonåringarna gillade den scenen, men han säger också att han mycket väl skulle kunna gjort detsamma för en vuxenpublik. Sedan lägger han till att anledningen till att idén fick stanna kvar utan att vi ifrågasatte den antagligen hade med tonårspubliken att göra. Skulle vi ha spelat för en vuxenpublik är det möjligt att han skulle ha ”tonat ner det”. Men med tonårspublik har Buhre erfarenheten att det är bra ha tvära kast och chocka publiken, så att de aldrig känner sig säkra. Edlund beskriver sitt sätt att arbeta som att han gärna testar olika varianter. Just Renaults sång upplevde han aldrig att den ”lyfte” och vid något tillfälle så fick han en impuls att testa att låta inégales-känslan fullt ut bli till swingfeeling. I fransk barock är det praxis att spela inégales, vilket innebär att man låter jämna notpar bli ojämna, med triolkänsla. Edlund säger att han alltid strävar efter att inte censurera sig själv för hårt. Om han får ett infall så försöker han att följa det. Idén med swingfeeling visade sig fungera, och sedan gav det ena det andra och plötsligt hade vi ett helt musikalnummer. Det märktes tydligt på publiken att de uppskattade flirten med populärkultur. Detta var också en av de scener där koreografen Rebecka Evanne kopplades in.

Armidas pop-ballad

En liknande musikalisk vändning gjorde Edlund med en av Armidas sånger, den kom tidigt under processen att kallas för ”pop-balladen”. Edlund menar att redan första gången han och Elisabet Holmertz, som spelade Armida, träffades för att repetera så kändes det självklart att den här sången skulle framföras som en pop-ballad. Han menar att melodin och harmoniken hade tydliga likheter med pop-genren. Han tycker att det ofta blir väldigt ”sofistikerat på ett konstlat sätt” när man spelar barocksatser med sång och fullt stråk, och detta ville han undvika. Därför bad han orkestern att spela som en pop-ballad, och han menar att då var det plötsligt ingen som kom för sent eller för tidigt, alla ställde genast om och det blev en stabil puls som sångerskan kunde förhålla sig fritt till. Under repetitionsarbetet fanns det planer på att ha tändare och körstämmor för att förstärka pop-balladskänslan, men detta föll bort under vägen. Det enda som blev kvar var orkesterns spelsätt och att Renault fanns med på scenen och spelade ett stomp-inspirerat komp på strykjärn. Det framkallade många skratt hos publiken. Vi diskuterar om publiken uppfattade Armidas sång som en pop-ballad och kommer fram till att de antagligen inte gjorde det, men att det egentligen inte spelade någon roll. Buhre menar att det blev lite mer ”spicy” vilket han anser passar bra för tonåringar. Att han, som Renault, spelade på strykjärnet medförde att det hände någonting, i en sång som annars var ganska stillastående. Det var tydligt att publiken uppskattade det.

Hatet

Hatscenen var kanske den mest spektakulära. Eftersom Hatets två hantlangare gick på styltor och hade två meter långa armar och masker för ansiktet så märktes alltid starka reaktioner när de kom in på scenen. Buhre säger att han hade slagits av att styltor är en ”fin scengrej”, han berättar att det ingår i den fysiska teatertraditionen. Han påpekar att när man inte har så mycket scenografi så är styltor ett väldigt effektivt sätt att ”förändra världen”. Eftersom *Armida* var tänkt att kunna fungera som skolföreställning, så var det praktiskt att inte ha så mycket scenografi. Men ändå ville Buhre ha så stora effekter som möjligt. Han ville att det skulle kännas överjordiskt när Hatet kom in, att publiken skulle uppleva att Hatet och lakejerna kom från en annan värld. Han funderar på alternativa sätt han skulle kunna ha använt för att få fram samma känsla, men återkommer till att det skulle vara mobilt, vilket gjorde att styltorna passade väldigt bra. Buhre märkte att publiken hajade till när Hatet kom in och han menar att det är samma effekt som i flera av de scenlösningar vi tidigare har pratat om. Han säger att om man arbetar med en publik som kanske inte är så intresserad, som kanske har blivit ”ditkommenderade” så ska det hela tiden pågå något på scen som de kan fokusera på. Han menar att det idealiska är om det existerar flera nivåer samtidigt. På så sätt kan de som har lättare för att leva sig in i handlingen få göra det, samtidigt som andra kanske bara ser ett par konstiga gubbar på styltor, men alla kan uppskatta det på sitt sätt. Just i Hatscenen tog en del ungdomar upp sina mobilkameror och fotograferade. Edlund pratar om de musikaliska aspekterna i Hatscenen. Hatet sjöng i megafon och vi hade under repetitionsperioden experimenterat mycket med hur hatkören skulle sjungas. Edlund upplevde inte att Hatscenen var speciellt tonårsinriktad. Däremot så kände han, precis som Buhre, att det var väldigt viktigt att hatscenen stack ut från resten av föreställningen eftersom det var en demon från underjorden som dök upp. Därför lät han Hatet sjunga i megafon. Hatkören fick sjunga väldigt nasalt, med extremt mycket text och med överdrivna glissandon (glidningar mellan tonerna). Edlund säger att hans erfarenhet av opera är att det ofta finns mycket kreativitet och nytänkande inom regi, scenografi, kostym och ljus. Men musiken måste vara precis som det alltid har varit. Det ska vara vackert och man ska musicera på det rätta sättet. Edlund tycker inte den ekvationen går ihop. Han anser att musiken måste få gå ”i familj” med resten av föreställningen. Det är anledningen till varför han anser sig kunna förändra, lägga till, ta bort, göra tonartshöjningar, pop-ballader och vansinniga hatkörer. Vissa kanske skulle anse att han gör våld på musiken. Men Edlund menar att ramarna är så smala, så när han lyssnar på en inspelning av sig själv där han tycker att han spelar helt galet så låter det ändå ganska städat.

