



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

OMVÄXLING FÖRNÖJER

Analys, konstnärligt processarbete och scenisk presentation

Ida Olsson

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musikdramatik,

Vårterminen 2014

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music and Drama
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2014

Author: Ida Olsson

Title: *Omväxling förnöjer. Analys, konstnärligt processarbete och scenisk presentation.*

Title in English: *A change of scene. Analysis, artistic process work and scenic presentation.*

Supervisor: *Ph. D Professor in Music Drama Anders Wiklund*

Examiner: *Ph. D Associate Professor of Composition, Composer, Sound artist Anders Hultqvist*

ABSTRACT

Den analytiska och teoretiska delen av arbetet presenterar begreppet intersektionalitet och undersöker humoristisk gestaltning av musikdramatik utifrån detta synsätt. Studien undersöker vilka normer och maktordningar som visar sig genom den humoristiska gestaltningen och ställer frågor runt varför dessa uppstår och hur man skulle kunna förändra detta. Det konstnärliga processarbetet och den sceniska presentationen redogör för hur jag utforskat mina egna fördomar om mig själv och det fält som jag befinner mig inom som musikdramatisk scenkonstnär och student i musikdramatik. Här presenteras metoder jag använt mig av vokalt, textuellt, dramatiskt, musikaliskt, fysiskt, mentalt och pedagogiskt för att expandera mitt fält som musikdramatisk scenkonstnär.

Key words: opera, musikal, musikdramatisk gestaltning, interpretationsarbete, intersektionalitet, humor, hierarkier, normer, maktordningar.

Innehåll

Förord	4
Del 1. Omväxling förnöjer. En fallstudie i hur humor gestaltas i musikdramatik sett ur ett intersektionellt perspektiv.	5
Disposition	5
Syfte	5
Författarens bakgrund och ingång i ämnet	6
Urval & tillvägagångssätt	7
Analyskriterier	7
Kapitel 1. Fördjupning av begrepp och teorier	9
Intersektionalitet	9
Om humor	11
Kapitel 2. Föreställningarna och deras humoristiska gestaltning	16
Om Malmö Opera och GöteborgsOperan	16
Chess på svenska	17
Synopsis och historik	17
Sammanfattning	17
Turandot	19
Synopsis och historik	19
Sammanfattning	20
Evita	21
Synopsis och historik	21
Sammanfattning	22
Barberaren i Sevilla	23
Synopsis och historik	23
Sammanfattning	24
Sommarnattens leende	25
Synopsis och historik	25
Sammanfattning	26
Trollflöjten	27
Synopsis och historik	27
Sammanfattning	28
Kapitel 3. Diskussion och slutsatser	30
Slutsats och sammanfattning	36
Del 2. Omväxling förnöjer. Ett konstnärligt musikdramatiskt processarbete.	38

Kapitel 1. Metodarbete i den konstnärliga arbetsprocessen	38
Expandera vokalt och musikaliskt uttryck.....	38
Låta kroppen tala	39
Text och språk	40
Filmkameran som redskap.....	41
Att inte gömma det som är fel och fult via Commedia dell'Arte och clownteknik.....	42
Fokus och förändring genom drömarbete.....	43
Lös upp blockeringar, minska stress och hitta mentalt fokus	43
Kapitel 2. Den sceniska redovisningen och hur den kom till	45
Ida och Liù expanderar sina uttryck	45
Filmen <i>Omväxling förnöjer</i>	47
Konfrontera min auditionsräck.....	47
Ankan och Idas musikalfilm.....	47
Hierarkier och status i Ankan	50
Humoristisk gestaltning i den sceniska redovisningen.....	51
Utställningen	52
Kapitel 3. Diskussion och sammanfattning	54
Sammanfattning.....	55
Källförteckning.....	56
Litteraturlista	56
Film	58
Websidor	58
Bilagor	59
Filmer	59
Texter	59
Bilaga nr 5. Inventering av den humoristiska gestaltningen i föreställningarna	60

Förord

Någon jag tycker mycket om gav mig för några år sedan rådet ”*Håll käften och gör som de säger*” i samband med en text som skulle lämnas in och vars format jag inte trivdes med. Bara få det gjort, så kan du göra det du *vill* sen, var undermeningen med det goda rådet. Det var ett kärleksfullt råd. Ett råd från någon som vet hur mycket kraft det tar av mig att ställa alla frågor och hävda min rätt att inte passa in i mallen. Ibland är det tid för att hålla käften och göra som man blir tillsagd för att komma vidare. Men masterstudierna gav mig en möjlighet att tillbringat två år med att intensivt gå emot det kärleksfulla rådet. Genom intellektet, kroppen, rösten, orden och musiken har jag i mitt mastersarbete ställt frågor om hur den musikdramatiska mallen, den som jag inte tyckt mig passa in i, är konstruerad. Jag har också undersökt vilka fördomar om den som jag själv går och bär på och omedvetet reproducerar. I den här studien har jag utforskat mina konstnärliga uttryck som musikdramatisk scenkonstnär och expanderat dem genom att använda mig av intersektionalitet som spegel för att få syn på vilka normer jag och andra synliggör på scenen och i vårt konstnärliga processarbete.

Omväxling förnöjer. Analys, konstnärligt processarbete och scenisk presentation är mitt individuella projekt som konstnärlig mastersstudent i musikdramatik på Högskolan för Scen och Musik (HSM) i Göteborg.Handledare i det konstnärliga processarbetet och den sceniska presentationen var adjungerad professor i musikdramatisk gestaltning Mira Bartov och för den skrivna delen professor i musikdramatik Anders Wiklund.

Projektet i sin helhet är uppdelat i tre delar. Del ett är ett teoretiskt och analytiskt arbete, *Omväxling förnöjer. En fallstudie i hur humor gestaltas i musikdramatik sett ur ett intersektionellt perspektiv*. Studien utfördes under första året och avslutades med ett seminarium med efterföljande diskussion på HSM i maj 2013. Utifrån studien och de frågor och tankar den väckte i mig fördjupade jag mig vokalt, dramatiskt, textuellt, musikaliskt och fysiskt i musikdramatisk gestaltning under mitt andra studieår. Detta redovisades med examensföreställningen *Omväxling förnöjer* på HSM i mars 2014. Det konstnärliga processarbetet presenteras i del två av arbetet under titeln *Omväxling förnöjer. Ett konstnärligt musikdramatiskt processarbete*. Dokumentation av det praktiskt konstnärliga arbete ligger med som bilaga nr 1-4 i form av en filmad föreställning av *Omväxling förnöjer* och tre filmer som visar olika delar av det undersökande arbete som mina år som mastersstudent i musikdramatik har innehållit.

TACK: Mira Bartov, Anders Wiklund, Daniel Linden, Maria Lindström, Maria Friman, Birgit-Louise Frandsen, Göran Gademan, Maria Sundqvist, Monica Milocco, Magnus Ringberg, Hanna Rumyantseva, Liana Norton, Per Nordin, Monica Danielsson, Thomas Magnusson, Kristin Johansson-Lassbo, Sara Svärdsén, Gunilla Röör, Jessica Zandén och studentvänner på HSM. För att ni stöttat mig i det jag tagit mig för och generöst delat med er av er kunskap.

Del 1. Omväxling förnöjer. En fallstudie i hur humor gestaltas i musikdramatik sett ur ett intersektionellt perspektiv.

Disposition

I följande introduktion introduceras uppsatsämnet bakgrund, syfte och utformning. Här hittar man också urvalskriterier för analysen och hur och varför metoden är utformad som den är.

I kapitel ett introduceras begreppet intersektionalitet och frågor om varför det används som teoretiskt och analytiskt verktyg i arbetet besvaras. I samma kapitel presenteras även tidigare forskning om humor, en redogörelse för den här uppsatsens förhållningssätt till vad humor är och varför humor undersöks i arbetet.

Kapitel två innehåller presentationer av de scener som de utvalda föreställningarna spelas på: Malmö Opera och GöteborgsOperan. Efter det följer en kort presentation av de musikdramatiska verken och merparten av kapitlet innehåller inventeringen av hur humor gestaltas i de utvalda verken.

I kapitel tre är det sedan dags att diskutera varför det ser ut som det gör och vilka maktordningar som styr. Slutsatser dras utifrån diskussionen och kapitlet avslutas med en sammanfattning.

Syfte

Uppsatsen är en delstudie i mitt individuella mastersarbete som konstnärlig musikdramatisk mastersstudent vid Högskolan för scen och musik (HSM) i Göteborg. Studien står som grund för den praktiskt konstnärliga delen av mitt individuella mastersarbete där jag som sångerska och skådespelerska ska arbeta med att utforska de normer som råder inom den musikdramatiska gestaltningen av humor. Uppsatsen examineras separat men kommer tillsammans med det konstnärliga arbetet och dokumentationen av det utgöra mitt fullständiga mastersarbete.

Den här studien undersöker om/hur sättet att gestalta humor på den musikdramatiska scenen skiljer sig åt mellan olika parametrar kopplade till ett intersektionalitetsperspektiv. Intersektionalitet är ett teoretiskt verktyg som kan användas vid studier av maktstrukturer. Det betyder i korthet att man i analyser utgår från flera olika parametrar så som kön, etnicitet, fysik, klass, ålder etc. för att förstå vilka maktordningar som är rådande och vilka det gynnar eller diskriminerar.¹

Genom denna analys hoppas jag kunna urskilja mönster och strukturer i användandet av humorn i musikdramatiken för att utifrån dessa diskutera och försöka finna svar på varför humorn ser ut som den gör och i vilka maktordningar detta har sitt ursprung.

Tesen är att man i den musikdramatiska gestaltningen av humor förstärker vissa stereotyper som grundas på normer i samhället och att dessa normer har sitt ursprung i och underbyggs av flera olika maktordningar och hierarkiska modeller.

I förlängningen vill jag med detta arbete skapa intresse och diskussion inom det musikdramatiska fältet om hur man kan förbättra jämställdhetsarbetet och göra den musikdramatiska scenen friare från fördomar och hierarkier. Den här studien ska undersöka vilka normer som råder på den musikdramatiska scenen i sex stycken utvalda föreställningar, se över deras inbördes förhållande och diskutera möjligheter till i vilka maktordningar de har

¹För mer djupgående presentation av begreppet intersektionalitet hänvisas till s. 9-11 i denna uppsats.

sina grunder.

Tillvägagångssättet för att utföra detta arbete är att göra en inventering över och analys av på vilket sätt och varför humor används i sex stycken, av mig utvalda, musikdramatiska verk med sång som spelas på GöteborgsOperan och Malmö Opera under spelåret 2012/13.

Nedan redovisas de utvalda föreställningarna och dess respektive spelperioder:

Malmö Opera:

Sondheim, Stephen.	<i>Sommarnattens leende</i>	2/2-23/3
Lloyd Webber & Rice, Tim.	<i>Evita</i>	14/9-20/1
Mozart, Wolfgang Amadeus.	<i>Trollflöjten</i>	16/3- 30/5

GöteborgsOperan:

Andersson Benny

Ulvaeus, Björn, Rice, Tim.	<i>Chess</i>	8/9-22/3
Puccini, Giacomo.	<i>Turandot</i>	18/11-26/1
Rossini, Gioachino.	<i>Barberaren i Sevilla</i>	27/4-19/5

Författarens bakgrund och ingång i ämnet

När jag skrev min kandidatuppsats i ämnet musikvetenskap (Olsson 2009) valde jag att göra en fallstudie med syfte att undersöka hur den skrivna musikhistorien kanoniserar vissa genrer, scener, utbildningsnivåer, geografiska platser och andra parametrar kopplade till ett intersektionellt perspektiv. Min upplevelse var redan innan studien att maktstrukturer och hierarkier är väldigt befästa på den musikaliska arenan, bland de utövande, lärare, konstnärlig personal men även inom musikforskningen och i media. Slutsatserna i kandidatuppsatsen, tillsammans med mina egna upplevelser som student, musikjournalist, åskådare, lärare, artist och låtskrivare gav mig goda indicier på att de här maktstrukturerna är djupt förankrade. Den här uppsatsen är en fortsättning på de tankegångar som detta väckt hos mig. Tankar om vilka maktordningar som styr de olika sociala strukturer som vi lever och verkar i, hur vi kan medvetandegöra detta för oss själva och andra och skapa utrymme för förändring för att minska diskrimineringen och öka jämställdheten. Jag har därför valt att använda mitt mastersarbete till att med ett intersektionellt perspektiv undersöka vilka maktstrukturer som humorn i musikdramatiken ger uttryck för. Detta gör jag genom en fallstudie av hur humor gestaltas i sex musikdramatiska verk med sång som sätts upp på Malmö Opera och GöteborgsOperan under spelåret 2012-2013. Förhoppningen är att arbetet ska ge hjälp till att förstå och förklara vilka maktordningar som råder inom den musikdramatiska scengestaltningen av humor och hur det visar sig i den sceniska gestaltningen. Detta ger möjlighet att göra medvetna förändringar och skapa en mer jämlik och mindre diskriminerande maktfördelning inom den musikdramatiska genren.

Att undersöka gestaltningen av humor springer ur mina egna upplevelser, både som musikdramatisk artist och som åskådare, av hur humor gestaltas på scenen. Under mina studier i musikalteater fick jag ofta de humoristiska rollerna. Jag upplevde att det var en typ av typecasting, alltså att utifrån utseende och persontyp bestämma vem som ska spela vilken roll, redan under studietiden. Det i sig väckte tankar om vad som är hönan och vad som är ägget i sammanhanget. Har jag gjort mig själv till ”den roliga” för att leva upp till normerna

om vem som har rätt till att vara rolig? Hur ser den normen ut? Fick jag rollerna för att jag faktiskt är rolig? Eller tog läraren/regissören för givet att jag skulle vara rolig för att jag är ”den rätta typen” och har jag genom detta fått mer undervisning och möjlighet att utveckla humoristiska uttryck? Det är svårt att veta. Men det går att undersöka om det finns normativa mönster i hur humor gestaltas på den musikdramatiska scenen. Det vill jag göra genom den här uppsatsen och det fortsatta praktiskt konstnärliga mastersarbetet: undersöka hur humor gestaltas i musikdramatiken, se vilka normer som förstärks och funderar över om det går att göra det mer jämlikt. Jag tycker det vore oerhört sorgligt om vi på den musikdramatiska scenen låter oss förslavas under endimensionella och likriktade idéer om vilka karaktärer som har rätt till vilka uttryck. På scenen kan vi visa andra möjligheter än de som styrs av normerna i samhället.

Urval & tillvägagångssätt

Under ett spelår ska jag analysera sex stycken musikdramatiska föreställningar med jämn fördelning mellan musikaler och operor. Hälften av dessa föreställningar spelas på GöteborgsOperan och den andra hälften på Malmö Opera. Urvalet är enbart baserat på musikdramatiska verk med sång eftersom man i dessa har tillgång till den språkliga dimensionen av hur humor gestaltas på den musikdramatiska scenen.

Dessa föreställningar ska sedan analyseras utifrån av mig förutbestämda analyskriterier som grundar sig i ett intersektionellt perspektiv. Dessa presenteras nedan under rubriken ”analyskriterier”. De musikdramatiska verken presenteras utifrån den historiska kontext verket är skrivet i och vidare vilka förändringar man gjort i den nuvarande uppsättningen. Detta möjliggör diskussion och analys av möjligheterna att styra humorn från dåtidens maktstrukturer och vad som händer när den styrs in i en annan kontext än den ursprungliga. Analysen förmodas också ge möjlighet till diskussion om huruvida man kan urskilja skillnader mellan nyskrivet material och äldre? Går det att se hur maktstrukturerna rör sig över tid och rum?

Analyskriterier

Den sceniska gestaltningen är i den här studien indelad i fyra kategorier: musikaliska, kroppsliga, språkliga, och visuella gestaltningar av humor. Dessa kategorier ger möjlighet att analysera helhetsintrycket av humor i de musikdramatiska föreställningarna.

I den musikaliska kategorin läggs fokus på musikens utformning och framförande i de humoristiska partierna: Vilka tempon och rytmer signalerar humor i styckena? Vilken instrumentering används, vilka röstlägen sjunger? Har musiken en annorlunda karaktär i vissa humoristiska partier, exempelvis att den går in i en folklig eller populärmusikalisk tradition eller använder sig av i kontexten orientaliska influenser etc.? På vilket sätt används detta musikaliskt för att gestalta humor?

Den kroppsliga kategorin innefattar alla typer av fysiska gestaltningar av humor på scenen så som dans, gestik och kroppsspråk. Här inventeras även vilka fysiska karaktärsdrag man har valt i castingen till de roller som är bärande i den humoristiska gestaltningen.

Under den språkliga kategorin ligger den humoristiska gestaltning som uttrycks med ord. I denna kategori läggs även språkliga markörer som exempelvis dialekter och stamning.

Den visuella kategorin omfattar den visuella utformningen av scenrummet: scenografi,

rekvisita, ljussättning, kostym och peruk och även i den mån det förekommer pyroteknik och specialeffekter.

Dessa fyra kategorier inventeras sedan med utgångspunkt i samma analyskriterier kopplade till det intersektionella perspektivet. Dessa är: Kön, sexualitet, etnicitet, klass, funktion (halt, lytt, blind, rullstolsburen etc.), utseenden (lång, kort, smal, tjock, blond, rödhårig etc.), religion, geografisk placering (landsbygd, storstad, länder, kontinenter, förort, småstad, norr eller söder, öst eller väst etc.). Det finns även plats för ”övrigt” för det som inte faller under något av de givna analyskriterierna

Kapitel 1. Fördjupning av begrepp och teorier

Intersektionalitet

Begreppet intersektionalitet myntades av den amerikanske juridikprofessorn Kimberlé Crenshaw (Crenshaw 1989) på 1980-talet. Crenshaw var och är fortfarande aktiv inom den antirasistiska feminismen som också har sin grund i de postkoloniala teorierna.

Intersektionalitet utgår från den centrala tanken inom feministiska teorier att kön inte är något man *är* utan något som man *gör*. Man använder inom genusforskningen ofta termen ”socialt kön” vilket innebär att man utöver de anatomiska skillnaderna mellan könen, inte anser att kvinnlighet och manlighet är medfött och nedärvt utan att det är beteenden som skapas ur den sociala miljön man lever i och förväntningarna på hur en kvinna respektive man ska vara. Den amerikanska genus-litteratur-och-filosofi-forskaren professor Judith Butler skriver i sin bok *”Undoing gender”* om hur vi konstruerar och dekonstruerar socialt kön. Hon menar att vårt sociala kön är föränderligt och beroende på var i samhället vi befinner oss och vilka maktordningar som råder där.

”Terms such as ”masculine” and ”feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose.” (Butler 2004, s. 10)

Intersektionalitet är också, liksom den tidigare nämnda antirasistiska feminismen, djupt förankrad i postkolonialistiska teorier och andra teorier om makt² där man utgår från att maktstrukturer från kolonialmaktens tid lever kvar och skapar diskriminering och ojämlikhet som omfattar exempelvis etnicitet, religion, klass, bildning, politiska åsikter etc.

Genom att använda sig av ett intersektionellt synsätt utgår man från att det finns fler maktordningar som inte enbart har med socialt kön att göra som vi förhåller oss till när vi skapar oss själva. Dessa försöker man hitta och härleda i forskning om makt. Paulina de los Reyes, professor i ekonomisk historia vid Stockholms Universitet och Diana Mulinari fil. dr. i sociologi och professor i genusvetenskap vid Lunds Universitet beskriver med följande ord sin syn på nyttan av att använda ett intersektionellt perspektiv: *”Ett intersektionellt perspektiv möjliggör att problematisera hur ”görandet” av var och en av dessa kategorier också innehåller ett förhållningssätt inför de andra. Att ”göra kön” är således inte möjligt utan att samtidigt ”göra” klass, ”ras”/etnicitet och sexualitet.”* (De los Reyes, Mulinari 2005 s. 90) Varje individ formas genom att vara en del av den värld där hen lever. Faktorer utöver socialt kön, så som etnicitet, samhällsklass, utbildningsnivå, religion, fysiska förutsättningar, sexuella preferenser etc. påverkar diskriminering och skapar maktstrukturer i samhället. Inom den intersektionella forskningen är inte könsmaktordningen, alltså förhållandet mellan mäns och kvinnors maktpositioneringar i samhället, central på samma sätt som inom andra feministiska teorier. Forskare som antar ett intersektionellt perspektiv söker istället se till flera olika maktstrukturer som påverkar varandra. När man använder sig av ett intersektionellt perspektiv breddar man genusdiskursen vilket De los Reyes beskriver i en artikel i Nationalencyklopedin:

² För vidare fördjupning i postkoloniala teorier och teorier om makt hänvisas till böcker av två franska forskare och föregångare inom dessa ämnen, sociologen Pierre Bourdieu (1930-2002) och filosofen och idéhistorikern Michel Foucault (1926-1984)

”Genom att avfärda antagandet att det finns flera maktordningar som är oberoende av varandra öppnar ett intersektionellt perspektiv för möjligheten att upplösa gränserna mellan olika sociala kategorier, såsom kön, etnicitet, ras, sexualitet och klass, för att i stället rikta uppmärksamheten på hur de konstituerar, intervenerar och transformerar varandra.”

Intersektionalitet är således ett analytiskt verktyg som används inom modern tvärvetenskaplig forskning av maktstrukturer. Intersektionella teorier har vidareutvecklat den feministiska och postkoloniala diskurserna och tar hänsyn till fler parametrar i maktordningen än socialt kön. När man utför studier med ett intersektionellt perspektiv utforskar man en mängd olika maktkonstruktioner som interagerar med varandra. Det är en av intersektionalitetens viktigaste grundstenar: att se till många olika faktorer och ge förslag på hur de påverkar varandra och varför. Men detta kan också vara en av intersektionalitets studiernas svaga punkter. Det krävs stor kunskap i tvärvetenskapliga discipliner för att utföra en intersektionell studie och detta ställer stora krav på kunskapsbredd hos forskaren. Jag anser att om man är transparent med var man har sina främsta kunskaper och öppnar för andra att vidareutveckla studierna så ska man inte låta sig avskräckas av detta. Ingen kan veta allt om allt men det tycker jag inte ska avskräcka oss från att studera komplicerade maktstrukturer. Det är ett stort och komplext forskningsfält den här studien spänner över. Jag kommer med all säkerhet inte att lyckas med att se och förstå alla de komplexa maktstrukturer som samverkar i gestaltningen av humor i de utvalda föreställningarna. Den här fallstudien är i första hand en inventering över hur humor gestaltas på den musikdramatiska scenen. Det kan i sin tur ge uppslag till vidare, mer djupgående forskning.

Ett annat problem som Paula-Irene Villa lyfter i *Framing intersectionality. Debates on a multi-faceted concept in gender studies*, en antologi som problematiserar och beskriver begreppet intersektionalitet, är att även den som anlägger ett intersektionellt perspektiv på en studie ofta utgår ifrån normer och att detta kan leda till att vi generaliserar och kategoriserar. Hon ifrågasätter om inte detta är att falla in i det normativa mönster man önskar undersöka.

”Do we see what happens in practice, in the intersubjective micro politics of everyday action, when we put on the intersectionality spectacles? Can we describe the complex”doing” of people by using the admittedly complex and interlocked categories that the intersectionality framework offers? Or do we again abuse the factual complexity and particularity of practice in favor of a selected number of categories that we assume are “the” core dimensions on modern social structure (such as the consensual trinity of gender, class and race), and by doing so reproduce the flaw so many approaches within (feminist) gender studies have critically pointed out, that is, the blindness to factual complexity and its normative dimensions due to the attention paid to hegemonic norms.” (Villa 2011 s. 177)

Jag är enig med Villa om att detta är ett problem. Mitt anspråk är att undersöka vilka hierarkiska mönster som visar sig när jag inventerar hur humor gestaltas på scenen och visa på vilka maktordningar som skulle kunna vara orsak till dem och hur man skulle kunna arbeta för en mer jämlik gestaltning av humor på den musikdramatiska scenen. Jag hoppas att jag, trots

att jag själv konstruerar kategorier i det här arbetet, möjliggör för en ökad förståelse för hur maktstrukturerna påverkar hur humor gestaltas inom musikdramatiken.

Analys och diskussioner i denna uppsats utgår från det intersektionella perspektivet att makt skapas utifrån flera parametrar som påverkar varandra. Vidare antar jag i analys och diskussion att detta visar sig i hur man gestaltar humor på den musikdramatiska scenen.

Om humor

”A sense of humor and the ability to laugh and to speak make human beings unique in the animal kingdom; so goes our anthropocentric thinking. Yet few activities have remained as puzzling as humor and laughter.”
(Apte 1985 s. 13)

Den kognitiva förmågan skiljer homo sapiens från andra djur. Vi kan förstå och formulera komplexa resonemang vilket skapat möjligheten att utveckla ett sinne för humor. Detta gav Aristoteles uttryck för redan på sin tid. Han ansåg att skrattet var den egenskap som särskilde människan från andra djur. (Cameron 1993 s. 15) Men att förstå och förklara vad humor är och hur det uppkommer är knivigt. Professor emeritus i antropologi vid Kent University, Mahadev. L. Apte föreslår att man för att kunna definiera vad humor är bör ta hänsyn till tre parametrar.

”(1) sources that act as potential stimuli; (2) the cognitive and intellectual activity responsible for the perception and evaluation of these sources leading to humor experience; and (3) behavioral responses that are expressed as smiling and laughter or both.” (Apte 1985 s. 13-14)

Apte menar alltså att man för att definiera och förstå vad humor är bör ta hänsyn till yttre stimuli, kognitiva och intellektuella tankar och handlingar som dessa stimuli sätter igång, och slutligen de beteenden som detta framkallar genom skratt och leenden. I den här uppsatsen är det främst punkt ett och tre i Aptes definition av humor, alltså källorna som utgör stimuli och som jag och de andra i publiken reagerar på med skratt eller leenden, som ligger till grund för inventeringen av hur humor gestaltas på scenen. Inventeringen av humor i de utvalda föreställningarna undersöker med vilka medel man musikaliskt, visuellt, kroppsligt och språkligt försöker framkalla skratt och leenden hos publiken. Empirin som diskussionen utgår ifrån bygger således på yttre iakttagelser av den humoristiska gestaltningen på scenen. De kognitiva, intellektuella tankarna hos publiken undersöks inte individuellt genom exempelvis samtal utan studien undersöker större sociala och hierarkiska mönster som själva gestaltningen tar fäste i. Här undersöks alltså avsändaren av humorn, inte mottagaren. Den engelske filosofen Simon Critchley presenterar tre teorier om hur vi använder oss av humor och varför detta sker. (S. 2-3 Critchley 2002. Teorierna är inspirerade av Morraeal, John [red.] 1987 *The Philosophy of laughter and humor*. Suny, Albany.)

Superiority theory, av mig översatt till överlägsenhetsteorin, bygger på att vi använder oss av humor och skrattar när vi känner oss överlägsna det vi skrattar åt. Detta kan visa sig på scenen genom att karaktärer med i sammanhanget hög status gör sig roliga på lågstatuskaraktärernas bekostnad. Ett enkelt exempel på detta är att en man i kvinnokläder blir komisk men att detsamma inte alltid gäller för en kvinna i manskläder. Att en kvinna i manskläder kan vara skrämmande kan man se i filmen *Boys don't cry*. (Fox Searchlight Pictures 1999. Regi Kimberly Pierce.) Här spelar Hilary Swank en flicka som har en manlig

könsidentitet och på grund av detta klär sig och uppfattas av omgivningen som en pojke. Detta skrämmer och provocerar människor och det tar sig aggressiva och hemska uttryck. Könsidentiteten är väldigt förankrad i vårt samhälle och när den blir förvirrad väcker det reaktioner.

Relief theory utgår från att vi skrattar för att göra oss av med nervös energi. Den förespråkare som ofta sammankopplas med denna teori är Freud. Han kopplar ihop skratt med undertryckt sexualitet och beskriver skrattet som en slags orgasm där vi frigör oss från undertryckta känslor. Att det fortfarande finns en bild av att ”fina flickor” inte ska skratta högt skulle enligt mig alltså kunna kopplas samman med att sexualitet och skratt blir nära förknippat. Fina flickor förväntas vara oskuldsfulla. De ska alltså inte förknippas med sexualitet och frigjordhet vilket skratt, enligt Freud, skulle kunna ge uttryck för. Men om vi bortser från den freudianska tolkningen så används spänningsskapande på liknande sätt dramaturgiskt på scenen när man gestaltar humor. Där frigörs den dramaturgiskt uppbyggda spänningen hos åskådaren genom ett förlösande skratt.

Incongruity theory, av mig översatt till motsägelseteorin, bygger på motsägelser mot vad vi tror ska hända och vad som faktiskt händer. Att någon betar sig oförutsägbart, säger något som går att tolka på flera sätt, ser ut på ett oväntat sätt eller liknande kan vara sceniska gestaltningar av humor som faller under denna kategori.

Keith Cameron, som arbetar som professor i franska och renässansstudier på universitet i Exeter, sammanfattar humor i en historisk kontext genom att presentera en teori om att humor skapas genom att vi bryter normativa mönster och beteenden. Han beskriver komedin som ett sätt att utnyttja människans svaghet att skratta åt andras misstag för att uppmuntra dem att inte själva göra sig till åtlöje. (Cameron 1993 s. 6) Han ger exempel från historien där man använder humor i bild, på scen och inom skriftkonst för att baktala och förlöjliga övermakten och frågar sig om det inte är så att alla som man skämtar med, eller som skämtar om sig själva, mister en bit av sin trovärdighet på grund av att de bryter mot normer.

”In fact, if we come back to our original premiss that laughter is provoked when there is a departure from the norm, anyone who can be made fun of, or who can cause us to laugh because of something ridiculous in her/his behavior beyond her/his control, can be esteemed to have lost something of her/his normality and hence is less worthy of trust and respect.” (A.a. s. 7)

Joanne R. Gilbert är amerikansk ståuppkomiker, professor i kommunikation och nya medier vid Alma College och författare till boken *Performing Marginality. Humor, gender and cultural critique*. Där undersöker hon hur kvinnlig ståuppkomik ”gör marginalisering” på scenen. Gilbert kallar detta ”performing marginality”. Översättningen är ordagrant snarare att framföra eller att utföra marginalisering. Jag har valt att använda uttrycket ”att göra marginalisering” eftersom det knyter an till hur jag i uppsatsen använder ordet ”gör” i kontexten ”att göra sitt sociala kön” etc.³ Gilbert menar att merparten av all humor är hierarkisk och att de marginaliserade grupperna, de som är mest maktlösa och lägst i hierarki, blir objektifierade. (Gilbert 2004 s. 156)

³ Vidare läsning om ”att göra socialt kön” finns på s.7-9 i den här uppsatsen.

Stereotyper är ett redskap som utnyttjas flitigt när man gör all slags humor. Inom den språkliga humorn använder man sig gärna, särskilt på stå-uppscenen, av stereotypa generaliseringar som ”alla män i medelåldern brukar tycka om”, ”fireligiösa personer är alltid” eller ”småbarnsföräldrar gör så här”. Gilbert menar att humor alltid bygger på förminskning kontra överlägsenhet och att användandet av stereotyper och hierarkier i humor är marginaliserande. Hon lyfter också fram att det är objektifierande att använda sig av stereotyper då dessa definierar hela grupper av individer utifrån ett speciellt beteende eller karaktärsdrag. Det karaktärsdrag man väljer att lyfta fram som stereotyp för den grupp man pratar om eller gestaltar när man gör humor är ofta negativt, förlöjligande eller nedvärderande. (A.a. s. 150-157)

För att undersöka hur kvinnorna använder språket som humoristiskt verktyg undersöker Gilbert frågeställningarna ”*What do they speak about? How do they speak?*” (A.a. s.73), alltså vad komikerna väljer för ämnen att tala om och hur de talar om dessa ämnen. Hon kommer fram till att de ämnen som kvinnliga komiker talar om inte skiljer sig från de manliga (med ett undantag; skämt om att gå till gynekologen.) Gilbert menar att det inte är humorn i sig som skiljer sig mellan de manliga ståuppkomikerna och de kvinnliga utan att det är humoristernas referensvärldar som skiljer sig från varandra. Humor som görs av en individ som tillhör en marginaliserad grupp får ofta en etikett. Det kan vara ”judisk humor”, ”göteborgshumor” eller ”kvinnlig humor”. Däremot sätter vi ingen etikett på ”vit manlig humor” eftersom humorscenen i stort har byggts upp av individer ur denna gruppering. Deras perspektiv och den referensvärld de använder när de gör humor anses som universell. Detta tar även den amerikanska komikern, musikern, fil. dr. och författaren Susan Horowitz upp i sin bok ”*Queens of comedy*” där hon intervjuat ett antal kvinnliga komiker om deras arbete. Där beskriver hon, i likhet med Gilbert, manlig humor som normativ.

