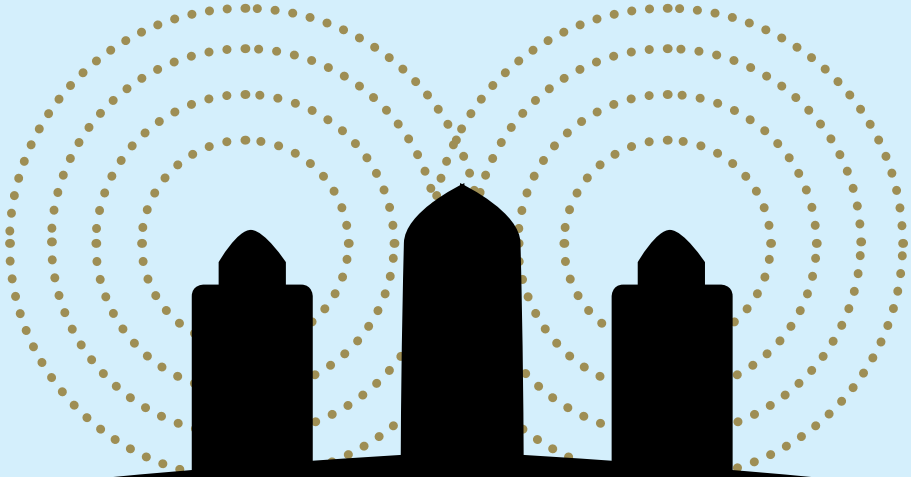


Poesin har två vingar

musiken och ordet

Ett samtal
om konstnärliga linjer
med operaverkstans
ledare Maria Sundqvist

malmoopera.se

innehåll

07; ”Hands on” i operalabbet
12; Med avstamp i nonsens
15; Historiskt spänningsförhållande
19; Skeendet berättar
22; Respekt för den subjektiva upplevelsen
24; Vad är meningsfullt att berätta om?
27; Tradition och förnyelse
29; Inspiration från modernismen
33; Pierrot och kriget
36; ”Jag låtsas, alltså finns jag.” Den teatrala existensformen
39; Ökad livskänsla
41; Arbete pågår – var god tag plats!
44; När viljan får vingar
46; Referenser
46; Operaverkstan

Maria Sundqvist >

Foto: Petra Carlsson-Thyrvin

– Det är någonting med den här metamorfosen, själva förvandlingen. Jag brukar ta som exempel när jag fick se Sven-Bertil Taube sminka sig …

Maria Sundqvist är grundare och konstnärlig ledare på Operaverkstan vid Malmö Opera. Vi träffas för ett samtal om de konstnärliga linjer som präglat verksamheten under de tio år som gått sedan starten 2002.

För att förklara bakgrunden till sin konstnärliga utveckling berättar Maria Sundqvist om hur hennes teaterintresse väcktes en gång i tiden. Hon var en flicka i färd med att växa upp på Södermalm i Stockholm. Det var 1960-tal:

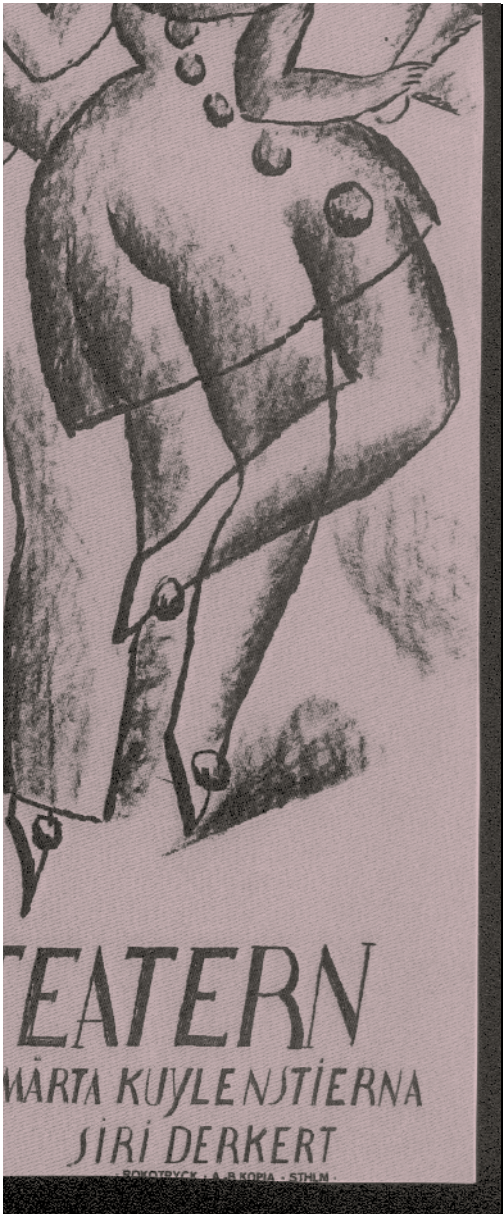
– Det var sportlovsvecka på Medborgarhusets bibliotek, och en dag kommer en farbror med en sminkväska som han sätter upp bland borden i biblioteket.

Så sminkar han sig inför våra ögon till Räven i Hackebackeskogen, och vi höll ju fullständigt på att dö! När han var färdig sjöng han en sång eller något, och alla ville naturligtvis gå och se mer.

– Det var någonting med den förvandlingen … jag beskriver det som någon slags ökad livskänsla, alltså att jag blir på, säger Maria Sundqvist.

Sedermera har Maria Sundqvist ägnat en ansenlig del av sitt yrkesliv åt att undersöka, vrida och vända på och försöka förmedla denna förvandling. I själva verket är det teaterns magi vi talar om, eller musikteaterns som det blivit i hennes fall. Maria har nämligen alltid haft musiken och sången med sig, och i den ambitionen har hon under Operaverkstans egid de senaste tio åren kunnat samla de mest optimala förutsättningar.

Till det där förvandlingsögonblicket skall vi återkomma. Först något om de villkor som Operaverkstan har utvecklats under fram till idag.


EATERN
ÄRTA KUYLENSTIERNA
SIRI DERKERT
BOKTRYCK · A. B. KOPIA · STHLM ·

SDERKERT

”Hands on” i Operalabbet

Som operaproducerande sektion har Operaverkstan både närhet och en ansenlig grad av självständighet i förhållande till Malmö Opera. Den har egen budget, egen producent, egna lokaler och egen konstnärlig ledare. Kärnan utgörs förutom Maria Sundkvist av Lars Fembro, som är skådespelare och kulturpedagog, och av David Johansson, operasångare, producent och projektledare.