En ständig närvaro

Det verkar inte som Edlund och Buhre har arbetat speciellt annorlunda för att förställningen vände sig till tonåringar. Vissa saker förstärktes och en del saker kanske inte hade släppts igenom, men Edlund tror att resultatet hade blivit ungefär det samma om det hade varit vuxenopera. Edlund säger att för honom spelar det större roll att han får gensvar från ensemblen på sina idéer, än vad en tänkt publik kommer att tycka. Vi diskuterar det som Rothlin skriver om att man måste ha en ständig närvaro, man får aldrig släppa publiken när man jobbar mot barn och unga. Och att man kan vara mycket djärvare och yvigare i sitt uttryck. (Rothlin, 1993, s 28) Edlund säger att det beror på att man aldrig kan luta sig tillbaka, som man kan göra när man har en vuxenpublik. Barn och unga känner inte till konventionerna, och då måste man helt enkelt vara djärvare. Däremot menar han att det egentligen är omoraliskt att ”luta sig tillbaka” bara för att man har vuxna i publiken. Edlund resonerar vidare om skillnaden mellan en ung och vuxen publik och han säger att man kan berätta samma saker på lite olika sätt. Vi pratar också om att högkvalitativ barnkonst uppskattas av alla åldrar. Däremot finns det en del vuxenkonst som kanske inte passar för barn. Edlund avslutar med att säga att han tycker att Melldahls uttalande om ständig närvaro är en bra beskrivning på scenkonst över huvud taget.

Intervjuer med tonårspubliken

Elevernas förförståelse

De flesta av eleverna verkar ha varit på opera tidigare, innan de såg *Armida*. Någon säger att hon inte har varit på ”sådan liten opera” förut. Olika kända klassiska operor räknas upp, som Falstaff, Askungen, Barberaren i Sevilla och Turandot. Det kommer också upp en del musikalerna, som Kiss me Kate och Cats och även baletter som Nötknäpparen och Romeo och Julia. Skillnaderna mellan opera, musikal och balett verkar inte vara av någon större vikt för eleverna. Jag tolkar snarare deras uttalanden som att opera för dem betyder ”Göteborgsoperan” och där kan man ju se alla tre konstformerna. Många har varit på föreställningar när de var små som de inte kan nämna namnen på, de minns inte. Någon har varit på operan i Stockholm. Förhandsinformationen innan *Armida* var förstås lite olika, beroende på vad respektive lärare valde att säga. Eleverna säger att de visste att de skulle gå på barockopera, vissa kände till att den var skriven av Lully. I en klass på Hvitfeldtska hade eleverna fått lyssna på musik av Lully innan de gick och såg *Armida*. De verkar lite osäkra på vad barock är för något, men en person säger ”en tidsepok”, en annan säger ”bra musik”. I foto- och bild klassen på Munkebacksgymnasiet vet eleverna inte vad barock är. De hade däremot fått reda på att de skulle gå på ”något gammalt som var typ omskrivet”. När jag frågar vad de menar med gammalt säger någon att ”den är från flera hundra år tillbaka och så var den mer modernt skriven”. Jag undrar hur den var omskriven och får svaret att någon hade sagt det. Eleverna verkar ha en ganska diffus bild av att *Armida* på något sätt är omgjord, förnyad, omskriven. Jag frågar om de tror att musiken var omskriven. De verkar väldigt osäkra på de, men så säger någon att det var en lång berättelse som hade blivit förkortad. Eleverna på Brunnsbo hade fått reda på ”det som stod i programmet” för det hade deras lärare läst upp innan de gick på *Armida*.