”The perspective that is thought of as neutral is usually that of the dominant group, i.e., men. Stand-up comedy is a personal, often autobiographical art form, and comics relate to broad issues through personal experiences. When white male comics do this, their perspective is taken as the norm.”

Språket används på många olika sätt inom humorn. Apte förklarar grunderna i den språkliga humorn som att den baseras på ”*various types of linguistic units and their interrelationship.*” (Apte 1985 s. 179) Alltså hur språkets olika delar relaterar till varandra på olika sätt. Detta sker genom att man exempelvis använder fonetiska och grammatiska element på ett oväntat och icke korrekt sätt, att man vrider på hur man använder sig av ett uttryck, ett ord eller en fras. (A.a. s. 179-190) Apte är antropolog och har studerat språket hos människor i vardagen och inte på scenen. Jag anser att denna systematisering av hur språket används i humor ger bra hjälp även i analysen av musikteaterns användande av språket i humor på scenen. Apte har delat in det språkliga användandet av humor i ett antal kategorier som här presenteras i sin korthet.

Ordlekar och ordvitsar: En lek med ord där man låter ett ord ta plats i ett sammanhang där ordets egentliga mening förändras och det skapar en inkongruens. Exempelvis ”Utan tvivel är man inte riktigt klok”.

Att använda sig av ord från olika språk som har samma fonetiska uttal men olika betydelse är ett annat sätt att skapa komiska ordlekar. Det skapas alltså en bristande överensstämmelse mellan ordets riktiga betydelse och vad det betyder i detta ”felaktiga”

sammanhang. Exempelvis kan man använda ordet rolig som på norska betyder lugn. ”Begravningen var rolig.”

Malapropism: En lustig felsägning där man använder sig av ett ord som man inte behärskar betydelsen av. Ordet låter snarlikt ett annat ord som har en annan betydelse. Används ofta för att visa att någon försöker passa in språkligt i en gruppering de inte tillhör, någon som inte behärskar exempelvis akademiskt språk eller olika facktermer. Resultatet blir att den som gör felsägningen uppfattas som okunnig och försöker tala ovanför sin egen nivå.

Spoonerism: Omkastning av bokstäver och ljud. Ett exempel som ofta används är ”A queer old dean.” istället för ”A dear old Queen.” vilket den brittiske domprosten Willam A. Spooner sägs ha sagt. Han är också den som har fått ge namn åt denna typ av språkliga misstag, då det sägs att han ofta gjorde den här typen av felsägningar.

Tungvrickare: Ramsor och texter som är svåra att uttala korrekt. Dessa kan vara komiska enbart för att de är så svåra att säga. ”Sex laxar i en laxask.” är en sådan tungvrickare. Det finns även tungvrickare som då man säger dem väldigt fort låter som att man säger något annat. När jag var liten använde vi exempelvis ”Äta gelé med träsked i vedbod”. Om man sa detta snabbt kunde man få det till att låta som ”Ett arsel med träsked i vedboa.”. Vi tyckte det var oerhört lustigt om vi lyckades få någon, speciellt en vuxen person, att säga detta högt.

Språkliga hinder: Att skratta åt någon som stammar eller stakar sig eller har andra språkliga hinder. Det kan också vara att skratta åt ett barn som lär sig tala och gör misstag eller någon som lär in ett nytt språk och har problem med uttalet som exempelvis att göra tungrots r eller olika sj-ljud.

Slang: Slang är ett språk i språket som ofta förnyas och influeras av samtida fenomen. Apte menar att det ofta används rikligt av ungdomar eller marginaliserade, underprivilegierade grupper i samhället. Jag upplever dock att i vårt samhälle används slang av frekvent i de flesta samhällsskikt. Däremot skiljer sig ofta slangord och uttryck mellan samhällsgrupperna. Slangen ger en indikation om vilken samhällsgrupp den som använder sig av den tillhör. Genom att använda slang på ett sätt som inte överensstämmer med det autentiska användandet kan man skapa komik.

Ironi och sarkasmer är också något som bör nämnas i samband med den språkliga humorn. När man använder sig av ironi säger man en sak och menar något annat. Objektet för ironi förutses oftast förstå den verkliga innebörden av det man säger. Man kan säga ”Du ser fräsch ut.” och menar ” Du ser ut som ett vrak.”

Ironi och sarkasmer kan i vissa fall även användas så att objektet *inte* ska uppfatta ironin. I dessa fall förutsätter det att andra närvarande förstår ironin. Ironi i humor blir inte putslustig och full med språkliga finesser, som vissa av de ovan nämnda exemplen på språklig humor är, utan den kan upplevas som bitter och beklämmande. ”*We associate irony easily with humour, but we recognise, too, that irony can be bitter and even tragic.*” skriver författaren Robert W. Witkin i antologin *Humor and history*. (Witkin 1993 s. 136) Witkin argumenterar för att det inte går att överskatta ironins betydelse i modern västerländsk kultur.

Det verkar vara en norm inom nästintill allt användande av humor att man förhåller sig till status, hierarkier och sociala koder för att skapa spänning och humoristiska uttryck. Det

går givetvis inte att komma ifrån att humor inte enbart är en kollektiv upplevelse som styrs av maktordningar i samhället utan att det också i allra högst grad är en individuell upplevelse. Alla reagerar till exempel inte lika starkt på samma stimuli även om de har liknande sociala och socioekonomiska förutsättningar. Alla sociala strukturer som vi rör oss mellan består av individer med egna djupt personliga egenskaper och tolkningsmöjligheter. Men vad vi skrattar åt/med och raljerar eller ironiserar över bygger till stor del på olika sociala sammanhang och grupperingar vi själva befinner oss i och utgår ifrån. Det är i detta det här arbetet har sin grund. Studien undersöker de normer och sociala maktordningar som de humoristiska gestaltningarna på scenen i de utvalda föreställningarna ger uttryck för och diskuterar detta med utgångspunkt i ett intersektionellt perspektiv.

Kapitel 2. Föreställningarna och deras humoristiska gestaltning

Om Malmö Opera och GöteborgsOperan

Både Malmö Opera och GöteborgsOperan har regionen som huvudman och de arbetar aktivt för att nå ut med sin verksamhet till de som bor i regionen, varken de är vana besökare eller inte. Verksamheterna bedrivs på fasta scener, för vuxna och barn, men gör sig även tillgängliga genom turnerande verksamhet. GöteborgsOperan beskriver sitt uppdrag från region så här på sin hemsida: *”Vi har ett uppdrag från Västra Götalandsregionen: Att ge alla innevånare tillgång till opera, dans och musikal.”*(www.gso.se) På GöteborgsOperan erbjuder man opera, musikal, dans och konserter.

Malmö Opera har inget eget danskompani utan profilerar sig som en musikteater med opera, operett och musikal. *”Vi utforskar och presenterar verk ur hela det musikdramatiska biblioteket – från klassisk till nyskriven opera, musikal och även det som kan vara svårt att benämna.”* (www.malmoopera.se) På Malmö Opera har även Malmö Stadsteater delar av sin verksamhet, men de olika verksamheterna bedrivs från separata organisationer.

GöteborgsOperan invigdes 1994 och har en stor scen, där de föreställningar som analyseras i den här uppsatsen sätts upp, och en mindre scen. GöteborgsOperan har också en fast scen i Skövde. Operahuset är byggt för att smälta in i och återspegla den marina, urbana miljön och hamnen där den är placerad. När GöteborgsOperan invigdes låg den i framkant när det gäller scenteknik och har fortfarande en hög kompetens inom det området.

Malmö Opera har en äldre historia. Den byggdes mitt under brinnande världskrig i Europa och invigdes 1944. Det är anmärkningsvärt att ett så stort och påkostat teaterhus byggdes under en tid av militär beredskap och ekonomiska svårigheter i landet och i synnerhet grannländerna i Europa. Huset har en spatiös och rikt utsmyckad entréhall där man kan betrakta konstverk av framstående konstnärer som Carl Milles och Isaac Grünewald. Den stora scenen på Malmö Opera tillhör Europas största scener och salongen är en av Nordens största. Salongens utformning är inspirerad av tanken att musikteatern är till för folket. Salongen är således byggd för att ha så många likvärdiga åskådarplatser som möjlig. Detta för att komma ifrån den hierarkiska modellen, som många äldre operahus är byggd enligt, med speciella loger för personer med högre social status eller stora ekonomiska tillgångar.

De båda teatrarna arbetar för att öka mångfalden, både i repertoaren och hos åskådarna, för att göra musikteatern tillgänglig för fler än enbart den vana teaterpubliken. De arbetar även aktivt med att öka genusmedvetenhet och jämställdhet inom personalgrupperna. Under 2011 arbetade exempelvis GöteborgsOperans marknadsavdelning med att nå ut till och skapa förståelse för den mångkulturella publiken, det togs fram en mångfalds-och- jämställdhetsplan för 2011-2014 för hela organisationen och man arbetade med genus och jämställdhetsfrågor på alla avdelningar. (Årsredovisning GöteborgsOperan 2011) Malmö Opera lyfter fram en likabehandlingsdag där personalen utbildades inom jämställdhet. (Årsredovisning Malmö Opera 2011) På sin hemsida beskriver Malmö Opera sin verksamhet med följande ord: *”Vår verksamhet är synonym med mångfald, förnyelse, kvalitet, gästfrihet, öppenhet och nyfikenhet. Och vi strävar ständigt efter att finna och erövra ny publik.”* (www.malmoopera.se)

Chess på svenska

Musik: Björn Ulvaeus och Benny Andersson.

Text: Tim Rice

Svensk text: Lars Rudolfsson, Jan Mark, Björn Ulvaeus

Bearbetning: Lars Rudolfsson.

Regi & koreografi: Mira Bartov

Synopsis och historik

Chess är den första internationella svenska musikalsuccén och den första i en rad musikalsuccéer i Sverige och utomlands för upphovsmännen Björn Ulvaeus och Benny Andersson. Premiären gick av stapeln i London 1984 men innan det hade musiken släppts på ett dubbelalbum och turnerat med en konsertant uppsättning. Sången 'One Night In Bangkok' blev en bästsäljande singel och en stor internationell hitlåt. *Chess på svenska* hade urpremiär i Stockholm på Cirkus år 2002. I *Chess på svenska* har musiken uppdaterats med ett par nyskrivna sånger och 'One Night in Bangkok', skivans megahit är inte med som sångnummer. I Stockholmsuppsättningen av *Chess på svenska* använde de sig av låten som musik på ett disco i en scen men i föreställningen som sätts upp på GöteborgsOperan är den utesluten. *Chess på svenska* har också en ny rollkaraktär i form av Svetlana och Anatolijns son.

Intrigen är uppbyggd runt öst/väst- konflikten och det kalla kriget. Den tar avstamp i verkligheten där schack, eller snarare det som utspelades mellan det amerikanska excentriska schackgeniet Bobby Fischer och Sovjetunionens regerande världsmästare Boris Spassky, väckte överraskande stor medial uppmärksamhet i västvärlden. Bobby Fischer uppträdde excentriskt och byggde upp en hype runt sin persona för att sedan vinna i världsmästerskapsfinalen över Boris Spassky och genom detta bli första att besegra Sovjetunionen i schack på 24 år.

I *Chess* cirkulerar handlingen runt ett världsmästerskap i schack. Huvudpersonerna är den amerikanske, regerande världsmästaren i schack Freddie, hans partner Florence och hans Sovjetunionske motståndare i finalen Anatolij med fru Svetlana.

Å ena sidan är det en föreställning om öst och väst och det kalla kriget. Om att ständigt vara bevakad och en bricka i ett politiskt maktspel. Å andra sidan är det en kärlekshistoria som ställer frågor om vad kärlek är: "Vilket väger tyngst – frihet eller lojalitet? Kärlek eller trygghet?"⁴ Det hela utvecklas till ett triangeldrama mellan Freddie, Florence och Anatolij. Florence och Anatolij förälskar sig i varandra men tvingas se sin kärlek besegrad av makt, politiskt spel och sociala konventioner.

Anatolij och Svetlanas son, den nya karaktären i *Chess på svenska*, ger ännu en dimension på vilka lojaliteter som Anatolijns sviker om han väljer Florence framför sin familj och genom det tvingas i landsflykt och aldrig mer får återse sin son.

Sammanfattning

Chess på svenska är inte en föreställning i komedigenren. Det är snarare en tragedi. Humor används som ett komplement i berättandet men att locka fram skratt hos publiken verkar inte vara något självändamål.

Humoristiska uttryck tillämpas för att göra olika fenomen i den självupptagna och

⁴ www.goteborgsoperan.se

mediacentrerade västvärlden synliga. Det visar sig genom utflippade individuella kostymer som nästan är parodier eller snarare karikatyrer på olika fenomen som man finner inom västerländsk populärkultur så som groupies, paparazzis, överdrivna och utstuderade kändisar som jobbar hårt på sitt varumärke med hjälp av media. Samtidigt visar man med komiska medel hur alla dessa människor som jobbar så hårt med en egen galen stil ser likadana ut. De springer efter samma saker och bildar en homogen och ganska anonym grupp tillsammans.

Humorn i den här föreställningen bygger mycket på igenkänning av populärkulturella stereotyper. Uppfattar man humorn har man troligtvis koll på västerländsk populärkultur. Men för att se humorn i flera lager krävs även att man har intresserat sig för samhällsdebatten om vad sociala medier, dokusåpor, skvallerjournalistik och besattheten av kändisskap och att alla vill ha 'five minutes of fame' gör med människor.

I *Chess på svenska* är de humoristiska uttryck som används tydligast i den kroppsliga och den visuella gestaltningen. Musiken används som ett komiskt komplement, den är inte komisk i sig.

Domarna skiljer sig från normen för hur en manlig domare vanligtvis ser ut och beter sig, (i vilket fall *min* bild av hur en manlig domare vanligtvis ser ut och beter sig). Humorn i deras scener bygger på att de är svåra att få grepp om. De är högstatuskaraktärer som bryter från normen av högstatuskaraktärer på vissa sätt och på vissa sätt inte.

Språkligt används ironi flitigt av framförallt manliga högstatuskaraktärer. Det framkallar inte skratt hos publiken. Ironin och den komiska effekten den har i språket används istället i karaktärernas kommunikation för att visa överlägsenhet, bitterhet och aggressivitet. Eller som ett sätt för karaktärerna att skydda sig själva från att tappa ansiktet inför någon. Florence är den enda kvinna som använder sig av ironi. Hon är också den kvinna som tydligast antar ett manligt kodat beteende och utseende, speciellt när hon befinner sig i offentliga situationer i sin yrkesroll.

Den komiska huvudkaraktären är journalist och alltså en högstatuskaraktär i en västerländskt populärkulturell kontext. Hon är bystig, kurvig, vulgär och dominant. Hon har tydlig samhörighet med den del av pressen som har lägre anseende intellektuellt och större genomslag publikmässigt. Hon tillhör ingen högkulturell elit utan har sin hemvist hos dem som vill läsa om skvaller och skandaler. Hon använder sig mycket av både kostym och kropp för att skapa komiken. Språket får viss betydelse för de komiska situationer hon skapar, men det har inte en framstående plats i hennes humoristiska gestaltning.

Turandot

Musik: Giacomo Puccini (1858-1924), fullbordad av Franco Alfano. (1875-1954)

Text: Giuseppe Adami (1878-1946) och Renato Simoni(1875-1952) efter pjäs av Carlo Gozzis (1720-1806)

Regi: Vladimír Morávek

Framförs på italienska med textmaskin.

Synopsis och historik

Giacomo Puccini var född in i en musikalisk familj i Italien och startade sina musikaliska studier 1880 på konservatoriet i Milano. Han blev en framstående kompositör redan under sin livstid och flera av hans tio operor så som *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *Tosca* och *Turandot* är nu standardrepertoar på operahusen runt om i världen. Puccini var en tonsättare som lät sig inspireras av, för den västerländska publiken, exotisk kultur och musik från Kina och Japan. Österländska influenser var i början av nittonhundratalet på modet och han var inte ensam om att blicka mot österlandet för att få inspiration. Men den europeiska klassiska musiken där han verkade som kompositör var, och är fortfarande, en mycket konservativ värld och jämfört med designers, målare och skulptörer så var inte operavärlden direkt i framkant när det gällde att utmana rådande normer och strukturer. På så sätt var Puccini en nyskapande tonsättare som nogsamt studerade den japanska och kinesiska musiken och kulturen och influerades av den i flera av sina operor.

Turandot är Puccinis sista verk. Han var sextio år och hade inte komponerat på flera år när han 1919 påbörjade det som skulle bli hans sista verk. Under fem år pågick arbetet med operan men Puccini hann tyvärr inte fullborda verket innan han gick bort i sviterna av strupcancer 1924. Då hade han kommit fram till scenen där slavinnan Liú dör och lämnar alltså eftervärlden med enbart skisser på fortsättningen av operan.

En annan italiensk tonsättare, Franco Alfano, slutförde verket med dessa till hjälp. Urpremiären av *Turandot* sattes upp ett år senare 1925 under ledning av Arturo Toscanini. Först framfördes verket enbart med Puccinis originalmusik som en hyllning till tonsättaren. Två dagar senare hade *Turandot* premiär på La Scala i Milano med Alfanos slut och det har sedan dess varit det vanligast förekommande slutet av förställningen när den spelas runt om i världen. Men sedan 2002 då det nyskrivna slut som den italienske nutida tonsättaren Luciano Berio (1925-2003) skrivit uruppfördes i Salzburg har detta slut spelats runt om i världen. Här i Sverige spelades detta slut på Norrlands Operans uppsättning av *Turandot* (2005)

Turandot bygger på en kinesisk saga om Prinsessan Turandot. Handlingen går i korthet ut på att prinsessan Turandot har lovat att gifta sig med den man som kan svara på tre gåtor. Insatsen för hennes friare är stor. Om de inte klarar av att lösa hennes gåtor blir de avrättade. Calaf, en prins i förklädnad, blir bländad av prinsessan Turandots skönhet och stormförelskad i henne. Han klarar alla hennes gåtor. Men Turandot är kall som is, visar inga varma känslor och vill inte gifta sig. Då kontrar prins Calaf med att ge henne en sista utväg: Om hon lyckas lista ut hans riktiga namn innan gryningen ska han ta sitt liv.

Tjänarinnan Liú har redan tidigare känt igen Calaf eftersom hon blivit förelskad i honom en gång för länge sedan när han visade henne vänlighet. Prinsessan Turandot låter tortera Liú, inför ögonen på Calaf, för att få ur henne hans riktiga namn och på så sätt slippa gifta sig med honom. Liú vägrar förråda honom. Calaf imponeras av Liús mod och lojalitet och frågar

hennes varför hon inte förråder honom och räddar sitt eget skinn? Hon svarar att det är på grund av kärlek och tar sedan sitt eget liv.

Det hela slutar med att Calaf tvingar Turandot att kyssa honom och när hon för första gången i sitt liv upplever passion visar hon sina inre känslor och faller i gråt och Calaf berättar frivilligt för henne vilket hans riktiga namn är. När prinsessan Turandot stiger upp på tronen för att tillkännage hans namn säger hon att hans sanna namn är Kärlek.

Sammanfattning

Ping, Pang och Pong står för den sceniska gestaltningen av humor i den här föreställningen. De lättar upp den annars gravallvarliga föreställningen. De är tre belästa, äldre män, med hög position och ställning i samhället. De är dock tjänstemän, som kommer från och längtar tillbaka till landsbygden, och de tillhör inte samhällets högsta skikt. De är även religiösa ceremonimästare.

Det är den kroppsliga och språkliga gestaltningen som främst ligger till grund för de humoristiska inslagen i föreställningen. Trots att Calaf är prins tillåter sig ministrarna att driva med honom och hans dumhet. Turandot skojar de aldrig om eller med, men däremot andra kvinnor. Kvinnor utmålas som handelsvaror och Calaf, som hellre vill gifta sig med en elak prinsessa som Turandot än skaffa sig ett harem med hundratals kvinnor, utmålas som korkad.

Musikaliskt är det pentatoniken, det som gör att det klingar kinesiskt som när man spelar på bara svarta tangenter på ett piano, som utnyttjas mest framträdande i de humoristiska momenten. När ministrarna sjunger om kärlek och romantik som mest går musiken in i en mer västerländsk romantisk, klassisk operastil.

Kroppsligt använder sig Ping, Pang och Pong ofta av ett virrigt och oroligt kroppsspråk. De låter sig skrämmas av främst ceremoniellt klädda personer, av både könen. De tre ger uttryck för att de behöver varandra. När de bli lämnade ensamma för länge slutar det ofta med att de blir rädda för något och hoppar till och rör sig snabbt därifrån. De är inte undergivna utan snarare familjära mot prinsen. Eftersom hela föreställningen är väldigt stilistisk och storslagen och alla andra rör sig långsamt, värdigt och ibland nästintill pompöst blir Ping, Pang och Pongs mer stressade och lite virriga sätt att röra sig kontrasterande. Detta kulminerar i den lilla dansen som de brister ut i när de ska bädda brudsäng. Den står i total kontrast till all annan kroppslig gestaltning på scenen.

Ministrarna är också privata på ett sätt som skiljer sig både i kroppsspråk och i vad de berättar om. Vi vet mer om Ping, Pang och Pong när föreställningen är slut än om huvudpersonerna Turandot och Calaf.

Trots att det är med Kina som förebild som man skapat Turandot så är det inte ett autentiskt Kina utan ett Kina i sagoformat och det ger utrymme för att skapa en storslagen och förtrollande visuell scenbild och kostym. Visuellt är Ping, Pang och Pong liksom alla de övriga på scenen av tydlig kinesisk tillhörighet. Men ministrarnas klädsel är någon mjukare och deras tyg rör sig lite lättare än de stora ceremoniella dräkter som resten av den stora ensemblen har. Ministrarnas trumpetärmade kimonos påminner mig om hur man målar trollkarlar i västerländska serietidningar och sagor och deras ritualer med rislamporna förstärker bilden av att de har någon slags religiös eller magisk funktion.

Evita

Musik: Andrew Lloyd Webber

Text: Tim Rice.

Svensk text: Rikard Bergqvist

Scenograf: Maja Ravn

Kostymdesign: Camilla Thulin

Ljusdesign: Linus Fellbom

Ljuddesign: Oskar Johansson

Koreografi: Roger Lybeck

Regi: Linus Tunström

Synopsis och historik

Evita bygger på Eva Peróns liv. Eva, eller Evita som hon kom att kallas, (ungefär översatt "Lilla Eva") föddes 1919 i en liten by i Argentina. Hon var yngst av fem syskon som alla växte upp tillsammans med sin mamma och sin välbärgade pappa. Föräldrarna var inte gifta och när Evas pappa en dag bestämde de sig för att gå tillbaka till sin legitima familj lämnade han Evas mamma och sina fem barn utan fortsatt försörjning. Familjen blev mycket fattig och Eva flyttade till Buenos Aires när hon var 15 år. Där jobbade hon sig uppåt i nöjesbranschen som skådespelerska och modell och gjorde sig ett namn som radiostjärna.

1944 träffades hon och överste Juan Perón på en hjälpgala för jordbävningsoffer. Hon var 24 år gammal och han var dubbelt så gammal. De bröt mot konventionerna för en person i Peróns samhällsklass och flyttade ihop utan att vara gifta. Perón hade påbörjat en politisk karriär och han skaffade sig mer och mer makt. Eva hjälpte honom genom att tala för hans sak i sina radioprogram.

De gifter sig 1945 och 1946 valdes Juan Perón till president. Eva Perón blev en stilikon både i sitt hemland och internationellt. Tillsammans med Juan levde hon ett extravagant liv i lyx samtidigt som de båda arbetade för rättvisa ekonomiska förhållanden i samhället. Eva använde sin fattiga bakgrund i sin retorik för att nå ut till de stora massorna.

Eva arbetade medialt och politiskt för att öka sin mans popularitet men hon blev, och är fortfarande för många argentinare, en föregångsfigur som förkämpe för kvinnors och mäns lika rättigheter. Hon och hennes anhängare fick igenom kvinnlig rösträtt och en lag om kvinnors och mäns lika rättigheter i Argentina och hon startade det kvinnliga peronistpartiet. Hennes anhängare kom att spela en stor roll i att Juan Perón blev återvald till president 1952. Evita blev ombedd av sina och Peróns anhängare att ställa upp som vicepresident, något som av vissa politiker inte sågs med blida ögon då man betvivlade hennes kompetens att leda landet om Juan Perón skulle gå bort. Hon avböjde dock detta eftersom hon var svårt sjuk. Eva Perón gick bort i livmodershalscancer 33 år gammal år 1952. Det utlystes landssorg när hennes död annonserades i landet.

Juan Perón lät balsamera hennes kropp och hade försatt sig att bygga henne ett gravmonument. Men innan han hann färdigställa detta blev han avsatt och Eva Peróns kropp rövades bort och begravdes på en hemlig plats. 19 år senare får Juan veta var kroppen är begravd och får ta hand om hennes kvarlevor. Det dröjer trots det till efter Juans död innan Eva Perón begravs och får sin slutgiltiga gravplats i Duartes familjegrav i Recoleta.

Eva, "Evita", Perón och personkulten runt henne är och var ifrågasatt. I föreställningen

ges detta ifrågasättande röst av rollkaraktären och berättaren Che. Che har i vissa uppsättningar av *Evita* tolkats som den marxistiska revolutionären Che Guevara. Ordet ”che” har i Argentina samma betydelse som det engelska ”mate” eller ”dude”. Linus Thunström har valt att utgå från Rice och Lloyd Webbers idé att rollkaraktären Che inte ska vara Che Guevara. Här utgår rollkaraktären Che från det Argentinska ordet ”che” och är således en röst för en annan syn, en representant, vilken som helst, från den kritiska allmänheten.

Sammanfattning.

Evita är en modern musikal som inte befinner sig i den komiska genren. Den handlar om en stark kvinna i en utpräglad patriarkalisk plats och tid. Den behandlar maktmissbruk, äregirighet, klasskamp och kamp för ett mer jämställt samhälle. Detta tas upp genom både ifrågasättande och iscensättning av Evitas liv och leverne. Humorn som används i föreställningen är inte där för att skapa skratt i salongen utan som ett dramaturgiskt verktyg för att berätta historien på ett intressant och sceniskt fungerande sätt.

Den språkliga gestaltningen består främst av sarkasmer och ironiska kommentarer. Dessa sarkasmer kommer från både kvinnor och män som befinner sig i högstatusroller.

Evita biter ifrån med ironi mot både de som står över och under henne i social status. Hon är dock ironisk personligen mot dem hon själv står över och mot de som mästrar henne när de inte är närvarande.

Che använder sig ofta av sarkasmer och ironi när han talar om Evita, tidens anda eller om politiska beslut. Men han lyfter alltid bladet från munnen till slut och för fram sitt budskap rakt och tydligt. Med ironi förminskar han personer och grupper från alla samhällsskikt.

Visuellt används humor tydligast i numret med leksakshästarna och Evitas alla män. Männerna förlöjligas och visas som manipulerade leksakshästar och Eva Peron utmålas som en kvinna som utnyttjar sin ungdom, kropp, sitt vackra yttre och sin sexualitet för att ta sig upp i samhällshierarkierna.

Den kroppsliga humorn bygger vid flera tillfällen på att personer som har övertag i den pågående makthierarkin förminskar eller trycker ner de som är lägre i rang. Rollkaraktären Evita gestaltar humor visuellt och kroppsligt genom att i gestik, kroppsspråk, kostym och pynt visa sig tillgänglig för män och dra nytta av deras svaghet för hennes skönhet och sensualitet.

Che, som är förnuftet och kritikens röst, är alltid stark och stolt i sina gester. Trots att han befinner sig i ett virrvarr av dansande människor tappar han inte kontrollen i sitt kroppsspråk.

Variétémusik, flamenco och tango är folklig musik förknippad med arbetarklass mer än med övre medelklass och aristokratin. Influenser av det slaget finns i de flesta av de nummer i *Evita* som använder sig av humor i den sceniska gestaltningen. Musikaliskt är det i sångerna som humoristiska verktyg används mest. Främst i sångtexterna.

Barberaren i Sevilla

Musik: Gioacchino Rossini (1792-1868)

Libretto: Cesare Sterbini efter pjäs av Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Regi: David Radok

Koreografi: Håkan Mayer

Scenografi & kostymdesign: Ivan Theimer

Framförs på italienska med svensk översättning på textmaskin.

Synopsis och historik

Gioacchino Rossini var italienare. Som kompositör var han under första delen av sitt liv främst verksam i Italien. Senare i sitt liv bodde och verkade Rossini även i London och Paris. Hans mor var sångerska och hans far spelade horn. Han växte alltså upp i ett musikaliskt hem där han blev drillad i musikstudier redan som ung. På scenen sjöng han själv redan som 13 åring.

Rossini är främst känd för sina många komiska operor, en genre som kallas för opera buffa eller opéra comique. Men han skrev även dramatiska operor med framgång och hans Otello, som utgår från Shakespeares drama med samma namn, är ett ofta spelat verk på operahus runt om i världen.

Det sägs om Rossini att han komponerade i ett rasande tempo och att det tog honom ungefär en månad att skriva en opera. *Barberaren i Sevilla* uppges ha tagit Rossini mindre än två veckor att skriva. Själv hävdade han att det tog honom enbart elva dagar att skriva den. Rossini återanvänder ofta sin musik vilket gör att han förenklar sitt arbete med komponerandet, något som kan vara en anledning till det höga kompositionstempot. Men trots detta är elva dagar förbluffande raskt för att färdigställa en hel opera.

Barberaren i Sevilla bygger på en pjäs av fransmannen Pierre Beaumarchais, bearbetad av italienaren Cesare Sterbini. Föreställningen hade premiär på Teatro Argentino i Rom 1816 då Rossini själv dirigerad. Föreställningen blev då utbuad av anhängare till kompositören Giovanni Paisiello. Paisiello hade tidigare gjort en egen omtyckt opera av Beaumarchais pjäs och det sågs inte med blida ögon på att Rossini tog sig an densamma. Fiaskot vändes dock senare till ett segertåg och Rossinis *Barberaren i Sevilla* anses vara en av de främsta i opera buffa-genren.

Den kvinnliga huvudkaraktären Rosina är en ung vacker kvinna som lever under en sträng äldre förmyndare, Doktor Bartolo. Bartolos plan är att de ska gifta sig inom kort och han håller Rosina under sträng tillsyn. Greven Almaviva förälskar sig i Rosina och för att försäkra sig om att hon älskar honom för den han är, inte för hans pengar och hans titel, utger han sig för att vara en student vid namn Lindoro. Med hjälp av den förslagne och påhittige barberaren Figaro vinner Greve Almaviva efter många om och men Rosinas kärlek.

Uppsättningen på GöteborgsOperan har stark koppling till genren commedia dell'arte. Commedia dell'arte utvecklades på 1500-talet i Italien och var stort ändå in på 1700-talet. Det utfördes av professionella skådespelare som utifrån ett antal förutbestämda karaktärer med särskilda masker och kostymer improviserade komisk teater. De fyra dansarna i den här uppsättningen är av Pulcinella-typ. Deras dräkter är vita och de bär vita hättor precis som Pulcinella ska men de har sminkade ansikten istället för den mask som annars är bruklig inom ren Commedia dell'Arte. Läser man i Giacomo Oreglias ”*Maskerna, komedianterna,*

scenarierna *Commedia dell'Arte*” beskrivs Pulcinellan som en karaktär som kan ha skiftande yrken men ofta är ögonvittne till saker som händer, har svårt att hålla en hemlighet, dansar ofta, har svårt att vara stilla, älskar mat och ofta syns ätandes pasta.