Modellen med barn- och ungdomsverksamhet i en egen avdelning är den vanliga i många operahus, och precis som vid jämförbara institutioner påverkas Operaverkstan vid övergripande förändringar. I förhållande till Malmö Opera fyller avdelningen dock en funktion som går utöver den rent målgruppskomplementära. När Bengt Hall blev VD hösten 2009 utnämnde han den till ”Malmö Operas laboratorium”. Hemsidans presentation låter följaktligen veta att här lämnas inga stenar ovända. Här arbetar man handfast: det testas, experimenteras, upptäcks, bearbetas, omarbetas, medverkas, barn och ungdomar involveras och skolorna samarbetas med. Och allt med uttalat konstnärliga förtecken – ”en konstnärlig verkstad”. Därmed blir den experimentella inriktningen ytterligare ett komplement till Malmö Operas verksamhet och föreställningsutbud. Den stärker samtidigt avdelningens konstnärliga legitimitet.

Mycket av den artistiska ambitionsnivån, och särskilt den öppna,

processinriktade arbetsformen som präglar Operaverkstan inspireras kontinuerligt av mötet med en ung, ofta teaterovan publik. När nya generationers konventionsbefriade blickar faller på traditionstyngda konstformer blir infallsvinkeln gärna nyskapande och experimentell.

På Operaverkstan utforskas konstformen med hjälp av barn och ungdomar genom deras medverkan både på och bakom scenen. Att se reaktioner och få kommentarer är värdefullt, och inte minst genom att engagera unga som testpublik kan man få kunskap om vad som intresserar, utmanar, engagerar och går fram hos målgruppen.

Maria Sundqvist talar ofta om hur mycket hon lär sig av barnen och ungdomarna. En lärdom är att man måste kunna koda av och se igenom sceniska konventioner. När man med en stor gest sveper på sig en halsduk signalerar det för en vuxen gärna sådant som artisteri och konstnärskap, medan ett barn kan sitta och se en person vars mamma sagt att han eller hon måste ha halsduk på sig.

I den andra riktningen är inbjudan av de unga i arbetsprocessen ett sätt att visa respekt för deras perspektiv och uttrycksbehov.
Maria Sundqvist brukar illustrera Operaverkstans hållning genom att citera Carl Jonas Love Almqvist (ur Sesemana):

> De som ej hava aktning för det barnsliga,
> de hava en kall själ och tala fåfängt
> om höga och magnifika ting.

Det är med andra ord en stor uppgift att ta det lekfulla på allvar. Den uttalat konstnärliga profilen skall därför delvis förstås som en markering mot de förväntningar som finns på kultur för barn, och som ibland har en

Opera VERKSTAN

om så det skulle hända att
ingen talar till mig alls
vart skall jag då mig vända
vafalls?

jag skall då tala till-mig-själv
och jag skall sjunga för-mig-själv
och jag skall dansa med-mig-själv
en vals

STADS musikanterna

HUND | KATT | HATT | ÅSNA | HÖNA

☞ En opera för de minsta

MUSIK AV JONAS FORSSELL
LIBRETTO & REGI MARIA SUNDQVIST
MED SÅNGTEXTER AV CARL JONAS LOVE ALMQVIST

MALMÖPREMIÄR * 14 FEB * MAZETTISALEN

Mazettisalen/Malmö Kulturkompani 14-22 februari
Premiärföreställningar 14 februari kl 14.00 & 19.00
Spelas tis-fre kl 10.00 & 13.00 - lör kl 15.00

Nydala Teater 25 februari-1 mars
Spelas tis-fre kl 10.00 & 14.00 lör kl 15.00

Biljettbokning 040-20 85 00 Grupper 040-20 85 27

PRINSESSAN
AV
GYPERN
Opera av Lars-Erik Larsson

begränsande och förringande effekt: idén att den måste vara (skolmässigt) pedagogisk, moraliskt föredömlig, uppfostrande, god och glad. Alla som sysslar med ung scenkonst måste förhålla sig till dessa förväntningar på ett sätt som är pragmatiskt men samtidigt bevarar den kreativa lusten.

I Operaverkstans mandat ingår att då och då göra föreställningar för en vuxen publik (eller, för ”vuxna barn” på operaverkstadska). Senast var det Min älskade Pierrot – en lite olämplig kabaré i december 2011, och dessförinnan Lars-Erik Larssons opera Prinsessan av Cypern som framfördes semikonsertant 2008.

En viktig faktor bakom den konstnärliga inriktningen är den kontinuitet som möjliggjorts av ett stabilt förtroende från Malmö Opera med finansiärer, jämte Maria Sundqvists varaktiga ledarskap. Institutionsmässig kontinuitet kombinerad med en frigruppsliknande självständighet och dynamik har gjort att man kunnat utveckla (eller fullfölja, beroende på var den drivande faktorn placeras) vissa konstnärliga linjer, liksom vissa tematiska komplex.

Men vad menas med konstnärlig linje? I detta sammanhang avser det en genomgående gestaltningsidé som ligger bakom de konstnärliga besluten och som ger verksamheten sin särprägel. Det är linjer som rör form, val av verkningsmedel och uttryck i högre grad än tematiska problemkomplex. Som vi kommer att se uppstår dock vissa naturliga samband mellan form och tema i Operaverkstans arbete. Indirekt anknytning finns även mellan de konstnärliga linjerna och de tre verksamhetsmål som avdelningen har: att involvera barn och ungdomar, att spela klassiker och att stimulera till nya verk.

Med avstamp i nonsens

Maria Sundqvists ledarskap sträcker sig för närvarande fram till och med 2014 och påbörjades när Operaverkstan bildades 2002. De verksamma linjer som Maria Sundqvist driver löper dock fritt utanför alla kalendariska markörer. Hon tycks alltid ha befunnit sig i ett flätverk av pågående projekt, där det ena övergått i det andra. Man får det bestämda intrycket av en organisk utveckling i beslut och vägval.