Handlingen

Alla verkar överens om att *Armida* handlar om en tjej som kan få alla utom en, och därför vill hon ha just honom. Det var någonting som det ofta sjöngs om i den improviserade inledningen, och det verkar alla ha uppfattat. Temat är inte obekant, många skrattar och fnissar när vi pratar om det. En elev nämner att det handlade om korsriddarnas fälttåg. Det kan tyckas lite förvånande eftersom det inte på något sätt tog upp eller framställdes i föreställningen, men det fanns med några ord om det i programmet. Någon säger att det handlade om olycklig kärlek. Just kärleken mellan Renault och Armida i föreställningen kan uppfattas på olika sätt, och är en aning svårtolkat. Jag frågar om Armida fick Renault. Därom råder delade meningar. En del säger ja, andra säger nej, någon säger ”en liten stund i alla fall”. I alla grupper uppstår en diskussion kring den frågan, ofta kommer någon på att Armida förgiftade Renault för att han skulle bli kär, någon kallar det en kärleksdryck. Det råder även delade meningar om huruvida Renault blir kär i Armida. En del tror det, det andra inte. Flera påpekar att det inte var på riktigt. Det diskuteras också om Armida blev lycklig eller inte. Efter lite diskussion kommer alla grupper fram till att hon faktiskt inte blev lycklig trots att Renault var kär i henne. Det beror på att hon ”fick ångest för det hon hade gjort var fel”. Det påpekas också flera gånger att det inte var riktig kärlek. Någon säger att Renault ”trodde att han var kär”. Det verkar alltså ha gått fram att Renault blev förtrollad på något sätt. Men alla har inte förstått vad som egentligen hände i scen tre. Flera påpekar att de aldrig förstod vad som hände just där. Någon har uppfattat att slöjorna ”gjorde så att det blev lugnt och han ville sova och sedan lurade ni i honom drycken”. Drycken som gjorde att Renault blev kär i Armida. Men någon annan säger att han blev förtrollad för att Armida skulle kunna döda honom. Någon säger att hon förgiftade honom, så att han skulle bli kär i henne, så att de inte skulle kriga mer. Det är alltså ganska klart att drycken inverkar på Renault på något sätt, men det finns det lite olika åsikter om exakt hur. Den vildaste diskussionen kommer igång när

jag frågar om Armida var kär i Renault. Vissa är säkra på att hon inte var kär. Andra är mer osäkra och någon säger "hon blev ju nästan det... verkade det som". Några verkar helt säkra på att Armida visst var kär i Renault. Men när hon var/blev det är omtvistat. En del menar att Armida inte var kär i Renault från början, utan att det bara var en fix idé från hennes sida att visa att hon kunde få honom också. Någon säger att hon blev kär i Renault när han "var så snäll mot henne" Flera har uppfattat att Armida tänkte döda Renault, men inte kunde för att hon blev kär i honom. Det kan alltså ha varit under förtrollningen som hon blev kär. Men de flesta är också överens om att hon blev kär mot sin vilja. Alla har dock inte uppfattat det så och verkar bli förvånade när deras klasskompisar beskriver historien på det sättet. Det är intressant att höra hur diskussionen går hos eleverna. Faktum är att vi har haft ungefär samma diskussioner i ensemblen under repetitionsarbetet.

Chokladbollar och Renaults shownummer

Att vi bjöd på chokladbollar i första scenen har eleverna inte så mycket kommentarer om. Det var trevligt och gott, man kände sig delaktig.

Scenen när Renault och hans kompisar sjunger och dansar ett shownummer har eleverna lite svårt att komma ihåg. Jag får prata ganska länge och sjunga innan de minns vilken scen det var. Det var roligt, kul eller småroligt säger de flesta. En bra presentation av honom säger någon.