Alla karaktärerna i den här uppsättningen av *Barberaren i Sevilla* har tydliga drag av *commedia dell'arte*-figurer även om inte spelet är *commedia dell'arte* i sin rena form. Exempelvis har Figaro drag av Brighella då han är den sluge undersåten som intrigerar och smider planer, smickrar, bedrar, och önskar överlista de äldre översittarna. För att understödja detta har han också delvis gröna och vita kläder vilket är Brighellas färger.

Sångläraren, Don Basilio, är en Dottore, en lärd man som är påstridig och som lägger ut texten. Han är ofta utsatt för hån från de andra karaktärerna. Dottore ska gestaltas klädd i svart dräkt med vit krage vilket även är Don Baslios kostym i den här uppsättningen.

Almaviva och Rosina är 'De Förälskade'. Deras namn är typiska för *commedia dell'arte*s namn på 'De Förälskade'. Lindoro, som Almaviva kallar sig när han i förklädnad uppvaktar Rosina, är ett *commedia dell'arte* namn för den förälskade unge mannen. Rosina är en variant av namnet Rosaura som var vanligt förekommande för den förälskade unga flickan.

Sammanfattning

Redan i *ouvertyren* presenteras de fyra *commedia dell'arte*-figurerna. De är Pulcinellor klädda i vitt med vita hättor. De kikar fram genom en springa i ridån och öppnar den sedan på ett omständigt sätt likt mimartister. Dansarna kommer att finnas med i hela föreställningen i olika funktioner, de presenterar, understryker, intrigerar, smyger sig på och deltar i alla scener. Dessa fyra karaktärer är dansare och akrobater, deras gestaltning ligger på grund av detta enbart i kroppsliga uttryck och inte i ord och sång vilket tydligt står i kontrast till operasångarna på scenen.

Det är en föreställning där den fysiska och visuella komiken är tydligast. Det är mycket folk på scenen och händer många saker samtidigt. Det är ett högt tempo i både musikalisk, språklig, fysisk och visuell gestaltning. Det är en opera med mycket dans, både av dansarna och av operasångarna. Detta ger uppsättningen ett tilltal som liknar musikal mer än en klassisk operauppsättning.

Kostymen för tankarna tillbaka till en diffus historisk tid men varvas med modern rekvisita som hårspray, munskydd i blått och en blond Rod Stewart-peruk. Även med kroppspåk och gestik ges moderna referenser, exempelvis spelar Figaro luftgitarr. Krocken mellan dessa moderna visuella uttryck och den annars historiskt äldre scenografin, kostymen och rekvisitan ger vid varje tillfälle komisk effekt.

Normen för kärleksintrigen är även här heterosexuell tvåsamhet. Man driver med äldre män som vill ha unga kvinnor och med ungdomlig, naiv kärlek och åtrå. Ironi är inte stor i föreställningen utan den språkliga humorn bygger på att man häcklar och härmar varandra, intrigerar och missförstår etc.

Operan är skriven så att musiken hela tiden hjälper fram det komiska. Det är snabba, pratiga partier hos den komiske huvudkaraktären Figaro som speglas i snabba passager i orkestern. Rosinas ungdomliga energi och entusiasm visar sig i höga register och snabba koloraturpartier. Almaviva visar sig i många olika skepnader och ändrar sångsätt efter sin förklädnad genom att sjunga nasalt och åldrat som sångläraren eller med dålig artikulation, frasering och pitch när han ska spela full. Han går ur sin karaktär ibland och är "sig själv"

inför Figaro eller Rosina, detta ger också en komisk effekt när han ”tar av sig rollen” både musikaliskt och i sin fysiska gestaltning.

Sommarnattens leende

Musik & sångtexter: Stephen Sondheim

Manus: Hugh Wheeler

Svensk översättning: Erik Fägerborn

Koreograf: Lynne Hockney

Scenograf: Nina Fransson

Kostym: Lena Lindgren

Ljus: Hans-Åke Sjöquist

Regi: Dennis Sandin

Dirigent: Josef Rhedin

Synopsis och historik

Ingmar Bergmans film *Sommarnattens leende* (1955) gjorde succé både i Sverige och utomlands. Filmen vann pris på filmfestivalen i Cannes (1956) och blev Ingmar Bergmans internationella genombrott. Filmen adapterades till scenversion av dramatikern Hugh Wheeler (1912-1987). Med det som grund skrev sedan Stephen Sondheim musik och sångtexter och skapade musikalen *Sommarnattens leende* (*A little night music* i engelska originaltiteln.) Tillsammans vann Wheeler och Sondheim det prestigefyllda amerikanska priset Tony Awards för både Best Book, Best Musical och Best Original Score för *Sommarnattens leende*.

Wheeler var verksam som författare med stor bredd och variation i sitt skrivande. Han skrev deckare, under pseudonym Patrick Quentin, Q. Patrick eller Jonathan Stagge. Han adapterade även böcker och filmer till scenversioner. Wheeler var född och utbildad i England men flyttade till USA år 1934. Han blev senare amerikansk medborgare och stannade i USA fram till sin död. Wheeler kom att fortsätta sitt fruktsamma samarbete med Sondheim och skrev även manus till *Candide* och *Sweeney Todd*.

Det är dock Stephen Sondheims sångtexter och musik som ger *Sommarnattens leende* dess karaktär. Musiken är skriven mestadels i valstakt på ett sätt som för tankarna till operettgenren och högre ståndsmiljöer runt sekelskiftet mellan arton- och- nittonhundratals. Sondheim har gjort sig känd som en kompositör och textförfattare som vill förnya musikalscenen samtidigt som han refererar till och har stor kunskap om den klassiska musiken. Som ung var han också adept till George Gershwin som av en lycklig slump var hans granne. Som Gershwins elev fick Sondheim en grundläggande skolning i den klassiska musikalmusiken som Gershwin var företrädare för.

Sondheim gjorde sig först ett namn som textförfattare till succémusikalerna *West Side Story* (1957) och *Gypsy* (1959). Så fort det gavs möjlighet stod han även som kompositör. Innan *Sommarnattens leende* hade Sondheim skrivit flera uppskattade musikalerna bland annat *A funny thing happened on the way to the forum* (1962), *Company* (1970) och *Follies* (1971). Hans största musikalsuccé är *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (1979), en historia om en hämndlysten man som skär ihjäl människor med rakkniv som hans kompanjon sedan lagar paj av.

Överlag väljer Sondheim udda och ibland provocerande ämnen till sina musikalerna. *Pacific*

Overtures (1976) handlar exempelvis om hur USA försökt kolonialisera Japan i historien fram till nutid. I *Sunday in the park with George* (1984) undersöker han var vad konst är och vad konst gör med människor med utgångspunkt i pointillismen. (Point betyder punkt på franska och pointillismen är en konstriktning där konstnären använder sig av färger som målas i små prickar istället för i penseldrag.)

Sommarnattens leende behandlar liksom *Follies* åldrandet, de val vi gör i livet och var de leder oss. Här använder sig Sondheim av sexualiteten som drivande dramaturgiskt verktyg på ett sätt som inte musikalvärlden är van vid. I *Sommarnattens leende* är det nämligen inte främst de ungas sexualitet som driver dem till handling, här skildras sexualiteten som viktig och närvarande i alla åldrar.

Handlingen kretsar runt en grupp människor i olika åldrar och deras sexuella frustration, åtrå eller frånvaro av attraktion för varandra.

Madame Armfeldt, en äldre dam som är mamma till den något bedagade primadonnan Desirée, berättar i början av föreställningen för sitt barnbarn Fredrika att sommarnatten ler tre gånger. En gång för de unga som inte vet någonting, en gång för dårarna som vet för lite och en gång för de gamla som vet för mycket.

Sedan breder föreställningen ut sig runt dessa tre leenden under en helg av intriger på Madame Armfeldts gods på landet. Den unga kvinnan Anne har gift sig med Fredrik men behåller sin oskuld efter flera månader som gift. Fredrik är frustrerad över att äktenskapet inte fullbordas. Fredriks son Henrik är hemligt förälskad in sin fars fru. Han försöker bortse från detta genom några tafatta närmanden på den försigkomna pigan Petra. Detta verkar inte bekomma henne nämnvärt. Hon har gärna kul med några män innan hon gifter sig. Men Henrik och Anne förstår till slut att de är kära i varandra. Anne lämnar sin man och de lämnar godset tillsammans. För dem, som är unga, ler solen en gång.

Skådespelerskan och den eviga singeln och älskarinnan Desirée Armfeldt är Fredriks stora kärlek i livet. Hon har utan att han vet det fött honom en dotter, Fredrika. De möts igen efter flera år och inleder en affär. Men Fredrik slits mellan sin unga fru mot vilket han vill, men inte kan, vara trogen och sitt livs stora kärlek Desirée.

Desirée har en annan älskare också, greve Carl-Magnus Malcolm. Han är gift med Charlotte men är besatt av svartsjuka över det faktum att hans älskarinna Desirée träffar en annan man och tvingar därför sin egen fru att snoka åt honom.

Charlotte tänker ut en hämnd och lägger an på Fredrik mitt framför näsan på både Desirée, Anne och sin man. Carl-Magnus inser att han faktiskt älskar sin fru eftersom detta gör honom vansinnigt svartsjuk.

När Anne och Henrik lämnat godset är Fredrik fri att ge sig hän till sin kärlek till Desirée och det barn han nu får veta är hans egen dotter, Fredrika. För dessa dårar ler sommarnatten en gång.

Det sista leendet avsett för de gamla som vet för mycket, ger sommarnatten till Madame Armfeldt som förnöjt drar sitt sista andetag när allt stillat sig inpå småtimmarna.

Sammanfattning

Nästan all humor i föreställningen bygger på intriger på temat sexualitet, åtrå, svartsjuka och den sanna kärleken. Det är den heterosexuella kärleken och sexualiteten som är norm och kvinnan är jämngammal eller yngre än sin man/älskare. Männen tävlar, till och med duellerar,

om kvinnors gunst som om kvinnan är en mans ägodel. Samtidigt är det kvinnorna som står för slughet och intelligens och som skapar sin egen lycka. Männerna utmålas mer som offer än kvinnorna. Vi skrattar oftare med kvinnorna och åt männen. Männerna är alla uppblåsta, självupptagna och lättmanipulerade. De äldre kvinnorna är smarta, försigkomna och hårdhudade. Den unga överklasskvinnan är utmålad som naiv och nervös på gränsen till dum. Den unga arbetarklassflickan som promiskuös, gladlynt, lättsam och handlingskraftig. Den unge intellektuelle mannen med stark tro och en konstnärlig ådra skrattar vi åt för hans tafatthet. Den gamla kvinnan i rullstol utmålas som konservativ, rapp i munnen men utan någon direkt makt annat än ekonomisk.

Scenografin skapar många av förutsättningarna för den komiska gestaltningen. Den ger möjlighet för rollkaraktärerna att gömma sig, dyka upp från ingenstans, överraska och smyglyssna. I kostymen syns den komiska gestaltningen främst i parodin på fransk teatertradition från 1600-1700-talet med stora vita peruker, tillsammans med en överdriven gestik med hovbugningar och solfjädrar. Scenografin och rekvisita står också för ett av föreställningens största skratt i publiken nämligen lådbilarna som körs in på godset.

Språket är annars den bärande humoristiska gestaltningen och här används så gott som alla typer av språklig humor. Ironi används flitigt. Det är främst de äldre och mest drivande kvinnliga karaktärerna som använder sig av ironi. I den språkliga humorn är det över lag oftast kvinnorna som är i högstatusposition.

Fysiskt gestaltas humor främst av männen när de mäter sig fysiskt med varandra eller står tafatta och oförstående inför kvinnorna. Viktiga för den fysiska gestaltningen av humorn är också den commedia dell'arte-inspirerad gruppen Harlequiner. De sätter fokus på eller förstärka språket och olika känslolägen. Deras kroppsspråk skiljer sig från de andras genom att anta en pantomimartad form.

Musikaliskt interagerar text och musik. Ju mer intriger desto mer komplicerad musikalisk struktur. Komiskt hjälper musiken orden på traven genom att ibland, flera gånger bokstavligt talat, illustrera eller förstärka deras innebörd.

Trollflöjten

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart

Text: Emanuel Schikaneder

Regi: Tamás Ascher

Biträdande regissör: Anna Lengyel

Scenografi: Zsolt Khell

Kostym: Györgyi Szakács

Ljus: Tamás Bányai

Videodesigner: Kristóf Kiss Benedek

Koreograf: Ola Hörling

Synopsis och historik.

Trollflöjten är en opera med mycket talad dialog. Uppsättningen på Malmö Opera spelas med den tyska originaltexten. Mozart skrev många operor på italienska som sattes upp vid olika hov i Europa. *Trollflöjten* är till skillnad från dessa skriven på tyska, folkets språk i Wien där

den skrevs och uruppfördes. *Trollflöjten* är gjord för att tilltala en bred publik av ”vanligt folk”. Mozart använder sig därför av musik som samtidigt är folklig och genomkomponerad operakonst på hög nivå.

Texten är skriven av Emanuel Schikaneder. Schikaneder var både skådespelare, pjäsförfattare och teaterchef och han spelade Papageno i originaluppsättningen av *Trollflöjten*.

Både Mozart och Schikaneder var frimurare och operan är uppbyggd runt frimurarnas riter. Trots att *Trollflöjten* nu för tiden kan uppfattas som mossig i sin kvinnoosyn anses Mozart ha varit progressiv i sin syn på klass och kön. Den frimurarorden där han var medlem var den enda där även kvinnor kunde bli invalda.

Handlingen utspelar sig i ett slags sagoland med likheter till det historiska Egypten. En ung prins, Tamino, blir förälskad i en ung prinsessa, Pamina. Pamina är tillfångatagen. För att bevisa att Tamino är värdig Paminas kärlek måste han genomgå ett antal prövningar som Paminas far Sarastro och han insvurna ordensmedlemmar bestämmer. Av en slump träffar Tamino Papageno, ett ickemänskligt fågelliknande väsen. Även Papageno lovas kärlek om han genomgår prövningarna. De hittar Pamina. Men Tamino och Paminas kärlek sätts på prov eftersom Tamino inte får tala med henne som en del av sina prövningar.

Paminas mamma är Nattens Drottning. Nattens Drottning vill härska även över dagen och försöker tvinga Pamina att döda sin far Sarastro som nu är ljusetets härskare. Pamina förstår dock att hennes pappa inte är ond och till slut förintas Nattens Drottning och hennes allierade. Tamino och Pamina får varandra och Papageno träffar sin drömkvinna i Papagena och får massor av barn.

Sammanfattning

Den humoristiska gestaltningen i den här uppsättningen bygger på olikheter som uppstår i möten mellan kaos och ordning.

På ena sidan har vi samlade, kontrollerade och karaktärsfasta rollfigurer med hög social, ekonomisk och intellektuell status. En kung och drottning med gudomliga, övernaturliga krafter och deras lojala hov/ordenssällskap, en ädel prins och en oskuldsfull prinsessa. På andra sidan har vi frisläppta, knasiga, korkade varelser, väsen, djur och djuriska ursprungsbefolkningar/naturfolk/slavar.

Krockarna i språk, kroppsspråk, utseende och musikaliska uttryck dem emellan är essensen av komiken i den här föreställningen.

Det är den heterosexuella tvåsamheten med barnbildning som är norm och dem man skrattar åt har lägre bildning, tydligt icke västerländsk bakgrund och färgglada kläder med exotiska eller djuriska inslag. Det är ungdom och skönhet hos kvinnorna som hyllas och man skämtar om fula gamla kvinnor och de stackars män som tvingas gifta sig med dem. Kvinnorna använder sig av komisk gestaltning i kropp och språk när de trånar efter män de inte kan få. Det är då åt dem man skrattar. Men de hånar också och gör sig roliga på bekostnad av en man, lägre i social status än dem, med kärlekstrubbel. Komiken visar sig också både i kroppsspråk, musikaliskt och språkligt ofta komiken genom att vi skrattar åt män som visar sig fega. Detta tillsammans med att äta mycket och glupskt, kissa i naturen, prata mycket och bete sig icke civiliserat och omanligt utifrån västerländska ideal är normativt för det man skrattar åt i den här föreställningen.

Den mest folkliga, personliga och komiska karaktären, Papageno, sjunger snabba och

glada, sånger med folkligt anslag. Han bryter också den fjärde väggen, talar direkt till publiken och går ur karaktär och språk och talar svenska med musikerna i orkesterdiket. Genom att Papageno är så inbjudande till sig själv och sin person och pratar så mycket så får vi lära känna honom och han blir den mest mångfacetterade personen på scenen.

Det är Papagenos dåliga karaktär och frisläppta beteende som gör att man uppfattar Tamino som så oerhört ädel och principfast. De är varandras motsatser. Även musikaliskt kontrasterar de. Taminos arior har ett mer klassiskt romantiskt anslag jämfört med Papagenos folkliga melodier.

I den här föreställningen är de med allra högst status, kungen och drottningen, de gudomliga och allsmäktiga, aldrig roliga.

Kapitel 3. Diskussion och slutsatser

I detta sista kapitel följer en diskussion runt vilka maktstrukturer som blivit synliga genom analysen av hur humor gestaltas i de sex musikdramatiska verken och uppsättningarna som detta arbete baseras på. Här finner man också förslag på hur man kan arbeta för att rucka på maktbalansen och verka för en mer jämställd musikdramatisk gestaltning.

I uppsättningarna av *Turandot* och *Trollflöjten* kan man se att monarkin, med den manliga monarken som enväldig regent, är en maktstruktur som man reproducerar och förhåller sig till genom att monarken aldrig blir personlig eller visar komplexitet i sin karaktär. Man skrattar aldrig åt monarken och han gestaltar inte humor. Man skrattar inte heller åt eller med den kvinnliga, starka, obevekliga, maktlystna kungligheten och inte heller hon gestaltar någon humor. Skillnaden mellan den kvinnliga och manliga monarken med makt är att hon är ett hot och han är upphöjd. Detta har troligtvis sin grund i att operakonsten i mångt och mycket varit finansierad av olika hov runt om i världen. Att vi fortfarande har kvar epitet som Kungliga Operan underbygger normen att kungligt, alltså manlig monarki, är speciellt och bör betraktas med vördnad. Detta har sin grund i ekonomiska och politiska maktstrukturer i samhället flera hundra år bakåt i tiden.

Kungligheter blir inte heller personliga i dessa två föreställningar och dem vi skrattar *med* är karaktärer som vi känner igen oss i. När kungligheter stöps i stereotypa roller som inte visar upp tvivel, rädsla och komplex mänsklighet ges det inget utrymme för att vi ska känna igen oss i dem och alltså skratta *med* dem. Vi får inte veta mycket mer om dem än att de älskar stort, tar vad de vill ha, visar stort mod och en vilja av stål och alltid får sin vilja igenom. Männerna alltså. *Turandot* och *Nattens Drottning* som är de två härskande kvinnorna i *Turandot* och *Trollflöjten* har också dessa karaktärsdrag. När dessa personlighetsdrag eller stereotypiska sätt att agera hamnar hos en kvinna tenderar de dock att bli skrämmande, avvisande och exotiska. Till skillnad mot de manliga kungligheterna i dessa föreställningar som får sin vilja igenom och behåller sin maktposition måste den starka kvinnliga huvudkaraktären i *Trollflöjten* dö och prinsessan *Turandot* totalt personlighetsförändras genom en kyss av en prins *Calaf*. Detta anser jag är att reproducera bilden av att en kvinna med makt är en maktfaktor som måste undermineras, elimineras eller omvändas av en man med makt.

ing.

De två förälskade är i två av operorna bägge kungligheter och även dessa är helt befriade från humoristisk gestaltning. De är med i scener som är humoristiska men gestaltar den inte själva. Den humoristiska gestaltningen görs av personer med lägre social, intellektuell och ekonomisk status som gör sig till åtlöje eller förlöjligas.

I musikalerna, som till skillnad från operorna är skrivna i nutid, används stereotyper och deras humoristiska gestaltning oftare som ett dramaturgiskt verktyg för att sätta fingret på fenomen och problem i *vår* samtid. Ironi används i musikalerna som en språklig maktmarkör, främst i de musiker som inte är i den komiska genren. Där är så gott som all den komiska språkliga gestaltningen ironisk. Ironi används sällan som språklig humor i operorna medan det är norm inom musikalerna. Detta styrker *Witkins* (*Witkin 1993*) argument att det inte går att överskatta ironins betydelse i modern västerländsk kultur. I alla de tre musikalerna är ironin det främsta språkliga humorverktyget. Vilket kan hänvisas till att de maktstrukturer som musikalerna hämtar sina språkliga humoristiska normer ifrån är västerländskt samtida och populärkulturella. Det är mestadels personer med hög social, intellektuell och ekonomisk status som är ironiska och det är både kvinnor och män. Ironin används för att skrämna, tysta, övertala och trycka ner. Men

det används också för att visa utsatthet och uppgivenhet.

Tvåsamhet, heteronormativitet och äktenskap är rådande normer och kvinnans sexuella roll är oftast behagande och passiv medan mannens är okontrollerad och aktiv. I alla de sex förställningarna är det dessa normer som gäller runt all humoristisk gestaltning runt sexualitet. Vi ser inga kvinnor som är äldre än sina män, däremot bygger den komiska gestaltningen flera gånger språkligt och visuellt på att en kvinna är äldre och fulare än sin man. Papageno tar till slut sin fula gamla höna till fru men vi skrattar *med* honom och *åt* henne när Papageno säger att han tänker lämna sin fula gamla fru när han hittar någon bättre. Sen förvandlas Papagena. Hon blir ung och vacker och då är allt frid och fröjd igen. Även Bertha, huskorset i *Barberaren i Sevilla*, skrattar man åt när hon dansar, släpper loss och lever ut sin passion i kroppen.

Männens lust gestaltas ofta med humor i samband med två mäns maktkamp om en och samma kvinna. Då gör de ofta fysiska, sexuella rörelser som signalerar att de är virila. Exempelvis stretchar greve Carl-Malcolm i en tydligt juckande rörelse för att visa för Fredrik att han är viril och den som äger rätten till Desirée. Kvinnorna däremot använder ofta sin sexualitet som ett vapen genom att med hjälp av den lura, intrigera och överlista männen. Kvinnornas sexualitet blir ofta ett maktmedel för att få männen dit de vill. Då skrattar man åt männen som går med på detta. När en kvinna tar det sexuella kommandot är det inte enligt normerna. Då är det inte henne vi skrattar åt utan männen som lider av ett statusfall eftersom det enligt normen är de som har det sexuella initiativet. Detta kan man exempelvis se i en av få komiska scener i *Evita* där männen gestaltas som hästar i en cirkusmanege som Evita dresserar och domderar med hjälp av sin sexualitet.

Man underbygger också genom humoristisk gestaltning att personer med lägre social, ekonomisk och intellektuell status är frigjorda och mer sexuellt aktiva. Papageno går runt och är småkåt genom hela föreställningen. Han kikar under kjolarna på damerna och suktar. Det skulle vara uppfriskande om Pamina var nyfiken och kåt istället för att trippa runt i sin oskuldsfulla klänning och gå genom eld med en man hon bara träffat någon enstaka gång och som då vägrade att prata med henne. Den enda kvinna som lever ut sin sexualitet, tar kommandot, styr över skeendet och som visar en aktiv sexualitet som inte är kopplad till tvåsamhet och äktenskap är pigan Petra i *Sommarnattens leende*. Hon visar inte heller någon skuld eller skam över sin egen sexualitet. Scenen blir, trots sitt komiska anslag, vemodig. Petra sjunger samtidigt att hon snart måste gifta sig och att hon bara har en kort tid kvar att leva ut sin lust. Vad skulle hända om en sådan scen hade fått komma i en kontext som är fri från normen giftermål, tvåsamhet och heterosexualitet? Förändras maktbalansen då eller gör vi andra tolkningar utifrån de rådande normerna runt sexualitet kopplat till socialt kön?

Både opera och musikal är konstformer som är relativt låsta i tanken att det som är skrivet är skrivet. Det finns ofta ett facit för hur det ska vara. I vår tid finns det inom dessa bägge genrer en norm att musiken inte bör transponeras eller arrangeras om, då försvinner autenciteten. Detta sätt att förhålla sig till musiken är en relativt modern företeelse. Under 1700-talet var det snarare norm för operakompositörerna att ändra i musiken när nya sångare tog över en roll i en uppsättning och ibland valde man att skriva in en helt ny aria som passade den nya artistens uttryck bättre. (s. 6-7 Abbate & Parker 2012) Inom musikalgenren är verken nya och har ofta upphovsrättsliga restriktioner om vad man får och inte får göra med verket på scenen. Det ger dåligt utrymme för att göra nya tolkningar. Däremot finns fortfarande stort utrymme för skådespelare och regissörer att göra andra val i hur olika saker visas på scenen och på så sätt rucka något på hierarkier och rådande normer.

Inom den traditionella operavärlden är verken däremot fria sedan ibland flera hundra år. Där finns alla möjligheter att prova nytt och göra om. Göra upp med koloniala maktstrukturer och patriarkala, ekonomiska och sociala maktordningar som inte borde höra hemma i vår tid längre.

De sex utvalda föreställningarna visar en konservativ inställning till musikteater. Man *kan* gå ifrån den konservativa tanken, att bevara och hålla fast vid ett kulturarv och en tradition som samhället sedan länge försöker göra sig fri ifrån genom att arbeta för jämställdhet, och istället låta verket få plats i en ny tid, på ett nytt sätt. De tonsättare och librettister som skrev den traditionella operan var ofta progressiva i sin syn på jämlikhet. Det som i vår tid ser ut som ålderdomliga konservativa ideal var i många fall på sin tid modiga och provocerande. Jag tänker mig att de skulle bli glada om de såg att deras verk fortsatte att progressivt arbeta för jämställdhet i samhället.

Har det någon gång spelats en opera i fullt format på en stor scen med musiken transponerad så att kvinnorollerna kan sjungas av män och vice versa? Vad händer med historien om vi byter kön på aktörerna? Skulle komiken ändras? Om vi bytte social status, ålder, etnicitet, funktion, och sexuell läggning på någon eller några av karaktärerna hur förändrar det den komiska balansen i en klassisk komedi? De operor som ligger till grund för den här studien utspelar sig i en tid och miljö av sagokaraktär. Genom det ges fantastiska möjligheter att prova sådant som är ovanligt att se på scenen eftersom man kan skapa andra förutsättningar för vilka normer som råder i sagovärlden, sagotiden. Varför inte använda den möjligheten i kostym och scenografi genom att gå ifrån stereotypen att alla elaka kvinnor har svart hår och är mörkt klädda. Låta Nattens Drottning och hennes hov vara väna varelser med mjukt kroppsspråk, Pamina vara en lång pojkflicka i byxor och kort hår, Tamino vara könsöverskridande i sitt kroppsspråk. Låt Monostatos vara en vacker man som Pamina åtrår men som konventionerna tvingar isär. Det finns så många möjligheter och om man så bara ändrar *en* förutsättning ruckar man på maktbalansen. Och låt oss inte tro att man genom detta förstör autenticiteten eller gör våld på ett heligt kulturarv. Operan har fram till modern tid, då den behandlas mycket konservativt framförallt för vuxen publik på institutionsteatrarna, varit en konstform i förändring som bryter ny mark och är öppen för nya förslag. Redan 1830 gjorde poeten och folkmusikkompositören Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio till exempel alternativa libretton till flera av Mozarts operor som satte dessa i andra tider och på andra platser. (s. 6-7 Abbate & Parker 2012)

I den språkliga gestaltningen av humor, alltså i sångtexter och talad text, finns skillnader mellan opera och musikal. Det ingår inte någon nutida opera i det här analysarbetet. Detta betyder att det skiljer flera hundra år mellan den tid då musikalerna och operorna tillkom och alltså i språkliga ideal. Alla de tre operorna framfördes på originalspråk med textmaskin, men ingen av musikalerna framfördes på originalspråk. På musikalscenen är det svenska översättningar som gäller. Detta ger indikationer på att det inom opera är norm att sjunga på originalspråk och inom musikal att sjunga på svenska. Normen att sjunga på originalspråk i operaföreställningar har varit rådande de senaste 30-40 åren innan dess var det vanligare att man sjöng opera på svenska på svenska scener. Detta ger indikationer på att operan tidigare var mer folkslig och nu har tagit en konservativ vändning som mycket väl kan ha sin största grund i ekonomiska och kulturpolitiska maktstrukturer där operan för att få ekonomiska bidrag nischat sig genom att bli en konstform som bevarar ett kulturarv och därför behandlar sitt material konservativt.

I två av de tre operorna, *Barberaren i Sevilla* och *Trollflöjten*, bryter någon av aktörerna normen att tala och sjunga på originalspråk vid ett eller flera tillfällen genom att plötsligt säga

något på svenska. Detta blir en komisk språklig gestaltning av humor som framkallar skratt. Denna typ av skratt kopplar jag främst till Critchleys teorier om språklig humor och vad han kallar *Incongruity theory*. (Critchley 2002. S. 2-3) Man skrattar alltså för att något oförutsett händer, något som inte stämmer överens med normen och på så sätt överraskar. Normen inom opera är att sjunga på italienska eller tyska, de två största språken för operagenren för den tiden då de flesta av de mest populära och mest spelade operorna är skrivna. Detta visar också att normen är att sätta upp operor som är från sjuttonhundratalet fram till tidigt nittonhundratalet då dessa två språk var som mest framstående inom den västerländska klassiska musiken.

De tre musikalerna har engelska som originalspråk. Detta trots att upphovsmännen kommer från Sverige i ett av fallen. Alla musikalerna är samtida, skrivna under senare delen av 1900-talet. England och USA är de två ledande musiknationerna och att skriva på engelska gör att möjligheten att få en kommersiell framgång är större än att välja svenska som originalspråk. Det är dock kutym att spela musikal på det modersmål som talas i det land där föreställningen sätts upp.

Kommersiella maktstrukturer bör även vara anledningen till operans språk. Att spela på originalspråk ger möjlighet till att ta in utländska gästartister. Något som alla operahus gör kontinuerligt. De medverkande i operauppsättningarna är internationellt mångfacetterad, men med uteslutande europeisk eller nordamerikanskt ursprung. Musikalerna har däremot enbart nordiska, främst svenska, artister.

Kanske kan man härleda detta till att den språkliga norm, med tyska och italienska som främsta språk, som råder inom operan. Den maktstrukturen har sin härkomst i operan från 1700-1900. Då skrevs opera i central-Europa främst på uppdrag av olika hov och för högreståndsmiljöer och i Italien ofta på uppdrag av en agent och producent, en så kallad *impresario*. Den spelade då oftast på italienska, även i tysktalande furstendömen. När Mozart och Shikaneder skrev *Trollflöjten* blev valet av att använda sig av tyska i librettot en markör för det folkliga. Trollflöjten som gemene man nu refererar till som en opera är ett sångspel. Ett sångspel är en föreställning med musik och talad text som i sitt koncept är mycket lik dagens musikal och i den genren var normen rådande att skriva på folkets språk i det land där det skapas eller framförs. Det visar att Mozart och Shikaneder gjorde en opera för att nå ut till en grupp människor som inte tillhörde adeln och högreståndsmiljöerna. I vår nutid har det tyska språket istället blivit en markör för finkulturellt västerländskt kulturarv. I detta resonemang skulle man också kunna argumentera för att musikal som spelas på svenska är tillgänglig för fler människor. Musikalen ställer färre förkunskapskrav på sin publik. Dit kan man komma och titta och förstå utan att kunna läsa, tala andra språk än svenska eller ha läst om föreställningen innan för att förstå den.

Man kan också argumentera för att operan håller texterna för mindre viktiga. Att det är musiken, den kroppsliga gestaltningen och det visuella som är viktigt här. Medan sångtexter och talad text är viktigare inom musikalgenren och att man därför sjunger dem med en teknik som ligger närmare talet och på så sätt gör det lättare att höra vad sångarna säger, men också att man väljer att sjunga och tala på svenska. När man på Malmö Opera väljer att spela *Trollflöjten* på originalspråk går man från den ursprungliga språkliga normen för sångspelet och tar in verket i den nya normen av opera som ett konservativt kulturarv.