Den första uppsättningen inom Operaverkstans ramar var den tyske 1920-talsavantgardisten Kurts Schwitters dadaistiska ljuddikt Ursonaten (1932) framförd med recitatörer, dansare och filmvisning. För att snabbt komma igång med verksamheten utgick Maria då från en uppsättning av verket som hon hade gjort 1998 med sin grupp Otålighetens teater. En smidig lösning i det läget, men också en tydlig fingervisning om nykomlingens intresse för sceniska uttrycksformer. I Schwitters verk aktualiseras nämligen en gestalningsproblematik som Maria Sundqvist burit med sig sedan utbildningstiden på Stockholms musikpedagogiska institut, där hon läste till träblåspedagog och ensembleledare. Hon formulerar det som kampen mellan ord och ton.

Det Schwitters verk demonstrerar är hur nonsens undergräver ordens meningsbärande funktion. Kvar blir ljudet av ett språk, vokaler, konso-

nanter, accenter och rytm och, om man så vill, den bekanta gesten av att vilja kommunicera något. Det musikaliska inslaget i språket, liksom omvänt den kommunikativa kraften i musiken har Operaverkstan sedan dess prövat och undersökt i åtskilliga produktioner. Därför är Ursonaten utgångspunkt för jubileumsföreställningen Nonsens! när Operaverkstan firar 10 år i oktober 2012.

Praktik i konsten att balansera ord och ton skaffade sig Maria Sundqvist redan när hon efter gymnasiet åkte runt och berättade sagor för barn på bibliotek, ofta med musik- och sånginslag. Inspirationen kom från bibliotekarien Elsa Olenius rörelse Vår teater. I den hade Maria varit med från 7-årsåldern och där lärt sig hur man med små medel kan skapa dramatik av berättelser. Sedermera skaffade hon sig själv en utbildning till dramapedagog.

Detta var sent 1960-tal, en tid då det inte var helt opportunt att använda sig av sagan med alla dess prinsessor och slott. Som turnerande sagoberätterska gick hon därför mot strömmen av politiskt-socialt fostrande barnkultur, vilket hon också fick höra. Men hon trodde på Berättelsen, och vid den tron har hon blivit.

MALMÖ OPERA
OPERAVERKSTAN PRESENTERAR LITE EXTRA STOLT
NONSENS
MED OPERAVERKSTAN
400

Historiskt spännings-förhållande

Maria Sundqvist har sedan 1988 skrivit en mängd operalibretton, senast för Norrlandsoperans räkning ”Blanche och Marie” efter P O Enqvists roman och till musik av Mats Larsson Gothe. I det arbetet har hon ner på stavelsenivå deltagit i, gestaltat och kunnat iaktta hur texten och musiken tampas om att stå främst i verket.

Ser man lite bakåt har kampen mellan ord och ton alltid varit närvarande. Operan är en relativt ung konstform med blott 400 år på nacken och utan några kända direkta rötter i antiken. Förhållandet ord-ton hör till ett av operans mest långlivade tvisteämnen. Den australiensiske operaforskaren Michael Halliwell formulerar varför:

> Opera has always been a self-conscious art form. It is a hybrid with a history of perpetual tension between the demands of the text and those of the music.

Operans historiska position och säregna uttrycksform har alltså framtvingat ett självreflexivt förhållningssätt med ett tydligt inslag av självberättigande. Den exponerar sina verkningsmedel på ett ofta rambrytande sätt. Tänk bara på hur bel canto-arian kan få det sceniska skeendet att stanna upp för att det virtuosa, rösten och artisten skall få glänsa till.

I ett antal operor har ord-tonkonflikten till och med lyfts upp till ett ledande tema. I Antonio Salieris Primo la musica e poi la parole (1786) talar titeln för sig själv, och i Richard Strauss Capriccio (1942) vacklar Grevinnans varma känslor mellan de lätt allegoriska rollkaraktärerna poeten Olivier och musikern Flamande. Konflikten är även framträdande i Mästersångaren som Operaverkstan satte upp 2010. Man kan se Tabulaturen, de gamla mästersångarnas bruksanvisning i konsten att kombinera ord och ton, som Wagners kommentar till denna kamp, en lätt ironisk sådan nota bene.

Det skall sägas att ord och ton-kampen utspelar sig på fler arenor än operans. Den är närvarade inom vokalmusiken över huvud taget. Inom poesin som diktart kan den till och med betraktas som konstitutiv, om man med ton menar språkets klangliga och rytmiska egenskaper. Poeten har alltid haft att väga språkets auditiva funktioner gentemot dess (semantiskt) betydelsebärande. Inom musikdramatiken kan alltså kampen mellan ord och ton även utspelas på den rent språkliga nivån. Maria Sundqvist laborerar exempelvis gärna med växlingar mellan fri och bunden vers och gillar särskilt ”suget” i känslan av att det finns underliggande versfötter i en text. Nonsensvers till musik är som nämnts också något som Operaverkstan många gånger använt sig av.

MÄSTERSÅNGAREN

ETT OPERA SPEKTAKEL

i MIDSOMMARTID

Fritt efter R. WAGNERS OPERA

Skeendet berättar

Nonsensspråket i Ursonaten har varit ett sätt att bearbeta de minsta verbala beståndsdelarna, orden. I mer utvecklad form gäller polariteten ord-ton egentligen berättande respektive gestaltning. Där har Maria Sundqvist en entydig riktlinje som hon arbetar efter när hon regisserar, bearbetar partitur eller skriver libretto:

– Gestaltningen skall bära fram den avgörande informationen.

Ett exempel vi pratar om kommer från en av de senare årens produktioner, Vivaldis Vinter. I föreställningens förra del finns en talroll, den åldrade Vivaldi (Anders Granström) som minns sina musikelever i Pietà-kyrkans barnhem i Venedig, tidigt 1700-tal. Publiken får se hur det ofta gick till när barnen lämnades bort till barnhemmet, den får se barnen musicera och hur det gick till när Vivaldi skrev operan Griselda (1735) om ett av dessa barns öden. I föreställningens senare del spelas partier ur denna opera upp på originalspråket italienska, utan textmaskin eller annan översättning.

– Ingen kommenterade att vi sjöng på italienska, konstaterar Maria nöjt.

Förklaringen är att där kom den emotionellt avgörande informationen i föreställningen, nämligen att det hände att barnen lyckligt återförenades med sina föräldrar, vilket Griselda ger ett exempel på. Det verbala innehållet i Griselda-partiet var i princip otillgängligt för målgruppen, men den känslomässigt lyckliga vändningen framgick tydligt nog genom dans, gestik och musikens karaktär. För säkerhets skull fanns också en symbol för

det emotionella avslutet med: ett stort, rosensmyckat hjärta som blev helt när modern och dottern förde samman sina halvor i finalen. Vi konstaterar att detta skeende i föreställningen i princip hade kunnat vara icke-verbalt rakt igenom, framfört enbart instrumentalt, som dans eller mim.