Hatet

De första spontana reaktionerna när jag beskriver Hatscenen blir i alla grupper skratt och utrop om att de var så läskiga och att man blev rädd. Men mer än hälften av eleverna verkar inte alls ha blivit rädda, i alla fall säger de inte det. De tyckte istället att Hatet och Hatgubbarna var komiska eller flummiga. Det verkar inte alls självklart vilka dessa gubbar var, flera nämner demoner, onda demoner, stora svarta monster, "något jävligt läskigt", helvetets makter. Ingen nämner spontant Hatet, men det verkar som eleverna har uppfattat att karaktärerna var onda och på något sätt omänskliga, eller övernaturliga. När jag ställer lite följdfrågor så kommer alltid någon elev på att Armida "tillkallade någon", "ondskans, han som bodde där nere" eller "bad om hat". Armida ville nämligen hata Renault menar eleverna, men istället var hon kär i honom. När eleverna börjar dra sig till minnes vad som egentligen hände, så verkar alla ha förstätt att Armida ångrade sig och inte ville hata Renault, därför bad hon hatdemonerna att försvinna och det gjorde de också. Varför hon gjorde så förklarar eleverna med att hon inte var säker på om hon ville hata Renault, att det var "trevligt att vara kär" eller att hon "kom på att hon älskade honom".

En annan fråga som vi i ensemblen har funderat på är om Armida ville att Renault skulle vara macho eller mesig. Hon verkade ju inte bli nöjd hur han än var. När jag frågar eleverna om Armida tyckte om Renault när han var mesig så får jag alla möjliga svar, både säkra ja till nej och allt däremellan. Samma sak händer när jag frågar om Armida föredrog Renault när han var macho. En del säger ja, en del säger nej och flertalet tvekar och säger att det är svårt, "kanske" "vet inte riktigt".

Hur slutade föreställningen?

Alla har förstätt att knektarna skulle rädda Renault från Armida, och när han fick se sig i spegeln så blev han normal igen. Normal innebär i det här fallet att han gick ut i kriget igen och lämnade Armida ensam. Alla är också överens om att det var ett olyckligt slut, att Armida blev ledsen när Renault gick därifrån. Men vad som hände i den allra sista scenen är svårt att få eleverna att berätta om. En del har inte förstätt, andra kommer inte alls ihåg. När jag beskriver scenen, så kommer det olika förslag på att Armida dog eller "blev sig själv" när hon tog av sig sin mask och sin hjälm. Någon typ av symbolik verkar alltså ha gått fram till vissa,

men flertalet säger sig inte ha förstått. En enda person säger att vi sjöng om att ta vara på den kärlek man får i sista scenen. Jag frågar om det hade kunnat sluta lyckligt om inte Renault hade fått se sig själv i spegeln. Det tror inte eleverna. De verkar övertygade om att Renaults kärlek inte var äkta, eftersom han var förtrollad, och att Armida inte skulle kunna leva med vetskapen att hon hade förtrollat honom. Det verkar framstå för dem som ett hopplöst fall.

Sjunga på svenska

Att vi sjöng på svenska är eleverna odelat positiva till. Många säger att de hörde vad vi sjöng, även om vissa lägger till ”inte allt”. Flera tycker att det var ”jättelätt att höra” och många menar att man inte skulle ha förstått någonting om det hade varit på något annat språk. Jag berättar att *Armida* från början skrevs på franska. Eleverna är rörande överens om att man inte ”skulle fatta någonting” om vi hade sjungit på franska. Någon tror att man hade blivit mer okoncentrerad då. Jag frågar om de vet något sätt att göra opera på främmande språk begripligt. Någon säger att man får uttrycka sig med armarna. Jag berättar om möjligheter med textmaskin. Eleverna på Hvitfeldtska verkar odelat negativa till det. Kommentarer som ”då hade man fått nackspärr”, ”det hade varit jättejobbigt” och ”då måste man koncentrera sig på två saker” vittnar om att eleverna inte uppskattar idén med textad opera. De återkommer till att det var jättebra att vi sjöng på svenska. Eleverna på Brunnsbo tar själva upp textmaskinen som alternativ. De menar att det beror på om det är bäst att sjunga på svenska eller originalspråk. Olika aspekter kommer upp, som att ”om det är en skolföreställning så kanske det är lättare att koncentrera sig” [om det sjungs på svenska.] De menar också att det beror på åldern i publiken. Det finns också en uppfattning om att vissa kända operor passar bättre att sjunga på originalspråk, att det kan bli märkligt att översätta dem och att det kan låta konstigt. Någon säger att det är bra att det finns olika alternativ.

Vad var det för musik?

