CG8065 Självständigt arbete, 15 hp
Kandidatprogram, musiker, 2025
Institutionen för klassisk musik (KK)

Examinator: Daniel Berg

Handledare: Erik Lanninger

Katija Dragojevic Nylander

Föreställningen

En undersökning av Mary Overlies Six Viewpoints som metod i arbetet med rollen Ann i kammaroperan *Föreställningen* av Sven-David Sandström

Kungl. Musikhögskolan

Sammanfattning

2012 beställde, producerade och framförde jag, tillsammans med operasångerskorna Jeanette Köhn och Miriam Treichl, kammaroperan *Föreställningen* av tonsättaren Sven-David Sandström med libretto av Katarina Frostenson utifrån hennes pjäs *Sal P* ur *Två skådespel* (1996). Operan fick sin urpremiär vid Kungliga Operans Rotunda i augusti 2016. (För medverkande v.g. se bilaga 2.)
Det ska understrykas att skapandet av *Föreställningen* var ett mycket tätt samarbete mellan oss alla tre (Jeanette Köhn, Miriam Treichl och mig) samt regissör Ellen Lamm och dirigent Mattias Böhm men att denna uppsats endast vittnar om mina personliga iakttagelser och analyser under processen.

Då detta i sin helhet var ett mycket omfattande arbete under cirka fyra års tid med en mängd konstnärliga processer av olika art väljer jag att i detta konstnärliga examensarbete begränsa mig till att, i efterhand, analysera hur användandet av den rörelsebaserade regimetoden Six Viewpoints av den postmodernistiska amerikanska koreografen och dansaren Mary Overlie var användbar för mig som sångerska och artist i skildringen av rollen som Ann.
De tre rollkaraktärerna Ann, Zora och Henrika är alla patienter hos psykiatrikern Jean Martin Charcot vid avdelningen för kvinnor vid sjukhuset Hôpitale de la Salpêtrière i Paris i slutet av 1800-talet där en av de vanligaste diagnoserna var ”hysteri”. I operan följer vi kvinnorna medan de väntar på att, som del av behandlingen, visas upp inför publik i den stora Sanct Agnèssalen där åskådarna vilka bestod av dåtidens läkarexpertis och kulturelit lät sig fascineras av *Les grandes hystériques* och deras utlevande och okontrollerade känslor.
En särskild utmaning i skildrandet av rollen var just kombinationen av att gestalta psykisk sjukdom, ibland även med avsaknad av ett logiskt verbalt språk, i Frostensons upphöjda poetiska text, dessutom i en sjungen konstform som opera utan att göra avkall på en god kommunikation med publiken. Här blev det rent fysiska eller kroppsliga uttrycket vilket ”Six Viewpoints” gav oss nycklar till, av största vikt samtidigt som metoden även bidrog till en mer förankrad scenisk närvaro, kollektivt skapande likväl som mer grundad vokalteknik.

Nyckelord: Six Viewpoints, Mary Overlie, *Föreställningen,* Opera, Kammaropera, Sven-David Sandström, Katarina Frostenson, Jean-Martin Charcot.

Abstract

In 2012, I commissioned, produced and performed, together with my colleagues opera singers Jeanette Köhn and Miriam Treichl, the chamber opera *Föreställningen* ("The Performance") by composer Sven-David Sandström, with a libretto by Katarina Frostenson based on her play *Sal P* from *Två skådespel* (1996). The opera premiered at the Royal Opera's Rotunda in August 2016. (For cast and collaborators, see Appendix 2.)

It should be emphasized that the creation of *Föreställningen* was a highly close collaboration between the three of us (Jeanette Köhn, Miriam Treichl, and myself) as well as director Ellen Lamm and conductor Mattias Böhm, but this thesis reflects only my personal observations and analysis during the process.

As this was an extensive project carried out over the course of roughly four years, involving numerous artistic processes of various kinds, I have chosen in this artistic thesis to limit myself to a retrospective analysis of how the movement-based staging method Six Viewpoints, developed by the postmodern American choreographer and dancer Mary Overlie, proved useful to me as a singer and performer in portraying the role of Ann.

The three characters Ann, Zora, and Henrika are all patients of the psychiatrist Jean-Martin Charcot in the women's ward at the Hôpital de la Salpêtrière in Paris in the late 19th century, where one of the most common diagnoses was "hysteria." In the opera, we follow the women as they wait to be displayed before an audience in the large St. Agnès Hall as part of their treatment. The spectators, comprising the medical experts and cultural elite of the time, were fascinated by "Les grandes hystériques" and their uninhibited, uncontrolled expressions of emotion.A particular challenge in portraying the role was the combination of depicting mental illness, sometimes also with an absence of logical verbal language, in Frostenson's elevated poetic text, and doing so within a sung art form such as opera, without compromising clear communication with the audience. In this context, the physical or embodied expression enabled by the Six Viewpoints method became crucial. The method also contributed to a more grounded stage presence, collaborative creation, and a more rooted vocal technique.

Keywords: Six Viewpoints, Mary Overlie, *Föreställningen*, Opera, Chamber Opera, Sven-David Sandström, Katarina Frostenson, Jean-Martin Charcot.

Innehållsförteckning

1 Inledning och bakgrund ... 1
1.1 Bakgrund ... 3
1.1.1 Six Viewpoints ... 3
1.1.2 Mary Overlie ... 4
1.1.3 Sven-David Sandström ... 5
1.1.4 Katarina Frostenson ... 9
1.1.5 Jean-Martin Charcot och La Salpêtrière, Hysteri, Karin Johannisson. ... 12
1.2 Syfte ... 17

2 Metod ... 17
2.1 Space ... 17
2.2 Shape ... 18
2.3 Time ... 19
2.4 Emotion ... 20
2.5 Movement ... 20
2.6 Story / Logic ... 21

3 Analys och resultat ... 22
3.1 Rollen Ann ... 22
3.2 Användandet av Viewpoint nr. 4 Emotion ... 22
3.3 Användandet av Viewpoint nr. 6 Story / Logic ... 24
3.4 Användandet av Viewpoint nr 1 Space ... 25
3.5 Användandet av Viewpoint nr 2 Shape ... 28
3.6 Arbetet med Viewpoint nr 5 Movement ... 30
3.7 Arbetet med Viewpoint nr. 3 Time ... 31
3.8 Resultat i sammanfattning ... 33

4 Diskussion ... 35

Referenser ... 37

Bilaga 1 Partitur, *Föreställningen*, Sven-David Sandström / Katarina Frostenson (Utdrag) .. 41

Bilaga 2 Medverkande, *Föreställningen* 41

Bilaga 3 Licens, Gehrmans Musikförlag 41

Bilaga 4 Recension, *Föreställningen* SvD 41

1 Inledning och bakgrund

Under de cirka trettiofem år jag verkat som internationellt frilansande operasångerska med över sextio produktioner bakom mig har jag parallellt producerat egna projekt så som föreställningar och konsertserier. Då jag i rollen som operasångerska ofta kommer in förhållandevis sent i den kreativa processen har jag, i de egna projekten, drivits av viljan att vara med från början då fröet till en konstnärlig vision och idé sätts, för att sedan kunna följa med i alla stadierna då projektet växer och förverkligas för att slutligen möta en publik. Anledningarna har varit många; från såväl en stor nyfikenhet på den möjlighet till fördjupning ett researcharbete erbjuder till både existentiellt och konstnärligt undersökande under stor frihet. Vidare fanns en längtan efter att skapa ny dynamisk samtida opera men även politiska aspekter har spelat in då vissa delar av den värld operan som konstform omfattar känts främmande för mig.

2012 tog jag som del i trion *Tre Donne*, bestående av mig samt operasångerskorna Jeanette Köhn och Miriam Treichl, initiativ till att beställa kammaroperan *Föreställningen* ur en vilja att skapa ny högkvalitativ, aktuell svensk kammaropera med fängslande och starka kvinnoporträtt. Efter att ha läst Katarina Frostensons pjäs *Sal P* (*Två Skådespel* 1996) kontaktade vi henne varpå hon tackade ja till att omforma pjäsen till ett libretto. Detsamma gällde tonsättaren Sven-David Sandström som vi alla hade samarbetat med tidigare och vars kompositioner vi tyckte mycket om. Han mötte vår förfrågan om att tonsätta Frostensons pjäs med stor entusiasm. De två kände ju varandra tidigare genom sitt samarbete i operan *Staden* (1998) där de redan utarbetat en samarbetsform.