Ett problem med språklig humoristisk tolkning när man ser opera med textmaskin är att tajmingen blir skev. Ofta kommer poängen innan den sjungs eller strax efter. Det ger inga bra förutsättningar för språklig humor och är också en indikation på att texten inte är så viktig för det komiska uttrycket på operascenen.

Den fysiska gestaltningen av humor är en viktig del i alla de sex utvalda föreställningarna. Den fysiska teaterformen *commedia dell'arte* är ett bärande element i den kroppsliga gestaltningen av humor i två av föreställningarna, operan *Barberaren av Sevilla* och musikalen *Sommarnattens leende*. Detta grepp signalerar att man har en intellektuell, historiskt orienterad inställning till den sceniska gestaltningen. *Commedia dell'arte* var normen för komisk teater från 1500-talet och ända in på 1700-talet. Opera är en gammal konstform och kompositörer och librettister inspirerades av sin samtid. Därför baserade de ofta sina rollkaraktärer, främst inom de den komiska genren, på karaktärgalleriet i *commedia dell'arte*. Det var den rådande normen för hur man gestaltade komisk teater. Galleriet av karaktärer inom *commedia dell'arte* var den tidens populärkultur och innehöll således referenser som många förstod och lätt kopplade till. Nu för tiden är detta snarare något som främst den teaterintresserade och intellektuella publiken refererar till. Det är inte längre normen utan något som signalerar att man vänder sig till en publik som är intellektuell och konservativ.

Det går å andra sidan även att argumentera för att det är just *commedia dell'arte*-karaktärerna och deras komiska gestaltning genom utstuderat kroppsspråk, akrobatik och dans som gör att GöteborgsOperans uppsättning av *Barberaren i Sevilla* är lättsam och folklig i sin karaktär och inte alls känns vare sig konservativ eller intellektuell. Kanske är det så att så gott som all komisk gestaltning på scenen använder sig av stereotyper som går att känna igen från *commedia dell'arte*?

Något som är påtagligt är att nervösa, fega och lättskrämda män används för att skapa komik på scenen. Det gestaltas främst språkligt och kroppsligt. I de tre operorna är detta mer utmärkande än i musikalerna. Genom hela föreställningen skapas komiska situationer när Papageno gömmer sig, försöker komma undan genom att låtsas vara avsvimmad eller bli skrämmd av olika ljud eller personer. Även Ping, Pang och Pong i *Turandot* är utpräglad nervösa och lättskrämda. Henrik i *Sommarnattens leende* är också mycket nervöst lagd och merparten av den humor som han gestaltar bygger på hans nervositet.

Det är tydligt att normen är att man inte skrattar åt rika, principfasta ädla män inom operakonsten. Om de inte själva skojar till det genom att klä ut sig till någon som är under dem i rang, eller göra något som är ur deras karaktär för att vinna en fördel.

I alla de tre komedierna använder man sig av självmord för att gestalta humor. De tre komiska karaktärerna som försöker begå självmord är alla lågstatuskaraktärer utan makt i förhållande till de karaktärerna med högst status i respektive föreställning. I *Sommarnattens leende* och i *Trollflöjten* är rekvisitan och utförandet av komiken mycket lika varandra i sin art när Henrik och Papageno båda försöker att ta sitt liv genom att hänga sig men inte vågar, eller misslyckas för att de är alltför tafatta. Detta kontrasterar starkt till hur regissören David Radok låter den gamla och bittra Bertha ta sitt liv genom att sticka sig själv i magen i en aria som sjungs en stormig natt på ett tak. Scenen är olik alla andra i föreställningen i sin karaktär. Den är mörk både visuellt, i text och musik. I en föreställning där allt är lättsamt blir detta lite obekvämt. Det går inte att skratta åt Bertha. Att hon tar sitt liv, för att hon blivit gammal och ingen vill ha henne eller ta henne på allvar, känns inte kul. Inte förrän hon återuppstår från det döda i finalen, och sjunger att hon precis tog livet av sig med en gaffel men sjunger ändå, gestaltas hennes självmord med humor. Nu är det inte längre personligt, inte längre den äldre kvinnan som ingen vill ha man skrattar åt, utan en drift med hela operagenren där huvudrollerna ofta sjunger ända in i sitt sista andetag.

Man skrattar *åt* den kulturellt andre och med den vars referensvärld föreställningen har som norm. I föreställningarna skrattar man *åt* ursprungsbefolkningar, fega män, fjolliga män, fula gamla kvinnor som är frigjorda och dansar eller som flirtar med yngre män, tjänarinnor som trånar efter en prins, rika högt uppsatta män som klär ut sig och genom det klär ner sig i hierarki, män som inte får sitt sexuella begär tillgodosett och är sexuellt frustrerade, män som dansar balett, män som är visat sig kuvade eller bortkomna inför kvinnligt sexuellt begär, kändisar som styr ut sig och går på röda mattan som påfåglar i en bur och media och paparazzis som likt en skock dumma får följer efter varje kändis eller skandal. Den kulturellt andre är ett uttryck som används inom etnologi och antropologi men som även är användbart i den här kontexten. Den kulturellt andre är den som skiljer sig från normen för betraktaren. Den som vi inte kan känna igenom oss i. I boken *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning*. beskriver författarna hur den som skiljer sig från normen på scenen, Det Andra, har andra förutsättningar att gestalta humor än den som tillhör den rådande normen. (I deras kontext är normen en manlig vit komiker.)

”Om du står i position som Det Andra på scen riskerar du att mätas utifrån en ”manlig” måttstock. Positionen som Det Andra innebär att du pratar som en representant för något, i det här fallet kvinnor. Det är en helt annan position än att prata utifrån sig själv, en individ, någon i publiken har lättare att identifiera sig med. När du är representant för en grupp är svängrummet inte lika stort och alternativen du kan skapa den komiska situationen från är inte lika många. Teknikerna för att vara rolig fungerar och rör sig då på andra sätt när man behöver förhålla sig till föreställningarna om sitt eget kön. Det är som att man inte börjar från noll, utan från minus ett.” (sid. 50 Elf Karlén, Stormdal & Vinthagen 2008)

Det är en för mig oväntat patriarkal maktordning som jag genom denna analys ser råder på musikteaterscenen. Kvinnorna har färre komiska roller och när de har komiska roller är deras komiska uttryck ofta begränsade. Detta skulle enligt citatet ovan kunna härledas till att kvinnan är Det Andra, alltså inte den norm som humorn i föreställningen refererar till vilket oftast är den västerländske mannens. På scenen får alltså kvinnan svårare att positionera sig så att det de gör tolkas som komiskt eftersom de inte kan dra nytta av den referensvärld som är uppbyggd där de ligger på ”minus ett”. De måste då innan de kan tolkas som roliga bygga upp en egen referensvärld och bygga upp ett förtroende hos publiken. Först då får de tillgång till det humoristiska uttrycket och blir skrattade *med*.

Rosina har exempelvis få komiska gestaltningar som utgår från henne. Hennes uppgift i den komiska gestaltningen är ofta att understödja Figaro, Almaviva eller Bartolo i deras komiska gestaltning. Det är främst i scenen tillsammans med enbart huskorset Bertha som det är Rosina som driver de komiska handlingarna aktivt. Då går klass och social tillhörighet före hennes sociala kön. Då är det den maktordning som råder och hon som är normen.

I *Trollflöjten* låter man den koloniala maktordningen råda i den humoristiska gestaltningen av den kulturellt andra. Slavarna av diffust maoriskt ursprung visas upp som tokroliga nickedockor. Det blir enormt stereotyp och enligt min mening osmakligt. Man klär ut slavarna i lösmagar och bastkjolar. Män i bastkjol är helt utanför normen för den västerländska mannen

utifrån vilken normen för manligt socialt kön är skapad i den här föreställningen. Tjocka, svarta män med smink i ansiktet och mycket naken hud som dansar balett i bastkjolar som de låtsas är tyllkjolar i ett annars helt ljushyat och påklätt persongalleri leker med bilden av manlighet, heteronormativitet och bilden av västerländsk högstatus dans. Men leken är inte rolig den är ett hån. Vi skrattar inte *med* dem vi skrattar *åt* dem. Hela den humoristiska gestaltningen av den maoriska slaven är som en nytolkning av den vita människan med skokräm i ansiktet och en stor röd mun som är en nidbild och karikatyr av afroamerikanska personer som användes på musikalscenen ända in till 1960-talet. År 2013 på en scen i Sverige gestaltas en sådan nidbild igen. En bild av en maorisk man som en glad slav som dansar med sopborstar och skuttar runt i basttyllkjol och roar den vita medelklasspubliken. Det ger en obehaglig insikt om att koloniala och rasistiska maktstrukturer fortfarande råder i vår del av världen och att dessa reproduceras och stärks genom humoristisk gestaltning på våra musikteaterscener.

Chess på svenska handlar om öst/väst-problematiken under kalla kriget men utspelar sig i en visuell referensvärld som påminner om nutiden i Europa och Nordamerika med populärkulturella fenomen som paparazzis. Den sociala maktstruktur där media är en viktig maktfaktor blir synliggjord. Även här visas en grupp av människor upp på ett sätt som är enormt stereotyp och inte ger utrymme för personligt uttryck och komplexitet. I *Chess på svenska* blir dock karikatyren ett sätt att få publiken att reflektera över västvärldens mediala maktstruktur. Karikatyren av slavarna i *Trollflöjten* upplevs istället som ett föråldrat och rasistiskt sätt att få fram skratt utan reflektion över varför vi skrattar. Ett sätt att genom humor reproducera bilder som hör ihop med en rasistisk maktstruktur med rötterna i slavhandel och kolonialmakt.

Slutsats och sammanfattning

Efter att ha sett och analyserat de sex föreställningarna har jag fått möjlighet att prova min tes att man i den musikdramatiska gestaltningen av humor förstärker vissa stereotyper som grundas på normer i samhället och att dessa normer har sitt ursprung i och underbyggs av flera olika maktordningar och hierarkiska modeller. Tesen stämmer till viss del. De tydligaste stereotyperna ser vi hos dem som inte gestaltar humor. De med högst status, kungar, drottningar, prinsar och prinsessor blir enormt stereotypa. I den humoristiska gestaltningen finns mönster i vilka vi skrattar åt och vilka vi skrattar med som ger markörer på vilka hierarkier som råder. Vi skrattar åt dem som skiljer sig från normer som går att härleda till maktstrukturer kopplade till ålder, kön, utseende, sexuell läggning, klasstillhörighet, etnicitet och ekonomi. Analysen av hur man gestaltar humor i de utvalda föreställningarna bekräftar den amerikanska ståuppkomikern och professor i kommunikation och nya medier Joanne R. Gilberts teorier om att humor ”gör marginalisering” (Gilbert 2004). Gilbert beskriver i sin studie av att göra marginalisering (a.a. s.156) hur utsatta grupper blir förlöjligade och de som är längst ner i hierarkin blir objektifierade till fördel för de som står högt i den rådande maktordningen. Detta stämmer överrens med hur humorn gestaltas i de musikdramatiska uppsättningarna som den här uppsatsen baseras på. Den rådande normen runt vilken olika maktstrukturer skapas och förenas i kan i dessa föreställningar stöpas i formen: vit, västerländsk, heterosexuell snygg man som har allt hår kvar på huvudet med hög social och ekonomisk status, som inte är feg och som lever i tvåsamhet med en yngre, eller jämngammal, snygg kvinna

med långt hår och klänning, utan funktionshinder som behöver bli räddad på något sätt av en man. Den humoristiska gestaltningen utgår sedan från avvikelser från dessa normer: Konstiga fågelmän som gifter sig med fula gamla tanter, skalliga korta gubbar med rullator, äldre tjänarinnor som trånar efter yngre män, slavar med icke västerländsk etnicitet som klär sig könsöverskridande och dansar västerländsk balett, män som är fega, kvinnor som tar initiativ och visar sig oberoende etc. etc.

Kanske behöver det inte vara så omvälvande att rucka på maktordningen på scenen. Humor ger en bra pekpinne för vilka normer som råder eftersom det krävs att man etablerar normer och skapar statusfall för att få fram komik. Enbart genom att välja att låta den komiska huvudpersonen vara en kvinna förändras maktbalansen och de normer som råder för gestaltning på scenen ändras. Andra små förslag är att ge slavar, kungar och drottningar en mer komplex gestaltning där de får visa sig som individer, låta den förälskade kvinnan vara äldre än den förälskade mannen, den förälskade mannen kortare än sin käresta, visa kvinnor som tar sexuella initiativ utan att vara behagande och vackra, män som är fega men ändå får respekt, en person med funktionshinder som inte visas upp som ett offer eller en komisk gestalt utan bara är en person som vilken som helst.

Så kan man också göra. Omväxling förnöjer.

Del 2. Omväxling förnöjer. Ett konstnärligt musikdramatiskt processarbete.

Under masterutbildningens första år fördjupade jag mig i ett analytiskt praktiskt arbete som utgör den största skrivna delen av mitt individuella mastersarbete (s.3-35 i detta arbete). Arbetet undersökte hur humor gestaltas på den musikdramatiska scenen i Sverige genom att utifrån av mig framtagna kriterier baserade på ett intersektionellt synsätt analysera hur humor gestaltades i tre musikaler och tre operor spelade på Malmö Opera och Göteborgsoperan. Jag valde att analysera den humoristiska gestaltningen för att humor i stort sätt alltid bygger på att man bryter eller förstärker normer.

Under mitt andra år arbetade jag praktiskt och konstnärligt med musikdramatik utifrån frågeställningar som uppsatsen gett upphov till. Detta redovisades sceniskt 25 & 26 mars 2014 på HSM. Denna text är en presentation av vad jag undersökt, hur arbetsprocessen sett ut och vilka frågeställningar, insikter och konstnärliga val den gett upphov till.

Kapitel 1. Metodarbete i den konstnärliga arbetsprocessen

Jag började mitt mastersarbete med ett yttre iakttagande och analytiskt perspektiv utifrån en given teoretisk ram. Arbetet med att synliggöra maktstrukturer och hierarkier pågick samtidigt som jag gick på en skola där jag tidigare vantrivts på grund av att jag kände mig obekvämt med de hierarkiska mönstren mellan elever och lärare på de olika utbildningarna. Detta gjorde att jag kände att det var dags att gräva där jag stod. Det är i Mig som de hierarkiska mönstren gror och befäster sig. De infiltrerar min konstnärlighet, yrkesidentitet och tro på min möjlighet till en framtid i branschen. De påverkar hur jag värderar min ålder, kropp, intellekt, etnicitet, klasstillhörighet, fantasi, humor, klädstil, repertoar, kön och mitt sätt att använda språket. Jag är en del av maktstrukturerna runt mig och jag vill hitta mig själv som konstnär. Jag vill synliggöra för mig själv hur jag styrs av dessa maktordningar och lära mig att förstå mekanismerna runt dem. Om jag gör detta tror jag mig kunna ta ställning till hur jag ska förhålla mig till detta och bli mindre ängslig i mitt musikdramatiska konstnärskap.

Ingången in i den sceniska praktiken utgick från att jag ville vidga mina möjligheter som artist att göra nya tolkningar och gestaltningar av karaktärer i musikdramatiken. Tolkningar där jag ifrågasatte rådande hierarkier eller maktstrukturer. Som musikdramatisk artist ville jag expandera mina sceniska gestaltningar vokalt, musikaliskt, textuellt, dramatiskt och kroppsligt för att inte fastna i för mig enkla och stereotypa sätt att arbeta. Jag undersökte också möjligheten att arbeta med gemensam interpretationsprocess för röst, kropp, musik och text. Där jag inte var antingen sångerska, dansare eller skådespelare utan integrerade dessa.

Expansion har varit mitt ledord och jag har under två år utmanat mina fördomar om vem jag är och vad jag kan göra som musikdramatisk scenkonstnär för att se vart ett sådant undersökande arbete ledde mig konstnärligt.

Texten beskriver i sitt första kapitel områden som undersökts och metoder jag har provat. I kapitel två presenteras delmomenten i den sceniska redovisningen och i kapitel tre kommer en diskussion och sammanfattning. De citat som förekommer i texten är godkända av informanterna och källtexterna till dessa redovisas inte i sin helhet som bilagor av respekt till informanternas personliga integritet.

Expandera vokalt och musikaliskt uttryck

Under studierna fördjupade jag mig sångtekniskt i operans sångteknik tillsammans med min sångpedagog, operasångerskan Birgit Louise Frandsen. Under många år valde jag att sjunga med en

för mig naturlig och lätt sångteknik där jag ofta använt mig av mikrofon. En röst där kroppen var bortkopplad och jag inte behövde tänka tekniskt alls i min sång. Med operasången undersökte jag om jag genom att arbeta tekniskt med en så expressiv sångteknik med bredd och höjd i registret fick tillgång till nya gestaltande språk. På sånglektionerna, ensam i övningsrummet och tillsammans med min instuderare Daniel Lindén och min lärare i musikdramatisk gestaltning, professor Mira Bartov, arbetade jag med att gå utanför mina egna fördomar om hur en operasångare bör sjunga och agera på scenen. Jag försatte mig att konfrontera mina fördomar och prova mig själv i en genre där jag upplever att jag inte hör hemma. Mina fördomar mot opera som genre var djupt rotade. Jag såg operasångarna som personer från en hög samhällsklass, uppvuxna i ett högkulturellt hem med konstnärliga föräldrar, att de alltid sätter sången först och att det sceniska uttrycket inte är lika viktigt. Vidare trodde jag mig veta att operasångare inte har lust, eller i vilket fall sällan ges möjlighet, att fördjupa sig i den dramatiska, textuella och kroppsliga gestaltningen. Jag hade också en bestämt åsikt om att operasångare är notbundna och inte tycker om att improvisera, att man måste börja sjunga opera tidigt och när man väl lärt sig det sjunger man all annan repertoar med sin operaröst för att man blir så indoktrinerad av sångtekniken. För mig var operan och dess sångteknik en plats där jag inte passade in. En plats som dessutom var potentiellt farlig för mitt musikaliska och vokala uttryck där främst visa, jazz och pop varit min hemvist.

Genom att låta det fysiska uttrycket gå före sångteknik har jag hittat ett sätt att förhålla mig till det musikaliska uttrycket och den vokala tekniken. Jag har gett mig själv friheten att sjunga det på mitt sätt och inte härma någon annans tolkning, att sjunga på det språk jag trivs bäst med och att improvisera. Jag känner mig fortfarande inte hemma i operagenren när där finns rätt och fel sätt att sjunga en fras, rätt och fel plats att andas. Men jag har inte längre samma respekt för genren utan ger mig själv rättighet att vara i repertoaren och utforska den på mitt eget sätt.

Låta kroppen tala

Den kroppsliga gestaltningen upptog en stor del av mitt konstnärliga undersökande arbete under mina två masterår på HSM. För att förbereda min kropp på detta fysiska arbete tog jag jazzdansklasser och rörelseklasser med musikalartisterna på skolan fyra dagar i veckan. Det gick mot mina förutfattade meningar om vad jag kan och får göra i den ålder, kropp och genrer jag befann mig. Sedan många år hade jag avfärdat mig själv som en fysisk artist efter att jag skadat och opererat min fotled. Jag är utbildad musikalartist på *Balettakademien* i Göteborg och dansen var en stor del av den utbildningen. Själv kände jag mig aldrig hemma i skolans tradition av jazz och showdans och att härma lärarens rörelser. Vi hade ingen rörelseimprovisation och jag kände mig mer och mer låst i min kropp ju längre jag gick där. Trots att kroppen blev starkare och smidigare och egentligen hade större möjlighet att uttrycka sig expressivt. Jag hittade aldrig min egen kropp och dess uttryck i den utbildningen. Att jämföra mig med de lärare jag härmade eller de andra, mer vana jazzdansarna i klassen, gjorde att jag kände mig dålig. I den världen är jag skolad och där var jag redan som 23-åring äldst på skolan. Ungdom och förmåga att härma koreografier var på den tiden rådande norm på den skolan och jag tycker mig se att det också speglar den rådande normen i genren i stort. Jag trivdes inte och hoppade av.

Sen skadade jag mig och trodde möjligheten att få jobba sceniskt med en expressiv kropp var borta. Då hände något som jag tycker är intressant. När kroppen slutade jobba försvann, eller snarare förtvinade, delar av min konstnärlighet. Detta förstod jag först när jag började jobba med kroppslig gestaltning igen under mina masterstudier. Ju mindre jag rörde mig och ju längre konvalescensen pågick desto mer låst blev jag i min konstnärlighet. Jag drog mig bort från den dramatiska scenen och började skriva visor och popmusik. Utan kroppen hittade jag inte in i mitt sceniska uttryck. Eftersom jag aldrig var en ”riktig” dansare tillät jag aldrig mig själv sörja över skadan och ta den på allvar trots att den påverkade mig och mina konstnärliga val enormt mycket. Jag tryckte ner min stora sorg över

att inte kunna träna och arbeta fysiskt och skämdes över min kropp. Jag tyckte mig inte ha rätt att sakna rörelsen så mycket eftersom jag ändå inte skulle fått några jobb som dansare. När skadan läkte sällade jag mig till den rådande normen inom musikal att den fysiska gestaltningen och dansen ska utföras av unga, smala, fysiskt perfekta exemplar. Jag var inte längre ung, jag har aldrig varit smal och fysiskt perfekt skulle jag aldrig mer bli efter operationen av fotleden.

Men skam den som ger sig. Som mastersstudent valde jag istället att ifrågasätta de normer jag låst in mig själv i och gick emot den maktstruktur som råder inom musikal och jazzdans. Som medelålders kvinna med en kurvig kropp som bär på handikapp efter tidigare skador gav jag mig själv i uppgift att lära mig att berätta historier med min kropp. Jag försökte ge min kropp bra förutsättningarna att uttrycka sig genom att träna rörlighet, styrka och teknik. Jag ville hitta in i ett personligt fysiskt artisteri, där jag satt mina egna normer och där en åldrande eller skadad kropp har rätt att berätta historier likaväl som en ung och fullt funktionell.

Jag hade inte dansat på tio år när jag började mina masterstudier. Jag tog det lugnt och lyssnade på min kropp. Började vara med enbart på uppvärmningen och sedan även på diagonalerna och till slut var jag med på hela dansklasserna. Två och en halv termin in i masterstudierna när jag börjat hitta tillbaka till min kropp och förstått att den kroppsliga interpretationen var nyckeln till mitt sceniska gestaltungsarbete ramlade jag med cykeln och skadade handen. Än en gång skadade jag mig ordentligt och tvingades operera. Än en gång strulade operationen och än en gång blev det komplikationer. Än en gång blev min kropp märkt av livet och dess funktion minskade. Detta blev en utvecklande, men smärtsam, del av mitt processarbete. Jag bröt ihop och tyckte förfärligt synd om mig själv. Men sen tänkte jag på en liten flicka jag känner som ville se filmen *Hobbit* när den hade premiär. Hennes föräldrar sa att hon måste kunna läsa den engelska undertexten i så fall. De tänkte inte läsa den högt på bion. Hon övade flera månader och lärde sig läsa så fort att hon hängde med i undertexten. När filmen skulle ha premiär ändrades dock åldersgränsen på filmen och hon fick inte gå. Hon blev arg och tyckte det var helt onödigt att hon lärt sig läsa undertexter. Slöseri med tid tyckte hon. Jag har skrattat åt det naiva i att inte hon inte såg att hon kommer ha nytta av det resten av sitt liv. Skrattar bäst som skrattar sist för det är lätt att hamna i det där barnsliga och naiva när man blir besviken. Att se det som inte fungerar och lägga allt fokus på det. Det ligger väl också i mitt yrke att snabbt vilja se resultat och få applåder för det. När jag inte kunde utforma mitt sceniska projekt på samma sätt som jag tänkt mig på grund av att jag var skadad kändes alla timmar i rörelsesalen som ett slöseri med tid. Men jag tillät mig inte ge efter för den besvikelsen och lyssna på dem som sa åt mig att sluta jobba med fysisk gestaltning. Den här gången fortsatte jag att gå på mina dans- och rörelseklasser, med gipset på armen. Många rörelser var omöjliga att utföra men min kropp var fortfarande stark och smidig och den kunde vara expressiv även utan höger handen till hjälp. Jag fick hitta alternativa rörelser och blev tvungen att utmana fördomen om att skador och ålder gör den fysiskt expressiva gestaltningen omöjlig. Jag ljuger om jag säger att det varit lätt. Ännu en gång fick jag bevis på att fysiska skador påverkar mig negativt mentalt. Kreativiteten sinade, jag blev rädd och tappade tilltro till min egen förmåga. Men jag lärde mig att om jag håller mig igång fysiskt och låter de delar av kroppen som fungerar få fortsätta vara starka och utvecklas blir låsningen i kreativiteten inte lika stor. Den fysiska funktionen är enormt viktig för mig och jag måste fortsätta hitta sätt att arbeta med min kropp genom resten av livet, oavsett vilka prövningar jag har framför mig eventuellt med kommande skador och en kropp som åldras och vars funktion förändras.

Text och språk

Analysen i *Omväxling förnöjer* visade att de operaföreställningar som undersöktes sjöngs på originalspråk till skillnad från musikalerna som alla sjöngs på svenska. Min upplevelse av detta var att språket ofta fick en sekundär plats i operan.

Språkligt har jag expanderat mitt fält som textförfattare genom att översätta delar av

operalibretton. Jag översatte flera arior från *Turandot* och det var till stor hjälp att sjunga mina översättningar tillsammans med Frandsen. Hon lärde mig att ta bort onödiga ord och svåra vokaler men ändå låta orden vara expressiva. Jag är en skrivande människa och har skrivit originaltexter till min egen musik under många år. Översättningsformatet gav mig en form att hålla mig till. Det var spännande att ge sig in i någon annans text och berätta det som originaltexten vill ha sagt och samtidigt vara sångbart. Jag upptäckte att den typen av pusslande med ord var något jag tyckte mycket om och gärna skulle ägna mer tid åt. För mig var detta något av en överraskning. Jag har hållit mig till att skriva originaltexter till min egen och andras musik tidigare och tyckt om att vara fri i det. Men det gav mig en väldig tillfredsställelse att få ihop översättningen till en aria. Att sjunga på en textrad som skavde för att sedan hitta en fras som kändes rätt. Det var ett roligt och förvånande fritt jobb. Det gjorde att jag förstod texterna bättre och kände dem i min kropp. På så sätt kunde jag hitta in i en gestaltning som jag hade svårt att hitta i italienskan.

När jag själv började sjunga opera förstod jag att sångarna gärna väljer att sjunga på originalspråk. Svenska är verkligen inte ett härligt språk att sjunga opera på. I alla fall inte när tekniken är så ny som den är för mig. Vi har många konsonanter som stoppar upp flödet och våra vokaler är inte lika sångbara som exempelvis de italienska. Trots detta envisades jag med att helst sjunga på svenska. För svenskan är mitt känslspråk. Jag talar också franska och engelska vilket jag känner mig bekväm med att sjunga konsertant. Men när jag jobbar med en rollkaraktär vill jag känna språket i kroppen. För mig är italienska som ett hittapåspråk. Jag har inget känslominne i språket. Jag känner inte inom mig vad språket berättar. Det är som med jazzdansen, jag härmar och känner mig instängd och utsatt. Tappar jag texten kan jag inte improvisera för jag måste lära mig språket som en ramsa. Jag är en människa som älskar ord, älskar språk. Men även när jag talar franska och engelska, som jag behärskar men inte har som modersmål, känner jag att jag förminskas. Delar av min personlighet går förlorad när jag inte har språket flytande och fullt av känslominnen och intuition. Jag använder mig mycket av humor i svenskan men varken på engelska eller på franska kan jag vara rolig. Tajningen finns inte där för jag måste alltid tänka en liten stund för länge. Det tar bort en del av min personlighet som jag identifierar mig med. Under våren 2014 gick jag en kurs i skådespelartekniken *Method Acting* för den amerikanska regissören Robert Castle. Där gjorde vi allt arbete på engelska. Även här kände jag hur språkbarriären låste vägen in i mitt dramatiska och kroppsliga gestaltande. På den kursen tog kursledaren, vars modersmål var engelska, en maktposition gentemot oss svenskar genom att han kunde uttrycka sig flytande medan vi stakade oss och uttryckte oss klumpigt. Den utsatthet jag redan kände, som skådespelare i en för mig ny metod, blev ännu mer sårbar när jag blev tvungen att föra min talan på ett språk som inte var mitt eget. Castle ifrågasatte mitt sätt att staka mig när jag försökte hitta ord vilket låste mig både i tal och tanke och gav mig mindervärdeskomplex. Jag hade under hela kursen svårt att hitta in i kroppen när jag provade mina scener eftersom jag konstant var tvungen att ha min tanke på språket och att få det rätt. När jag talat med andra skådespelare och musikdramatiska scenkonstnärer har jag förstätt att det finns olika ingångar i detta. Några beskrev, tvärt emot vad jag upplevde, att det är skönt att arbeta i ett språk som inte är modersmålet. För dem blev det lättare att gå ur sig själva i ett annat språk och in i en rollkaraktär.

Filmkameran som redskap

För att dokumentera processarbetet under mitt sista studieår och för att ge mig själv nya möjligheter att presentera mitt arbete har jag använt filmkamera som redskap. Idén att jobba med filmkamera kom under en kurs i film med professor i film Gunilla Röör och filmfotografen Sara Svärdsén. Kursen var utformad så att jag fick göra en egen film från en idé. Detta filmades av Svärdsén och Röör coachade mig framför kameran. I filmen valde jag att iscensätta och beskriva första årets processarbete. Jag tyckte om att jobba med kamera och jag fick stor användning av filmen genom att visa den för personer som var nyfikna på hur mitt sceniskt undersökande arbete såg ut. (Bilaga. Nr 1)

Liksom många andra är jag ambivalent inför att se mig själv på film när jag är på scenen. Men eftersom jag arbetade väldigt mycket ensam insåg jag att jag genom att filma mitt arbete fick en fördjupad insikt i vad jag uttrycker på scenen. Genom att dagligen se mitt arbete på film har jag hittat ett avslappnat förhållningssätt till kameran och till att se mig själv på film. När vi repeterade med *Ankan* hade jag under flera månader arbetet med filmkameran och tänkte inte längre på att den var med. Mina två medspelare var dock till en början lite skeptiska till filmandet och ifrågasatte varför vi skulle ha kameran på hela tiden. Detta visade sig också efter att vi spelat våra föreställningar och vår tekniker Thomas Magnusson gav oss en möjlighet att se den filmade versionen på stor duk. Jag tyckte det var fantastiskt kul att se det men de andra två tackade nej till erbjudandet.

Jag är medveten om att det inte är en metod som fungerar för alla och förstår de som menar att man kan bli självmedveten och korrigerar sig själv till duktighet istället för att lita på sig själv i det man gör. Men för mig har det istället släppt duktighetskravet och hjälpt mig att få syn på mitt arbete. Det som jag först såg som en möjlighet att se vad jag var dålig på och kunde förbättra, har istället gett mig en förståelse för att alla misstagen, allt det fula, dåliga och till synes helt planlösa leder fram till ett resultat. Med hjälp av mina filmer har jag följt mitt arbete. Sett hur jag till synes planlöst provat saker i blackboxen och på mina lektioner. För att sedan hitta en form som fungerade. Filmerna hjälpte mig att se att arbetet jag la ner gav resultat även när det inte kändes bra eller givande. Det gav mig bevis på att det betalar sig att gå in i studion och jobba även när jag inte känner mig kreativ eller duktig. Filmkameran som redskap har gjort mig mer ödmjuk inför min arbetsprocess och snällare mot mig själv. Filmerna visade mig att jag inte alltid måste känna inspiration för att föra mitt arbete vidare. Det filmade materialet gav mig något handfast att hålla fast vid. Jag såg att det konstnärliga arbetet inte var något magiskt som bara hände. Något man ”har” eller ”är”. Det är ett musikdramatiskt scenkonsthandverk jag har lärt mig genom att prova nya saker om och om igen.

Att inte gömma det som är fel och fult via Commedia dell'Arte och clownteknik

Commedia dell'Arte är en italiensk humoristisk teaterform som utgår från stereotypa karaktärer i masker. I mitt analytiska arbete tittade jag på hur Commedia dell'Arte användes i den humoristiska gestaltningen av musikdramatik. Det visade sig då att både opera och musikal använde sig av Commedia dell'Arte till sina karaktärer och sitt scenspråk. Det var dock mest uttalat i operan.