Musiken beskrivs av en elev, med bifall från andra som ”lite Greveholmsaktig”. *Mysteriet på Greveholm* var en julkalender som gick för några år sedan. Jag säger att jag inte såg den, och ber eleverna beskriva närmare vad de menar. Då säger en elev ”nä men det var lite såhär pampigt men ändå inte liksom”. Det kommer också kommentarer som ”såhär gammalt slott” och ”det där pianot”. Musiken i *Armida* kallas klassisk eller opera. Flera elever tar upp cembalon, som en orsak till att man tyckte om musiken. Några har också noterat att det spelades på ”äldre instrument” som verkade vara jobbiga eftersom de stämde om sig hela tiden. Musiken beskrivs med många positiva adjektiv som ”cool”, ”våldigt kul”, ”grym” och ”jättemysig”. Någon säger att det var fint, men att det blev ganska tjatigt för att det var ”samma tongångar” hela tiden och att man blev trött på det. Någon annan lägger till ”men i början var det väldigt fräckt”. I en grupp är eleverna positiva till att det var en sådan liten orkester. De menar att det inte blev ”massa bröt”, och att det var kul att Renault var med både på scen och i orkestern och att även cembalisten gjorde en liten roll.

Improvisationen

Improvisationen i början verkar eleverna ha uppskattat. Kommentarer som ”kul”, ”mysigt”, ”roligt” och ”lättamt” kommer upp och flera säger att det var ett bra sätt att börja en föreställning på och att det blev bra stämning. Eleverna har en del egna erfarenheter av att improvisera, men då handlar det mer om att man glömmer bort hur man ska göra, och får ta till improvisationen. Eleverna är tveksamma till om vi har övat på att improvisera eller inte. De tror inte vi har övat in precis vad vi skulle säga, men en del tror att vi har övat lite. Mycket tvekan finns i svaren när jag frågar om detta. Någon tar upp begreppet jamma. Det är väl att improvisera? Vi diskuterar också om improvisation är vanligare i klassisk musik eller i jazz/pop. Flera elever på Hvitfeldtska är medvetna om att det finns möjligheter till improvisation i klassisk musik, begrepp som drillar och kadenser kommer upp. Någon säger att ”Beethoven var la mästare på att improvisera?...har jag hört”.

Scenografi, kostym och rekvisita

Någon påpekar att vi inte hade mycket rekvisita, men att vi använde allt vi hade och att det i sig var bra. Samma elev säger att det är första gången hon ser teater/opera där man använder så lite rekvisita. Fler elever har lagt märke till att vi använde allting och det tycker de var roligt. Kläderna var "lite udda" enligt en elev. Det verkar vara ett positivt laddat uttryck, för samma elev menar att det är "bra att vara lite udda ibland". När jag ber eleven precisera vad hon menar med udda så säger hon att det är sådant som man inte brukar se och påpekar igen att det är kul att vara lite udda och inte vara lika dan hela tiden. En elev säger om scenografi, kostym och rekvisita att "det var väl lite komiskt nästan... kändes det som... att det var relativt autentiskt" Jag undrar vad han menar med autentiskt. Han svarar att det såg äkta ut, ja, att det såg barockaktigt ut, men att det ändå hade "en tvist av lite roligheter över sig".

6 Sammanfattning och slutdiskussion

En ständig närvaro

I mina intervjuer med publiken upplever jag att Utomjordiska lyckades nå sin målgrupp. Det är också den känslan vi i ensemblen hade när vi spelade *Armida*. I mina intervjuer med regissören och den musikaliska ledaren så kommer det fram att de egentligen inte arbetade så annorlunda jämfört med om det hade varit vuxenopera. Men det verkar ändå finnas en del tankar om hur man ska nå en ung publik. Något som jag har återkommit till är Rothlins citat om att barn- och ungdomspubliken har behov av ”nära och direkt tilltal med en oavlåten scenisk närvaro.” (Rothlin, 1993, s. 28) Detta var något vi märkte väldigt tydligt när vi spelade *Armida* för tonåringar. Man fick inte släppa dem för en sekund, det gällde att hela tiden vara närvarande till ett hundra procent. När jag diskuterar med Buhre och Edlund så kommer vi fram till att det egentligen borde vara så även när man spelar för vuxna. Men då finns det en sorts artighet i publiken, som medför att man inte behöver ha samma närvaro. Vuxna människor börjar inte prata om de tycker det är tråkigt. Men det kan mycket väl tonåringar göra. Buhre pratar om att hela tiden chocka tonårspubliken en aning, och att alltid ha något som de kan uppskatta även om de inte är särskilt intresserade. Jag tolkar det som hans sätt att behålla den oavlåtna sceniska närvaro som Rothlin skriver om. Jag upplever att Edlunds lekfulla sätt att förhålla sig till musiken passar väldigt bra för en ung publik. Det är möjligt att han skulle ha använt samma lösningar även om vi spelade för vuxna, men jag uppfattar det som att han kände sig extra fri eftersom vi arbetade mot en ung publik. Min tolkning är att Edlunds oproblematiske och lekfulla förhållningssätt till musiken är ett annat exempel på hur man kan behålla den viktiga närvaron som den unga publiken så väl behöver.