Vi följde deras skapande av kammaroperan mycket nära med löpande konstnärliga möten och agerade samtidigt producenter vilket till slut ledde till att Östersjöfestivalen samt Kungliga Operan gick in som medproducenter och att kammaroperan kunde få sin urpremiär vid Kungliga Operans Rotunda i september 2016.

Under det fyra år långa arbetet fick jag, tillsammans med kollegorna, möjligheten att fördjupa mig i alla de, för kammaroperan, aktuella ämnena. Vi strävade efter att inhämta så mycket kunskap som möjligt med målet att kunna öka vår förståelse för verket, rollkaraktärerna samt upphovspersonernas intentioner i övertygelsen att detta även bidrar till ett förankrat och bärande uttryck från scenen och en förhöjd upplevelse för publiken. Detta omfattade, utöver

Overlies Six Viewpoints ingående samtal med de båda upphovspersonerna om deras konstnärskap med huvudfokus på *Föreställningen*. Med Frostenson analyserade vi librettot med dess invävda Filomela- Jeanne D´Arc och Dianamyter samt fick en inblick i hennes förhållande till språket, ordet och trauma. Under vårt researcharbete gav även möten med författaren, dramaturgen och Frostensonkännaren Magnus Florin ytterligare insikter om hennes författarskap. Med Sandström deltog vi i att utforma sångstämmorna så att de skulle passa våra röster och fick även möjligheten att studera in och repetera materialet med tonsättaren närvarande i hög utsträckning. Det var särskilt värdefullt att kunna bli ledsagad i av Sandström själv genom hans rytmiskt rika kompositionsstil i kombination med användandet av allas fulla vokala registeromfång.

Vidare bedrevs också studier av neurologen Charcots arbete med de kvinnliga patienterna vid den psykiatriska avdelningen vid *La Salpêtrière*. Den bevarade bildskatten *Iconographie* var en ovärderlig källa. Vi satte oss in i diagnosen trauma och dess konsekvenser bland annat via psykologen Lena Teurnells arbete med traumatiserade barn och Kjerstin Almqvists arbete med flyktingar. Vi fann även Karin Johannisons bok *Den sårade Divan* mycket hjälpsam för vår förståelse för den tidiga psykiatriska vården samt synen på psykisk sjukdom hos kvinnor kring förra sekelskiftet. Fotograferna Francesca Woodman och Diane Arbus verk med fokus på självskadebeteenden och kroppens uttryck i konsten bör även nämnas då de utgjorde viktig inspiration till det fysiska arbetet med Viewpoints.

Men framför allt blev Overlies Six Viewpoints, presenterade av regissör Ellen Lamm, den avgörande nyckeln för att kunna hitta rollkaraktärernas specifika individuella fysiska energi, rytm, rörelsemönster och formspråk som med tydlighet kunde mejslas fram likt ett påtagligt landskap, bortom intellektet, ordet och förnuftet. Det var spännande att se hur de samlade kunskaperna och insikterna i kombination med det rent fysiska arbetet med kroppen via Viewpoints tekniker fördjupade vår förankring i rollerna samt gav ett väl utvecklat lyssnande i gruppen såväl sceniskt som musikaliskt. I förlängningen gav detta sammantaget även, intressant nog, en större stabilitet vokaltekniskt. Det ena bar det andra i en framåtdrivande positiv synergi.

1.1 Bakgrund

I detta kapitel presenteras Six Viewpoints och dess grundare Mary Overlie följt av kortare presentationer av tonsättaren Sven-David Sandström, författaren och librettisten Katarina Frostenson samt psykiatrikern Jean-Martin Charcots arbete vid *La Salpêtrière,* begreppet Hysteri och Karin Johannisson *Den sårade divan* (2015).

1.1.1 Six Viewpoints

Six Viewpoints är en filosofi, skola och metod för att förstå och analysera rörelse och scenisk komposition, utvecklad av den amerikanska dansaren, koreografen och pedagogen Mary Overlie på 1970-talet i U.S.A. Den bidrog till att utveckla postmodernismen inom teater och dans samt som verktyg till undervisning inom samma fält. I sin strävan att finna det mänskligt genuina i dansen, teatern och konsten, sökte Overlie sig bort från all tidigare inlärd konvention och tradition för att i stället ge sig ut på en resa in i det mänskliga medvetandet och kroppen där människan kunde få komma till uttryck i sin genuinaste och råaste form. Hon uppmanade till att denna process skulle ske genom observation och ”*interrogation*” (där jag, i det närmaste, skulle översätta det senare med ”ifrågasättande”). För att hitta redskap för detta undersökande arbete skapade hon sina Six Viewpoints där hon även beskriver hur en viktig målsättning är att, i en grupp, arbeta horisontellt utan hierarkier vilket detta gemensamma regelverk nu kunde förverkliga. Med det nya rörelseretoriska ramverket som formstruktur kunde alla medverkande i en dans eller skådespelarensemble vara direkt medskapande via sina ursprungliga kroppsliga kreativa impulser. ”A dialogue free of external instructions bring performers into a unique dynamic unity.” (Overlie, *Standing in Space* s 11) Man hade fått ett gemensamt ordlöst språk inom vilket alla var välkomna att bidra till det kreativa förloppet, i en improvisatorisk nutid, vilket slutligen, via den egna ökade medvetenheten och en förhöjd känsla av samarbete, skapade en föreställning. De senaste fyrtio åren har Six Viewpoints använts i stor utsträckning av regissörer, koreografer, dramaturger, skådespelare, dansare, författare med flera över hela världen för att utveckla spontan enskild och gemensam kreativitet, förhöjd medvetenhet, flexibilitet, lyssnande, skärpa och förbättrat samarbete i en fri skapandeprocess.
Mary Overlie sammanfattade sin lära, filosofi och metod i boken ”*Standing in space”* (2016)

Det ska nämnas att regissören och dramatikern Anne Bogart tillsammans med dramatikern, regissören och teaterchefen Tina Landeau redan 2004 hade skrivit den framgångsrika boken

The viewpoints book där de menar att de utvecklar Overlies metod. Dock anser Overlie att de stulit både hennes metod och dess namn dock utan att ha förstått dess egentliga innebörd på djupet. Därför väljer jag att här fokusera på Overlie´s bok då hon är Viewpoints ursprungliga upphovsperson. Toni Perucci, professor i Filosofi vid University of North Carolina at Chapel Hill har skrivit en artikel om detta *On stealing Viewpoints* (Perucci, 2017)

1.1.2 Mary Overlie

Dansaren, koreografen, pedagogen och författaren Mary Overlie (1945 - 2020) var en av postmodernismens stora kreativa krafter inom dans och teater. Hon föddes i östra Montana, U.S.A. där hon kom hon att fängslas av den karga naturens kraft, former och energier och dess meditativa långsamma processer. Från sex års ålder bodde hon i Bozeman där mötet med familjens grannar, de två modernistiska konstnärerna Gennie DeWeese och Robert DeWeese skulle påverka hela hennes fortsatta liv på ett avgörande sätt. Sammansmältningen av intrycken från naturen och konstnärernas arbete väckte frågan hos Overlie ”Vad är dans och teater gjort av?” I sökandet efter svaret utvecklade hon sina Six Viewpoints där terminologin hon använde ofta kom från bildkonsten.

Under tonåren tog hon lektioner i både balett och improvisation med pedagogen Harvey Jung, pensionerad från New York Opera Ballet Company, samtidigt som hon studerade teater och bildkonst. I Berkley California och San Francisco, dit hon rymde på ett godståg 17 år gammal 1962, tog dansen allt mer över hennes liv. Hon studerade för och samverkade med David Wood, Margaret Jenkins, Anne Swearingen och Betty Jones. Parallellt lärde hon sig transcendental meditation och blev lärare i detsamma år 1968. Detta var något som senare skulle komma att påverka utformandet av hennes Six Viewpoints och då särskilt processen om förhöjd medveten närvaro och upplösandet av egot.