Jag hittade därför en kurs i Commedia dell'Arte och clownteknik för ledaren Josefine Andersson, som jobbar med clowngruppen *123 Schtunk*, för att själv fördjupa mig i denna konstform. I den form av clownteknik/Commedia dell'Arte som kursen lärde ut arbetar man med sina misstag. Jag tvingades att gå tvärt emot min instinkt att på scenen snabbt dölja det som låter ”fel” eller ser ”fult” ut. De misstag på scenen som jag vanligtvis dolt och slätat över skulle istället förstärkas och visas fram. Den sceniska gestaltningen byggde på misstagen och det var dessa som skapade intressanta och oväntade händelser på scenen. Den här typen av arbete är ovanligt i min genre och även om jag inte valde att ha med något med just clownteknik i mitt sceniskt redovisade mastersarbete har tekniken hjälpt mig att få syn på att jag är slav under en norm där det finns ett förutbestämt rätt och fel. En maktstruktur som säger att bara det perfekta visas upp och att det som skaver göms undan. Vad händer om jag försöker implementera den här tekniken i sången och rörelsen? Det har jag undersökt och insett att när jag tillåter mig själv att göra fel och upprepa mina misstag hittar jag nya uttryck. Det gör det också lättare att korrigerar mig själv om jag har tekniska problem, exempelvis sångtekniska spänningar eller obalans i dansen, på grund av att jag tillåter mig själv att vara i misstaget och förstå det. Om jag däremot snabbt slätar över det, för att ingen ska upptäcka att det blev fel, fördjupar jag inte min kunskap om hur kroppen och tankarna arbetar.

Fokus och förändring genom drömarbete

Innan jul 2013 befann jag mig i en kvalfull period av mitt sceniska projektarbete. Jag visste inte alls vilken form det skulle ta och vilka bitar som skulle vara med. Jag kände mig låst och orolig inför detta. Som med mycket annat i mitt arbete kom jag av en slump i kontakt med Per Nordin, lärare i scenisk gestaltning skådespelarutbildningen på HSM. Nordin höll en föreläsning om, och en demonstration av, riktat drömarbete på skolan. Direkt kände jag att jag ville prova metoden. Det är en typ av drömarbete där man inte jobbar med att intellektuellt tyda sina drömmar utan man låter drömmarna i sig arbeta i det undermedvetna med att skapa nya tankebanor och mönster. Jag träffade Nordin två gånger. Första gången för att göra vad som kallas en inkubation. Då hade jag med mig mitt dilemma, att jag inte visste vilken form mitt arbete skulle ta. Nordin ledde mig in i en djup avslappning och hjälpte mig att hitta ett antal punkter i min kropp som var förknippade med det jag sett och känt under inkubationen. Sedan gick jag ett antal kvällar igenom punkterna innan jag somnade och skrev ner de drömmar som kom till mig. Nordin hävdade att jag skulle veta vilken dröm som var den jag skulle ta med mig till nästa möte. Det verkade flummigt, tyckte jag. Men konstigt nog stämde det. Jag hade andra drömmar som jag skrev ner men det var tydligt när ”drömmen” kom. Den jag ville undersöka. Då kontaktade jag Nordin igen och vi möttes en andra gång för att göra en liknande guidad avslappning den här gången med utgångspunkt i min dröm. Jag hittade då nya punkter i min kropp kopplade till drömmen. Dessa har jag sedan dess använt mig av när jag har arbetat med mastersprojektet. Innan jag började jobba med saker kopplade till projektet gick jag igenom mina punkter. Det gav mig en avslappnad och skön känsla. Det lugnade ner andra tankar och gjorde det lättare för mig att fokusera på det jag skulle ta mig för.

Det är svårt att säga vad som har kommit från det här drömarbetet, men det var efter det som projektet tog form. Jag kan alldeles säkert säga att det har gett mig fokus när jag jobbat. Jag hoppas att jag i framtiden får möjlighet att gå in djupare i den här metoden för jag tror den har mycket att tillföra mig. Jag har en hjärna som ofta går på högvarv. Jag tänker många tankar samtidigt och hinner ofta inte tänka klart dem. Jag är väldigt mycket i mina tankar och den här metoden hjälpte mig att komma ur mitt höga varv. Jag upplevde att när tankarna stillnade kom jag oftare fram till beslut och fick oväntade idéer.

Lösa upp blockeringar, minska stress och hitta mentalt fokus

En stor del av mitt arbete har handlat om att gå utanför min komfortzon som musikdramatisk scenkonstnär och tillåta mig själv att prova saker som jag inte visste om jag skulle klara av. Med ordet expansion som ledord har jag tillbringat två år som mastersstudent i musikdramatik med att vokalt, musikaliskt, textuellt, dramatiskt och kroppsligt fördjupa mig i gestaltning och interpretationsarbete. Det betyder i klarspråk att jag tillbringat två år utanför min komfortzon och väldigt sällan känt att jag är duktig. Det har varit och är skitjobbigt. Jag vill vara väldigt duktig. Helst bäst. Jag vill göra rätt. Vill passa in och ha kontroll. Annars kan jag lika gärna låta bli. Den maktordningen har jag varit slav under. Fram till nu. För att våga mig ur min komfortzon undersökte jag olika sätt att tänka nytt och köra över rösten i huvudet som säger att jag är pinsam eller att andra ändå kan det jag ska försöka mig på bättre. Jag kan lugnt påstå att detta har varit krävande och att jag fortfarande kämpar med duktigheten och att jämföra mig med dem som redan kan det jag ska lära mig. Men även om jag fortfarande dömer mig själv av hävd och gammal vana och ställer vansinniga krav på hur snabbt jag ska lära mig saker och ting så har jag börjat ifrågasätta detta och vara snällare och mer generös mot mig själv i mitt konstnärliga processarbete.

Jag har letat mig fram till olika metoder som hjälper mig att hitta mentalt fokus i olika delar av mitt konstnärliga arbete. En av dessa är en fysisk rutin baserad på fem yogarörelser som jag gör för att förbereda mig mentalt innan jag går in i auditionrummet. Den hjälpte mig under auditions att behålla fokus i mig själv och inte dras med i andra sökandes oro eller deras strategier för att klara av

auditionsituationen. Yogaritualen var en av de små ritualer som jag har provat för att hitta fokus. En annan jag använder mig av är att skriva morgonsidor. Det är en idé som kommer från den amerikanska författaren Julia Cameron och hennes bok ”*The artist’s way. A spiritual path to higher creativity.*”. (Cameron 2002) Boken är utformad som en kurs på tolv veckor där man vecka för vecka går igenom olika saker som skapar kreativa lösningar. Man arbetar med att hitta kreativ lust och glädje genom att konfrontera och förstå vad det är som låser och skapar stress, oro, avundsjuka och prestationsångest. En av de metoder Cameron förespråkar går ut på att man varje morgon skriver tre sidor, för hand, om precis vad som helst. Hon menar att det hjälper för att rensa bort stress och oro och att det även kan vara ett sätt att hitta svar på kreativa eller personliga problem. Morgonsidorna har varit till hjälp och jag upplever att när jag skriver dem kontinuerligt tenderar jag att oroa mig mindre för saker och ting och få mer gjort. När jag skadade min hand hösten 2013 och inte kunde skriva på ett par månader kände jag att jag verkligen saknade den delen av min vardagliga rutin.

Tillsammans med Bartov har jag som en annan del av mitt mentala arbete skapat mig ett antal rum och platser i mitt inre som betyder olika saker för mig. Ett rum som är mitt alldeles egna dit ingen har tillgång, ett rum där jag vill umgås med andra och ett rum som är som en sluss mellan det alldeles egna och det jag vill dela med mig av. Dessa rum har jag skapat i min fantasi och jag har sedan tecknat dem och skrivit om dem. För mig är de platser dit jag kan gå för att hitta en känsla av sammanhang eller rofylld ensamhet. Dessa platser har jag till exempel använt mig av när jag har varit i stirriga miljöer där jag måste fokusera inför en spelning eller liknande.

Kapitel 2. Den sceniska redovisningen och hur den kom till

I den följande texten beskrivs de olika delarna i den sceniska redovisningen och hur de kom till. Föreställningen som visades den 25 & 26 mars 2014 på HSM var uppdelad i en del där jag tillsammans med Daniel Lindén på piano visade delar av mitt vokala, fysiska, musikaliska, genremässigt och språkliga undersökande arbete. Där visade jag också filmat material för att ge en inblick i hur min arbetsprocess sett ut. Den andra delen av redovisningen var en nyskriven musikdramatiskt föreställningen baserad på sagan om den fula ankungen av H. C Andersen. I den undersökte jag tillsammans med Maria Lindström arbetsprocessen med att skriva och sätta upp en egen föreställning. I repetitionsarbetet, där också Maria Friman medverkade, försökte vi medvetandegöra för oss själva och varandra vilka maktordningar vi förstärkte eller ifrågasatte på scenen. En filmad version av föreställningen finns med som bilaga. (Bilaga Nr. 2)

Ida och Liù expanderar sina uttryck

”Min herre, hör på mig. Oh, jag ber er hör mig. Liù förmår ej mer. Hennes hjärta brister, går itu. Så långt jag vandrat. Burit ditt namn vid mitt hjärta. Viskat ditt namn utan smärta. Väljer du imorgon att gå ditt öde till mötes, då förvisas vi och resan går in i döden. Sonen han älskar förlorar han. Leendet skuggas och lämnar mig. Liù förmår ej mer. Nåd. Nåd.”

Puccinis *Signore Ascolta* i översättning av Ida Olsson

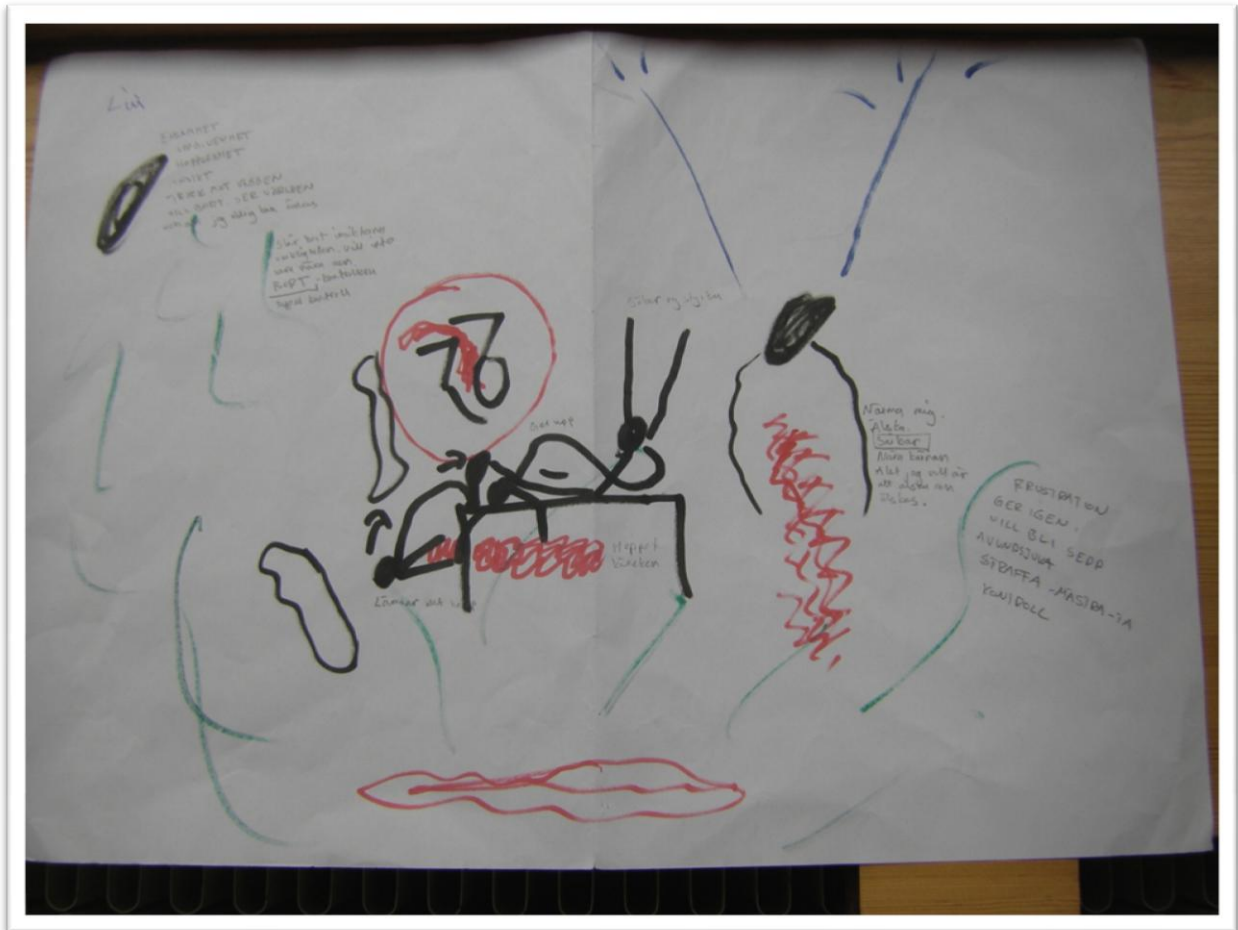
I arbetet med det som resulterade i *Hör på mig* jobbade jag med att bryta mig loss ur de låsningar som operan som konstform skapat i mig för att se vart det ledde mig genom improvisationer i kropp och rörelse. Musiken jag använde mig av är arian *Signore Ascolta* från Turandot med min svenska översättning. I stycket går jag från den statiska klassiska sångerskan, genom minimalistisk gestik som sedan växer in i en improvisation där jag får leka med stereotypa bilder av olika genrer och med en aria befinna mig i det landskap av lek och frihet där jag som artist trivs och känner mig hemma.

En av mina teser i den analytiska uppsatsdelen var att humoristiska gestaltningar bygger på stereotypa karaktärer. Detta var ofta sant men det visade sig att de karaktärer som inte gestaltades med någon humor alls var de som jag uppfattade som mest stereotypa. De fick ofta bara visa en sida av sig själva. Ofta var detta kungar eller drottningar, onda och goda högt stående karaktärer. Jag valde att göra ett fördjupat karaktärsarbete med en annan karaktär som inte gestaltades med någon humor i den föreställning analysen bygger på. En lågstatuskaraktär, slavinnan Liù, i Puccinis opera *Turandot*. Liù är en karaktär som inte är skriven med eller vanligtvis gestaltas med hjälp av humor. Hennes uppgift i historien är att vara ren, god och gå i döden för att andra ska få leva i kärlek och lycka.

Jag undersökte Liù genom improvisationer i rörelse, musik och röst för att ge henne många olika uttryck. Genom att expandera hennes rörelsemönster, vokala och musikaliska uttryck fick Liù fler sidor till sin karaktär än genom det tillbakahållna och slutna kroppsspråk och den klagande, smäktande musikaliska och vokala gestaltning man kan se i många artisters tolkningar. I det här arbetet använde jag mig av en kortlek med bilder och korta texter om jungianska arketyper. (Myss 2002) Dessa blev för mig en lekfull och samtidigt strukturerad metod att jobba med karaktärsarbete. Till varje kort valde jag en vis typ av rörelsemönster kallat *working actions*. The *working actions* är ett av många redskap som används inom *Yat Malmgren* och *Rudolf Labans* tekniker för dans och skådespelarträning. De bygger på att kroppen har olika rörelsekaraktärer som har olika motstånd och är olika snabba. Dessa hör samman med psykologiska mönster som jag inte har fördjupat mig i. Jag har tagit dessa *working actions* från sin kontext och använt mig av dem i ett eget interpretations och metodarbete. De sätt på vilka jag använt mig av arketypkorten och The *working actions* är inspirerade

av Mira Bartovs handledning. Jag har sedan utvecklat mitt interpretationsarbete med hjälp av att klippa ut och printa bilder som jag kopplar till dessa rörelsemönster. Det hjälpte mig främst i arbetet att hitta in i de för mig svåra rörelsekvalitéerna och koppla dessa till rösten och musikalisk frasering och genre.

Tillsammans med min bihandledare *Liana Norton*, koreograf och lärare i rörelse bland annat på *Drama center* i London, har jag fördjupat det fysiska karaktärsarbetet genom att i ledda rörelseimprovisationer gå in i Liùs karaktär och berätta hennes livsresa enbart genom fysisk gestaltning. Norton hjälpte mig att hitta ett större rörelsemönster i min kropp och att utnyttja hela rummet. Här expanderade jag också mitt sceniska gestaltningsuttryck till att jobba med abstrakta gestaltningar som att exempelvis dansa Liùs tankar och rädslor.



I det här arbetet hittade jag ett sätt att rita ner mina rörelseimprovisationer som gjorde att jag kunde förstå dem och återuppleva dem senare i mitt karaktärsarbete. Detta var till stor hjälp för att hitta tillbaka till rörelsemönster och sekvenser som jag tyckte om och ville använda igen. Rörelsemönster som skapat känslominnen i min kropp. För en utomstående ter sig detta säkerligen som en rörig skiss som kräver förklaring och borde skrivas rent. Men för mig är de intuitiva teckningarna och texterna kopplade med emotionella och fysiska minnen som sitter i kroppen. Dessa gör att jag minns hur jag rörde mig i rummet och vilka rörelser och emotioner som ledde in i varandra. Jag målade och skrev direkt efter improvisationen. Utan att visa den för min lärare. Den processen var bortkopplad från intellektet. Rörelsen i rummet förflyttade sig till handens rörelser på pappret och dessa bilder talar rakt in i mig och mitt känslominne medan de för en utomstående kanske inte säger mycket annat än att jag inte är någon direkt bildkonstnär och borde jobba lite på min handstil.

Textuellt valde jag att använda mig av den svenska texten jag själv skrivit. Som jag tidigare berättade (s. 40-41 i denna uppsats.) har jag valt att översätta Liùs arior som en del av att utvidga mitt textuella arbete. I *Hör på mig* lät jag hennes bön om att bli hörd ta sig olika uttryck genom de olika

genrer hon/jag befann mig i. Jag lät Liùs bön om att bli hörd ”*Min herre hör på mig*” och hennes förklaring av varför hon måste agera och förändra ”*Liù förmår ej mer. Hennes hjärta brister, går itu.*” få ta plats på olika sätt i olika genrer och gestalta även min egen önskan att bli hörd, agera och förändra utan att behöva följa mina egna och andras normer för hur jag förväntas ta mig an en aria.

Filmen *Omväxling förnöjer*

I metodavsnittet av den här uppsatsen (s. 41-42) berättar jag om hur jag använt mig av filmkameran som redskap för att följa min arbetsprocess. Detta har jag sammanställt i en film (Bilaga Nr 4). Jag tycker att det är svårt beskriva ett sceniskt konstnärligt processarbete i enbart ord. Därför ville jag inkludera en film från processarbetet där åskådarna fick möjlighet att ta del av hur det kan se ut när jag jobbar med det jag beskriver i den är texten. Förhoppningen med detta var att jag med film skulle nå fler än med en enbart skriven redovisning av processarbetet. Att ta sig an en text kräver ett större engagemang av de flesta. Min tanke var att jag på ett roligt och tillgängligt sätt skulle ge en inblick i mitt processarbete och hur mina tankegångar har gått under tiden.

Konfrontera min auditionskräck

Monologen *Håll dig till det du kan* är ett resultat av det arbete jag gjort med auditionträning med arian *Quando men vo* från Puccinis opera *La Bohème*. Monologen baserades på en text jag skrev om hur det kändes för mig när jag går på audition. Texten är skriven utifrån Freuds tankar om *Överjaget*, *Jaget* och *Detet*. Kortfattat kan man säga att *Överjaget* står för konventioner, regler, skuld, skam och självkänsla. *Detet* är våra impulser och drifter och *Jaget* dras mellan dessa två.

Jag har haft en nästan en fobiliknande auditionskräck. Jag avskyr löpandebandetprincipen när man motas in i ett rum där juryn sitter uppradade och ofta knappt orkar titta upp från sina papper. För att sedan ställa mig på ett kryss, stå med hjärtat i handen och sjunga en sång medan juryn skriver saker om hur jag sjunger och ser ut, som jag inte får läsa. Jag avundas dem som bara kan göra det. Som kan hitta in i sina karaktärer och göra något bra även i den där konstlade situationen. Jag blir låst, rädd och ledsen av auditions. Jag har sällan fått jobb på det sättet.

Tillsammans med Bartov jobbade jag med auditionträning och försökte hitta vad det är som stör mitt fokus och vad som kan hjälpa mig för att hitta in i någon slags värld som är min egen och som jag trivs i även när jag sjunger på en audition. Jag kom då fram till att jag alltid har sjungit till juryn som en publik på en konsert. Detta har inte fungerat bra så jag provade att hitta in i en annan typ av auditionteknik. Jag arbetade med sångerna som musikdramatiska scener där jag skapade ett känslominne för mig om hur det ser ut runt mig, hur det luktar, hur varmt det är etc. Ett slags trolleritrick som tog mig bort från den obehagliga platsen i juryrummet. Jag gjorde under våren 2014 flera auditions. Några innan auditionträningen och några efter. När det väl var upp till bevis tappade jag förmågan att gå in den värld jag skapat till mig själv och min karaktär. Jag var kvar i det obehagliga juryrummet. Tappade frihet och närvaro i röst och kropp. Men jag tror verkligen att det här är det sätt jag ska fortsätta arbeta på. Vanans makt är stor och jag antar att det kommer att krävas ett antal försök innan jag kan hantera den här situationen med den nya tekniken.

Ankan och Idas musikalfilm

Som inledning till föreställningen *Ankan* visade jag på den sceniska redovisning en film jag gjorde på en filmkurs för Gunilla Röör. Filmen har jag själv filmat, klippt och skrivit manus till. Den skapades efter att jag hade varit på ett seminarium om scenkonst på HSM där panelen pratade om musikal som en lättsam genre som var bra för teatrarna att få in pengar från. En av panelmedlemmarna sa något i stil med ”*Det kan jag säga nu när vi inte har någon musikalartist här.*” Jag tog illa vid mig. Utifrån den ilskan skapades *Idas musikalfilm* som behandlar ämnet om hur man ska kunna ge musikalstudenter bättre förutsättningar för att utvecklas intellektuellt och konstnärligt och känna stolthet inför sin yrkesidentitet. Till skolans fördel ska sägas att den under året som gått sedan detta

skedde tagit till sig kritik som kommit från elever om maktordningarna på skolan och snabbt reagerat och tagit problematiken på allvar för att göra fördomar synliga och hitta vägar in i ett mer respektfullt förhållningsätt till de olika genrer som samsas på de sceniska utbildningarna på HSM.

Här följer några av de tankar som Lindström och jag arbetade med i våra diskussioner runt maktordningar och annat som vi kände var relevant att diskutera i samband med vårt arbete med Ankan. Så här funderade vi över vår yrkesidentitet som musikalartister:

”På en fest var jag med och lekte en lek där alla hade varsitt kort från en kortlek i pannan. Ingen visste vad man hade för valör på kortet, det skulle man ta reda på genom att läsa av hur man blev behandlad av andra. Ju högre kort, desto högre status. Sen skulle man ställa sig i den rangordning man trodde var rätt. Den leken leker vi varje dag. Av någon anledning är skådespelare som enbart pratar en knekt och musikalartister en tia, i alla fall vad vi tror. ”

”Yrkestiteln musikalartist är svår att välja trots att det är min professionella utbildning. Jag har själv en väldigt stereotyp bild av vad en musikalartist är. För min del ser jag framför mig en smal, snygg kvinna med en stark kropp och med ganska lite intresse för samhällsfrågor och politik och ganska mycket intresse för smink, hårförlängningar och likes på facebook. Hur mycket är detta den bild som gemena man har? Hur mycket är min stereotypa bild av musikalartisten en bild av vad jag i min tur har fått höra av mina lärare och regissörer att jag INTE är och därför tror att jag måste vara för att vara en musikalartist?”

En av de frågor vi behandlade var om vi känner oss som en produkt och om det i så fall är en produkt vi tycker om? Här hamnade fokus i både våra texter på auditions och även på regissörens kontra den egna rollen i att känna sig delaktig i den konstnärliga processen. Det har vi använt oss av i Ankan genom att låta en av scenerna vara en arbetsintervju och i en scen där en skådespelare tampas med att vara en regissör till lags.

”Ibland känner jag mig som boskap, största boskapsmaskinen är auditions. Det kan vara rent omänskligt när man står där på rad och får ett ja eller nej. Då är jag en produkt och inte en människa, som det känns. Människa blir jag när jag fått jobbet, för då är jag erkänd som människa.”

”Jag tror att så länge jag fortsätter trycka in mig som en produkt i mallar som inte passar mig kommer jag att vara otrygg och ganska olycklig. Men jag vågar samtidigt inte stå där som den jag är och bli bedömd och sårad över att det inte är någon som vill köpa den produkten heller.”

”Det är regissören som gör dig till en produkt eller inte, men du har alltid ett val att inte se dig själv som en produkt utan som delaktig konstnär. Vad innebär att vara en produkt? Att bli behandlad som en maskin som gör det den blir tillsagd utan att ifrågasätta.”

En annan fråga som vi var tvungna att konfrontera var hur prestationsångest påverkar oss och när den dyker den upp? I diskussionerna relaterade vi till hur prestationsångesten dyker upp i konstnärliga processer och hur den visar sig då. Återkommande från den tidigare diskussionen om att vara en produkt var att prestationsångesten ofta kommer av att känna att man blir bedömd av sig själv och

andra i det man gör. Det har vi också låtit Ankan få ha med sig. Ankan ser upp till svanarna och deras vackra yttre och vill vara en del av deras grupp. Men hon passar inte in.

”Duktighetsångest skulle det kunna heta. Eller ”vara till lags ångest”. Jag vill så gärna att folk ska vara nöjda med det jag gör. Min största rädsla är att göra andra besvikna.

”Det är så sjukt att vårt yrke handlar så mycket om att vara bra eller dålig, i och för sig handlar allt i hela världen om att vara bra eller dålig. Kan vi inte bara få va?”

”Som ett monster i magen. Den kramar lungorna och förgiftar tankarna med negativa bilder. Får mig att känna mig liten och tvivla på min förmåga. Den säger att det värsta kommer att hända.”

”Prestationsångest låser mig, stryper tillflödet av energi, avslappning och känsla och gör att jag blir väldigt hierarkikänslig.”

Vi funderade också över vad det är som gör att vi blir rädda för att våra konstnärliga val inte duger. Även här kom mönstret av att vi styrdes av rädsla för att bli bedömda och utdömda fram. Viljan att vara duktig. Som om duktighet är beviset på att vi är något värda som människor. Även detta kämpar Ankan med.

”Jag är så rädd för att inte vara duktig. Så rädd för att det jag gör inte håller hög kvalitet. Jag är rädd att mina konstnärliga val är naiva, att jag inte är tillräckligt bra på det jag gör och att jag inte kan tillräckligt mycket för att kunna stå för det jag gör.”

”För att sluta vara rädd tänker jag på vad konsten betyder för mig och vad den kan betyda för andra. Det är utom min kontroll om det betyder något för någon annan eller inte, liksom kärleken. Det är alltid skrämmande att vara utom kontroll.”

Vid sidan om detta har jag valt att undersöka hur intersektionella frågeställningar går att implementera som pedagog och hur man kan undervisa och samarbeta i kreativa processer där dessa tankar ingår. Jag vill inte vara en pedagog eller regissör som tvingar in dem jag jobbar med i ett feministiskt synsätt. Men jag tror att förutsättningar för att förstå varför man gör sina konstnärliga val ökar om man ifrågasätter dem utifrån frågeställningar om kön, etnicitet, klasstillhörighet, utbildningsnivå, kroppsuppfattning etc. Till synes enkla frågor kan göra stor skillnad i hur man förstår sig själv på scenen: Gör jag så här för att jag själv eller någon annan gjort så förut, eller för att jag tycker att det tillför min karaktär något viktigt? Vad händer om jag gör tvärtom?

Jag upplevde att jag under min yrkesutbildning till musikalartist inte lärde mig att gå in i intellektuella och kreativa processer där jag lärde mig leta efter och förstå min egen konstnärliga röst. Samma mönster går att skönja på skolan och det fortsätter ute i arbetslivet. Om man som musikalartist sällan får hjälp att sätta igång sådana processer tror jag att man gör genren en otjänst. Om inte musikalartisterna blir medvetna och tänker på sig själva som medskapare hur ska då genren kunna utvecklas och hitta nya intressanta vägar? Av en lycklig slump fick jag möjlighet att göra just detta tillsammans med Maria Lindström, student i årskurs tre på musikalprogrammet på HSM. Både Lindström och jag kände oss ensamma i vårt konstnärliga arbete under höstterminen. Hon för att hennes praktik tog slut och jag för att jag tröttnat på att vara ensam i min blackbox. Vi träffades för att göra rörelseimprovisationer utifrån olika karaktärer i *Turandot* och jag presenterade mina metoder och

mina tankar runt maktstrukturer och normer. Improvisationen ledde till en fågelinspirerad rörelsesekvens där den ena fågeln intog högstatusposition och den andra lågstatuspositionen. Denna improvisation förde våra tankar till sagan om den fula ankungen av H. C Andersen. Vi bestämde oss för att låna varsitt exemplar av sagan och prata om den. Vi hittade i boken teman som intresserade oss som musikdramatiska scenkonstnärer: utanförskap, utseendefixering, att försöka få en plats bland en grupp utvalda, att vilja vidare etc. Det som skulle vara en liten passus i mitt arbete växte till att bli en stor del av mitt sceniska musikdramatiska undersökande under mitt andra år och resulterade i en av oss nyskriven föreställning baserad på sagan om den fula ankungen.

Arbetet med Lindström utformades som en gemensam kreativ process med kompletterande samtal grundade i tankar om de maktstrukturer vi befinner oss i och hur vi förhåller oss till dem. För mig var det viktigt att Lindström skulle få prova saker hon inte gjort förr och se vad som hände med hennes syn på sig själv som artist när hon provat att vara i fler roller än den, enligt min mening ofta, marionettstyrda musikalartisten och studentens. Samtidigt ville jag själv ta mig an roller jag inte tagit tidigare både i den sceniska gestaltningen och som koreograf och regissör.

Efter att jag presenterat begreppet intersektionalitet skapades frågeställningar som vi diskuterade och skrev personliga texter runt och delade med varandra. Det var en bra form för samtal och fördjupning i ämnet som både trivdes med. Vi lovade varandra att skriva minst en rad om varje ämne. Genom att ge skrivuppgiften ett så litet omfång blev det inte övermäktigt och när man väl satt sig för att skriva sin rad kom det ofta flera rader på köpet. Det är en metod jag tänker fortsätta att använda mig av som pedagog.

Vi diskuterade de maktstrukturer vi är del av och hur de påverkar våra val, åsikter, framgångar, nederlag, rädslor och låsningar som artister och konstnärer. Dessa tankar applicerade vi sedan på vårt arbete med att skriva och sätta upp *Ankan*. Vi tog kommando över alla delarna i produktionen och utmanade varandra i det vi stod tillbaka för. Jag blev oerhört inspirerad av det här arbetet och märkte att jag trivdes i rollen med att inspirera andra att skapa. Jag hade en bild av mig själv som en ensamvarg. Den har kommit på skam. Jag tycker om att jobba med andra. När jag hade jobbat själv i min blackbox i ett år var jag verkligen trött på mig själv. Jag längtade så efter att jobba med någon annan och Lindström gav mig möjligheten att göra det. Jag har skrivit och producerat egna föreställningar förut men det var härligt att vara med i processen när en yngre musikalartist hittar nya vägar och börjar lita på sin förmåga att själv skapa och ta plats.