Opera för tonåringar

Rothlin tar upp att barn och tonåringar faktiskt påfallande ofta tilltalas av opera. (Rothlin, 1993, s. 28) Jag upplever att det finns starka föreställningar om att opera inte passar för unga människor. Men jag tror tvärtom att opera egentligen är ganska perfekt för målgruppen. Opera är ett allkonstverk där i princip vad som helst kan hända, och det händer live. Därför tror jag att det passar unga människor väldigt bra. När jag pratar med eleverna som har sett föreställningen, så verkar de inte bry sig speciellt mycket om att det var just en opera de såg. I deras värld verkar musikal, teater, opera och balett glida i varandra. De är mer intresserade av vad det faktiskt handlade om. Jag tror att ungdomsanpassade operaföreställningar är ett utmärkt medel för att uppnå läroplanens mål angående kulturarvet som jag nämnde i inledningen. När vi arbetade med *Armida* så fanns planer på att i ett senare skede göra hela operan på franska för vuxna. Men när den förkortade föreställningen på svenska för tonåringar var klar, så kände vi alla att den även fungerade för en vuxenpublik. Det fanns inte längre något behov att göra en ”riktig” vuxenföreställning. Detta stämmer väldigt väl med att Buhre och Edlund egentligen inte arbetade speciellt tonårsanpassat. Ändå lyckades de göra en föreställning som fungerade väl för målgruppen, men alltså även för vuxna. Teaterchefen Ingrid Kyrö säger i intervjun om *Jorden är en apelsin* att ”för en gångs skull skall barnen enbart bjudas något roligt, vackert och skönt”. (Häll & Runesson, 2000, s. 32) Jag tycker att detta är en intressant infallsvinkel. Jag får känslan av att den är ganska ovanlig. När man gör opera och teater för barn och ungdomar verkar det ofta vara av stor vikt att man har en pedagogisk tanke och ett budskap. Som på Norrlandsoperan på 70-talet när man satt i ring innan föreställningen och pratade om vad opera är. Under arbetet med *Armida* diskuterade vi ofta detta. Vad är vårt budskap? Vad vill vi säga till tonåringarna? Men vi hittade aldrig något enkelt svar på frågorna. Vi kom snarare fram till att det är viktigt att inte ha en övertydlig moralkaka, eller en alltför pedagogisk styrning. Tonåringarna ska få uppleva det de gör, precis som en vuxenpublik. Det verkar också som man vågar göra andra saker om man jobbar med barn och unga. Saker som man kanske egentligen skulle vilja göra även när man gör opera

eller teater för vuxna. Men då kan man bli anklagad för att inte vara tillräckligt konstnärlig, så det är bäst att inte vara för galen. Detta är min tolkning av vad Buhre säger i intervjun. Det stämmer också med vad Lillans chef Åsa Melldahl säger . ”... barnteatern är ett forum för formexperiment. Där kan man ha djävare berättelser, djupare känslor, friare form”.

(Sörensson, 1995, s. 47)

Vad innebär att förstå?

Sörensson (1995) skriver att hon efter den nyskrivna barnoperan *Purpurporten*, byggd på nonsensdikter, hörde ett barn säga förtjust ”jag förstod ingenting”. (Sörensson, 1995, s.47) Det är väldigt spännande att ta reda på vad barn förstår eller kanske framför allt hur de förstår en föreställning. Vi vuxna är medvetna om att man inte behöver förstå allting intellektuellt när det gäller konst, men ändå funderar vi ofta på om barnen/ungdomarna kommer att förstå eller inte. När jag intervjuade eleverna så var jag hela tiden väldigt nyfiken på om de hade förstått, eller hur de hade förstått vissa saker. Själva verkade eleverna inte bry sig särskilt mycket om exakt hur alla trådar hängde ihop. Åsa Melldahl pratar vidare om detta ”Operakonstens stora problem är att man fnyser åt texten. Att man tycker att operans dramatik är löjlig. Det är den bara om man är fången i realismens logik; operan kräver ett metafysiskt tänkande.” (Melldahl, 1995, s.48) Detta är en väldigt viktig aspekt. Naturligtvis måste vi ta till andra tolkningssätt än absolut realism när vi ser på opera, något som är en självklarhet exempelvis när vi ser på film Jag tror att barn och ungdomar har nära till det metafysiska tänkandet som Melldahl nämner. Det finns ofta en logik i barnens lekar och tankar, men den behöver absolut inte vara realistisk. Kerslow (1992) beskriver det tydliga pedagogiska perspektivet i Norrlandsoperans föreställningar från 70-talet. Jag tror det är väldigt viktigt att noga genomarbeta det som ska framföras för barn, men det finns också faror med detta. Vi som vuxna kan hamna i fällan att försöka styra hur barnen ska reagera. Buhre trycker starkt på att alla reaktioner ska vara tillåtna när man spelar teater och opera för barn och unga. Vi vuxna har lätt att misstolka ungdomarnas reaktioner. En pojke säger om *Jorden är en apelsin* att ”Man förstår inte men man förstår ändå; det är ganska konstigt”. (Häll & Runesson, 2000, s.48) Jag tycker det är underbart att barn filosoferar på det sättet runt en abstrakt handling. Det betyder att man kan spela många olika sorters teater och opera för dem. Det behöver absolut inte vara tillrättalagt, barnanpassat och överpedagogiskt.