Under sina år i san Francisco medverkade hon i flera av de främsta danskompanierna så som till exempel Ann Swearingen Dance Company och Jan Lapiner Dance Company. Det mest avgörande steget kom då hon flyttade till New York och riktigt hittade hem hos dansare och koreografer som Yvonne Rainer och Barbara Dilley, med vilka hon senare ingick i danskollektivet Natural History of American Dance.

”When I met these people they seemed to be standing in a pool of melted art. I had run in to a whole tribe of artists who´s ethos was melting the boundaries in arts, who´s ethos was interrogation. Noone was making fine art projects. No sculpture was just standing alone on the floor anymore. Music was not disappearing into just listening. SO that gang was pretty much like me. They were master observers so the art became the art of interrogation
(Dancespace Project, 2019)

Med sin öppenhet inför och nyfikenhet på en stor bredd av olika konstformer rörde hon sig bland samtidens många postmodernister inom flera fält, bland dem tonsättaren Philip Glass.

”I remember hearing Philip Glass introduce his work as I sat on a folding chair in a parking lot, with the notes repeating and slowly rising to the sky in a spiral it seemed.”
(Overlie M. s 21)

Overlie etablerade flera danskompanier och skapade över sjuttio olika uppsättningar varav många erhållit stor internationell uppskattning och turnerat över världen. Hon har även erhållit flera priser som exempelvis två Bessie Achievement Awards.
Som en av de viktigaste pedagogerna inom sitt fält grundade hon bland annat institutionerna Dance Project, The Studies Project, Movement Research och The Experimental Theatre Wing at New York University och fortsatte att undervisa som gästprofessor över hela världen fram till sin död 2020.

1.1.3 Sven-David Sandström

Sven-David Sandström (1942 – 2019) är en av våra största och mest uppskattade svenska tonsättare med över 600 verk på sin opuslista med en mycket stor bredd från kortare sakrala kompositioner, sånger, kammarmusik och många körstycken, till storslagna tonsättningar så som *High Mass* (1994) operorna *Slottet det vita* (1981-82) *Staden* (1998) *Batseba* (2008) och sina två *Requiem*. (1982 och 2011) Han är en tonsättare vars verk berör många men har under åren även chockerat sin publik samt skapat hätska rubriker och debatter genom kontroversiella verk.
Sandström har varit verksam som professor i komposition både vid Kungliga Musikhögskolan (1985 – 1995) och vid Indiana University i Bloomington, USA (1999 – 2008). Med alla sina

kompetenser är Sandström en stor kulturpersonlighet som lämnar efter sig ett viktigt arv till kommande generationer av tonsättare, musiker och sångare.

Sandström har sin musikaliska bakgrund i Baptistkyrkan i Motala, där familjen var mycket aktiv, vilket, på olika sätt, påverkade hans komponerande och förhållningssätt till skapandet genom hela livet både musikaliskt, själsligen samt disciplinärt.
Följande citat från ”Tonsättare i Sverige” 1981 ger flera intressanta perspektiv på detta:

> *”Jag växte upp i en mycket sträng miljö med starka taburegler där man visste vad man fick och inte fick göra. Det fanns en starkt inbakad rädsla för vissa saker och miljön präglades av en typisk svensk småstadskänsla med klart uttalade positioner för alla medlemmar i samhället. Jag var rädd när jag var liten, för mörker, tomhet, krig. Detta bottnade naturligtvis i rädslan för Gud. Jag har kommit ifrån dessa saker, men har alltid varit och är fortfarande mycket religiös. Jag tror starkt på någonting, ett slags meningsfullhet.”*

Efter studier för Ingvar Lidholm började han sin tonsättarbana som tydlig modernist på 60- och 70-talet med hårt strukturerade kompositionsmetoder vilka kunde ha näst intill matematiska mönster eller dadaistiskt slumpframkallade strukturer.
Han gör sig berömd för att skriva oerhört komplext med mycket krävande stämmor och, för rösten, mycket utsatt tessitura. Dessutom väjer han inte för att provocera både gällande textval och stil och hamnar ofta i blåsväder.
Hans första *Requiem, De ur alla minnen fallna* (1982) vilket gav musiksverige en djup chock på grund av sitt extrema textmaterial vilket innehöll allt från Pasoliniinspirerad porr, en våldtäkt, skildrandet av judiska barns deportation samt älskad prosa av Stagnelius.
Följden blev flera avhopp från både musiker och sångare samt en mycket upprörd diskussion i media. Sandström och textförfattaren, poeten Tobias Berggren såg det som sin uppgift att, med sin mässa, berätta dessa fruktansvärda historier och att skildra avhumaniseringens psykologiska effekter. Sandströms ord från 1996:

> *”Jag var helt uppgiven inför den massiva påverkan texten utsatte mig för, på ett sätt som jag aldrig upplevt igen. Jag var tvungen att skriva det ur*

mig, gick hemma och skrev hela tiden samtidigt som jag var väldigt upprörd."

I nästa steg hittar Sandström ett mer intuitivt sätt att komponera, direkt från klaviaturen, vilket han sedan tog vidare via rösten och texten där dessa båda i stället fick ange arkitekturen för tonsättningarna. En stark påverkan i denna riktning var hans deltagande som tenor i Hägerstens motettkör vilket även blev en av de viktiga vägarna in i komponerandet för kör. Detta steg ledde i sin tur vidare till en helomvändning då han öppet tog avstånd från modernismen och fann en mer nyromantisk stil med en djupare emotionell rot.
Det är nu flera av operorna skrivs och han uttrycker i programboken till "Slottet det vita" (1981)

"I musikdramatik finns all musik man vill göra. Allt kan man göra i opera, som man inte kan annars, det simpla, vulgära, ohyggliga, sentimentala. Jag får vara mig själv och skriva utifrån mina egna känslor. Jag känner starkt för en helaftonsopera."

(Broman P.F. 201. s.139)

Personligt minne
Efter att 2011 ha medverkat som mezzosopransolist, tillsammans med Sveriges Radios Symfoniorkester och dirigent Gustaf Sjökvist, vid uruppförandet av Sandströms andra *Requiem* i en nyromantisk stil med den klassiska mässtexten, fördjupades både min kännedom och kärlek till hans tonsättningar.
Bland annat ur denna erfarenhet kom idén att, tillsammans med Tre Donne tillfråga honom år 2012 om att tonsätta kammaroperan *Föreställningen*.

Sandströms musik i *Föreställningen*
Sven - David Sandströms musik i kammaroperan *Föreställningen* är i grunden ljus, trots det komplexa temat, har ett starkt berättardriv och rymmer en stor lekfullhet i rytmiken samtidigt som den är rik på vackra svindlande melodier.
Tonsättaren har funnit helt unika musikaliska uttryck för de tre kvinnornas åtskilda karaktärer och lyckas på så vis skickligt forma deras respektive själsliga smärtpunkt och utsatthet.

Samtidigt förenas de flera gånger under operans gång i ett, om än ej självvalt, mycket berörande systerskap. De är varandras konkurrenter, provokatörer och helare vilket skickligt mejslas ut i Sandströms hand. Tonsättaren låter de tre kvinnorna pendla mellan musikaliska ytterligheter i sina egna ibland otillgängliga inre världar till stunder av fullkomlig samstämmighet, ofta med folkviseartad melodik men även i humoristiska och lekfulla nonsensramsor eller glissandon i avancerad rytmik.
Instrumentalstämmorna är alla virtuosa och solistiska med en riklighet av drillar, löpningar, snabba vågliknande crescendi och irrande vindlingar med pianostämman som ett slags skelett. I andra scener låter Sandström ensemblen leva ut i långa nyromantiska linjer med impressionistiskt färgad harmonik, för att ni nästa stund släppa lös en vild och pregnant rytmik. I vissa av övergångarna mellan scenerna sugs åskådaren in i det stillestånd som råder i kvinnornas tidlösa väntande tillvaro, präglad av en sorts riktningslös upplösning av verkligheten genom suggestiva klanger bland annat från en rikt utökad slagsverkssektion med vibrafon, marimba och flera Thai gongs.