Precis som i Vivaldis vinter använder sig Operaverkstan i sina produktioner ofta av en ledsagare på scenen som visar vägen, introducerar och berättar, som handelsmannen Isak i Den tjuvaktiga skatan och Fiskargubben i Sälskinnet.

– Berättartillägget kommer ofta sist i processen, utifrån vad jag tycker behövs, säger Maria.

– Men det är inte enbart så att berättaren kommer in för att förtydliga, för att jag inte litar på att publiken har hört orden, utan för att berättaren förstärker ”låtsas”, den teatrala suggestionen, förklarar hon och fortsätter, med hänvisning till titeln på denna skrift där hon inspirerats av Esaias Tegnérs uppskattande ord om Bernhard Crusells dikttonsättningar:*

– På så sätt låter man poesin verka, och då menar jag ordet och tonen tillsammans.

Det är den dramatiska grundprincipen att visa och gestalta på scenen, att låta skeendet berätta historien i stället för att informera med ord, som är extra viktig för en ung publik. Inom uppfostran påpekas det ofta förnumstigt att barn gör inte som du säger, utan som du gör. Synintryck övertrumfar verbala budskap, och även om det hänger samman med att barnen har en pågående språkutveckling vill Maria Sundqvist inte gå med på att det förhåller sig så mycket annorlunda när vuxna ser opera eller teater.

– Det finns en slags urkraft i berättandet, slår Maria fast.

Med det menar hon bland annat att man visualiserar berättelsen inom sig:

– När man berättar har man inre bilder. Jag ser ju inte en text framför mig när jag berättar utan jag ser bilder, och de som lyssnar ser sina bilder framför sig. Egentligen är det nog likadant med opera. Trots att man ser Carmen och José så ser man sig själv och sin man eller kanske den man älskade en gång. Man ser alltså en egen berättelse i huvudet, och trots att jag som vuxen har läst synopsis och så vidare tror jag ändå att jag berättar en egen historia, säger Maria.

Hon refererar till intervjuer med barn som teaterforskaren Karin Helander gjorde efter Folkoperans föreställning Lilla Carmen (1996). Enligt dem kan ett barn ha uppfattat att en opera handlade om den rollfigur som såg tuffast ut, ett annat att en viss färg var det viktigaste och så vidare.

– Samma erfarenhet får jag när jag pratar med barn efter föreställningar, och jag tror att det är precis likadant med vuxna. Det är bara det att vi har ”facit”. Vi vet vad vi ska svara på frågorna, att det var en gripande gestaltning av Don Josés maktlöshet eller vad det nu är man fått lära sig.

** Esaias Tegnér berömmer i brev till Jacob Adlerbeth 8.7.1826 Bernhard Crusells tonsättningar av hans egen Fritiofs saga: ”Största delen av den popularitet, som en och annan av mina dikter vunnit, bör onekligen tillskrivas tonsättaren; /…/ Själva englarna flyga med två vingar; varför icke även skaldekonsten, sedan hon är vingskjuten, sedan lyran olyckligtvis föll ur hennes hand?”*

Respekt för den subjektiva upplevelsen

> All förberedelse tycks mig plötsligt som en väl iscensatt självsuggestion. En konstnärlig upplevelse, liksom varje upplevelse, måste vara oförberedd, eftersom den är djupt personlig.

Det skriver Maria Sundqvist i en krönika i Tidningen Musik 1996, apropå att hon ombetts förbereda ett studiematerial till en ny musikteaterföreställning. Med referens till hur hon själv som tonåring helt utan någon introduktion eller uppföljningsfrågor fick uppleva Folke Rabes avantgardistiska körverk Rondes (1964) på en skolkonsert, uttrycker hon i krönikan hur skolans sätt att närma sig konst krockar med den upplevelse hon själv vill förmedla.

– Det är absolut viktigt att respektera barnens subjektiva upplevelse, medan skolans koncept är att det finns ett facit.

Och vi går ut i vuxenlivet och letar desperat efter ”facit” så snart en konstupplevelse nalkas? Det känns onekligen som att operahusens programblad med åren svällt ut till mindre böcker, fullmatade av regissörens, scenografens eller dirigentens explikationer av verket. Vissa kanske i stället ser ett sorts facit i tidningsrecensionen på annandag premiär och jämför sina intryck? Rätt, fel, fel, rätt…

Luigi Pirandellos berömda pjäs Sex roller söker en författare (1921) är en annan referens som Maria ger för att uttrycka att alla har rätt till sin egen subjektiva upplevelse. Den måste hävdas, precis som rollerna där kommer och stör den ”riktiga” pjäsen och kräver att få sina egna liv framspelade ända tills ingen längre kan skilja på roll och liv.

– Det är precis det som händer i Troll i kulisserna, påpekar Maria.

Den operan utspelar sig på en teater där repetitionerna av pjäsen ”Brustna skuggor” havererar. I stället blir det Mumintrollet, Lilla My och de andra som brukar jobbar bakom scenen som får sätta igång att skapa en egen pjäs.

Att scenupplevelser rika på sinnesintryck och känslor står i centrum på Operaverkstan betyder nu inte att man avstår från att förankra sina föreställningar i handfast verklighet. I synnerhet i klassikerbearbetningarna utgår man ofta ifrån en mängd fakta om kompositör, stil och historisk epok. I praktiken får skolbarnen som besöker Operaverkstan mängder av redig Kunskap med sig hem, med den skillnaden att den smugits in i själva upplevelsen av besöket och föreställningen. Mycket av det pedagogiska inslaget ligger i inramningen till teaterupplevelsen, men det vävs också in i gestaltningen – i den mån det går att motivera konstnärligt. Det är således en klar prioritering som Operaverkstan gör i ”valet” mellan pedagogik och konst. I första hand skall föreställningarna appellera till barnets fantasi och den subjektiva upplevelsen. Men någon verklig motsättning mellan pedagogik och konst ser man heller inte. Ett av verksamhetens motton kommer från Lennart Hellsing: ”All pedagogisk konst är dålig konst, all god konst är pedagogisk.”