Närhet och omfamning

Kerslow (1992) skriver om hur mycket fokus som läggs på närhet och omfamning i föreställningen *Pojken och fåglarna*. Just närhet verkar vara en viktig faktor när man spelar opera för barn och unga. Kerslow (1992) diskuterar också orkesterns placering i barn- och ungdomsopera. I *Armida* fanns orkestern med på scenen, Utomjordiska kallar det för en sceniskt upplöst orkester. Per Buhre spelar i orkestern, men han sjunger också en av rollerna. Han kan utan problem röra sig mellan de två världarna. Andreas Edlund spelar cembalo, men också han hade en liten roll, då han lämnade cembalon och sjöng ett kort parti. Resten av orkestern deltog också i vissa sceniska aktiviteter. Exempelvis tog de på sig partyhattar och blåste i tutor i festscenen. Att inte ha orkestern i ett dike, och att scenografien är viktig, verkar vara ett återkommande tema för barn och ungdomsopera. I intervjuerna med eleverna var det flera stycken som tog upp att musikerna både var med på scen och i orkestern. De var positiva till detta. En annan föreställning som Kerslow (1992) berättar om är en uppsättning av *Trollflöjten* för skolbarn. Pamina sitter i salongen hela föreställningen tills hon gör ”entré”. Att vara nära eller till och med i publiken är något som jag upplever som typiskt för barn- och ungdomsteater och opera. I *Armida* gick vi ut i publiken och bjöd på chokladbollar när det var fest till Armidas ära. Vi klättrade också upp i bänkraderna när vi skulle jaga Renault. Det som är typiskt för barnopera är enligt Kerslow ”intimitet och närhet, berättande och framställan, lek och deltagande.” (Kerslow, 1992. s 107) Han menar att även vuxenopera borde arbeta utifrån dessa begrepp. Detta tycker jag är ännu en förklaring till varför *Armida* fungerade lika

bra för den unga publiken som för den vuxna. Jag tolkar Buhre och Edlunds uttalanden som att de arbetade utefter Kerslows ledord. Närheten var viktig, och även berättandet och leken.

Effektsökeri?

Kerslow (1992) beskriver Norrlandsoperans uppsättning av *Staden Mahagonnys uppgång och fall* från 1989. Då flöt en riktig flod med 13000 liter vatten mellan publiken och scenen. Orkestern satt på en läktare ovanför sista publikraden. Publiken var alltså inringad. Enligt Kerslow var det ett misslyckade, eftersom det uppstod kommunikationsproblem mellan orkestern och sångarna. Det var också väldigt svårt för publiken att höra något. Kerslow (1992) menar också att handlingen berättades mycket tydligare under publikintroduktionen än i dekoren. Det finns en risk med att överarbeta ungdomsföreställningar med spektakulär rekvisita, scenografi och kostym. Men om det inte ger något till handlingen så spelar det egentligen ingen roll hur häftigt det är. Den diskussionen fördes många gånger under repetitionsarbetet med *Armida*. Är det effektsökeri vi håller på med eller försöker vi berätta en historia? När Hatet sjunger i megafon och hatets hantlangare går på styltor, för det handlingen framåt eller är det bara en spektakulär tablå? Jag uppfattar inte att Edlund tycker att detta är ett särskilt stort problem. Han vill gärna ha en skruv på allt han gör. Buhre verkar tycka att det är lite av en nödvändighet att ha med en del effekter när en del av publiken är dittvingad. Häll och Runesson (2000) tar i sin rapport upp frågan om man ska möta den unga publikens eventuella behov av action. Jag håller med författarna om att vi inte ska falla i fällan att göra actionteater bara för att vi spelar för en ung publik. När vi spelade *Armida* märktes det tydligt att tonåringarna ibland tappade koncentrationen under de lugnare scenerna. Men då var vi som aktörer tvungna att ge mer på scen, och verkligen jobba för att vi inte skulle tappa publiken. Som jag tidigare skrev så finns inte samma artighet i en ung publik. Men som sångare/skådespelare anser jag att man har ansvar för att alltid ge allt, oavsett vilken publik som sitter i salongen. Jag tror att många sångare/skådespelare skulle må bra av att spela för ung publik, det är en utmaning. Precis som det är en utmaning för en ung publik att gå på teater och opera. Men jag tror att utmaningar är nödvändiga för att utvecklas!