Zora

Zora som i originalpjäsen på grund av sitt trauma är mutist (se Filomelamyten) och alltså helt förlorat tillgång till sitt tal, får i operan oändligt vackra, många gånger skyhöga, vokaliser, melismer och fågelliknande drillar som utlopp för sin inre längtan, sorg och förtvivlan men även stunder av ljus och hopp. Frostenson och Sandström låter även Zoras skugglika jag få komma till uttryck i sekvenser och upprepanden av samma ord eller meningsfragment, starkt förknippade med hennes trauma. Ett exempel är: *”Kära mor. Och fadern. Parken, solen, salen. Solrosorna.” ”Alla kastar ljuset över mig. Strålas, skalas, skållas.”*

Henrika

Henrika får ett mycket romantiskt och starkt emotionellt tonspråk där scen 5 ”Grässängen” utgör ett slags smärtpunkt i hennes trauma med det smärtsamma minnet av den hemska våldtäkten. Tonspråket är förrädiskt vackert med en framträdande sensualitet medan medsystrarna provocerar och leder henne genom minnet av det fruktansvärda övergreppet. Hon uttrycker det i långa Puccinilikande fraser med orden *”Hålla hårt samman, trådarna, alla trådar som går upp. Välla inne, död och stilla ute, ligga död och späntas, brytas, bräckas och brisera, som att låta sömmarna spricka upp”.*

Ann

Ann tilldelas en framträdande rytmisk pregnans och explosiv melodik med en inneboende ömsom frustration, aggression, provokation men även kroppsförakt och eufori, ibland på gränsen till det maniska. Parallellt låter Sandström instrumentalseptetten explodera i pulserande utbrott som avstamp för hennes maskulina dominans. Särskilt tydligt blir detta i scen 3 och Anns återberättande om sin föreställning i den stora Agnèssalen då hon i ett enda flöde av kantigheter uttrycker sig i ord som *”Tungan, den är rå. Grå och rå! Jag överglänste mig själv. Det var nästan tal i tungor.” ”Jag kände hur organen rörde sig där inne när jag stod där. I min vita jacka. Bleka, gråa, hala, mjälte, lever. Bukens slemhinnor, njuren, gallan.”*

1.1.4 Katarina Frostenson

Katarina Frostenson (f 1953) är en svensk lyriker, författare, dramatiker, översättare och tidigare ledamot av Svenska Akademien (1992-2019).
Frostensons litterära produktion utmärks främst av hennes många diktsamlingar och hon banade ny väg under 80-talet med sin avskalade, moderna lyrik.
Några av hennes diktsamlingar är *I mellan* (1978) *Rena land* (1980) *I det gula* (1985) *Joner* (1991) *Korallen* (1999) *Tal och regn* (2008) *Sånger och formler* (2015).
Hon har även skrivit dramatik så som *Traum* (1992) *Sal P* (1995) och *Kristallvägen* (2000) samt libretti, bland annat till Sven-David Sandströms opera *Staden* (1998). Hon har översatt ett flertal verk från franska till svenska, däribland av författaren Marguerite Duras.
(Svenska Akademien, u.å.)

Under tillblivelseprocessen och repetitionstiden av kammaroperan *Föreställningen* kunde vi, vid flera möten med Frostenson, ta del av hennes tankar kring librettot, de tre kvinnorna, deras miljö, de trauman som format dem samt de myter Frostenson inspirerats av.
Hennes reflektioner blev nedtecknade av mig vid dessa tillfällen men ej inspelade varför jag inte kan garantera att ordföljden är exakt återgiven.

Frostenson belyser bland annat hur ett centralt tema i librettot är just föreställningen eller förställandet, att bli någon annan då jaget blivit flytande.

Hon beskriver vidare hur kvinnorna prövar att framställa sig själva, genom munnen, pratet, orden och genom att visa upp sig i den stora Agnèssalen. De representerar sin smärta. Det blir som en lek av både provokation och samhörighet.

Intervjuad i Dramatens programblad (Florin, 1996) för pjäsen ”Sal P” vilken kammaroperan *Föreställningen* bygger på, berättar Frostenson:

> *”Gränsen mellan sjukt och friskt är tunn och nästan osynlig. Jag föreställer mig att det är lätt att hamna i det tillstånd där de tre kvinnorna i pjäsen är. Och jag tror att man som författare är man där nästan hela tiden, även om man inte går och visar upp det. När man skriver är man där. De tre kvinnorna har blivit grundligt rubbade inom sig och hamnat i ett kristillstånd där de över huvud taget inte har kunnat uttrycka sig. Det har gjort att de sökt sig till ett slags asyl eller exil eller fristad för att komma undan.”*

I våra samtal lyfter hon fram kvinnornas systerskap och hur de plågar och läker varandra likt Tjechovs tre systrar i grymhet och ömhet samtidigt som de väntar på den stora uppvisningen. Det är där deras liv utspelar sig; i mellanrummet.
Hon tillägger hur hon medvetet utesluter att gestalta själva uppvisningarna då hon menar att det är händelserna mellan kvinnorna, i väntrummet, inför uppvisningen som är det intressanta och vidare att hon genom detta val ville bort från den manliga blicken.

När vi träffade Frostensonkännaren Magnus Florin under vår research belyste han hur central platsen är som utgångspunkt i Frostensons skapande och hur det samtidigt bor en vilsenhet hos jaget som kan befinna sig i ett sorts väntrum för att hitta smärtan eller i ett destruktivt sökande där stegen ändå alltid återvänder till platsen för övergreppet vilken då blir en sorts nollpunkt eller smärtpunkt.

Trauma och myter
Det finns olika stor tydlighet kring vad som fört de tre kvinnorna till psykiatrikern J.M.Charcot och sjukhuset Hôpital de la Salpêtrière. Rollkaraktären Anns trauma är det som är mest höljt i dunkel. Frostenson beskriver att det hos Ann har uppstått ett glapp mellan det

inre och språket. Hon söker ett djupare språk men mal på i haranger utan att hon kan identifiera sig med det. Ord är makt och känslor är något annat.

Frostenson visar på hur de tre myterna om Filomela (Zora) Diana (Henrika) respektive Jeanne D´Arc (Ann) varit centrala för henne i skapandet av ursprungspjäsen ”Sal P” ur ”Två Skådespel” (1996). Kanske är just Ovidius Filomelamyt den mest drabbande och symboliska för kvinnornas öde.
Kung Tereus skär ut Filomelas tunga för att hindra henne från att berätta om att han våldtagit och fängslat henne. Då väver hon in övergreppet i en duk och sänder till sin syster Prokne (Tereus hustru). Som hämnd dödar systrarna kungaparets son Itys och tillagar en festmåltid på kroppen, vilken de låter Tereus äta. I sin sorg förvandlas de alla till fåglar.
(Ovidius, Metamorfoser, VI)

I intervjun i programbladet till premiären av Sal P vid Dramaten (1996) fortsätter Frostenson om kvinnorna vid La Salpêtrière*:*

> *”De är knutna med ett slags navelsträng till en plats där det har hänt någonting i deras liv som påverkat dem väldigt starkt, man skulle kunna kalla det trauma, något som rör glappet mellan språk och känsla och förmågan eller möjligheten att med ord uttrycka det inre, känslolivet, att översätta känslan. De har alla befunnit sig i en situation där de absolut inte kunde förmedla vad de kände. Den upplevelsen finns kvar i dem men i det rum där de befinner sig arbetar och kämpar de hela tiden med det här avståndet, med sig själva och orden, med sig själva och rösten, på olika sätt. De befinner sig mitt uppe i en övning och en prövning. De prövar hela tiden olika sätt att gestalta sig själva.”*

Frostenson vidgar sedan, i samma intervju, denna bild till att omfatta människans existentiella förutsättning.