Att skapa ett estetiskt referensbibliotek åt barnen är en av Operaverkstans ambitioner. Ser man tillbaka på repertoaren genom åren har den varit ett smörgåsbord av uttrycksformer och stilar. Produktionernas särprägel är alltså ett resultat av målmedvetet arbete med uttrycksformen. Man har prövat olika sätt att gestalta, att vända, vrida på och bryta upp det förväntade sättet att framföra en opera. Men allt detta vore endast ett tomt skrammel om det inte vore fäst vid en angelägen historia.

Vad är meningsfullt att berätta om?

Maria pekar på en grundläggande fråga som måste vara med i hela arbetsprocessen:

– Vad är meningsfullt att berätta om? I den frågan har man hjälp av publiken, det kan vara i workshops, i provföreställningar och så vidare, säger hon.

– Jag tycker att Mästersångaren är ett underbart exempel på hur angelägen en över hundra år gammal opera kan vara. Det finns något jättehett i den berättelsen, säger Maria.

När Operaverkstan bearbetade Wagners Mästersångarna från Nürnberg kortades verket till drygt ¼ av originalets längd. I intrig och musik-

urval lyfte man fram inslaget av musiktävling, ett koncept som den unga publiken känner igen från programmet Idol. ”Vann rätt låt?” är som bekant en fråga som engagerar många i samband med den årliga schlagerfestivalen.

I bearbetningen lyftes även de unga rollerna fram. Walthers roll är stor från början, men jämte den framhävdes i synnerhet de olika skrånas unga lärlingar. Skomakarlärlingen David fick en framskjuten roll, men i ny gestalt; rollen skrevs om för sopran och blev till Minna (med namn efter Wagners första hustru), alltså en kvinnlig skomakarlärling. Hennes fästman kallades Hannes, omskriven från originalrollen Lene.

– Och så tycker jag det är urfräckt att reducera partitur, fortsätter Maria och lägger till, lite tystare,

– … men det är ju nästan tabu.

”Fantastiskt, men inte heligt” sammanfattar Maria Sundqvist sin inställning till Richard Wagner.

Bearbetningar underskattas generellt menar hon, både vad gäller den arbetsinsats som krävs och det resultat de kan ge. När Maria utvärderar Mästersångaren ser hon även rent musikaliska vinster.

– Jag tycker inte att det vi gjorde profanerade verket utan i stället tillgängliggjorde, aktualiserade och fokuserade på vissa händelser i berättelsen. Men bearbetningen lyfte också fram Wagners vackra melodik, om man till exempel tänker på Walthers vackra prissång som först presenterades a capella. Annars kan den makalösa orkestreringen tendera att skymma de vackra melodierna, så på det sättet tycker jag att vi plockade fram något nytt.

OPERAVERKSTAN

PRESENTERAR LITE STOLT

GIOACCHINO ROSSINIs

Den tjuvaktiga skatan.

EFTER »LA GAZZA LADRA»

REGI MARIA SUNDQVIST

ENSEMBLE

MARIA KEOHANE

ANDREAS LANDIN

KRISTINA W SVENSSON

JONAS BJERKÉN

PEL FURNESTEN

LARS EFMBRO

& MEDVERKANDE

BARN OCH UNGDOMAR

Tradition och förnyelse

Wagners opera hade teman som Operaverkstan såg kunde innehålla en meningsfull och angelägen berättelse för unga. Förnyelse kontra tradition är ett sådant, och den unge främlingen Walther von Stoltzing ses ofta som representant för en ny tidsanda.

Det unga perspektivet och identifikationsfaktorn var också stor i Rossinis Den tjuvaktiga skatan, där Operaverkstan i sin bearbetning på olika sätt framhävde tjänsteflickan Ninettas roll. I den föreställningen fick till och med de minsta barnen, från förskolan, en funktion på scenen. De blev minst lika upprörda som de äldre barnen när Ninetta blev anklagad för att ha stulit en silversked, när det i själva verket var en skata som var den skyldiga. Att orättvisa är något som engagerar barn väldigt mycket har Maria Sundqvist sett många gånger. Det är därför ett tacksamt tema att bygga en berättelse kring.

Vuxenblivandet är ett annat tema som funnits med i flera av Operaverkstans produktioner. Även där går spänningen mellan tradition och förnyelse igen. Hur blir man vuxen, hur skall man uppfostra, eller för all del, hur vill man bli uppfostrad? Ska man härma och göra som de vuxna alltid gjort, eller göra tvärtemot och hitta på eget, alldeles nytt? I Mästersångaren gällde det för lärlingarna att följa mästaren i skrået, att öva in och följa hantverkets tradition, samtidigt som Walther kom och visade

att det krävs något ytterligare för sång och poesi. I musikalen Fantasticks provade de vuxna i stället tvärtompedagogik på så sätt att de förbjöd barnen att göra det de egentligen ville att de skulle göra. Omvänd pedagogik var det också i Lennart Hellsing-föreställningen Den flygande trumman. Den utspelade sig på platser där människorna lever efter olika tvärtomprinciper, som i staden Annorlunda. Maria berättar att bland annat så kallade baklängessagor inspirerat till detta grepp. ”I den avhuggna handen höll han en uppäten smörgås … ” kan det låta, och barnen engagerar sig i att reda ut logiken i språket och att peka ut vad som är rätt och rimligt.

Tematiken i en opera kan kopplas till utforskandet av dess gestaltningsformer, återigen tydligt i Mästersångaren. Wagner lär själv ha sett sig som en formbrytare, och vissa vill gärna se ett dolt självporträtt i Walther von Stoltzings gestalt. Det fria, ingivelsefyllda sätt på vilket Walther låter sin prissång växa fram skiljer sig radikalt från Minnesångarnas gamla sätt, styrt av tabulaturens invecklade regelsystem. Operan handlar på sätt och vis om hur en ny sångform växer fram, och det är alltid ett tacksamt uppdrag att låta förnyelsen segra. Så kan det i alla fall se ut – Walther har på sin väg mot seger i själva verket god hjälp av Hans Sachs, en mästare i sångkonsten med blick och intresse för det nya. Maria Sundqvist vet av egen erfarenhet att motsättningen mellan dessa hållningar egentligen är konstruerad; för att som operaskapare kunna och få (för etablissemanget) ägna sig åt förnyelse måste man först behärska traditionen (och visa upp det).

Vad gäller samtida, nyskriven musikdramatik är tematiken alltid mer öppen, men Operaverkstan lägger stor vikt vid att berättelsen som musikdramat ska byggas kring är meningsfull och har tillräcklig bärkraft.