Hierarkier och status i *Ankan*

När vi rollbesatte *Ankan* ville Lindström och jag expandera vår sceniska gestaltning genom att ta oss an för oss ovana roller. Jag har ofta fått spela lågstatuskaraktärer och Lindström högstatuskaraktärer. Därför tog Lindström rollen som Ankan som kämpar med att ta sig fram i tillvaron och blir nedtryckt av andra och jag och Maria Friman, också hon student på musikalprogrammet årskurs 3 HSM, spelade andra rollerna varav de flesta är förtryckare och otrevliga typer. När vi började repetera och Friman kom in i gruppen förändrades gruppdynamiken. Jag och Friman hade alla våra scener tillsammans och i de flesta av dessa skulle vi trycka ner Ankan på olika sätt. I början av repetitionsprocessen körde vi över Lindströms idéer för att vi pratade högre och var två. Vi var snabba på att upptäcka detta och förändra vårt beteende. Jag undrar om vi hade upptäckt och förstått vad som hände lika snabbt om inte hela projektet handlat om makt?

I första scenen i *Ankan* gestaltar jag en av två chefer. När vi började repetera den scenen upplevde jag att jag låg över högstatuspositionen mellan våra karaktärer på Friman. Friman är mycket längre än vad jag är och hon tog mycket plats i rummet och rörde sig kraftfullt och distinkt. Jag tyckte inte att mitt mjukare och mindre kroppsspråk var lika verksamt som maktmedel gentemot Ankan. När jag tog upp detta med Lindström upplevde hon att det var min rollkaraktärs närgångna och lite mjukare rörelsemönster som var mest hotfullt eftersom de var svårare att värja sig mot än Frimans mer

handgripliga förtryck. Hon menade också att kombinationen av dessa två olika kroppsspråk blev obehaglig för att det skapade en osäkerhet att ha två olika förtryckarmetoder att förhålla sig till. Jag är glad att jag tog upp den diskussionen för där synliggjordes mina fördomar om mig själv och min kropps begränsningar kopplade till exempelvis min längd. Jag fick klarhet i att dessa inte alls behöver stämma överrens med hur jag upplevs av andra och att makt inte alls behöver visas genom fysiska styrkeuppvisningar.

Ett annat val vi gjorde tillsammans var kostymen och även där blev det upphov till många bra diskussioner om man ska förstärka stereotyper eller bryta dem. Ett exempel på det är cheferna. När jag tänkte mig deras kostym såg jag framför mig kritstrecsrandiga kostymer av manligt klassiskt snitt med svarta lågskor. Men när vi pratade om det tillsammans kom tanken på att vi i så fall förstärker stereotypen av personer med hög status och makt som manligt kodade. Vi provade istället med den helt andra linjen och valde till slut den. Vi gav de två cheferna en kostym med typiskt kvinnligt kodade färger som rosa och rött, tights i svart lack och till det mycket höga klackar. Dessa kläder gav också cheferna en begränsning i rörelsefriheten som blev synlig i koreografierna. Kläderna satta gränser och när cheferna bröt mot dessa gränser genom att exempelvis sätta sig på huk så blev kostymen obekvämt och ful. Hade de burit svarta kostymer och lågskor hade de varit friare i sin rörelse. Vi valde också att förstärka detta genom att i repliker ifrågasätta om Ankan kunde gå i klackar. Ankans simfötter blev en markör för utanförskap genom att de i kontexten ansågs som normativt okvinnligt och icke önskvärt.

Humoristisk gestaltning i den sceniska redovisningen

I *Ankan* var våra val för att åstadkomma humoristiska gestaltningar ofta att förstärka stereotyper för att göra hierarkiska mönster synlig. I *Hör på mig* använde jag mig av humor för att leka med musikaliska genrer och gestik kopplad till dessa och se vart de ledde i krocken med en sorglig aria från operagenren. Humorn i *Håll dig till det du kan* bygger på igenkänning då föreställningen spelades på HSM där de flesta i publiken kan relatera till hur det känns att gå på audition. Humorn bygger också på brottet från normen att dölja rädslor och svagheter kopplade till yrkesidentiteten både på scenen och i livet.

Humoristisk gestaltning i filmerna hade jag inte funderat över. Fokus var att de skulle vara lättillgängliga och inte långtråkigt berättande och djupsinnigt akademiska. Jag märkte dock när jag visade upp dem att de framkallade många skratt. Jag antar att det både var på grund av igenkänning och att publiken genom att skratta åt mina rädslor såg sina egna rädslor och brast ut i skratt. Jag upplevde aldrig skratten som kränkande utan som att man skrattade med mig. Detta är dock min egen fundering och jag har inte haft möjlighet att samtala med någon i publiken om detta. Allt textmaterial på min sceniska redovisning var framtaget av mig och Lindström. Vi befinner oss i åldersspannet 20-40 år och har utgått från att vårt perspektiv är det normativa. Bara genom att göra detta har vi brutit en maktordning. Den största delen av humorscenen består främst av män i 20-50 år åldern och bygger på att deras värld är den normativa. Detta gäller inte bara i den humoristiska gestaltningen. Det flesta med makt över vad som ska sägas och utföras på scenen är män och jag vill vara med och förändra den statistiken.

Utställningen



I samband med min sceniska redovisning hade jag en utställning i glasmontrar på HSM. Detta var en möjlighet att visa mer av hur mitt processarbete sett ut genom att presentera texter jag skrivit och redskap jag använt mig av. Jag valde att inte presentera mig själv med nytagna fotografier. Jag ville inte att mitt utseende skulle vara fokus utan att fokus skulle ligga på mina tankar och idéer i den praktiska delen av mastersarbetet och även vad det utställnings-skåpet signalerat till mig under åren som student på HSM. Utställningen innehöll två fotografier av mig som barn. Det ena är det foto som satt på väggen på mitt dagis. Det första foto av mig som var officiellt och öppet för andra att bedöma. Ett foto som för mig liknar de fotografier som presenterar eleverna i kandidatprogrammen i opera, musikal och skådespeleri i skåpen ovanför utställningen. Det andra fotografiet är ett fotografi på mig som barn och min mamma när vi dansar. Det symboliserar för mig glädjen och friheten i musiken och rörelsen som fanns naturligt som barn. Den rörelseglädje som jag försökt återvinna som vuxen. Känslan av att leka musik. Jag tycker om det engelska uttrycket ”to play music”. Det ger frihet och signalerar lust. Medan ordet ”spela”, som i att spela musik eller spela teater, ger mig associationer till regler och tävlingsmoment och en fastlåst form att följa.

I utställningen visades också de arketypkort jag arbetat med i mitt arbete med working actions (Myss 2003) och rörelser som jag kopplat till dessa. Jag visar kartorna som jag använt mig av i mitt drömarbete, några av sidorna i min anteckningsbok från processarbetet. Utställningen innehöll även solfjädern, slöjan och repet, de föremål jag arbetade med i rörelseimprovisationerna tillsammans med Liana Norton i mitt karaktärsarbete med Liù. Solfjädern var kopplad till hopp och frihet, slöjan till Liùs längtan och dolda drifter och repet till det som binder henne i tanke och handling. Tillsammans med detta presenterade också en dikt som jag kallat för Liùs epos. En text som jag skrivit i karaktärsarbetet med Liù för att beskriva hennes livsresa.

Utställningen var tänkt som ett komplement till den sceniska redovisningen. En fördjupning för

den som var intresserad av att se hur min process sett ut.

Men främst var utställningen en del av mitt arbete med att synliggöra hierarkier och maktordningar på utbildningarna på Högskolan för scen och musik för mig själv och andra. I skåpet där jag hade min utställning sitter foton på eleverna på kandidatutbildningen i opera, musikal och teater.

”Skåpet har sedan jag började på HSM för första gången 1998 utövat en mystisk dragning på mig. Här bakom lås och bom, belysta och uppsatta på sammetsbäddar fanns bilder på speciellt utvalda elever på skolan. De högst upp i hierarkin. De utvalda. De allra viktigaste. Jag gick musiklejarlinjen och vågade knappt gå i teaterkorridoren. Jag vågade inte heller öva på de två översta våningarna där de klassiska musikerna höll till. Övningsrummen och korridoren har jag sedan länge erövrat. Nu tänkte jag en gång för alla göra upp med det här skåpet genom att fylla det med mig och det jag gjort under mina två år som mastersstudent i musikdramatik på skolan.” (Ida Olsson 2014. Texten fanns med i utställningsmontern.)

För mig var det en viktig manifestation att ta plats i det här skåpet med mitt arbete och mina tankar. Jag vågade berätta och belysa vad ett till synes oskyldigt skåp kan signalera till dem som går på skolan men vars fotografier inte är upplysta och lagda på sammetsdynor. Det gjorde jag för att jag vill att alla som går på HSM ska känna sig viktiga och värdefulla. Att en musiklejarstudent, en mastersstudent i musikdramatik och en operasångare alla ska känna att de är lika viktiga och att skolan är stolt över dem och deras arbete.

Kapitel 3. Diskussion och sammanfattning

Som jag beskrev i kapitel 1 ville jag i mitt sceniskt undersökande arbete försöka förstå och förklara för mig själv hur jag förhåller mig till olika maktstrukturer och normer i mitt konstnärliga arbete. Jag ville genom detta hitta in i ett mindre ängsligt musikdramatisk konstnärskap. Detta känner jag att jag har lyckats med. Först och främst har jag gjort ett sceniskt examensarbete som istället för att vara duktigt har varit utmanande och ärligt. Ett arbete som jag efter min föreställning fått många kommentarer om där ordet ”mod” har förekommit. Jag förstår att det kan ses som mod att berätta så öppet om det som varit svårt och att inte redovisa det som är duktigt och komfortabelt utan det som är utanför min komfortzon, nya kunskaper som visar vad jag velat utforska. Jag har lärt mig att för mig som musikdramatisk konstnär är det den typen av arbete som jag vill göra. Jag vill undersöka ämnen som är intressanta för mig och dela dem med andra. Jag vill skapa nya föreställningar. Det fina mottagande av min föreställning gjorde också att en tanke som grott i mig länge på många vis blev besannad. Människor är rädda. Människor kämpar med att gömma sin rädsla för att inte uppfattas som svaga eller dåliga. Människor mår bra av att se andra blotta sina rädslor. Det gör den egna rädslan mindre och det öppnar upp för intressanta samtal. Just nu tänker jag mig att min konstnärliga gärning ska bli att blotta rädslor och genom det försöka hjälpa andra att vara mindre rädda.

Jag har blivit medveten om att det krävs ett ständigt pågående arbetet med att synliggöra maktordningar, förstå sin egen plats i dessa och sedan försöka bryta det som känns negativt. Maktordningar är inte statiska de förändras med tid, rum och med mig själv som person och de sammanhang i vilka jag befinner mig. Jag är på en annan plats i mitt musikdramatiska konstnärskap nu än för två år sedan när den här undersökningen startade. Jag kan mer, är äldre, har nått en ny utbildningsnivå med en konstnärlig mastersexamen i musikdramatik, min kropp har fått nya funktionsförutsättningar genom både fler skador och mer styrka och flexibilitet, jag har nya kontakter i branschen etc. I och med detta förskjuts min position i dessa maktordningar. Det är ett livslångt arbete att se detta och jag hoppas att jag ska fortsätta att ha mod och tålamod nog att fortsätta undersöka min plats i dessa maktstrukturer.

I utvärderingar från Lindström och Friman om vårt arbete och vilka nya insikter och lärdomar de tar med sig från det kan jag också se att min önskan om att vidga musikalartisternas kreativitet och stärka deras möjligheter att göra egna konstnärliga val och känna sig mindre som produkter har slagit in. Friman skriver:

”Jag visste att det fanns tid och lust till diskussioner om ämnen som tas upp i texten, vilket lockade mig lika mycket som det kreativa gestaltandet. Jag märkte snabbt att arbetet med Ida och Lindström var en mjuk, snäll och utvecklande process med öppna diskussioner och pedagogiska samtal. Jag har lärt mig att våga lyssna på mina egna idéer mer och det tar jag med mig in i mitt arbete i min slutproduktion. Jag testade att våga vara ärlig mot mig själv och mina kollegor angående arbetet och har fått fin respons tillbaka, vilket är någonting jag självklart vill ta med mig vidare.”

Det här stärker min tes att man genom medbestämmande och fokus på gemensamma diskussioner runt ämnen som berör skapar förutsättningar för musikalartisterna att ta sig själv och sitt konstnärskap på allvar. Lindström som var med och skrev *Ankan* beskriver detta med orden:

”Jag har lärt mig ett nytt arbetssätt när det gäller att skriva eget och sätta upp det. Jag skriver bättre och har fått smak på att skriva eget vilket jag nu älskar. Det är häftigt att få jobba med sina egna texter och underbart att få jobba med en sån fantastisk konstnär som Ida. Hon har verkligen inspirerat

mig. Har lärt mig hur man kan skapa musik. Har lärt mig att ta hjälp av andra i konstnärliga processer, som pusselbitar. Jag vill göra mer.”

Det gör mig glad att jag har varit med och väckt detta i Lindström. För även om man är en skrivande och skapande människa behövs det hjälp att komma igång. För att skapa något måste man våga börja pussla och ibland behöver man hjälp med hur man ska sortera sina bitar. Ibland blir man blind för vilka bitar som passar ihop och någon annan kan komma in och sätta rätt bit på rätt plats. Ensam är inte stark. Genom samarbeten kan man göra saker man inte klarar på egen hand. Och genom att vara generös med sina kunskaper och idéer skapar man en trevligare och mer kreativ arbetsmiljö än där man håller hårt om sin egen kunskap och ser på varandra som konkurrenter. I förlängningen tror jag att ett sådant pedagogiskt arbete som jag gjort tillsammans med Lindström och Friman på musikalutbildningar skulle ge musikalscenen i Sverige en förnyad skärpa och ett bredare utbud genom att musikalartisterna själva är med och skapar berättelser och föreställningar och tar mer plats i fler bitar av produktionerna.

Jag ville också med mitt undersökande sceniska arbete vidga mina möjligheter att göra nya tolkningar och gestaltningar av karaktärer i musikdramatiken och jag upplever att jag genom att expandera mitt fält som musikdramatisk scenkonstnär har uppnått detta. Både genom att jag lärt mig mer och ställt frågor till mig själv och andra om vilka normer vi grundar våra sceniska val på och genom att jag tillskansat mig nya arbetsfält. Det som främst har hjälpt mig är arbetet med kroppen och rösten där the working actions har gett mig redskap att förstå, utvidga och sammanlänka mina dramatiska, textuella, musikaliska, kroppsliga och vokala kvaliteter. Detta blev ingången i den gemensamma interpretationsprocessen som jag eftersökte och som jag vill fortsätta att utforska. För mig är det nyckeln till intressant musikdramatisk gestaltning, att hitta sätt att sammanlänka de olika bitar som samverkar i musikdramatik.

Sammanfattning

Jag är stolt och glad över hur jag utnyttjat de två år jag haft på skolan. Jag har gjort det jag försatte mig att göra: undersökt vilka maktordningar som styr mig och om och i så fall hur jag kan förändra mig i detta. Jag har följt mitt ledord expansion och har vuxit i mina konstnärliga uttryck. Jag har också en gång för alla valt en titel för mig som jag trivs i och som jag känner beskriver det jag är och det jag vill göra. Jag är från och med nu en musikdramatisk scenkonstnär.

Det som först var en studie om humor blev i det sceniska arbetet en studie i mig själv och mina egna fördomar. Jag insåg då att jag tycker om att arbeta med humor. Kanske är min komiska begåvning något som jag fått genom att jag blivit castad in i det tidigare. Jag har inte hittat svaret på det. Men nu har jag en komisk begåvning och jag använder mig av den för att berätta om ämnen som betyder något för mig. Jag fördjupade mig i texter och karaktärer som inte brukar gestaltas med humor. Men jag kom fram till att jag trivs med att jobba med humor. Det är ett val. Men jag känner att jag nu har nya verktyg att jobba sceniskt om jag inte vill fortsätta berätta mina historier med humor i framtiden.

I programbladet till min sceniska redovisning smög sig ett korrekturfel in. *Omväxling förnöjer* blev *Ömväxling förnöjer*. Jag behöll det namnet på det sceniska arbetet. Ordet ömväxling blev en symbol för mitt arbete. Analysen och det teoretiska perspektivet i uppsatsen *Omväxling förnöjer* transformerades genom undersökande konstnärligt arbete. Men som i allt konstnärligt arbete spelade en viss del slump och oförutsatta händelser in i slutresultatet. Jag tycker om att ett litet språkligt misstag av mig i ett stressigt slutskede skapade ordet *ömväxling*. Det beskriver transformationen som arbetet gjort under de två åren. Ett omväxlande arbete där jag strävat efter kreativ lust och förnyade uttryck. Ett arbete som jag vårdat ömt, men som ömmat i mig genom att det tvingat mig att se mina rädslor och fördomar i vitögat och utmana dem och mig själv: Öm ömväxling förnöjer.

Källförteckning

Litteraturlista

- Abbate, Carolyn 2001 *In search of opera*. Princeton University press. Princeton & Oxford.
- Abbate, Carolyn & Parker, Roger 2012 *A history of opera*. W. W Norton & Company, London & New York
- Allen, Richard & Smith, Murray 1997 *Film theory and Philosophy*
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198159216.001.0001/acprof-9780198159216-chapter-18> Oxford scholarship online. Hämtad 2012-09-14.
- Apte, Mahadev L. 1985 *Humor and laughter. An anthropological approach*. Cornell University Press, Ithaca & London.
- Batta, András [red.] 1999 *Opera. Kompositörer. Verk. Uttolkare*. Könnemann. Köln.
- Berg, Anna, Brunn, Mattias, Jelf, Cilla, Isaksson, Linda, Lorentzon, Peter, & Ahnstedt Mitle, Anna [red.] 2012 *Dokument: id. Kön och identitet ur ett scenkonstperspektiv*. Regionteater väst. Uddevalla.
- Blom, Rune 1988 *Evita, Cats och de andra. En bok om den nya musikalen*. Sveriges Radios förlag.
- Julia, Budden 2013 *Turandot* Oxford Music Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/O905166?q=Turandot&search=quick&pos=4&start=1#firsthit> Hämtad 2013-01-10
- Butler, Judith 2004 *Undoing gender*. Routledge. New York & London.
- Cairns, David 2013 *Arturo Toscanini* Oxford Music Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/28197?q=Toscanini&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> Hämtad 2013-01-10.
- Cameron, Julia 2002 *The artist's way. A spiritual path to higher creativity*. Tarcher. USA.
- Cameron, Keith 1993 *Humor and History*. Intellect. Oxford, England.
- Clum, M. John 1999 *Something for the boys. Musical Theater and Gay Culture*. St. Martins Press. New York
- Crenshaw, Kimberlé 1989 *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. The University of Chicago Legal Forum, USA.
- Critchley, Simon 2002 *On Humour*. Routledge, London & New York.
- De los Reyes, Paulina & Mulinari, Diana 2005 *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*. Liber. Malmö.
- De los Reyes, Paulina & Gröndahl, Satu. [red.] 2007 *Framtidens feminismer. Intersektionella interventioner i den feministiska debatten*. Tankekraft Förlag. Hägersten.
- De los Reyes, Paulina, *Intersektionalitet*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/intersektionalitet>, Nationalencyklopedin. Hämtad 2012-09-13.
- Elf Karlén, Liv, Stormdal, Emma & Vinthagen, Rebecca 2008 *Större än så här. Tankar om en genusnyfiken gestaltning*. Bokförlaget Atlas. Stockholm.

- Granlund, Anna Maria 2012 *För att det är konst vi gör. Genusproblematik i gestaltungsarbetet*. Kandidatuppsats på Yrkeshögskolan Novia, Vasa.
http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/43458/Granlund_AnnaMaria.pdf?sequence=1
- Gilbert, Helen [red] 1999 *(Post) Colonial Stages. Critical and creative views on drama, theater and performance*. Dangaroo press. West Yorkshire. UK.
- Gilbert, Joanne, R. 2004 *Performing Marginality. Humor, gender, and cultural critique*. Wayne State University Press, Detroit, USA.
- Girardi, Michele *Puccini: (5) Puccini, Giacomo* Oxfords Music Online. Oxford University Press
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/40280pg5#S40280.5> Hämtad 2013-01-10
- Gänzl, Kurt 2001 *The encyclopedia of the musical theater. Second edition*. Shirmer Books, New York, USA.
- Horowitz, Susan 1997 *Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers and the new generation of funny women*. Gordon & Breach. Amsterdam.
- The Earl of Harewood Peattie, Antony [red.] 2000 *The new Kobbés opera book*. Ebury Press. London.
- Kuhn, Laura [ed.] 1999 *Baker's Student Encyclopedia of Music, vol. 3*. Schirmer. New York, USA.
- Lamb, Andrew 2000 *150 years of popular musical theatre*. Yale University Press. USA.
- Lutz, Helma, Herrar Vivar, Maria Teresa & Supik, Linda [red.] 2011 *Framing intersectionality. Debates on a multi-faceted concept in gender studies*. Ashgate e-Book.
- Malmö Opera 2012 *Årsredovisning 2011* Malmö Opera. Malmö
- Maxfield, James F. 1996 *The Fatal Woman: Sources of male anxiety in American Film Noir. 1941-1991*. Madison, Teaneck, Farleigh Dickson University Press. London: Associated University Presses. USA/UK.
- Morrael, John [red.] 1987 *The Philosophy of laughter and humor*. Suny, Albany
- Myss. Caroline 2003 *Archetype cards*. Hay House Inc. USA.
- Neef, Sigrid, Batta, András 2000 *Opera. Kompositörer, verk, utgivare*. Könnemann cop. Köln. Tyskland.
- Nordström, Sixten 2003 *Stora operetter och musikaler*. Dialogos Förlag. Stockholm.
- Olsson, Ida 2009 *Hillevi Stenhammar i svensk musikhistoria. En kritisk historiografisk fallstudie med intersektionalitetsperspektiv*. Göteborgs Universitet.
- Osten, Suzanne 2002 *Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser. 1969-2002*. Gidlunds förlag. Uppsala.
- Roselli, John 1984 *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*. Cambridge University Press.
- Sjöstedt, Elsa-Britt 1981 *Sohlmans opera. 686 operor från La Dafne 1597 till Animalen 1979*. Sohlman, Stockholm.
- Stuart, Andrea 1996 *Showgirls*. Jonathan Cape. London.

Smith, Susan 2005 *Short cuts. Introduction to film studies. The musical. Race, gender and performance*. Wallflowers. London & New York.

Sörensen, Inger 1993 *Opera Lexikonet*. Bokförlaget Forum. Stockholm.

Villa, Paula-Irene 2011 *Embodiment is always more: Intersectionality subjection and the body*. (Kapitel 11 i Lutz, Helma, Herrar Vivar, Maria Teresa & Supik, Linda [red.] 2011 *Framing intersectionality. Debates on a multi-faceted concept in gender studies*. Ashgate e-Book.)

Witkin, Robert. W. 1993 *Irony and the historical*. (Sid. 136-138 i Cameron, Keith 1993 *Humor and History*. Intellect. Oxford, England.)

Woodrough, Elizabeth [red] 1995 *Women in European Theatre*. Intellect books. Exeter. UK.

Zambrana, Ruth Enid & Thornton Dill, Bonnie [red.] 2009 *Emerging Intersections. Race, class and gender in theory policy and practice*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London.

Film

Barberaren i Sevilla 2000 Dokumentations-dvd Göteborgsoperan.

Boys don't cry. 1999 Fox Searchlight Pictures. Regi Kimberly Pierce.

Chess på svenska 2012 Dokumentations-dvd Göteborgsoperan.

Evita 2012 Dokumentations-dvd Malmö Opera

Sommarnattens leende 2013 Dokumentations-dvd Malmö Opera

Trollflöjten 2013 Dokumentations-dvd Malmö Opera

Turandot 2006 Dokumentations-dvd Göteborgsoperan

Websidor

GöteborgsOperan

<http://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset/om-foretaget/> Hämtad 2012-10-08.

<http://sv.opera.se/forestallningar/chess-pa-svenska-2012-2013/> Hämtad 2012-10-09.

<http://sv.opera.se/forestallningar/turandot-2012-2013/> Hämtad 2012-10-10.

Malmö Opera

<http://www.malmoopera.se/om-malmo-opera> Hämtad 2012-10-08.

Nationalencyklopedin

Intersektionalitet. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/intersektionalitet> Hämtad 2012-09-13.

Humor. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/humor/206180> Hämtad 2012-09-13.

Jedward

<http://en.wikipedia.org/wiki/Jedward>

<http://www.planetjedward.net/>

Årsredovisning 2011 GöteborgsOperan

http://sv.opera.se/media/ext/documents/2012/04/%C3%85rsredovGO_2011_sk%C3%A4rm.pdf

Bilagor

Filmer

Nr 1. *Interpretationsarbete med Quando men vo*. Idé. Ida Olsson. Filmfotograf. Sara Svärdsén. Regi. Gunilla Röör. Klipp. Ida Olsson och Sara Svärdsén. Högskolan för scen och musik. Göteborg. 2013.

Nr 2. *Ömväxling förnöjer*. Scenisk redovisning av Ida Olsson. Konstnärlig Master i Musikdramatik. Högskolan för Scen och Musik. Göteborg. 2014.

Nr 3. *Idas musikalfilm*. Film, klipp, regi och manus. Ida Olsson. Högskolan för scen och musik. Göteborg. 2013.

Nr4. *Omväxling förnöjer. En inblick i processen*. Film av och med Ida Olsson. Högskolan för scen och musik. Göteborg. 2014.

Texter

Bilaga nr 5. Inventering av den humoristiska gestaltningen i föreställningarna.

Bilaga nr 5. Inventering av den humoristiska gestaltningen i föreställningarna

Chess

Visuellt i scenrummet äger merparten av de scener som har komiska eller humoristiska inslag rum i västvärlden. Scenografi och kostym för öst är mörk, strikt och fyrkantig utan några direkta utsmyckningar. Den scenografi som förknippas med väst är ljus, utsmyckad med träd, blommor och färger. Himlen är blå med vita moln. På kvällen är det upplyst och ibland även kulörta ljussättningar. Kostymerna hos dem som tillhör västvärlden är utstuderade och vulgära, fantasifulla och utflippade. Det är färgglatt, glittrande, guld, silver, långa galaklänningar, kortkort, pompoms och linedance-kostymer, ett hårdrocksband i läder, masker och nitar, en transa med lösbröst, en latinoman och ett fantasidjur som rör sig kattlikt och är dresserat och går i koppel. De komiska eller humoristiska scenerna återfinns främst på platser förknippade med media och idoldyrkan. Nedan följer en beskrivning av de scener där humor används språkligt, visuellt, musikaliskt eller kroppsligt

Akt 1⁵. Merano. När scenen börjar hörs en flöjt spela korta melodislingor med stackato i ett högt register och ett piggt framåtsträvande tempo. Den komiska huvudkaraktären, en journalist, kommer in på scenen. Hon är medelålders, bystig, kurvig med ett stort rött hårsvall, iklädd guldlaméklänning med tigerränder och högklackade guldskor. Scenrummet består av två vita byggnader. Den ena är ett hotell och den andra är en tv-studio i Merano som ska sända den stora finalen i världsmästerskapen i schack. Mellan husen är en röd matta utlagd för celebriteterna att gå på för att visa upp sig och intill den ett staket för att hålla journalister, paparazzis och andra nyfikna på behörigt avstånd.

Musiken byggs successivt ut med stråkar och klassisk symfonisk orkester och körsång med sopraner och kvinnoröster som sjunger melodin. Musiken är lätt, spelad i ett högt register med snabba toner ofta i stackato. Meloditemat upprepas och är både dansant och sångbart. Musiken känns enkel, lättsam och glad och går i dur.

I släptåg har journalisten två kameramän som är snarlika varandra. De bärmörka kläder, är av medellängd och uppfattas som anonyma och undergivna i förhållande till journalisten. Journalisten är i tydlig högstatusposition gentemot kameramännen. Deras kroppar intar hela tiden en fysisk plats i rummet som alltid är lägre i förhållande till journalisten.

Journalisten trippar fram i sina skor med ett utstuderat kvinnligt manér. Annars är hennes rörelser, särskilt armarna, starka och dominanta. Hon pekar, bestämmer vad som ska ske och har kommandot över situationen. Hon tar en central plats i scenrummet, ber inte om ursäkt för sig ens när hon gör privata saker som att borsta tänderna och dra upp sina strumpbyxor. I hela den här scenen har hon kommandot över vad som händer. Hon har makten över vem som ska synas och hur det ska skildras. Alla celebriteterna vill fånga hennes intresse och få sina five minutes of fame.

Runt den röda mattan flockas nu människor i utstuderade guldfärgade fantasikreationer. Trots att kläderna är flippade bildar de en homogen och förhållandevis anonym grupp. De rör sig i grupp från den ena kändisen till den andra. De är påtagligt uppvarvade och rör sig stressigt och ryckigt och strävar efter få se så mycket som möjligt av det som händer på den röda mattan. Detta visar sig genom att de ofta rör sig på tå och högt i kroppen för att se över

⁵ Namnen på scenerna är namnen som används i menyn på GöteborgsOperans ickekommersiella dokumentationsdvd.

de andras huvuden.

In på röda mattan paraderar nu olika stereotypiska karaktärer som man känner igen från västerländsk skvallerpress. De har alla extravaganta kostymer och de poserar för kamerorna, åskådarna och för journalisten. Ingen gör något oväntat. Trots att alla karaktärer är överdrivna håller de sig till normen för sin stereotypiska karaktär. Detta gör att det komiska momentet är igenkännande inte normbrytande. Känslan är stressig och kaotisk det händer mycket samtidigt.

Delegationen från öst befinner sig separerat från de andra på ena sidan scenen. De är mörkt klädda i svart, vitt, grått och silver och drar ingen uppmärksamhet till sig. De medverkar inte i mediaspektaklet.

Sist kommer den amerikanska schackstjärnan Freddie och hans partner Florence. Med deras entré ändrar musiken karaktär och går från den västerländska klassiska traditionen till den västerländska pop & rocktraditionen. Nu fylls den symfoniska ljudbilden ut med trumset och elgitarr. Musiken hamnar i ett lägre register och en helt ny ljudbild, tempot sjunker och rytmen är långsammare i det nya tema som introduceras.

Freddie är klädd i en silvervit kostym. Kavajen är uppknäppt och han bär svarta solglasögon och en scarf/halsduk nonchalant släng runt nacken. Han rör sig självsäkert, kaxigt och dominant. Han gör sexuella rörelser mot sin publik genom att jucka och bjuder in sin motståndare Anatolij att spela med i mediaspelet och skapa ännu mer intresse för matchen. Freddie ironiserar över att ”*packet*” fått schack på hjärnan och han menar att vad publiken egentligen vill ha är en intrig mellan honom och Anatolij, en replik på det kalla kriget. Anatolij reagerar inte på Freddie's provocerande beteende. Men Freddie är beredd att ge publiken vad de vill ha och kastar ett glas champagne på Anatolij. Anatolij reagerar fortfarande inte på provokationerna.

När Freddie lämnar scenen är han även ironisk i sina gester genom att han efter att ha förödmjukat Anatolij verbalt och fysiskt plötsligt göra hovbugningar och slängkyssar till honom. Freddie är oförutsägbar och aggressiv vilket gör att hans ironiska framtoning framkallar obehag och inte skratt.

Domaren. Scenrummet är en tv-studio med en gradäng på en sida, ett liveband på den andra och ett cirkelformat podium i mitten. På detta står ett bord och två stolar för de två schackspelarna. Mitt bak en stor projektionsskärm som först har texten ’gameshow’ i tv-spelslayout, sedan grafiska mönster och till slut närbilder på schackspelarna. De två domarna, som både är män, går utanför normen för min bild av hur en domare, tillika högstatuskaraktär, brukar se ut och bete sig. Den stereotypen jag har av en domare är kodad till manligt socialt kön i kroppsspråk, rörelser och språkbruk. En person som är strikt, återhållen och bestämd, med tydliga och dominanta rörelser.