> *”För att citera Thomas Bernhard ””Så länge vi existerar visar vi upp något, spelar vi teater - ur Helt enkelt komplicerat, monologpjäsen om en gammal skådespelare. Man är inbegripen i en ständig övning i språket, man måste till språket, men upplever oavbrutet hur man kommer till korta, hur man misslyckas med att berätta det man vill.”*

Hon beskriver vidare *”Jag föreställer mig att kvinnorna i **Sal P** befinner sig i en övning. Den pågår i rummet, det är en bild av den stora tillvaron. Men till slut lämnar de rummet. De tröttnar en dag på att vara där. Och så går de därifrån.”*

1.1.5 Jean-Martin Charcot och La Salpêtrière, Hysteri, Karin Johannisson.

Kammaroperan *Föreställningen* utspelar sig på neurologen Jean Martin Charcots psykiatriska avdelning för kvinnor med diagnosen hysteri vid det berömda sjukhuset Hôpital de la Salpêtrière i Paris kring 1880 talet. Därför lades stor vikt, redan i researcharbetet, vid att få en bild av hur livet för en kvinnlig patient där kan tänkas ha sett ut.

Charcot ses idag som något av psykiatrins och neurologins fader och hade år 1862 ansvar för upp emot 5000 patienter varav 3000 med neurologiska diagnoser; en god källa för forskning. Han blev världsberömd för sitt arbete inom Epilepsi, Parkinsons sjukdom, sin forskning kring hjärnans olika centra, samt för att ha varit den första att identifiera Multipel Skleros. Under sin levnadstid, erhöll han dock särskilt mycket uppmärksamhet för sin forskning samt behandling av så kallad Hysteri eller *Hystérie- Épileptique* vilket var ett sjukdomstillstånd som på den tiden ansågs drabba enbart kvinnor. Det ska dock vara sagt att Charcot själv senare var av åsikten att sjukdomen kunde drabba även män och att han presenterade flera olika fall men aldrig riktigt fick gehör för detta på grund av de rådande fördomarna om att det var en kvinnosjukdom.

Hysteri

Hysteri som term hittar man redan hos Hippokrates där dess betydelse bygger på att man trodde att livmodern (Grekiska: ὑστέρα Hystera) kunde vandra runt i kroppen och orsaka psykiska sjukdomar *(Hysteri*, Wikipedia) Diagnosen var fram till ca 1900 den medicinska vetenskapens benämning på en rad, senare identifierade, både neurologiska och psykiska sjukdomar. Hysterins yttringar kunde ta sig en mängd olika uttryck så som ”hysteriska” utbrott, epilepsiliknande anfall, kramper, plötslig apati, förlamningar, svimningar, melankoli eller hyperventilering, inte sällan kopplade men det gärna till en starkt undertryckt sexualitet. Vid La Salpêtrière behandlade Charcot denna diagnos främst med hypnos samt tryck mot äggstockarna. Som del i sin behandling lät han även patienterna visa upp utbrott, spasmer eller extas inför publiken, vilken bestod av den vetenskapliga, akademiska och konstnärliga

eliten från Frankrike samt vissa internationella gäster. Siegmund Freud August Strindberg samt Axel Munthe lär alla ha varit där. Charcot ville påvisa hur han med hypnos kunde både framkalla och avhjälpa dessa utbrott och hur kvinnorna, blev fogliga under hans ledning.

Målning av André Brouillet 1887 (Medicinska fakulteten i Paris) föreställande Charcot som vid en av sina berömda förevisningar demonstrerar hur han med hypnos behandlar stjärnpatienten Marie ”Blanche” Wittman som uppvisar ett pågående utbrott av hysteri.
(Läkartidningen, 2006)

Bland patienterna fanns vissa favoriter så som exempelvis Augustine, Geneviève och Marie ”Blanche” Wittman vilka visade på en särskilt hänförande Hysteri.
Trots att man vet att Wittman lidit av sjukdom sedan barndomen är det ändå anmärkningsvärt att hon efter Charcots död, snabbt tillfrisknade och fick anställning vid den Radiologiska avdelningen vid La Salpêtrière. (*Marie Wittman*, Wikipedia)

Ur ett scengestaltande perspektiv, är det intressant hur kvinnorna, förutom att behöva ”gestalta sig själva” vid uppvisningarna inför publik, även deltog i regelbundet arrangerade kostymbaler vid sjukhuset *Le Bal des Folles* där de fick medverka utklädda i sina nya identiteter medan Paris societé bjöds in att beskåda dem.

Trots sina kritiserade metoder var Charcot ändå en av de första neurologerna som visade intresse för psykisk ohälsa och har bidragit till ökade kunskaper och större förståelse kring våra neurologiska och psykiska sjukdomar. (Wikipedia, Jean Martin Charcot)

Bildskatten *"Iconographie photographique de la Salpêtrière"* blev en värdefull källa för oss med sina sammanlagt över 4000 fotografier av ca 1000 patienter från de årliga dokumentationerna Regnard P. Bourneville D.M. och Charcot J.M. gjorde av arbetet vid La Salpêtrière. Den publicerades 1876-1880 efter beslut av Franska Regeringen.

I arbetet med Six Viewpoints kunde vi, bland dessa foton, hitta både viktig kunskap och rent kroppsliga utgångspunkter för kroppshållning och rörelsemönster.

Nedan: några av de olika stadier Charcot menade att ett hysteriskt utbrott kunde omfatta.

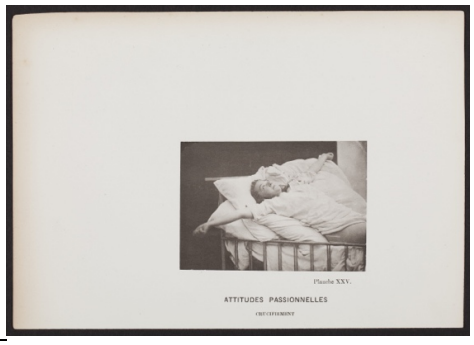


Foto 1: *Début de l´attaque*
Foto 2: *Attitudes Passionnelles, Crucifiement*

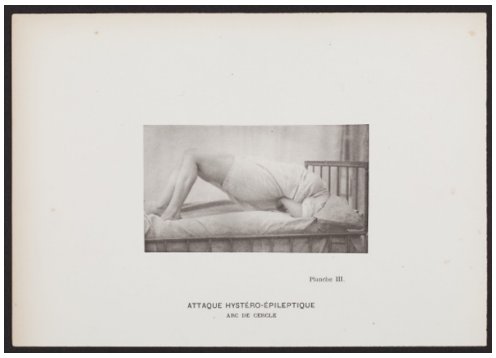
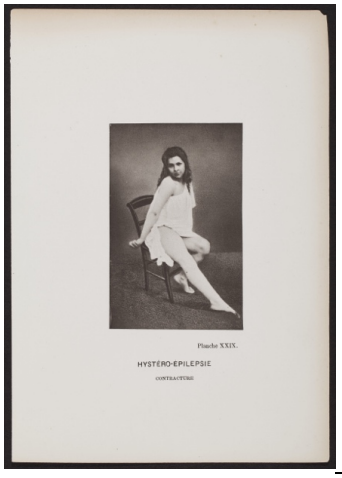
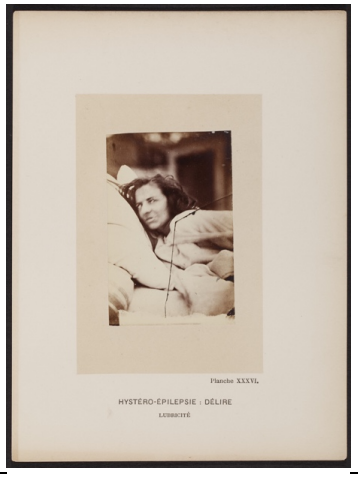


Foto 3:*Attaque Hystéro-Épileptique,Arc decercle.*
Foto 4:*Attaque Hystéro-Épileptique, Hallucinations*





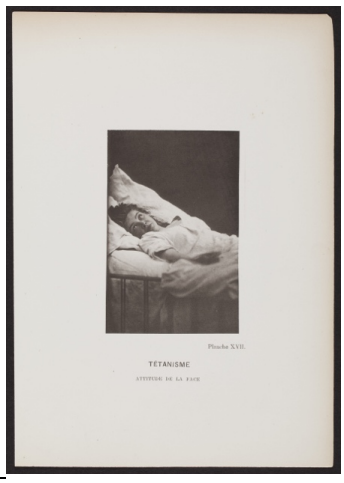
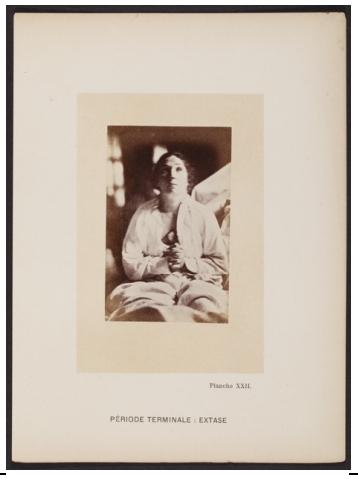