Avdelningen samarbetar genom Malmö Musikhögskola med blivande kompositörer som i provscener, workshops och slutförda produktioner får lära sig det musikdramatiska berättandets dynamik. Det handlar om att renodla berättelsen och att ha ett dramaturgiskt tänkande, att låta skeendet berätta det väsentliga i historien, även det rent musikaliska skeendet.

– Traditionen är att vi vill berätta historier, och vi vill använda oss av musik, förklarar Maria.

– Och musiken är ett eget språk som kan vara en förlängning av språket eller en motsats till språket, men den är ett eget språk.

Inspiration från modernismen

> Modernismens män och kvinnor är en oerhört stark inspiration i Operaverkstans arbete.
> Ofta tror jag det syns i våra föreställningar.

Det skriver Maria Sundqvist i en notis som förlänger vårt samtal. I en tidigare intervju i tidskriften Opsis kalopsis 2006 säger hon: ”Det måste finnas nånting i Formen, som intresserar mig, utmanar mig.”

Som vi sett har operan alltid haft en tendens att dra uppmärksamheten till sina egna uttrycksformer. Går vi på Michael Halliwells linje är detta helt centralt för konstformen som sådan. Men Maria pekar för Operaverkstans del alltså ut en mer specifik influens.

Inom modernismens rörelser generellt finns (för att nu uttala sig extremt svepande) ett formintresse som kan sägas utgå från viljan att ompröva och återuppfinna de egna uttrycksmedlen. Mindre beståndsdelar isoleras, renodlas och återanvänds i alternerade, nya sammanhang. Helt nya tekniker uppstår för all del också. Det är på det hela taget en puristisk ambition som både förnekar och tar avstamp i traditionen inom respektive konstart.

Maria Sundqvist har sin musikaliska hemhörighet i den modernistiska musiktraditionen. Vid sidan av den hämtar hon stor inspiration från poesin, inte minst från experimentellt och lekfullt skrivande av det slag som exempelvis Kurt Schwitters åstadkom. Även hos vår egen Almqvist, som alltid var före sin tid, har Maria funnit nonsensvers i Om svenska rim (utgivet 1983 som Sesemana). Det var texter som hon använde i librettot till Stadsmusikanterna. ”Ramsor, lek och nonsens är en av Operaverkstans röda trådar” förkunnar generalprogrammet inför jubileumsföreställningen Nonsens.

Inom bildkonsten nämner Maria att särskilt det nonfigurativa har gett viktiga impulser. Av Gösta Adrian Nilsson, alias GAN, finns många års teckningar bevarade, och hon berättar om hur spännande det är att

OPERAVERKSTAN PRESENTERAR
Min älska
pierro
- en lite olämplig kaba

följa hur han i sin utvecking blir alltmer abstrakt, hur han till exempel bryter upp ett tåg i delar. En serie barnteckningar av GAN gav råmaterialet till Sälskinnet.

Ett nyckelverk inom den musikaliska högmodernismen som varit betydelsefullt för Operaverkstan är Pierrot lunarie, den atonala melodram som Arnold Schönberg skrev 1912. Det är ett verk vars formella egenskaper är väldigt utarbetade och framträdande: en cykel om 21 sånger tematiskt indelade i tre delar, skriven för sju instrumentalister som turas om att träda fram som karaktärsinstrument. Det vokala partiet är dessutom så kallad Sprechgesang, mitt emellan deklamation och sång.

Lika betydelsefullt är att sångcykeln ställer den mångalne melankolikern Pierrot i centrum. Den figuren var från början en ganska dum och trög, stundom brutal och grov dräng i den italienska komedin, Pedrolino. Under det franska 1800-talets gång lyftes han fram som solitär typgestalt, en hypersensibel androgyn som symboliserade artisteri och konstnärskap. Många målade honom, inte minst Picasso, som gärna porträtterade Pierrot tillsammans med antagonisten Arlequin och inte sällan i samband med akrobater och dansare. I motivkretsen fanns mycket kolorit och rörelse att utforska. Även kubister som Fernand Legér använde sig av Pierrot och pierrotkostymerade clowner.

Pierrot och kriget

Pierrot hör hemma i en utpräglat teatral figurkrets och miljö som sätter svenska spår i bland annat Isaac Grünewalds bildkonst. Denne är konstnären bakom den stora kakelmålningen Commedia dell'arte från 1946, som hänger i Malmö Operas övre högra foajé. Den avbildar ett italienskt teatersällskap, en svartklädd Pulcinella som spelar gitarr, en dansande Colombina i gult, och så Pierrot som tappat Colombinas rosenbukett och hukar på scengolvet under en triumferande Arlecchino. Det konstverket blev en förebild till intrigramen när Maria skrev librettot till Dolly's Beauty Shop, en uppsättning vars visuella estetik dessutom influerades av målningen.

Maria Sundqvist berättar att Grünewalds Pierrot även blev utgångspunkt i en av Operaverkstans senaste produktioner, Min älskade Pierrot – en lite olämplig kabaré. Föreställningen tog sin början i nedre foajén, vid Thaliastatyns fötter, och förde därefter publiken motsols runt operahuset. Innan den var på plats i Verkstans kabaréklubbsscen gjorde den halt vid olika platser där skådespelare visade och berättade om barnsjukhuset, konditorsskolan och idrottsplatsen som fanns där innan det stora teaterhuset byggdes. Pierrot och hans teatervärld kontrasteras på så sätt mot 1940-talets Malmö, en stad som tryckte under krigshot. I samma

stund som teatern invigdes i september 1944 var kriget var en rå realitet i det ockuperade Köpenhamn på andra sidan sundet. Olämpligt, tyckte vissa om invigningens pompa och ståt. Ett hoppfullt hurra för fred och teaterkonst tyckte andra.

En novell av Karen Blixen, ”Heloïse” ur Vintersagor, återberättas och gestaltas i föreställningen. För Blixen var Pierrot en mask hon gärna lät sig avporträtteras i, med kostym och poser à la kända mimare som Charles Debureau.

”Ett drömprojekt” kallar Maria Sundqvist Min älskade Pierrot. Det gav tillfälle att utforska en gestalt som fascinerat och betytt mycket för henne genom åren.

– Jag älskar ju förställning, konstformer som cirkus och Chaplin, säger Maria.