De här domarna är tvillingar i likadana kläder och frisyr. Deras utseende för tankarna till utflippad syntpop men framförallt, i både kostym, rörelsemönster och frisyr, till tvillingparet Jedwards som medverkade i finalen av Eurovision Song Contest 2011 & 2012.⁶ Språkligt slänger sig de bägge domarna med franska fraser, de talar om schack som ett spel som tar bort ”*fördumningens tyranni*”. De visar sin överlägsenhet och högstatus genom att

⁶ Tvillingarna John och Edward Grimes blev upptäckta i en tv-sänd talangtävling på Irland. De medverkade i finalen i Eurovision Song Contest 2011 & 2012. För bilder och videoklipp med Jedward hänvisar jag till deras hemsida <http://www.planetjedward.net> och wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Jedward>

använda ett språk som kopplas till det intellektuella och finkulturella. Deras sätt att tala visar både tillhörighet med den franska kulturen och att de sätter sig över de som inte förstår sig på schack. Genom att säga att schack motverkar fördumning framhåller de sig själva som intelligenta. Min upplevelse är dock att när de använder sig av franska fraser och ett sirligt och utsmyckat språk ger de ett kvasiintellektuellt och aningen korkat intryck.

Kroppsligt rör de sig oförutsägbart ibland och ibland i synkroniserade rörelser. De rör sig aldrig grundat och långsamt utan snabbt och virrigt. De gör även hovbugningar och sirliga rörelser med händerna som ger ett mesigt och feminint intryck. Dessa sirliga rörelser brukar inom västerländsk media och teaterkultur användas för att koda tillhörighet i ett kvinnligt socialt kön, det kungliga hovet, eller manlig homosexualitet. Men i den här kontexten kodas de som ”franska”. Man kan säga att domarna ”gör” sin franska identitet med dessa rörelser och även med intellektuella ansatser och ett språkbruk som skiljer sig markant från de andra på scenen. De är också insmickrande i en del av sina rörelser då de bland annat kastar slängkyssar till publiken. Något som känns helt ur karaktär för en domare och som gör dessa två domarna väldigt svårdefinierade. Man vet inte var man har dem de är svåra att läsa av eftersom de bryter mot den stereotypiska normen för en person i deras befattning. Musikaliskt befinner sig deras sångstil och musiken i en västerländsk pop & rockgenre. Utmärkande i deras sångstil är att de textar väldigt tydligt och att fraseringen iden svenska texten är distinkt och stackaterad med tydliga avslut på varje fras. Dessa avslut efterföljs ofta av en synkop i musiken som domarna gör en gest eller rörelse i. När de däremot sjunger på franska är det mer legato i både kropp, röst och musik.

Kvartetten. Domarna, Florence, Molokov och Anatolij är kvar i studion efter att Freddie avbrutit matchen och stuckit. Det är nedsläckt och ingen publik. Journalisten är där men hon är inte längre följd av sina kameramän utan smyger själv runt för att försöka hitta något att skriva om. Hon är nu nedtonad och rörelserna är smygande och undergivna. Hon hukar i kroppen, intar en fysiskt lägre position och tar upp mindre plats i scenrummet. Gestiken i armarna är nästan helt borta. När hon i sitt journalistiska arbete använder sig av den mer åldersstigna metoden papper och penna är hon inte lika högstatus i sin roll som journalist som när hon blir filmad.

Journalisten har en komisk replik: ”*Vad tror du detta får för poliiiiiitiska konsekvenser?*” Den komiska effekten ligger till viss del i den musikaliska användningen av språket där det långa iiiit ger en rolig effekt och också i att hon fnissar till efter att hon sagt repliken. Det kan också kodas som ett fisförnämt ”Lidingö-i” kopplat till överklass. Detta blir komiskt eftersom hon etablerat sig som en skvaller-och-skandaljournalist och bruket av fina i:n krockar med normen av en person i hennes yrkesroll och samhällsklass.

Repliken kan även tolkas ironisk, att hon driver med överklassen och de som intresserar sig för politik. Men eftersom journalisten håller en så låg profil i den här scenen känns hon snarare korkad och lite utanför sin egen kunskapszon än en person som driver med dem hon ska skriva om. Hon är också ensam journalist i den här scenen till skillnad från tidigare då massor av paparazzis och andra skvallerjournalister sprang efter varandra. Hennes yttre smälter inte längre in i miljön. Tidigare ville de hon intervjuade bli synliga och stå i rampljuset. I den här scenen vill de tysta ner Freddie's skandalartade sorti från schackmatchen och inte blåsa upp den i media. Journalisten är inte önskvärd. Samtidigt har hon en maktposition genom att vara den som kommer att skriva historien för omvärlden.

I samma scen använder sig Florence av ironi. Hon kallar Freddie för ”*En sann humorist*” men tycker inte att hans beteenden är det minsta roligt när han har skämt ut sig och hon lämnats att släta över hans övertramp. Hon sätter sig upp mot honom. Freddie är beroende av Florence men hon säger ifrån och låter sig inte bli illa behandlad och förkastar den han säger och förminskar det med sin ironi.

Pianobaren. Florence tror att hon är ensam kvar i tv-studion. Hon släpper ut sin frustration genom att sparka till podiet, hon tar i för hårt skriker ”*aj*” och sätter sig uppgivet på gradängen. Det humoristiska momentet är delat mellan att hon inte kan kontrollera sin styrka och skadar sig och att det visar sig att hon visat sin svaghet, dumhet och brist på kontroll inför den stela och korrekta ryssen.

Presskonferens. En scen där humor mestadels gestaltas genom kroppsliga uttryck av samma slag som hos åskådarna och journalisterna i Meranoscenen. Det är presskonferens och pressen är samlad igen i samma utflippade guldfärgade kostymer. Huvudjournalisten är återigen filmad och har genom det tagit tillbaka sin högstatus och med den sina stora gester. Hon styr och ställer och är den som frontar dans/rörelse-numret som nästa scen börjar med.

Freddie & pressen. Journalisterna kommer in på scenen i dunkel och dimma. De rör sig likt fåglar som flaxar i en orolig grupp, som om de fått vittring på något. Det påminner något om en parodi på Svansjön. Efter en stund avtar fågelbeteendet och de rör sig mer tydligt och bestämt och mindre fågellik.

Språkligt berättar texten i sången att journalisten är ute efter skvaller och sensation. Orden skandal hörs tydligt i texten som annars inte kommer fram så tydligt. Freddie står i en fyrkant av ljus omgiven av en grupp journalister. På andra sidan scenen sitter Florence och Anatolij och kurtiserar vid ett bord. Freddie har armarna i kors och står bredbent. Han nedvärderar språkligt med hjälp av ironi Florence och Anatolij's begåvning och deras romans. ”*En medelmåtta fann en annan. Vilken idyll så rart. Tro mig han tröttnar säkert också. Det gjorde jag, rätt snart*” Det här användandet av ironi står i kontrast till hur när han går utanför gruppen av journalister, då ingen ser honom, är nedtonad, ensam, otrygg. Då är den rakryggade och bestämda kaxigheten i kroppen är borta.

Akt 2. Grälet. Det är kväll. Hotellet är upplyst med blå belysning. På nedervåningen finns en incheckningsdisk. En kypare balanserar en bricka med utstuderade clownaktiga rörelser uppför trappan. Svetlana kommer upp för trappan med bestämda steg och får en kypare att tappa balansen och nästan ramla över räcket. Han återfår balansen och kommer mot Freddie som står på mittenvåningen på en stor balkong. Freddie puttar till kyparen som snubblar tillbaka mot trappan och börjar gå tillbaka nedför trappan. När Florence och Anatolij går förbi honom på väg uppför trappen knuffar de till honom så att han sedan faller nedför trappan i kullerbyttor. Högstatus puttar lågstatus. Amerika trycker till Europa. Rik trycker ner svag. Mediatjärna knuffar personal. Högstatus personer låter sin irritation gå ut över personalen och inte i något av fallen bryr sig de som puttat kyparen om att han ramlar. Han är osynlig för dem men tydlig för oss i publiken. Kyparen faller utstuderat komiskt. Det kan tolkas som att han ramlar ner till den plats i hierarkin som han, som kypare, har på hotellet. Men kanske symboliserar det egentligen de andra högstatuskaraktärernas egna fall i livet? Turbulensen som uppstått i alla deras liv under kvällen

Freddie är påverkad av alkohol. Hans partner Florence har lämnat honom för hans

största rival de står tillsammans utanför sitt hotellrum på balkongen. Han är förödmjukad och förbannad och använder sig än en gång av ironi för att kommunicera med Florence. *”Det var ju trevligt att du titta in för jag började undra så smått.”* Freddie visar sig svag för henne, ställer sig på knä håller om henne. Hon avvisar honom och han återgår till att använda sig av ironi. Han skriker och betar och hon biter tillbaka med ironi. *”Kan du tala högre. Jag är inget barn. Jag vet vad jag gör. Ring hem till din mamma!”* Han inkräktar på hennes personliga space, är aggressiv och påtagligt berusad. *”Så du vill förstöra ditt liv med den mannen som bara kan bjuda på vatten och bröd, i en kall liten etta i en förort nånstans i Moskva? (Ironisk) Det blir säkert jävligt bra.”*

Uppgårelsen. Anatolij går emellan Florence och Freddie som grälar. Anatolij är nykter, rör sig med återhållen aggressivitet och är oklanderligt klädd i svart kostym och vit skjorta. Freddie är klädd i en vit v-ringad skjorta och vita brallor och ser allmänt stökig ut. Han är ironiskt inställsam genom att krama om Anatolij och säga ironiska saker om att han är glad för deras skull. Men han provocerar samtidigt genom att språkligt och kroppsligt använda sig av sexuella referenser som underminerar Florence sexualitet, underförstått att Anatolijgjort ett dåligt beslut alternativt är en dålig älskare. Freddie tar Anatolij i skrevet och säger *”Hon är snygg din kamrat, hon tar högsta poängen. Men hon är lite lat, jag menar i sängen.”* och *”Min Gud vilket underverk att just ni två fann varandra. Och sen, levde de lyckliga i alla sina dagar”*. Freddie är aggressiv och/eller ironisk i hela scenen. Anatolij kontrar med fysisk styrka och nykterhet. Han slår ner Freddie och de fortsätter tala ironiskt och aggressivt med varandra tills Anatolij och Florence lämnar hotellet. Han i kostym och hon klädd i negligé och stilettklackar. Pressen kommer tillbaka och övervakar scenen från trappan. Anatolij och Florence springer tillsammans nedför trappan. Freddie följer dem långsamt med hela skvallerpressen runt sig.

De möts igen på nedervåningen och alla tre är mycket upprörde. Florence och Freddie får en stund för sig själva och gör upp. Florence har fortfarande negligé och stilettklackar vilket ger henne en utsatt och sårbar position gentemot Freddie som är påklädd. Men Freddie är berusad och betar sig irrationellt vilket underminerar hans trovärdighet. Han försätter att använda ironi blandat med anklagelser när han talar med Florence. Han nedvärderar henne kroppsligt och språkligt. Kroppsligt genom att ta på henne utan att hon vill det och använda sig av sin starkare kropp för att visa sitt fysiska övertag när han håller fast henne. Språkligt nedvärderar han henne genom ironiska kommentarer om att hon är feg och fåfäng och att skönheten inte håller i sig när hon blir gammal och senil.

Florence är i fysiskt underläge men har ändå högstatus eftersom hon har kontrollen över beslutet att lämna honom. Men det är Freddie som styr den kroppsliga förnedringen.

Domarna repris. Skiljer sig främst från den tidigare scenen med domarna genom att de nu befinner sig på hotellet på natten.

Dialog. Ett mörkgrått rum. Anatolij och Molokov är klädda i snarlika mörka kostymer med vit skjorta. Molokov har kommit dit för att berätta att om Anatolij lämna sitt land och söker politisk asyl kommer han aldrig mer att få träffa sin son igen. Anatolij uppmanas istället att låtsas att han drabbas av en psykisk kollaps och därefter lämna tävlingen och Florence och åka hem till Moskva.

De bägge männen är samlade och återhållna i sina gester. Står på båda fötterna, rör sig inte i onödan. Molokov använder sig språkligt av ironi när han ska få Anatolij att förstå att

han inte har något val. ”*Så bekvämt, du vill behålla din son men inte din fru.*” Övervakaren gör här något större gester med händerna, fortfarande samlade rörelser, inte yvigt och okontrollerat. Han rör dem som om de är vågskålar där hans son ligger i den ena och hans fru i den andra. Språkligt använder sig Molokov av härskartekniker där han använder psykisk sjukdom och möjligheten att beröva Anatolij på sin son som ett maktmedel. ”*Du verkar pressad.*” säger och klappar sedan Anatolijutstuderat och hotfullt helt utan ömhet på kinden på ett sätt som man gör när man dominerar någon, ofta ett barn.

Turandot

Föreställningen på GöteborgsOperan är en repris av deras uppsättning från 2006. Jag har sett föreställning live på GöteborgsOperan och dvd-version, GöteborgsOperans egna ickekommersiella dokumentationsdvd, som ligger till grund för närmare studier och analysen är från 2006. I de komiska rollerna Ping, Pang och Pong är det olika operasångare på dvd och scenversion. I de analytiska moment som gör stilstudier av specifika rolltolkningar anger jag tydligt vilken version jag hänvisar till.

Akt 1. Scenen badar i blått nattljus och en folksamling väntar på att ännu en av Turandots friare ska bli avrättad. När Ping, Pang och Pong, de tre humoristiska huvudkaraktärerna, gör entré lämnar folksamlingen scenen likt skuggor i en långsam procession längst bak på scenen. Ministrarna är klädda i svarta kimonoliknande klädnader med trumpetärmar och röda emblem mitt fram. De har svarta hattar, är vitmålade i ansiktet med svarta skuggor och markeringar i ansiktet. Deras kinesiska identitet är tydlig både i deras klädsel och i musiken. När ministrarna dominerar scenbilden förändras musiken från att vara långsam och ödesmättad till att bli pigg och stereotypisk kinesisk med hjälp av pentatonik. För mig går associationerna till när jag själv var liten och spelade ”kinesisk musik” på enbart de svarta tangenterna på pianot. Musiken går från att vara melodisk och lite smörsångaraktig i de partier där de sjunger om hur många vackra kvinnor Calaf kan ha i sitt harem istället för att gå i döden för Turandot, till snabba rytmer och stackato i både röst och orkester när ministrarna driver med Calaf och på så sätt försöker förmå honom att förstå att han bär sig dumdrigt åt och ångra sig.

Visuellt använder de sig av sina trumpetarmade dräkter för att förstärka sina gester. Alla deras gester förstärks när tyget följer armarnas rörelser. Det ger ministrarna pondus både i de snabba och långsamma gesterna.

Ping, Pang och Ping rör sig ofta tätt intill Calaf i de scener där de försöker övertala honom om att inte uppvakta Turandot. De har en familjär och närgången stil som skiljer från den stora massan som rör sig stilistiskt och formellt i scenrummet. De använder sig också av sina respektive kroppstyper för att särskilja sina karaktärer. I uppsättningen från 2006 har de tre karaktärerna tre olika kroppstyper och det använder de sig av för att gestalta humor. Exempelvis tar sig den kraftigaste mannen ofta för magen som om han vore en gravid kvinna och håller sin gestik i armarna något mindre än de andra två vilket ger ett komiskt intryck då det förstärker bilden av att han är rund. Detta kontrasterar till den långa och smala mannen som har långa armar och ofta använder sig av stor gestik vilket får honom att tydligt bli den dominante i minsistertrion. Den kortaste är mest försynt och inte så renodlad i sin karaktär, han blir lite anonym jämfört med de andra två.

Språkligt driver ministrarna med Calaf. De raljerar över att han tror sig vara kär i Turandot

efter att bara ha sett henne en gång och hans ungdomliga dumhet som tror på kärlek vid första ögonkastet. De driver även med att han tycker sig ha ensamrätt på att älska henne. De talar om kvinnor som något som en man kan skaffa sig i hundratals, som handelsvaror, och de framhåller kvinnornas kroppar som deras främsta verktyg för att locka en man. De sjunger ofta i sitt skratt med ”ha ha ha”. Trots att Ping, Pang och Pong försöker rädda Calaf från att gå i döden tar de sig samtidigt en överlägsen ton. De vet bäst, han är korkad. De är belästa, religiösa, äldre och visare. Han är ännu en dum yngling. De har nog med dumskallar i sitt eget land och vill inte ha in fler. Ministrarna förminskar Calaf med hjälp av språket och de talar ofta i munnen på varandra. Eftersom föreställningen spelas på italienska för en publik som mestadels inte har italienska som modersmål så blir tajmingen ett stort problem för den språkliga humorn. Texten, som den som inte redan kan librettot utantill eller som förstår italienska, måste följa på en textmaskin känn som den viktigaste beståndsdel för humorn i den här scenen. Men den språkliga humorn går inte fram så som det gjort om den spelats på svenska med tydlig diktning. Språklig humor och tajming kan aldrig gå hand i hand med en textmaskin.,

Akt 2. Under akt två är det fortfarande enbart de tre ministrarna Ping, Pang och Pong som står för den humoristiska gestaltningen. De har en gemensam scen där de sjunger om att de önskar att inga fler friare ska dö och att de istället ska få bädda brudsäng för Turandot. De använder sig av rekvisita i form av tre vita rislampor som står för döden och tre röda rislampor som står för bröllopsceremonin och trippar runt på scenen och verkar aningen förvirrade. Det är ingen pondus i steget.

Musiken är överlag lättsam och rask i tempot med tydlig och stereotypisk kinesisk tillhörighet vilket främst skapas genom pentatonik. I vissa delar sjunger ministrarna mer legato men i de mest komiska delarna är det som mest ”kinesiskt”.

I mitten av scenen tar Ping, Pang och Pong med sig de röda rislamporna fram till en säng som står placerad långt fram på scenen. De ställer sig sida vid sida vid sänggaveln med ansiktet rakt mot publiken. De sjunger nu om att få bädda brudsängen. När de står vid brudsängen brister du plötsligt ut i ett litet dansnummer. Detta framkallar skratt i publiken. Dansen ser för mig ut som en parodi på en doadoakör, eller tjejgrupp på 60-talet. Det ger mig tydliga populärkulturella västerländska referenser, kodat till kvinnligt socialt kön och trallvänlig popmusik. Detta trots att musiken klingar väldigt kinesiskt. Numret slutar i ett stycke musik som ger mer klassiskt västerländsk hjältetenor-känsla. De tre ministrarna avslutar sången tillsammans i en svulstig, vacker ton som åtföljs av ”schlager armar”. Med det menar jag att armarna följer med upp i luften och slutar sträckta ovanför huvudet på var sin sida av kroppen i en stark energisk gest. Denna gest kan också visa styrka och pondus. En typisk segrargest. Men när både ministrarnas gestik och sång är som allra starkast kommer svartklädda kvinnor in på scenen och ministrarna blir skrämde. Gesten förändras nu till en fladdrande orolig gest som signalerar rädsla. Styrkan och modet som deras kroppsspråk visat en kort stund tidigare försvinner. Detta ger en komisk effekt. Vuxna män med en hög position i samhället som låter sig skrämmas av kvinnor är uppenbarligen komiskt för det fnissas i salongen.

Musiken övergår nu till mer bombastisk karaktär med en känsla av att marschera över sig. Rytmen är långsammare och bleckblås och slagverk sätter en tung och rå känsla i scenen.

Detta ackompanjeras av att en stor folksamling, klädda mestadels i svarta stora högtidsdräkter intar scenen. De ställer sig i tydliga raka led. Ping, Pang och Pong skiljer sig från mängden genom att de är klädda i vitt. De rör sig också virrigt och visar genom att knuffa på varandra och att rygga till inför olika saker att de är rädda. De rör sig i ett helt annat tempo än musiken. Det här är den sista humoristiska gestaltningen i föreställningen.

Evita

Akt 1. Föreställningen börjar med ett humoristiskt grepp för att få publiken att stänga av sina mobiltelefoner. Detta brukar ofta ske strax innan ridån går upp på de flesta teatrar. Här är det dock integrerat i föreställningen. Salongsljuset är släckt och scenljuset lyser upp ridån när en manlig berättarröst, utan fysisk kropp på scenen, fyller salongen. Rösten talar långsamt med mörk, myndig, respektingivande ton som säger åt oss att vi är Buenos Aires och att mobiltelefonen inte är uppfunnen ännu. Det framkallar skratt i publiken och åstadkommer den sedvanliga extrakollen på mobiltelefonerna bland oss åskådare. Föreställningen fortsätter genom att ridån går upp och på en stor filmduk visas en svartvit film. Filmen avbryts med informationen om att Eva Peron gått bort.

Sedan går föreställningen tillbaka i tid. Vi befinner oss nu på landsbygden i Argentina på en taverna och festplats där en tangosmørsångare sjunger på en liten scen med kulörta lyktor. Färgskalan i kläderna hos publiken/festdeltagarna och personalen går i en mörk mättad färgskala. Kvinnorna bär mörka småblommiga/prickiga klänningar och männen bär mörk byxa och skjorta med väst eller kavaj. Några män har gubbkeps. Vid ett bord på ena sidan av scenen sitter några män. De samtalar, dricker och tittar på festligheterna som pågår. Evita är femton år gammal har berättaren Che sagt. Hon har liksom de andra kvinnorna småblommig/prickig mörk klänning och hennes hår är tydligaste volangerna. Hennes hår är mörkt shinglat och nacklångt. Che har också presenterat sångaren som Augustin Magaldi, ”den förste att stå till tjänst för Eva Duarte”. Augustin är klädd i mörk kostym och välkammat mörkt hår och spelar på en gitarr som hänger i ett axelband. Vi vet alltså redan innan scenen börjar att Evita kommer att snärja sångaren och det visar sig tydligt i hennes gestik och kroppsspråk. Scenen innehåller kroppslig humoristisk gestaltning när Evita med olika medel försöker att fånga Augustins uppmärksamhet. Hon trippar i sitt steg, kråmar sig och gungar åt hans håll, håller armarna om sig själv i en sensuell rörelse. Evita påminner i sin gestik om en orm som dansar för Augustin, ormtjusarens musik. Hon drar sig åt Augustins håll som om han var en magnet. Det tydligaste fysiska humormomentet i den här delen av scenen är när hon sparkar bort en annan flicka som sitter i vägen för henne.

Humorn i numret bygger på interaktionen mellan det visuella, musikaliska, språkliga och kroppsliga. Visuellt är scenrummet en enkel och folklig festplats. Augustin, en medelålders manlig b-sångare sjunger med stort allvar smörig tango med överdriven interpretation av de banala texterna och den naiva Evita beter sig som om han är jordens mittpunkt. Hon använder sig av olika kroppsliga uttryck för att få hans gunst och de manliga åskådarna gör språkligt narr av både Augustin och Evita.

Maktbalansen rubbas dock snabbt. Evita som gett intryck av att vara underkastad Augustin bryter den känslan direkt när sången tystnat och de kulörta lyktorna tagits bort. Kvar är nu en smutsig och ganska nergången festlokal på landsbygden, en ung flicka som förfört, eller låtit sig förföras av en äldre man och nu kräver att han ska ta henne med till staden. Evita ändrar

helt kroppsspråk och från att ha varit trippande och kråmande med huvudet på sned står hon nu stark och bestämd inför Augustin. Borta är de kråmande och insmickrande rörelserna. Hon ställer sig på en pall och blir på så vis fysiskt längre än Augustin, de kulörta lyktorna som bildade scenen kommer nu fram igen och ramar in henne. Hon blir den i hela scenrummet som står högst upp och nu är det hon som är artisten. Evita använder sig av stor gestik i kroppen. Hon rör sig starkt och bestämt och ger inte vika för Augustins försök att verbalt kuva henne och få henne att glömma sin dröm om en framtid i staden. Han förminskar och förödmjukar henne och hennes ursprung men hon tar ingen skit. Evitas bror och de andra på festen står upp för hennes sak och kräver att Augustin ska ta sig an Evita nu när han har haft sex med henne. Det är hans plikt. Augustin möter hårt motstånd från Evita. De manliga festdeltagarna bjuder också på motstånd genom bitska ironiska kommentarer. Ironi består av pikar om att Augustin Magaldi är en misslyckad nolla till artist och att han får skylla sig själv och stå sitt kast eftersom han inte skrivit in Evita i kontraktet, som om hon är prostituerad. De ironiseras även över Evitas sätt. Hon agerar nu som en bestämd, intensiv och förslagen kvinna och männen på festplatsen frågar Augustin: ”Är *alla one-night stands lika intensiva?*”

Musiken går från liten sättningen på tangon med dragspel, piano och stråkar i förgrunden till en intensiv popsång med full orkester och kör som har en refräng där Evita sjunger i ett högt läge med en spetsig röst. Musiken böljar fram och tillbaka i dynamik. När texten och den fysiska gestaltningen är anklagande och aggressiv är det rivigt rockigt med trumset och elgitarr. När det är övertalande och bevakande är musiken mjukare, och i partiet där alla på festen gemensamt anklagar Augustin för försöka utnyttja Evita sjunger de *á capella*.

Humorn i den andra delen av numret när Evita blir stark och hård i sin framtoning ligger aldrig i Evitas gestaltning. Hon har gått från att vara någon man skrattar åt till någon som tvingar andra att ta henne på allvar. Humorn ligger istället i den språkliga ironin. Det är ingen humor som framkallar skratt utan ironiska kommentarer som används för att förödmjuka och mästra.

När Evita kommit till Buenos Aires kommer ett nummer som visar hur hon tar sig fram genom att träffa nya män som tar henne uppåt i karriären och samhällshierarkierna. Hon är fortfarande mörkhårig. Det förblir hon tills hon träffar Peron då ändrar hon hårfärg först till rödblont och sedan platinablonderat. Inte heller det här numret framkallar några skratt men det använder sig tydligt av humoristiska verktyg för att berätta om hennes tillvägagångssätt att ta sig framåt i livet. Scenen domineras av en röd upplyst cirkel/manege där ett antal män rider på käpphästar. Hästarna travar runt i grupp och utför någon slags enklare kadrilj. Varje gång Evita erövrar en ny man stannar de på en linje med framsidan av kroppen mot publiken och gör en ridande rörelse på sina käpphästar som tydligt anspelar sex. Hästarna, männen, är Evitas verktyg, hennes färdmedel framåt i livet. Evita använder sig av sitt yttre och sin sexualitet som maktmedel över männen. Det visar sig genom klädbyten vid varje byte av man och olika intima möten mellan henne och männen. Sexualiteten som verktyg till att få mer makt symboliseras och förstärks även av käpphästarna. Scenen badar i rött ljus och ovanför männen, hästarna, när de travar runt i en ring svävar akrobat-Evita. (I föreställningen finns två versioner av Evita som ofta befinner sig på scenen samtidigt och visar olika sidor av Evita. En som gestaltas av en musikalartist och en av en akrobat.) Musiken ger känslan av varieté och hela scenen signalerar att Evita är cirkusdirektör och den som styr hästarna/männen som uppträder i cirkusmanegen. Evita och Che är både solister i numret men de sjunger inte till

varandra utan de vänder sig båggen två till männen. Che är den som för bort de som Evita avslutat sin relation med och Evita själv står i en spotlight med den utvalde hästen/mannen och sjunger till honom. Delar av sången har disharmoniska stämmor. Texten är slagkraftig och komisk i sin karaktär. Evita säger att det är tragiskt att kärleken dör men att alla vill ha ut något av sina kärleksrelationer. Refrängen är enkel och lättsjungen men strukturen i sången är komplex och bygger på stora variationer mellan trallvänlig sång och intensivt disharmoniska klanger. I slutet står alla hästarna på rad och texten om att kärleken dör sjungs nu i stämsång till ett ackompanjemang som blivit mer militäriskt och marschliknande än den tidigare varietémusiken. Detta ger en försmak på att Evita är på väg att ta sig in i militära kretsar och träffa Peron. Den musikaliska avslutningen när scenen övergår i nästa är en trumvirvel liksom på cirkus, vilket knyter ihop cirkustemat i numret.

Flera av Evitas kommentarer och sångtexter går att tolka som ironiska. ”*Visst är det tragiskt att kärleken dör*” är en ironisk kommentar till hennes eget sätt att använda sin kropp och sitt yttre som redskap för att förbättra sin position i samhället och förpacka det som ’kärlek’. Hon säger också till Juan att hon är ”*helt själv*” när de träffas första gången trots att hennes eskort är alldeles intill, och hon sjunger att hon inte alls tänkt ut att hon och Juan ska bli ett par trots att hon direkt när de möts kan förklara för honom varför han behöver henne. En annan tydligt ironisk kommentar från Evita är när hon utmanar Perons älskarinna och tvingar henne att dra sig tillbaka. De befinner sig i en stor tom sal med en magnifik kristallkrona i taket. Juan har nyss lämnat scenen. Evita är klädd i en vacker klänning och älskarinnan är klädd i underkläder. Eva har ett övertag genom sin klädsel och genom sin verbala förmåga. Älskarinnan lyckas inte få fram ett ord och är i tydligt i underläge. Evita säger sarkastiskt ”*Han måste ha förtrollats av ditt skarpa intellekt.*” och knuffar kvinnan så hon ramlar ner från en kant. Detta framkallar det enda skrattet i salongen på hela föreställningen bortsett från mobilkommentaren innan ridån gick upp.

Senare i föreställningen har Che en scen där han berättar att aristokratin inte tycker om och accepterar Evita. Han som själv är arbetarklass befinner sig i en stor vacker balsal med många överdådiga kristallkronor. Han har en trasa i handen och ser ut att arbeta som servitör. När han språkligt säger ”*aristokratiin*” med ett långt fint ’iii’ är det med en tydligt humoristisk och sarkastiskt nedvärderande ton. Aristokratin som utgörs av ensemblen sjunger att de vill ha bort Evita. Resten av numret fortsätter utan humoristiska inslag.

Akt 2. I akt två minskar användandet av humor som dramaturgiskt grepp i takt med att dramatiken tättnar. Akten börjar med att Evita ger sig ut på världsturné, The rainbow tour, för att höja sitt varumärke och sin status som ikon. Hon är nu platinablonderad och kläderna har ett europeiskt snitt på kläderna.

Evita kommer hem från turnén som både ifrågasatts och hyllats och hon är sjuk och arg. Scenen delas på mitten av en röd matta och gammal konfetti och annat skräp är utlagt över hela golvet. Evita och Juan möts på scenen. Evita är klädd i en vit långklänning och Juan i uniform. Hon är förbannad och sjunger/reciterar en text vars början är komisk. Hon sjunger att ”*den där jävla kungen*”⁷ har negligerat henne och bjudit henne till ”*nått andrahandslott på te*” istället för till Buckingham Palace. Språket är fyndigt och sarkastiskt. Men hon

⁷ Refererar till att kungen av England inte tagit emot henne på det ståndsmässiga sätt hon önskat när hon var i Europa på turné.

fortsätter scenen utan ironi med enbart ilska och bitterhet.

Nu bildar Evita en egen stipendiefond för välgörenhet. Det är ett stort ensemblenummer med Che som sångsolist. Det är arbetarklassen som dansar. Männerna är klädda i liknande kläder som den första scenen och kvinnorna är klädda i dräkter och klänningar, några i hatt, alla i bruna/beiga nyanser. Musiken är medryckande och dansant, flamencoinfluerad och folkslig. Det finns en tydlig refräng som upprepas ofta med texten ”*rulla, rulla, rulla, pengarna ska rulla*”. Musiken går upp och ner i dynamik och det är percussiva rytmer både i sång och orkester. Che sjunger sina verser till ett puttrande komp med nedbantad sättning i orkestern medan refrängerna sjungs av ensemblen med full orkester och framträdande slagverkssession. Che är genomgående ironisk i numret. Han använder ironi för att berätta att Evita gör sig populär genom att skänka bort stora mängder pengar medan hon samtidigt själv gömmer undan pengar och gör sig en förmögenhet. Han ifrågasätter hennes metoder. Hela tiden avbryts han av den hängivna gruppen människor som fått stipendier och förverkligat sina drömmar och älskar Evita för hennes generositet. Dansarna använder sig av kroppslig och visuell humoristisk gestaltning. Några av dansarna sitter på varsin stol och försöker fånga pengar som en annan dansare retas med ovanför deras huvud. Pengarna och Evita är i fokus. Några danssekvenser har flamencoinfluenser med starka armar och typiska flamencorörelser. Det kastas pengar över folket i form av sedlar. Deras dans är stark, positiv och de sträcker sig ofta mot himlen eller mot Eva som är klädd i marinblå dräkt och hatt, i sina rörelser. Scenen avslutas med att Evita lyfts upp av hela gruppen mitt på scenen, upplyst av en spotlight kastar hon en näve sedlar över dem.