Foto 5*: Hystéro-épilepsie, Contracture*

Foto 6*: Hystéro-épilepsie, Délire, Lubricité*
Foto 7*: Tétanisme (sv: kramp)*



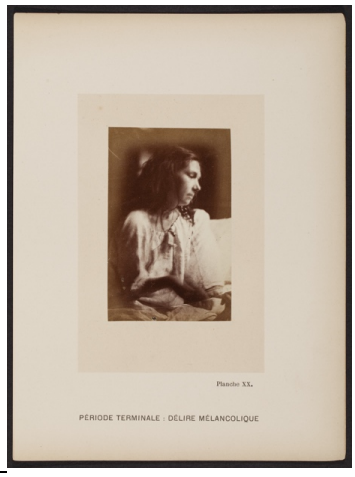


Foto 8: *Catalepsie, provoquée par le bruit du Diapason*
Foto 9*: Période Terminale, Extase*
Foto 10*: Période terminale Délire Mélancholoque*
(Yale University, Digital collections, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.)

Även Karin Johannissons *Den sårade Divan* (2015) var till stor hjälp i vår research för att få en bild av hur den kvinnliga psykiatripatientens liv kan ha sett ut dels vid La Salpêtrière men också i Sverige decennierna efter sekelskiftet 1900. Hon frågar sig vad samhället egentligen lägger in i ordet galenskap gällande kvinnor och beskriver bland annat hur Agnes von Krusenstierna, Sigrid Hjertén och Nelly Sachs alla fick de psykiatriska diagnoserna hysteri, schizofreni respektive paranoia men valde att förhålla sig olika till dem. Även ingående beskrivningar av vården vid Beckomberga, Stockholms Psykiatriska Sjukhus (Konradsberg) och Långbro gav hisnande insikter om den tidiga psykiatrins ofta brutala metoder. På 1920 och 30-talet vittnar journaler om hysteridiagnoser vilka skulle botas med upp till 14 timmar utdragna långbad, sömnkurer, under vilka patienterna kunde hållas sovande i upp till 20 timmar per dygn, farmakologiska experiment, lobotomi, nedsövningar samt höga doseringar av brom, morfin, opium och veronal. Vidare vittnas om inlåsningar, samt påtvingade gynekologiundersökningar; inte sällan som följd på utbrott rubricerade som just Hysteri. Chockterapierna med insulinkomabehandlingar, det krampframkallande läkemedlet cardiazol och elektrochock varvades med feberbehandlingar triggade av sulfosinkurer. (Johannisson K. 2015. s. 111-143)

Det är tänkvärt hur Johannisson sätter ljuset på den enorma begränsning en kvinnas liv kring sekelskiftet innebar med mycket få egna rättigheter och samtidigt stora förväntningar på att

vara en god hustru samt att göra avkall på frihet, studier, skapande, sexualitet och yrkesliv. Hon menar på att det fanns vissa fall där kvinnor tycks ha sett sjukhusets institutionsliv som den enda möjliga öppna dörr till att få vara ett subjekt, långt bort från ett, för dem, starkt ångestframkallande klaustrofobiskt familjeliv med cementerade könsroller. Samtidigt beskriver Johannisson situationer där en make å andra sidan kunde se till att en ”besvärlig” hustru med oönskat beteende blev inlagd på klinik. (Johannisson K. 2015. s. 120, 123)

Johannisson beskriver ett hysteriskt anfall *Grande hystérie* dokumenterat i *Iconographie Photographique de la Salpêtrière:*

> *”Det innebär full sekvensföljd: först krampfasen (konvulsioner, ögats pupill dras uppåt, clownfasen (stora röresler, sprättbågepositionen) passionsfasen (innerliga rörelser, korsfästelsepositionen) och slutligen deliriefasen med utagerande ångest och hallucinationer.”*
>
> *”Anfallen hejdas (sedan de dokumenterats) – hon visar inte bara ”rätt” positioner, utan också förståelse för den långa exponeringstiden – genom hårt tryck mot äggstockarna och ebbar ut med eter, kloroform och amylnitrit som hon får andas in genom ett tygstycke.”*

(Johannisson K. 2015. S. 92-93)

Om Charcot skriver Johannisson *”Charcot tilldelade hysterikan en mångbottnad roll. Som demonstrationsobjekt förtingligades hon och förstärktes i sin sjukdomsroll. Samtidigt blev hon en aktör på vetenskapens scen som kunde välja uttryck och intensitet i den hysteriska rollen. Flera av hans patienter – den femtonåriga Augustine, den utlevande Genéviève, den drottniglika Blanche Wittman – kreerade ett algs stjärnroller i förmågan att gestalta hysterins kropp.”*

I sin frågeställning ”Vad är galenskap?” avslutar Johannisson med följande:

> *”Men ett faktum är obevekligt: utrymmet för normalitet har varit snävare för kvinnan än för mannen. Detta gäller oavsett klass. Det har inte funnits plats för den excentriska, grandiosa, arroganta, skeva, udda eller*

utåtagerande kvinnligheten. Utlevd sexualitet har varit det mest förbjudna. Att bedömas som ”stygg flicka” har utlöst institutionell hårdhänthet särskilt om den förenats med oförmåga att sköta hemmafruplikter och barn.”

(Johannisson K. 2015. s. 342)

1.2 Syfte

Syftet med detta konstnärliga examensarbete är att utforska och analysera på vilka sätt dansaren, koreografen och pedagogen Mary Overlies Six Viewpoints som arbetsmetod hjälpte mig som operasångerska i arbetet med rollen Ann i Sven-David Sandströms och Katarina Frostensons kammaropera *Föreställningen*.

Följande frågor skall besvaras:

1. Hur hjälpte Six Viewpoints mig i gestaltningen av rollen fysiskt / kroppsligt?
2. Hur hjälpte Six Viewpoints mig i gestaltningen av rollen mentalt / emotionellt?
3. Hur hjälpte Six Viewpoints mig i gestaltningen av musiken och rollen vokalt?
4. Hur hjälpte Six Viewpionts mig i samarbetet med gruppen?
5. Hur hjälpte Six Viewpionts mig i kommunikationen med publiken

2 Metod

I detta kapitel kommer jag att, på ett övergripande sätt, redovisa Mary Overlies Six Viewpoints.

2.1 Space

”Let the materials teach you. They know more and have better ideas.” “Certainly the Space of so many stages has taught me and continues to teach me to work the thrill of its physical presence.” (Overlie, 2016, s. 11)

Med Viewpoint nr. 1, Space, strävar Overlie efter att låta dansaren / skådespelaren utforska sin medvetenhet om rymden och rummet omkring sig in i minsta detalj. Detta sker genom att

stå i rummet *(Standing in space)* och röra sig med mycket förhöjd kinestetisk medvetenhet. Målet är att på ett både fysiskt, mentalt men även matematiskt sätt, lära känna rummets rymd och form; hur väggar löper och var tak, golv, fönster, dörrar, eventuell scenografi befinner sig. Detta undersöks med den egna kroppen genom rörelse och beröring av rummets arkitektur likt en konstnärs drag med penseln på en kanvas. En målsättning är att göra rymden omkring dig till ett material (*a materia)l* och därigenom en samarbetspart för att på så vis hålla alla sorters känslor av ensamhet och osäkerhet borta och i stället bli helt integrerad med ”materialet” Space som nu blivit en samarbetspart. Hon understryker hur detta kräver ett uthålligt, tålamodskrävande och precist arbete *”Hours of standing in the Space is required to truly occupy the stillness, to hold the action of Space.”* (Overlie, 2016, s. 11) Väl erövrat har man sedan detta med sig för alltid som artist och konstnär och kan även fungera i rummet tillsammans med andra. (Overlie, 2016, s. 6-12)