Hon beskriver Chaplins inspirerande gestaltningsmetod lite närmare:

– Det är ingen naturalism i det, utan det är ett förhöjt berättarsätt där reaktionerna är väldigt överdrivna eller övertydliga. Det är hans sätt att laborera, att till exempel ha jätterolig musik till en jättesorglig scen, alltså att inte gå med dramat, utan att skapa ett spänningsfält. Det är motsägelsefullt hela tiden. Det blir inga lärostycken på det sättet, säger hon.

”Jag låtsas, alltså finns jag.” Den teatrala existensformen

”Ett förhöjt berättarsätt” – i den beskrivningen ligger mycket av vad det teatrala kan vara, och mycket av vad Operaverkstan strävar efter i sina föreställningar.

En viktig del i denna strävan är att ställa frågan vad teater egentligen är. Man har gett raka svar bland annat i muminföreställningen Troll i kulisserna, liksom i de återkommande Titta bakom kulisserna, där publiken får komma in bakom scenen och titta på arbetet med en föreställning. Det är kulisstillverkning, kostymprovning och man kan till och med få prova att ge regi till en sångare som håller på att studera in en roll. Allt detta ger svar på hur teater ser ut och hur den blir till, men för att få svar på vad teater är krävs mer långtgående experiment och att mångåriga idélinjer får realiseras och utvecklas i sin egen takt.

Föga överraskande formulerar sig Maria Sundqvist själv om teater i existentiella termer: ”Jag låtsas, alltså finns jag”, en devis med cartesiansk klang som ligger bakom många av Operaverkstans vägval. Den uttrycker en konstnärligt styrande idé som ställer det teatrala i centrum, och det på

ett sätt som visar överensstämmelse med hur barn kan uppfatta teater: att det är en lek som man visar upp för andra. Barnet tar då fasta på den typ av handling man utför, att man visar en lek, alltså på teaterns performativa aspekt snarare än på det dramatiska innehållet, scenen, kostymeringen eller något annat som man konventionellt kan uppfatta som väsentligt för teatern. Precis som Chaplins gestaltningsmetod och precis som i den folkliga speltradition där slapstick, mim och fars hör hemma, innebär denna hållning ett icke-naturalistiskt gestaltningsideal. När uppvisningmomentet förtydligas blir resultatet gärna vad man kallar ”teatralt”.

För barn brukar en leksignal vara att någon klär ut sig. I det ögonblick Maria Sundqvist såg en vuxen, Sven-Bertil Taube, förvandlas till Hackebackeskogsräven blev hon frälst åt teatern. Smink- och kostymeringsmomentet är ett kraftfullt yttre tecken för förvandlingen av det alldagliga. Med det i åtanke är det ingen tillfällighet att Pierrot fascinerar. Hos honom och hela hans anhang är kostymeringen ett iögonenfallande signum – metamorfosen är permanent. Kanske är det därför som Operaverkstan ofta lägger en särskild vikt vid kostymeringen. I regel är till och med musikerna synliga och kostymerade i deras produktioner.

ökad livskänsla

Efter kostymeringen vidtar agerandet, och i den övergången sker nästa steg i den förvandling som Maria som barn tog sådant intryck av där i Medborgarhuset. Den där ”ökade livskänslan” som hon då kände försöker hon sedan dess rekonstruera och förmedla till Operaverkstans publik.

Den kan infinna sig i vardagliga ögonblick i teaterhuset.

– Ett tillfälle när jag upplever det är på en repetition när man ser artister göra samma sekvens två gånger i följd, säger Maria.

Därför är det något som Operaverkstan också låter publiken uppleva i Titta bakom kulisserna.

– Då skall man helst inte göra det exakt likadant, utan gärna informera om en förändrad förutsättning, till exempel att nu är jag i själva verket väldigt arg när jag säger det här. Och så får publiken se samma sekvens en gång till, berättar Maria.

– Den vakenhet som det ger, alltså att man vet vad som ska hända men att det ändå är någon liten skillnad, det är samma upplevelse, man höjer sin perception eller lever med. Jag vill förtydliga den känslan och det är därför vi har utvecklat Titta bakom kulisserna-konceptet.

När Maria Sundqvist som regissör slutför en uppsättning strävar hon alltid efter denna kvalitativa upplevelse.

– Där är utmaningen att inte lägga regin så att det blir för tillrättalagt, så att artisterna kör på som vanligt utan att få med sig publiken, säger hon.

En ökad vakenhet är också det som Operaverkstan strävar efter i sitt undersökande arbete med föreställningsformat och spelplatser, allt för att undvika vad Maria kallar ”tittskåpsteater” och den på förhand riktade upplevelse den gärna ger. Syftet med experimenterandet är att locka fram den subjektiva upplevelsen. Ett sätt kan alltså vara att arbeta med de yttre formerna för teatern eller operan, att gå emot förväntningarna.

– Att flytta om och bryta formen genom att berätta på ett annat sätt hoppas jag då skall aktivera [åskådaren]. Jag tror det är det jag menar med det teatrala. Det innebär inte att man försöker bädda in ett skeende och göra det luddigare eller otydligare, utan att man tillgängliggör det, säger Maria.

Publikförflyttning med hjälp av ledsagarroller användes senast i PS! Jag kommer snart hem, en föreställning som utspelade sig parallellt (!) i tre olika scenrum, vilket alltså förutsatte att publiken delades in i grupper. Där samarbetade Operaverkstan med Teater InSite, en fri grupp från Malmö specialiserad på platsspecifika föreställningar.

Skiftande spelplats och rörlig publik skärper sinnena, men det finns också subtilare medel att ta till. Nonsensvers är ju ett sätt att leka med språkligt kontra musikaliskt berättande, men även genom andra sorters språkliga formskiftningar kan publiktilltal och intensitet varieras. Det talspråkliga ger intim förtrolighet eller vardaglighet, medan en högre stil ger mer distans, och sådana skiftningar kan också återspeglas i musiken på ett sätt som skärper publikens perception. Bunden vers i berättade partier använde sig Maria av i exempelvis Sälskinnet, i Fiskargubbens introduktioner till delscenerna.

Arbete pågår – var god tag plats!

Operaverkstans transparenta arbetssätt har i ett par fall, helt avsiktligt, stannat upp halvvägs i förvandlingen av partitur och libretto till färdig föreställning. Det är ytterligare ett sätt att visa upp och skapa intresse kring det magiska förvandlingsmoment där teater blir till.