Barberaren i Sevilla

Akt 1. När dansarna dragit upp ridån är scenen tom bortsett från huskorset Bertha som står i halvdunklet vid en flyttbar dörr. Dansarna följer musiken med sina rörelser. När musiken är flödande och stråkbaserad rör de sig mjukt och när musiken exploderar i korta utfall med blåckblås och slagverk skakar de, för att sedan ställa sig käpprätt på rad med militärisk precision. Dansarna presenterar Bertha som är klädd i klänning, förkläde och en hätta, genom att bilda en formation runt henne där de alla vänder sina öppna händer mot henne. När Bertha får ljus på sig fryser de i olika akrobatiska positioner.

Rosina gör entré med vacker röd långklänning och en även hon en port som följer henne när hon rör sig. Ljuset ändrar färg till rött.

Genom hela ouvertüren har dansarna som uppgift att lyfta fram huvudkaraktärerna. Dansarna springer runt scenen och är ett mellanting mellan scenarbetare och skådespelare. De andra karaktärerna har varsin egen port som följer dem var de går och skiljer dem åt. Dansarna rör sig mellan dem och följer inte de raka linjer i vilka huvudkaraktärerna rör sig. Det humoristiska i gestaltningen blir att deras kroppsspråk och rörelsemönster skiljer sig så från de andra.

Efter ouvertüren då huvudkaraktärerna presenterats kommer man till en scen som utspelar sig på kvällen. Almaviva är klädd i en vit kostym och förkläder sig till Lindoro genom att dra på en peruk i Rod Stewart-stil. Jag upplever dock att han mer ser ut som en smörsångare eller en dansbandssångare än en rocklegend. När han sjunger sin aria, som är en serenad till Rosina, driver han också med dessa sångartypers manér och gestik. Scenen som först är ganska stillsam med Almaviva är i centrum går nu över i ett myllrande dansnummer.

Ett antal personer iklädda ljusa kläder, som för tankarna till sjömän, samlas runt Almaviva som om han är deras idol för att sedan brista ut i ett koreograferat dansnummer i musikalstil. De gungar och svänger med armarna på ett sätt som man ofta gör i framförallt klassiska äldre musikalerna när man ska visa frejdiga personer som är på väg någonstans med uppslupna steg. Exempelvis Dorothy och hennes vänner när de traskar iväg med pigga steg i Trollkarlen från OZ. Dansarna frontar gruppen men här utskiljer de sig inte från de andra i kroppsspråk utan det är ett typisk ensemblenummer som taget ur en musikal. När samma musik som Rosina presenterades med i ouvertüren återkommer lämnar dansarna scenen.

Figaro är ensam på scenen och sjunger en, glad, pigg sång med raskt tempo som stegras och sjunker genom arian. Hans komiska fysiska och musikaliska gestaltning bygger på att han blandar stora manliga, självsäkra gester då han sjunger med stark röst, med en lättare snabbare mer feminin röst och tillhörande lättare, mindre rörelser i gestik. De mindre, lättare rörelserna kan tolkas som feminina och fåniga. Figaros nummer avslutas med att han spelar luftgitarr vilket är tydlig referens till västerländskt manligt och ungdomskulturellt kodat beteende.

Almaviva kommer in till Figaro. Under nästa scen kommer de att bolla status och självförtroende mellan varandra. När Figaro är den som är mest självsäker och har övertagit av status i situationen är han stark i sina uttryck varken de är små eller stora. Han söker ögonkontakt med Almaviva och han frontar publiken och tittar rakt ut i salongen. Figaros partier är snabba med mycket text och spelade i ett högt register. När han är i underläge i scenen och tappar självförtroende och status gentemot Almaviva kryper han ihop i kroppen, vänder sin bort från Almaviva och även från publiken. Hans händer går då samman framför bröstet och han sluter sig i kroppen.

Almaviva är inte lika uttrycksfullt eller snarare inte lika nyckfullt. Hans partier är musikaliskt varmare, mjukare och fylligare och de innehåller inte samma kulsprutetext utan han har många fler sköna välljudande vokaler att sjunga på.

Figaro har också en egenhet som kommer gå igen genom hela föreställningen. Han illustrerar språket med gester som direkt försöker efterlikna ordets betydelse. Som man gör när man sjunger barnsånger som exempelvis 'Imse vimse spindel'. När tempot ökar i sången ger det en komisk effekt att dessa rörelser återkommer med ökat tempo. Även detta är någon man ofta använder sig av i barnmusik.

Rosina befinner sig nu ensam på sitt rum och har fått ett brev från Lindoro (Almaviva i förklädnad) som hon gömmer i sitt decoltag. Hon sjunger en snabb koloraturaria och under hela scenen försöker hennes husa Bertha att hjälpa henne att komma i ordning med kläder etc. Humorn i numret är kroppslig och går ut på att Rosina försvårar för Bertha att utföra sitt arbete. Hon trycker till och med ner henne fysiskt på golvet i en komisk gest för att fixa en sko som Bertha redan försökt hjälpa henne på med på ett mer (för Bertha) bekvämt sätt. Rosina är Berthas arbetsgivare. Trots att Bertha hjälper henne och är mycket äldre är det Rosina som är högstatuskaraktären i den här relationen. Rosina är rik, vacker, ung, klädd i färgsprakande vacker sidenlångklänning. Bertha är fattigt tjänstefolk, ser alldaglig ut, är äldre, klädd i arbetskläder och utan utbildning. Men Bertha är för den skull inte enbart undergiven. Hon visar sitt misstycke med Rosinas nycker trots att hon tvingas utföra sysslorna på det sätt Rosina vill.

Figaro dyker upp och Rosina gömmer honom under ett bord eftersom Bartolo är på väg in. Nästa nummer är Bartolo tillsammans med Basilio de är bägge klädda i mörka kläder och

deras fysiska rörelser i rummet är återhållna och små.

När de bägge äldre männen lämnar rummet blir det fart och fläkt igen när Figaro kommer fram under bordet och trasslar in sig i en duk och Rosina rör sig nervöst i rummet. Hon använder sin röda flamencoinspirerade kjol till att visa sensualism. Figaro och Rosina retas med varandra och de umgås på ett sätt som känns jämlikt trots att de är en rik kvinna och en man av folket. Rosina tar också mycket plats för att vara kvinna, hon gör stora gester inte bara när hon ska visa upp sin vackra kropp och dansa utan hon är stor i sitt kroppsspråk på ett sätt som ofta förknippas med män. Hennes många snabba koloraturpartier ger hennes karaktär en nervig känsla trots hennes starka bestämda kroppsspråk.

Bartolo kommer in i rummet och Figaro och Rosina låtsas snabbt att Figaro fixar hennes hår. Figaro lämnar scenen med en komisk gest som att han sprayar hårspray. För mig knyter detta an till att delar av kostymen känns väldigt åttiotalsinspirerad.

Bartolo rör sig långsamt och sprider mörkare stämning på scenen både i sin mörka kostym, i musiken och i hans stora mörka basröst. När han härmar Rosina i sången drar han ner stora skratt i publiken, detta upprepas flera gånger under föreställningen och drar ner skratt varje gång. Annars är Bartolo inte den som friar till publiken. Men det är Bartolo som gör att de andra karaktärerna blir komiska. Hans strikta sätt att sjunga, tala, uttrycka sig och klä sig står i sådan enorm kontrast till Figaros gängliga och fladdriga rörelser och Rosinas nerviga, sensuella rörelser. Bartolo mästrar dem alla. Han trycker ner dem fysiskt och verbalt vilket inte blir komiskt alls. Rädslan och föraktet inför Bartolo är själva grunden till att de andra måste gömma sig, fladdra runt och vara nerviga och knasiga. Det är Bartolos uppenbarelse och bistra sätt som är grunden till alla de komiska momenten i de andra rollkaraktärerna.

Förvecklingarna tättnar när Almaviva/Lindoro dyker upp i ännu en ny förklädnad. Nu som en full soldat. Här bygger den fysiska humorn på att han rör sig som om han är påverkad och även språklig och musikalisk bygger humorn på att han sjunger på ett oartikulerat och sluddrigt sätt och att han nu och då hickar. Genom att han betar sig som om han är full blir det ett komiskt moment av att han kommer in i Bartolos personliga sfär. Lindoro befinner sig alltför tätt inpå Bartolo, på ett familjärt och hjärtligt sätt. Han kramar om Bartolo och pussar honom, vilket drar ner skratt i publiken.

En dragkamp uppstår i den här komiska scenen och man drar varandra ut och in genom en dörr.

Dragkampen fortsätter och Lindoro attackerar Dr Bartolo med ett svärd. Figaro är medlare och komiken med dragkampen fortsätter. Här byter också gruppen språk och sjunger ”Åt helvete” och samtidigt bryter man 4:e väggen och tar in publiken i resten av sången.

Det går sedan över i en stökig och folkfylld scen. Mycket av detta går igen under hela föreställningen. Kontraster mellan stökig musik och koreografi och sedan stillhet. Scenen fylls av människor, det händer mycket samtidigt och är danskoreograferat för både dansarna och operasångarna. Dansarna står för de halsbrytande momenten. Sedan fryser man rörelserna vilket ger väldigt starka kontraster.

Figaro går efter en stund ut i publiken och pratar med dem och beser spektaklet tillsammans med dem. Första akten slutar med ett stort koreograferat nummer med dans i musikalstil.

Akt 2. Ridån går upp med hjälp av Pulcinellorna/ Commedia del Arte figurerna liksom i första aktens öppning.

Dr Bartolo och Rosina äter middag. Eller Dr Bartolo äter glupskt spaghetti och Rosina sitter med vid bordet. Hon är tyst, stilla och till synes kuvad. Det är typiskt för Commedia del Arte att använda sig av spaghetti och det är en tydlig anknytning till genren. Han sjunger nasalt och

In kommer nu Almaviva i ännu en förklädnad som äldre man med rullator som utger sig för att vara Rosinas vikarierande sånglärare Don Alfonso. Han sjunger mycket nasalt och använder sin röst för att skapa komik. Den står i stor kontrast till allt det andra vackra välsjungna. Man använder sig av rullatorn för att skapa komiska moment när ”sångläraren” Don Alfonso skjutsar Rosina på den. Don Alfonso intrigerar vidare genom att låtsas att han har en lapp från Almaviva till Rosina och att han ska använda sin sånglektion för att få Rosina att inse att Almaviva inte är bra för henne. Sedan använder Don Alfonso/Almaviva i resten av numret sin förklädnad för att skapa komik. Han tar av och sätter på sig sin peruk och mask. Ibland hamnar den bak och fram. Han ser ingenting och famlar runt och kan inte sjunga etc. Lite klassik clownhumor.

Komiken här gestaltas också genom Rosina sjunger ”dåligt” och stolpigt som om hon verkligen övar sång och språkligt blir här många komiska moment när de försöker kommunicera utan att bli upptäckta av Dr Bartolo.

På andra sidan scenen befinner sig Bartolo som inte tycker om den nya moderna musiken som Rosina sjunger och brister ut i en sång om musiken på hans tid och hur mycket bättre den var då! Figaro får fullt upp med att hålla Dr Bartolo borta från ”sånglektionen” efter att han fattat misstankar gentemot Don Alfonso.

Intrigen tätnar när Don Basilio dyker upp men han blir mutad till att spela med i att han är sjuk. Här använder man sig av moderna munskydd i blått i samma stil som tandläkare och läkare använder sig av.

Figaro använder sig av fysisk humor genom att han simulerar smärta på olika platser på kroppen och genom det tvingar Bartolo att stanna kvar i sitt rum och inte gå in till Don Alfonso och Rosina i deras kärleksmöte.

Efter att en storm brutit ut sitter Rosina hemma i sin kammare. Hon är förbannad för hon har fått höra att Lindoro bara är där för att snärja henne till Almaviva. Hon rör sig snabbt och aggressivt och river sönder en lapp och kastar som snö runt sig. Men när hon förstår att Lindoro är Almaviva så blir hon kär och snäll igen. Nu ändras hennes rörelsemönster från att under hela föreställningen varit väldigt dominant och stort så blir hon liten och försiktig och blyg i sin kropp. Figaro är tydligt stressad över att de måste ta sig ut. Harlequinerna dansar runt med stegen som de tänkt ta sig ut med. Rosina och Almaviva är helt upptagna av varandra och bryr sig inte om Figaro. Figaro härmar och förlöjligar dem men det gör inte heller någon nytta.

Efter ett turbulent avslutande nummer där Don Basilio tvingas vara vittne till Rosina och Almavivas bröllop slutar det hela i ett stort kadriļjliknande ensemblenummer där huvudrollerna besjunger sin lycka.

Trollflöjten

Akt 1. Scenografin består av en stor stjärnhimmel och ett ensamt kalt träd. In från vänster

kommer en drake som tre kvinnor faller. Kvinnorna är klädda i mörkt lila, blå och svarta långklänningar med stort fluff över gumpen och smala kjolar som gör att de tvingas att röra sig väldigt smått i stegen. Kvinnornas gestik i armarna är yvig, stark och uttrycksfull i kontrast till deras pimpinetta steg i de tigha kjolarna. De har svärd och svingar dem. De visar mod, styrka och handlingskraft.

Tamino, en prins klädd i vitt och rött med svart halvlångt hår i backslick, ligger tillsynes livlös på golvet och kvinnorna samlas runt honom. Nu blir kvinnorna osams. De knuffas och betar sig som svartsjuka barn. De trängs runt Tamino och pratar om att han är vacker och bråkar om vem som ska få ta hand om honom. Eftersom de inte kan enas slutar det med att de tar tag i varsitt av Taminos ben eller armar och smeker det ömt och med äganderätt.

Papageno kommer in. Visar sig rädd för draken och går med krum rygg. Han är barfota och klädd i en grön dräkt med någon slags fjäderdräkt. Rädslan för draken fortsätter skapa komik genom hela scenen då han med gester och hoppiga nervösa rörelser försöker se om den lever och sedan också ljuger för Tamino om att det är han som har dödat draken.

Tamino avslöjar sig för Papageno genom att säga ett enkelt ”Hej” och Papageno blir mycket skrämdd. Tamino och Papageno kommer i samspråk och Papagenos svar är en ordlek eller något slags malapropism när han svarar ”fel” på frågan ”Hur livnär du dig?”, vilket syftar till vilket arbete han har, och Papageno svarar ”på mat som alla andra”. Genom resten av föreställningen är Papageno alltid den som är udda och ”fel” i olika sammanhang. Han är den vars sätt att tala, föra sig och se ut inte passar in. Detta blir i både gestik, musikaliskt, språkligt och visuellt Papagenos sätt att gestalta humor. Han är i alla bemärkelser en udda fågel i sammanhanget. Papageno bryter också fjärde väggen och pratar rakt till publiken för att få komisk effekt. En gång bryter han även språk och talar på svenska ner till orkesterdicket vilket skapar väldigt mycket skratt i salongen.

Tamino rör sig hela tiden med kontroll. Han står rak i ryggen, bredbent och rör armarna i starka och kontrollerade gester. Han är under föreställningen aldrig fladdrig i gestik, rörelser, språk eller musik. Tamino tappar aldrig greppet om sig själv eller situationen. Papageno däremot är hela tiden virrig och förvirrad. Han pratar med ett högt tonläge, rör sig med snabba steg och fladdrig okontrollerad gestik. Papageno är den man skrattar åt och sällan med. Tamino är aldrig rolig. Men hans utgör grunden för att Papageno ska bli komisk då deras olikheter blir så tydliga. Tamino är alltid i högstatusposition i deras inbördes relation och därför blir det Papageno som man skrattar åt.

De tre kvinnorna kommer in igen och den komiska gestaltningen består av att de kommer på Papageno med att ljuga om att han dödade draken. Som straff tvingar de honom att bära ett munlås så att han inte ska ljuga mer. Han tvingas ner på alla fyra och behandlas som en hund med munkorg. Att Papageno inte kan prata och att kvinnorna domderar honom som ett djur ger många skratt i publiken.

I scenen som följer kan Papageno följaktligen inte tala. Han sjunger på ”hmm” och försöker visa vad han vill ha sagt med gestik från sin underlägsna position som krumryggad man med munkorg som en hund. Höga skratt i hela salongen varje gång han försöker säga något och inte kan.

Kvinnorna vänder sig nu till Tamino. De pratar i munnen på varandra och betar sig fladdrigt igen efter att de med stark och bestämd gestik mästrat Papageno som är under dem i rang och jobbar för deras arbetsgivare Nattens Drottning. Detta framkallar inga skratt men ger

för mig en komisk känsla. Att de blir så fjolliga och fåniga. Men det är som sagt bara jag som fnissar högt i hela salongen.

Nattens Drottning gör entré klädd helt i svart läder och lack med stor hög frisyra med en grå strimma i mitten. Hon ser ut lite som en seriefigur, en blandning mellan Cruella De Ville, Modesty Blaise och Magika de Hex. En farlig kvinna, helt klart. Hon sjunger högt, klart och sylvasst. Hon rör sig med kontroll och pondus. Invaderar andras personliga sfär och får dem att känna sig underlägsna genom detta när det passar henne. Under föreställningen har Nattens Drottning ingen som helst komisk gestaltning. Hon är stenhård, urtråkig och sjunger så vackert att jag ryser.

Ny scenografi med en stor pyramid i glas, i stil med tillbyggnaden på Louvren. (Man använder en vridscen som lätt byter mellan de olika scenografiska rummen.) Tre män utklädda till kvinnliga städerskor som ser ut att ha ursprung från någon ursprungsbefolkning i Oceanen eller Västindien kommer in på scenen (mest av allt ser det ut som att dessa karaktärer klätt sig till maskerad med Butrickskläder tycker jag...). De pratar med utstuderat kvinnliga röster. De städar med varsin sopborste och är klädda i knälånga kjolar med ett svartvitt grafiskt mönster inspirerat från ursprungsbefolkningar runt om i världen med tydliga bastkjolsinslag. Deras ansikten är sminkade med vita streck på kinderna och svart ringar runt ögonen. Sminkningen för mina tankar mot voodoritualer och fotografier jag sett från sådana. De har pannband, uppsatt rufsigt hår och bruna sandaler. Slavarna rör sig hetsigt och med en bondkomisk buskis/revykänsla i gestaltningen genom att parodiera och spela över i allt de gör. Humorn i deras gestaltning är deras gestik, klädsel och smink och det faktum att de är män som spelar kvinnor. Det blir någon slags dragshow.

Monostatos kommer in på scenen för att se vad hans slavar har för sig och han är en parodi på en maorisk krigare med låtsasmage i brunt, krumma ben, hukande hållning, stora halsband med snäckor och pärlor ett brett bälte med stora träpärlor. Han har också en bastkjol i grafiskt mönster, rakat huvud med stort yvigt hår i nacken och krigsmålade runt ögonen med rött och vitt. Han är oftast arg och ond genom föreställningen, förutom när han sjunger sin aria till Pamina. Där berättar han att han vill ha henne men inte vill tvinga sig på henne. Arian är vacker och sober och han berättar att han inte har något val som svart. Delar av arian står han en bit från Pamina och betraktar henne och han rätar då upp sin kropp och får en mer mänsklig gestalt. Mestadels är det dock fysiskt gestaltat som om han är ett djur som kryper runt Paminas bädd, snarare än en människa.

Monostatos är inte komisk, lustig eller vitsig i sitt språk. Den humoristiska gestaltningen som han gör utgår från att han gör saker som man tycker är helt ur hans karaktär. Den scen som framkallar allra mest skratt i publiken och till och med drar ner applåder är när slavarna och Monostatos hör klockspelet spela för första gången. De blir förtrollade och förförda av den västerländska konstmusiken och rätar på sina krumma ben och utför en parodi på balett där deras bastkjolar blir som tutus och deras sandaler som mjuka balettskor.

När Papageno träffar Monostatos uppstår också en lång komisk sekvens där de båda blir rädda för varandra. De försöker genom olika ljud som ”hoo” skrämja varandra och de är bägge helt förvirrade inför den andras väsen. Monostatos ramlar ner från en bänk och Papageno gömmer sig under densamma. Allt är väldigt buskis, farsartat och fysisk tittut-humor av klassiskt slag.

När Pamina, en blond, långhårig prinsessa klädd i ljus klänning och små nätta

klackskor, dyker upp och Papageno ska försäkra sig om att det är hon som är den riktiga Pamina går humorn över till språklig humor. Papageno utmålas som lite bakom flöten när han försöker verka intelligent och undersökande. Han tittar på ett fotografi av Pamina och istället för att se till helheten och känna igen henne direkt, som man antar att han borde göra, ser han detalj för detalj. Exempel: Papageno tittar på fotot. ”Röd mun” tittar på Pamina och upprepar nöjd ”Röd mun!” osv.

När nästa komiska scen kommer har scenografin ändrats till ett stort sandstenspalats med geometriska figurer i fasaden och tre portar, en stor i mitten och två mindre på var sida om den. Tamino är på scenen och tar fram sin Trollflöjt för att få vägledning och in kommer då en enhörningszebra, en kamel, en krokodil och en gorilla. Det komiska momentet i det är främst överraskningsmomentet. Det är galet, oväntat och spektakulärt. Små saker som att zebran sparkar bakut ger stora skratt i publiken.

Sarastro kommer sedan in till Pamina och Papageno. Han är klädd i en lång kaftan i grått och rör sig långsamt och kontrollerat. Papageno blir rädd för Sarastro vilket uttrycks i fysisk komisk gestaltning när han försöker gömma sig under Paminas kjol.

Akt 2. Glaspyramid i mörk belysning och åska. Papageno går ner på knä av rädsla för åskan och dundret. Tamino står bredbent och rakryggad och säger att Papageno måste visa att han är en man och visa mod och vishet. Men Papageno svarar att han inte är det minsta intresserad av att visa varken mod eller vishet han är en naturmänniska nämligen. Skratt i publiken.

Nästa utpräglad komiska scen är när Papageno blivit så rädd att han har lagt sig på marken och låtsas vara avsvimnad när prästerskapet kommer. När de sedan försöker få med honom säger han till dem: ”Jag är avsvimnad.” Överlag använder Papageno ofta det här sättet att tala. Han betar sig och talar som man förväntar sig av ett barn.

Scenografi består nu av ett stort hus med en trappa upp till en liten balkong med en dörr och stora fönster. Monostatos kommer ut genom dörren. Istället för att gå i trappan svingar Monostatos sig ner till marken från balkongräcket. Detta bygger på bilden från tidigare av att han är någon slags djur eller vilde utan vett och sans. Nu kommer scenen jag tidigare beskrev där han berättar om att han vill ha Pamina.

Papageno och Tamino har gett tysthetslöfte till Sarastro och hans ordensällskap och Papageno har svårt att hålla det. Han pladdrar oavbrutet och Tamino håller ståndaktigt tyst, vilket blir komiskt. Papageno gestaltar också humor genom att kissa mot en vägg och bete sig allmänt ouppfostrat och visa sig mycket glupsk vilket i kontrast till Taminos självdisciplin blir komiskt.

Nu kommer Papagena in förklädnad till en ful gammal rugguggla. Humorn här bygger på att hon är uppenbart gammal och att hon trots det kurtiserar Papageno som uppenbart inte är intresserad av någon gammal kärring. Hon är krum och ful, rösten talar och sjunger med en spräckt ton och hon har tjocka glasögon. Till slut blir Papageno nobbad av alla de vackra färgglada fågelflickorna som dykt på upp scenen i ett rött ljus och rök och dansat förföriskt för honom för att sedan bara lämna honom ensam med sin åtrå och längtan. Han säger då ja till att gifta sig med ruggugglan och hon byter dräkt och blir en färgglad, vacker, ung fågel. Deras duett kommer lite senare i föreställningen när de har återförenats igen efter att ha blivit separerade eftersom Papageno hade fler riter att gå igenom innan han blev fri att få gifta sig. De skaffar, under den glada och folkliga duetten som går i ett raskt tempo, en stor familj med

kycklingar som hoppar, skuttar och betar sig allmänt ostyrigt. Papageno och hans familj har gladare folkligare sånger, med högra tempo, de är pigga och enkla i tematiken. Familjen Papageno skiljer sig i färger och rörelsemönster från de andra i historien och kommer in som komiskt inslag i den allra sista scenen också. Då har Pamina och Tamino högtidligt förenats av Sarastro i ett upplyst rum med en uppgående sol i bakgrunden och en samling av rituellt klädda människor i vita och guldfärgade kaftaner. I allt detta vita och guldfärgade och oerhört högtidligt kontrollerat och rituella kommer Papageno och Papagena i färgade fjäderskrudar och gulklädda hjulande studsande kycklingbarn.

Sommarnattens leende

Akt 1. Harquelin, en figur hämtad från teaterns Commedia del Arte används här, liksom i Barberaren av Sevilla, som scenarbetare. De för även berättelsen framåt både genom tal och med fysisk gestaltning. Dessa rollkaraktärer skiljer sig tydligt i gestik och fysisk gestaltning från de andra personerna i föreställningen.

Språket är en viktig aspekt i den komiska gestaltningen i den här föreställningen, både i replik och i sångtexter. Här används många olika typer av språklig humor. Ordvitsar blandas med att de talar om varandra, använder sig av malapropismer där språkliga missförstånd skapar komik och använder sig av ironi. Här är det mest kvinnorna som är ironiska. Främst de två äldre kvinnorna som är världsvana och har skinn på näsan, Desirée Armfeldt och Charlotte Malcolm.

I den första scenen som Fredrik medverkar i kommer han in i ett rum och hans unga fru Anne talar till honom. Han lyssnar inte alls på vad hon säger. Komiken gestaltas här främst genom gestik och kroppsspråk då han genom det visar att han inte hör vad hon säger.

I scenen där Fredrik och Anne befinner sig i sängkammaren används musiken som små bubblor som avskärmar dem från varandra, trots att de befinner sig i samma rum. Fredrik ligger i sängen och Anne sitter vid sitt toalettbord. Fredrik sjunger om att han vill ha henne i säng och Anne om vilka kläder hon ska ha på sig på teatern. Hans språk i humorn här är både under och överordnat henne. Mestadels är det Anne som bestämmer och komiken blir på hans bekostnad. Exempelvis sjunger han ”jag kan inte ens vara naken i ljus” vilket ger hennes vackra yttre, ungdom, skönhet och oskuld högstatus i deras relation i den här scenen.

I allrummet nästa dag binder Anne också sonen i huset Henrik till sig. Här är det också hon som har högstatus gentemot honom. Trots att de är jämngamla är hon hans nya mamma och den som är fru i huset. Han är barn och hon är vuxen. Detta visas fysiskt och visuellt med hjälp av ett garnnystan som Anne snärjer honom i.

I sången 'Ordinary People' visas humorn först språkligt när lilla Fredrika lillgammalt sjunger om att ”*vanliga små mammor lever vanliga små liv*”. Sedan kommer Harlequinerna in och gestaltar fysiskt humorn genom att visa hur Desirées liv med eviga turnéer och resor ser ut. Till sin hjälp använder de sig av resväskor som de bär fram och tillbaka uppe på taket av huset. De utför en slags pantomim där de visar fysiskt det Desirée sjunger om (liksom Figaro gör i sin aria i Barberaren.)

Desirée skämtar om kulturkommittén i Helsingborg vilket ger en autentisk känsla då föreställningen spelas i Malmö. Språk och musik går samman när Desirée sjunger om att det inte är något folk i salongen. Då tystnar musiken vilket ger en bra komisk effekt som går med texten.

Scenen blir nu en teater med blå ridå och några skådespelare spelar vad man får veta är en fransk komedi. Anne och Fredrik är åskådare från sidan av scenen. De är uppklädda, hon i turban och klänning och han i frack med teaterkikaren i högst hugg för att spana in Desirée. Skådespelarna i komedin är klädda i vita peruker och använder sig av solfjädrar i sina rollkaraktärer. Desirée är den tydliga primadonnan och gör spektakulär entré från taket. Parodi på fransk teater med liknande gestik som domarna i Chess.

Anne blir svartsjuk och rusar ut från teatern. När Fredrik kommer hem kommer han på Petra och Henrik med att ha sex. Petra har genom hela scenen varit den som har haft kommandot och Henrik har visat sig vara oerfaren. När de blir påkomna blir han uppskakade. Fredrik däremot klappar sin son på axeln och tar det med ro.

Fredrik lämnar sedan hemmet för att uppsöka sin före detta älskarinna Desirée i hennes loge på teatern. Där består scenrummet av en divan och en skärm bakom vilken Desirée byter om. Humorn här är språklig och bygger på att Desirée är ironisk och driver med Fredrik för att han inte får ligga med sin fru och för att deras ålderskillnad är så stor. Hon driver också med Anne för hennes naivitet. Hon frågar exempelvis om han stoppat ner Anne i spjälängen med skullran och teddybjörnen innan han kom tillbaka till teatern.

Sedan dyker Desirées älskare Greve Carl-Magnus Malcolm upp, klädd i någon slags militäruniform med gulddetaljer. Han är svarthårig och har en sirlig svart mustasch med knorr. Den språkliga humorn som han använder sig av genom hela föreställningen bygger på att han är oerhört uppblåst och självcentrerad och att han på grund av detta blir förd bakom ljuset och inte förstår vad som händer. Han lever i en värld där han tar för givet att han kan bestämma och lyssnar aldrig på andra. Den tydligaste visuella humorn här är att Fredrik har fått sätta på sig en nattskjorta och ett par snabeltofflor och låtsas att han har blött ner sina egna kläder och måste stanna kvar hos Desirée tills kläderna torkat. Fredriks klädsel sätter honom i ett väldigt underläge och utgör ett komiskt moment i maktkampen mellan de två männen. Carl-Magnus visar upp sin virilitet, manlighet och sina intentioner med Desirée genom att stretcha mot en soffa och göra uppenbart sexuella rörelser mot den.

Charlotte står och skjuter prick hemma hos sig själv. Hon visar högstatus genom sin starka hållning. Hon är inte undergiven i sitt kroppsspråk gentemot sin man. Hon är ironisk och kall mot honom när han ber henne att ta reda på om Desirée är otrogen mot honom. Men då grabbar han tag i henne och säger ”om någon rör vid min älskarinna är jag en tiger”. Detta blir komiskt då det är absurt att han tar ut detta på sin fru. Om Charlotte hade varit mer undergiven hade det känts hotfullt och obehagligt, tror jag.

I Charlottes möte med Anne blir det komiskt när Anne gärna vill vara nära och förtrolig med Charlotte och försöker få henne att sitta intill och bjuda på saker. Anne är uppenbart smickrad av så fint besök. Men Charlotte håller sig på sin kant och sätter sig först nära när hon för fram sitt ärende.

Akt 2. Scenrummet är nu ett gods på landet och några lådbilar kommer in på scenen. Bilarna körs av Fredrik och Carl-Magnus och det tuppas sig med hjälp av bilarna och var de ska parkeras etc. Lådbilarna drar fram applåder och kvällens högsta och hjärtligaste skratt. Mest för att det är komiskt med vuxna män som ska spela macho inför varandra och som samtidigt åker lådbil. Det blir som någon slags parallell metakomik som faller i mycket god jord hos publiken.

Under middagen är det den språkliga komiken som råder med ironiska kommentarer med sexuell underton från främst Charlotte och Desirée. Charlotte blir full och ställer till en scen och hickar mellan varven när hon ska prata, vilket drar ner skratt i salongen.

Henrik bryter ihop under middagen och lämnar den i ursinne och går till skogs för att ta sitt liv. Anne som är mycket naiv förstår inte alls vad det handlar om utan ser det hela som någon slags kurragömma. Hon använder sig av uttrycket ”*Henrik så förfärligt komiskt du ser ut*” när hon till slut, helt aningslös, hittar honom i färd med att ta sitt liv. Tillsammans med honom antar hon ändå en form av högstatus, trots sin naivitet som är på gränsen till dumhet. Hon är moderlig och pysslar om honom och tillsammans flyr de från godset för att leva ihop.

Carl-Magnus är fortfarande helt uppe i sig själv och har gått in till Desirée för att ligga med henne. Hon säger att hon inte vill men han lyssnar inte alls utan klär av sig. Komiken fortsätter att visa sig i hans sätt att vara totalt egocentrerade.