Kulturarv och kulturutbud

Som jag skrev i inledningen så anser jag att dagens musikundervisning är för ensidig. Jag tycker att vi som musklärare måste våga ta in fler musikstilar i klassrummet. Sociologen Geronimo Unia från Rinkeby säger ”Vi ger barnen förebilder. Alla behöver inte bli akademiker, men de ska veta vad det är de väljer bort”. Det är precis det jag menar. Vi måste ge eleverna möjlighet att själva bestämma vad de ska bli, vilken kultur de ska ta del av och så vidare. Unia fortsätter: ” Jag ser det som en demokratifråga: man ska inte välja bort något för att man inte känner till det: utbildning är vårt största integrationsredskap!” (Nyblom, 2007, s.15) Unia menar att tonåringar lika gärna skulle kunna identifiera sig med en operasångare som en fotbollsspelare. Jag tycker att detta resonemang hänger ihop med Buhres uttalande ”Jag vill inte att alla ungdomar ska börja älska opera, det skiter väl jag i” där han menar att det är viktigt att visa ungdomar att opera kan vara många olika saker. Sedan är det upp till dem att bestämma om de vill gå på opera eller hip-hop konsert. På samma tema säger Unia att ”våra barn ska också kunna spela Shakespeare!” (Nyblom, 2007, s. 16) Jag tror det finns en stor poäng i detta uttalande. Framför allt stämmer det väldigt väl med vad läroplanen säger om samhällets kulturutbud och det västerländska kulturarvet.

7 Källförteckning

Tryckta källor

Häll, Linda & Runesson, Ylva (2000). ”*Man förstår inte men man förstår ändå*” Rapport om barns reception av och scentexten i en opera (Rapport 2000:04). Växjö: Centrum för kulturforskning, Växjö Universitet.

Nyblom, Sofia (Red.) (2007). *Shit också! Onödigt bra opera! en dokumentation av Folkoperans barn- och ungdomsprojekt i Rinkeby november 2005 – maj 2007*. Stockholm: Folkoperan.

Kerslow, Tomas (1992). Hejdå jord! En föreställning om barn och opera. Claes Rosenqvist (Red.), *Norrlandsoperan- tonernas teater* (97-109). Umeå: Vildros.

Olsson Kruse, Joakim (2007). Uppfriskande Jakt i Ystad. *Tidig Musik*, (3), 26-27.

Rothlin, Anne (1993). Barntillåtet?. *Musikdramatik*, (1), 28-29.

Stukát, Staffan (2005). *Att skriva examensarbete inom utbildningsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

Sörensson, Margareta (1995). Här köar barnen för att se opera. *Opsis Kalopsis* (3), 47-49.

Utbildningsdepartementet. (1994). *Läroplan för det obligatoriska skolväsendet, förskoleklassen och fritidshemmet*, Lpo94.

Elektroniska källor

Helander, Bernhard, m.fl. *Nationalencyklopedin*. Hämtat från www.ne.se, 080103. Sökord: hermeneutik

www.utomjordiska.se 080103

Muntliga källor

Buhre, Per. Regissör för *Armida =grymt snygg*. Intervju 071128

Edlund, Andreas. Musikalisk ledare för *Armida =grymt snygg*. Intervju 071128

Estetiska programmets kurs ”Vokal träning” på Hvitfeldtska gymnasiet. Intervju 071204

Elevgrupp från årskurs sju och åtta på Brunnsbo Musikklasser. Intervju 071210

Foto- och bildklass, estetiska programmet, årskurs ett på Munkebäcksgymnasiet. Intervju 071212

Samtliga inspelningar och utskrifter finns hos författaren