Man kan dock lyfta fram ett par andra poänger med att inte slutföra en produktion, även rent konstnärliga. Det visar till att börja med erfarenheten av arbetet med Komedi på en bro 2006, en radioopera av Bohuslav Martinu som presenterades i form av en reading. Sex sångare fick i uppdrag att repetera in vissa partier som sedan framfördes. En livlig diskussion av verket, där både sångare och åhörare deltog, följde. Readingen var ett sätt att utvärdera verket inför en eventuell produktion – röster höjdes till och med för en iscensättning, trots att det är skrivet som en radioopera.

Repertoarutvärdering var från början ett motiv till det semikonsertanta framförandet av Lars-Erik Larssons första opera, Prinsessan på Cypern (1937), på Malmö Operas stora scen året efter.

Föreställningen inleddes med att stora scenen stod naket öppen, fullt exponerad i lysrörens arbetsbelysning och utan någon form av kulisser. Så småningom dämpades belysningen och framförandet blev ljussatt.

Kören stod i enhetlig scenklädsel, solister hade enkla men färgstarka kostymer och stod tidvis vid notställ. En hel del scener agerades tillbakahållet, men vid vissa – även vid några av de mest agiterade – avstod sångarna från allt agerande. Det framhävde på ett överraskande effektivt sätt orkestersatsens rörelser och temperament. Aldrig hade det musikaliska skeendet och berättandet varit så tydligt.

Omvänt framstod varje gest från solisterna, varje kostym- eller scenografidetalj i skarp teatral relief mot den i övrigt frånvarande gestaltningen.

– Den formen ger mycket teater, konstaterar Maria Sundqvist om det halvkonsertanta framförandet.

Till de få scenografiska föremålen hörde en grekisk Afrodite i marmor som exponerade armeringsjärn i stället för ett mjällvitt ben. Statyns fragmentariska tillstånd var en romantisk blinkning till det halvt färdiga framförandet av operan. Även om partitur och libretto var intakt blev upplevelsen på ett sätt till en imaginär opera.

Maria förklarar att ett framförande av det slaget inte skiljer så mycket som man kunde tro från en slutförd produktion vad gäller arbetsinsats. Den uppenbara behållningen var att få höra ett sällan spelat verk i sin helhet (ca 2,5 timmar), liksom att få det prövat och utvärderat av ett konstnärligt team och en nutida publik. ”Andra chansen” kallar Maria ett av sina hjärtebarn. Det beskriver ambitionen att gå tillbaks till operor som kanske bara fått i ett uruppförande, vilket är ett trist öde som också drab-

bar många nyskrivna verk. I Stenhammars fall blev slutomdömet att operan är musikaliskt värdefull, men att librettot är lite mer problematiskt, bland annat på grund av dess nationalistiska drag. Maria fick mångas stöd i valet att inte gå hela vägen med en uppsättning. Dessutom slapp hon, som hon påpekar, i den förenklade framförandeformen vara lojal med verket och, som hon säger, ”försvara” det i egenskap av regissör. Ovanpå allt bjöds publiken på en annorlunda operaupplevelse.

När viljan får vingar

Den legendariske regissören Per Lindberg reflekterade i boken Kring ridån över det mycket speciella som händer när en scen tas i bruk inför publik:

> När viljan från scenen befruktar publikens fantasi, då föds en teaterföreställning. Den pågår samtidigt i tvenne världar – på scenen och i salongen.

Här har vi försökt beskriva vad som ligger bakom denna vilja på Operaverkstan. Det har varit viljan att tillgängliggöra verk och att frammana inre bilder som publiken tar med sig hem från föreställningen likt en egen upplevelse, en erfarenhet. Sättet att göra detta har varit en kombination av kunskap och känsla för vilka berättelser som engagerar en ung publik, tillsammans med ett nyfiket sökande efter den optimala musikdramatiska formen för var och en av dessa berättelser.

Ett förhöjt berättarsätt, ökad livskänsla. Att se ord och ton tillsammans skapa Poesi, att skärpa perceptionen och dröja kvar vid den enorma potential som finns i det tillstånd där en grupp människor tillsammans låtsas. På alla dessa sätt har Maria Sundqvist beskrivit teaterns magi och det hon som konstnärlig ledare vill förmedla i Operaverkstans föreställningar.

Vid en överblick distanseras många av de enkla polariseringar som brukar omge kulturskapande för en ung publik, som den mellan pedagogik och konst eller mellan historiska verk och nutida. Som genomgående konstnärliga linjer har vi i stället lyft fram Operaverkstans modernistiskt inspirerade arbetet med operans former, från dess minsta beståndsdelar till urgamla framförandekonventioner. Några tematiska linjer har åtföljt arbetet, såsom tradition och förnyelse, uppfostran och vuxenblivandet. Det teatrala är ett centralt begrepp för Operaverkstan, och det är verksamt över hela ambitionslinjen: som scenisk tradition, som gestaltningsidé och – inte minst – som positiv livshållning. □

Åsa Mälhammar
Juni 2012

Referenser

Almqvist, Carl Jonas Love, Sesemana, utg. P. Mårtenson, Stockholm 1983

Forsare, Malena, ”I huvudet på en Sjörövarjenny”, Opsis Kalopsis 2006:4

Halliwell, Michael, ”’Opera about Opera’. Self-Referentiality in Opera with Particular Reference to Dominick Argento’s The Aspern Papers”, artikel i Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field, red. S. M. Lodato, D. F. Urrows, Amsterdam 2005

Helander, Karin, ”’Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng’ – tankar om barnopera”, artikel i Helanders antologi Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater, Stockholm 1998

Lindberg, Per, Kring ridån. Studier i teaterns utveckling under femtio år, Stockholm 1932

Sundqvist, Maria, ”För konstfärdighetens skull”, Tidningen Musik 1996:6

Operaverkstan

Maria Sundqvist
Konstnärlig ledare, regissör och librettist

Lars Fembro
Kulturpedagog och skådespelare · lars.fembro@malmoopera.se

David Johansson
Producent för Operaverkstan · david.johansson@malmoopera.se

Carolina Lindau
Projektledare Marknad · carolina.lindau@malmoopera.se

De som ej hava aktning för det barnsliga,
de hava en kall själ och tala fåfängt
om höga och magnifika ting.

Malmö Opera / Operaverkstan

www.minalskadepierrot.blogspot.com
www.malmoopera.se

malmoopera.se

Grafisk form: Magnus Bergström / bco.se · text: Åsa Mällhammar · tryck: KS Print