2.2 Shape

”Now, reach your hands out; look at them. Here is a Shape that is yours alone. Here is a material of performane existing in the form of your body. This material is both singular and universal. Begin by contemplating your own form. Simply take time - lots of time - to just look at your arms, your legs, and the position they are in and their relationship to each other, as a painter would. Observe and wait for the moment when Shape beings to speak Shape to you.” (Overlie, 2016, s. 19)

Redskap no 2 ”Shape” utformade Overlie genom en detaljerad granskning av den fysiska och visuella aspekten av den egna kroppen med fokus på symmetri, assymmetri, kurvade och spetsiga former både hos individen och kropparna emellan på scenen. Strävan är att låta formens egen fantasi leda, liksom vågorna på ett hav eller stigarna på ett berg och släppa självmedvetenhet, egoism och narcissism. Overlie belyser vidare hur viktigt det är att arbetet utformas med en uppmärksamhet på minimalistisk partikelnivå bortom redan inlärda vokabulär och stilar. (Overlie, 2016, s. 15, 17) Denna utökade ickeintellektuella förmåga till rörelse, menar Overlie, ger skådespelaren ett än mer varierat kroppsspråk som blir unikt och mer omfattande, bortom gesternas mer begränsade språk. (Overlie, 2016, s. 16)

2.3 Time

”This ”weird” experiment reveals Time in what I think of as a raw state.”

” A true dialogue with Time develops a sense of total independence, even from your own body. In front of an audience, facing Time, you are performing a deeply emotional and corageous act of surrender and integration with a natural force that is both inside and outside your own existence.” (Overlie, 2016, s. 24-25)

Overlie beskriver hur hon under 60- och 70-talets nya revolutionerande syn på tid inom kulturvärlden hittade sin tredje parameter av hennes Six Viewpoints: ”Time”. Hon inspirerades bland annat av minimalismens undersökande stillhet och tomhet, så som ändlöst upprepade ackord inom musiken, monotoni som uttryck i ny lyrik likväl som bildkonstens enkla geometri vänd bort från representativt berättande. Detta talade till henne och barndomens minnen från Montana där den karga naturens långsamma processer fascinerat henne. (Overlie, 2016, s. 21)

Genom att träna sitt medvetande och sin förmåga att utmana den egna kroppens tidsuppfattning, bland annat genom transcendental meditation, formades Overlies eget redskap ”Time”. Detta kunde ske genom att till exempel skapa rörelser emot den rådande pulsen i musik, att söka enkelhet som att acceptera vanlig gång som faktisk dans eller att låta en hel grupp dansare eller skådespelare röra sig i en extremt låg hastighet över scenen. Målet var att upplösa och frigöra sig ifrån all överenskommen uppfattning om tid så som sekunder, minuter eller timmar (Overlie, 2016, s. 22-23) för att istället kunna skapa rörelser direkt från det centrala nervsystemet ofiltrerade av de högre kognitiva förmågorna. Här går Overlie långt i sitt experimentella sökande och skapar nu ur en sorts hysteri under vilken hon bara är halvt medveten om sina egna handlingar på scenen. Hon kallar denna metod för ”Automatic Movement”, vilken ofta inkluderar kraftiga ryckningar, att kasta sig, skakningar, hopp och forcerad andning; något hon utvecklar vidare genom sina koreografier. Hon lyfter fram kollegan, koreografen Trisha Brown som en av de främsta inom detta arbetssätt. (Overlie, 2016, s. 24-25)

2.4 Emotion

”Aah, here I am and they are watching me. This is causing my breathing to be fairly shallow, there is a rigidity in my body and especially in my spine; I don´t feel comfortable with them watching me; now a wave of sensation is rippling up the surface of my back; I am acutely aware of my shoulders for some reason; I need to allow them to see that I am uncomfortable.”

”The Six Viewpoints define Emotion, at its most basic level in performance, as the active self-awareness of the performer. I call this self-awareness presence.” (Overlie, 2016, s. 29)

Overlie beskriver hur dansaren / skådespelaren hittar Emotion genom att öka sin medvetenhet både om hur kroppen känns, så som andningen, spänningar, hållning, handrörelser och så vidare. Här inkluderar hon även det mentala som koncentration, oro samt emotionella så som sorg, ilska, irritation, glädje etcetera. Hon sätter även ljuset på undvikandet eller accepterandet av publikens blick samt hur allt detta sammantaget även ständigt skiftar. Här menar Overlie att det ligger i den mänskliga naturen att instinktivt vilja skydda sig genom att vi medvetet eller omedvetet döljer sidor av oss själva men att det är först när vi är fullt ut närvarande och hudlösa som vi blir som mest kraftfulla som artister och kan kommunicera människa till människa. Overlie beskriver hur hon guidar en dansare / skådespelare till att hitta denna medvetenhet genom att låta var och en i en ensemble sitta framför de övriga ensemblemedlemmarna i tystnad utan att ha något att framföra och samtidigt notera allt som händer i kropp och sinne. Vidare uppmuntras modet att stanna kvar även i en obehaglig känsla. Hon påpekar löpande hur viktigt det är att släppa sitt ego, lita på kroppen och finna total närvaro. (Overlie, 2016, s. 29-32)

2.5 Movement

”The kinetic sensation of a fall is felt by all.”
”The core nature of Movement resides in our ability to experience kinetic sensation.”
(Overlie, 2016, s. 35)

Åter berör Overlie hur vi, för att hitta även denna Viewpoint, behöver lägga undan alla de *”magnificent techniques”* vi tidigare lärt oss och i stället hitta rörelsens inneboende genuina

natur. Strävan är att hitta sin egen kropps unika språk för alla sorts rörelser, som att falla, rulla, hoppa, stå upp, gå etcetera, utan pålagda förväntningar av stil, kultur eller tradition. Hon nämner spegelneuronerna som centrala i vad rörelsekommunikation egentligen handlar om och hur en total öppenhet kan möjliggöra detta på en förhöjd nivå. Overlie menar att detta sätt att skapa dans från en genuin och ursprunglig plats lyft danskonsten in i den moderna konstvärlden och tar koreografen Yvonne Rainers danskompani Grand Union som exempel med dess fria och överraskande koreografier så som att låta dansarna springa med en stor madrass mellan sig eller valet att låta någon artist avstå från att röra en enda muskel under hela föreställningen. (Overlie, 2016, s. 35-38)

2.6 Story / Logic

”...I stand and hold my hand out from my body, palm cupped to the ceiling and say, ”See this? This is the Six Viewpoints” .....Without taking my eyes off my hand I say ”At any moment this is going to become a performance, it is going to become art…it´s going to start to take on a meaning, a story” (Overlie, 2016, s. 50)

Denna sista och sjätte Viewpoint, Story (Hon kallar den även för Logic.) utformas, enligt Overlie, på samma sätt som då vi, i våra dagliga liv, undermedvetet sorterar den stora mängd av information och intryck som kommer mot oss varje dag och sedan via logiken organiserar och formulerar en sorts begriplig berättelse om våra liv. Hon ser det som en nödvändighet att den enskilde har ett ansvar att kommunicera koreografens eller gruppens budskap med föreställningen till publiken och att detta görs genom att man själv, på djupet, har förstått. Det är intressant att läsa hur hon iakttar en stor skillnad mellan henne själv och många av de samtida postmodernisterna som exempelvis den samtida tonsättaren och kollegan John Cage som helt tog avstånd från mening, logik eller budskap och annonserade *”This does not mean anything”*. Här omfamnar Overlie i stället Story som viktigt både för föreställningar kännetecknade av det abstrakta och realism då den är så central för all mänsklig kommunikation om än inneboende i en endaste liten handrörelse. (Overlie, 2016, s. 43-46)

I det följande kapitlet ”Analys / Reslutat” kommer jag att redogöra för hur jag själv använde mig av Mary Overlies Six Viewpoints i mitt arbete med rollen Ann.

3 Analys och resultat

Regissör Ellen Lamm presenterade Six Viewpoints som en av flera metoder vi använde oss av i arbetet med *Föreställningen.* Följande arbetsbeskrivning bygger på den undersökande process vi tre operasångerskor (Jeanette Köhn, Miriam Treichl och jag) gjorde tillsammans med henne men kommer i detta examensarbete endast att beskriva mitt eget perspektiv i arbetet med rollen Ann samt i samarbetet som ensemble.

Valet att börja med att redogöra för arbetet med Viewpoint nr. 4, Emotion samt Viewpoint nr. 6, Story / Logic, bygger på att dessa, på många sätt, utgjort basen för gestaltningsarbetet med rollen Ann. Ur detta har sedan arbetet med de andra Viewpoints kunnat växa fram.

3.1 Rollen Ann

Ann bär på ett stort självförakt med framträdande aggressivitet och ett markant kontrollbehov. Hennes språk är flödande, ostoppbart, högt utvecklat och ibland groteskt med inslag av Tourettes Syndrom. Hon förhåller sig extatiskt men egentligen frånkopplat och intellektuellt till sitt språk bakom oregerliga, dominanta och nästan våldsamma ordkaskader där ett stort självförakt blottas i ett köttigt och kroppsligt språk. Det är som om hon försöker få kontakt med sitt emotionella liv igen via kroppen och därför måste ”ta i” och bli vulgär men samtidigt blir äcklad av vad som finns där.
Hon vill dominera, provocera och söker samtidigt, på ett näst intill våldsamt sätt, tukta sina egna känslor och sin egen kropp. Vi vet egentligen ingenting om hennes bakgrund mer än att hon har fått med sig ett rikt, akademiskt språk och troligtvis behövt förhålla sig till en värld där språkkompetens betyder makt och människovärde.

3.2 Användandet av Viewpoint nr. 4 Emotion

”The Six Viewpoints define Emotion, at its most basic level in performance, as the active self-awareness of the performer. I call this self-awareness presence.” (Overlie, 2016, s. 29)

Genom att tillåta mig själv att i rollen som Ann, inför ensemblen, fullkomligt stanna upp och fokusera på mina inre upplevelser, skapades stunder av förtätad närvaro.
Arbetsprocessen med ”Emotion” kan bäst beskrivas enligt följande:

Jag är fullkomligt stilla. Ett starkt obehag infinner sig ganska snart och en längtan efter att något ska hända. Det är en kamp att stanna kvar. En inre kritiker ifrågasätter om detta är tillräckligt? Till slut samlas sinnena och landar i en fördjupad närvaro. Det är obekvämt att möta Ann. En påtaglig ovilja att färdas in i hennes kaotiska universum tornar upp som en vägg men nyfikenheten tar över. Jag vill veta vem hon är. En starkt klaustrofobisk känsla sköljer över mig och instinkten är akut att söka efter utgångar i scenrummet liksom att vilja bort från själva övningen. I kvarhållandet skärps sinnena ytterligare; ögonen letar, öronen spetsas, en metallisk smak sprider sig i munnen samtidigt som en doft av instängd syrefattig luft tränger sig på. Det blir svårt att andas och en känsla av panik trycker över bröstet medan ryggen och huvudet känns ömma. Mitt privata jag hinner reflektera över att detta inte är bra för rösten och sångtekniken som behöver luft och frihet. Trots rädslan tvingar jag mig själv att stanna kvar i processen. Plötsligt väller en våg av ilska, kränkthet och vanmakt fram över att en annan individ tagit sig friheten att besluta över min frihet. När denna härjat ut översköljs jag av en djup sorg över vad som berövats mig, musklerna ger efter, andningen lugnar sig, blicken faller. Det blir tydligt att enda sättet att uthärda är att utplåna min egen vilja. En bedövande dimma av uppgivenhet sprider sig i varje lem och behovet av att röra på mig syns meningslöst och upphör. Allt är fullkomligt stilla. Tiden upplöst. Jag befinner mig i ett evigt väntrum. (Se vidare Viewpoint 3.7, Time.)

Resultat

Det blev påtagligt hur denna process ökade förmågan avsevärt att vara närvarande i känslorna på ett mer genuint, rått och ibland även utmattande sätt. I processen ökade tydligheten vilket gav snabbare och mer intuitiva synapser från känsla till uttryck eller rörelse men även till rösten som fick en större kulörbredd. Detta resultat uppnåddes både i mitt eget arbete, i samarbete med ensemblen och senare i kommunikation utåt i relation till en publik. Med avstamp i dessa intensifierade känslor av aggression, vilsenhet, sorg, självförakt, äckel, provokation och vanmakt kunde sedan en, för Ann, helt unik både kroppshållning samt ett specifikt rörelsemönster växa fram (Shape och Movement) Det gav även en stor trygghet i gruppen att göra detta utlämnande och demokratiska arbete tillsammans eftersom det inkluderade alla. Utan en dylik förankring skulle inte det fortsatta arbetet med rollen kunna ha gjorts med samma goda resultat och äkthet. Man skulle kunna formulera det som att den konstnärliga råvarubanken blev rikare.

Exempel 1

Mellanspel 4 (slutet) och Scen 5 Grässängen, Video 00:15 – 03:26 Partituret, s. 93 t. 15 – s. 97 t. 34

Ann stannar upp, får med hjälp av medsystrarna, utlopp för sitt kluvna förhållande till ordet, språket i det att de inte sitter samman med henne själv. Samtidigt förbereder hon ”grässängen” åt Henrika inför att hon planerar att provocera henne till att minnas.

Då ”Emotion” ligger som en färg i allt arbete blir det naturligt så att även fler Viewpoints demonstreras i detta utdrag.

3.3 Användandet av Viewpoint nr. 6 Story / Logic

“.....Without taking my eyes off my hand I say ”At any moment this is going to become a performance, it is going to become art…it´s going to start to take on a meaning, a story” (Overlie, 2016, s. 50)

Jag har alltid delat Overlies syn på att det bor en omsorg om både publiken och konsten i att vilja ta det individuella ansvaret att kommunicera vad det är du vill berätta samt att detta endast är möjligt om du själv, på djupet, ha förstått. För att nå dit finns ingen annan väg än att ta reda på så mycket som möjligt om allt som berör projektet. Det blir sedan din uppgift att låta detta färga även de konstnärliga sceniska uttrycken som uppkommer på ett mer fysiskt och intuitivt plan i det improvisatoriska gestaltningsarbetet.

Redan flera år innan jag lärde känna Overlies Six Viewpoints hade detta arbete egentligen redan påbörjats i och med att vi i Tre Donne själva var initiativtagare till Kammaroperan *Föreställningen*. För mig personligen var kanske just detta den viktigaste drivkraften till hela projektet; att vara insatt på djupet, från första början. I sökandet av ett lämpligt libretto lästes pjäser, artiklar och kvinnohistoria för att finna det ämne vi önskade. När valet föll på Katarina Frostensons pjäs *Sal P* tog omedelbart en rad möten med författaren vid där alla temata diskuterades (V.g. se Kap 1.1.4. Katarina Frostenson.) På samma vis tog vi reda på så mycket som möjligt, via Sven-David Sandström själv, om hans tonsättning av kammaroperan. (V.g. se kap. 1.1.3 Sven-David Sandström) Vi lade även stor vikt vid att sätta oss in i Charcots arbete vid sjukhuset La Salpêtrière, dess bildskatt ”Iconocraphie” och den psykiatriska vården för kvinnor vid den tid ”Förställningen” utspelar sig, Jean-Martin Charcot, La Salpêtrière,

”Hysteri” och Karin Johannisson ”Den sårade divan” (2015). (V.g. se Kap. 1.1.5.) Här bör även tilläggas att vi, på regissör Ellen Lamms initiativ, även studerade fotograferna Francesca Woodman och Diane Arbus verk vilka är starkt förknippade med självskada och psykisk ohälsa. I deras arbeten fann vi flera uppslag till kroppsliga positioner som utgångspunkt och uttryck vi kunde utveckla vidare i det sceniska arbetet. Vi valde även att inkludera Woodmans användande av stora pappersark för att dölja, gömma eller förstärka gränsen till eller upplösandet av jaget.

Francesca Woodman, *Behind Fabric.* *Francesca Woodman, Série Space 2.*

Resultat

Jag tror mig kunna konstatera, utan överdrift, att gestaltningen av rollen som Ann hade varit helt omöjlig utan denna Viewpoint då den fördjupat min förståelse för kammaroperans budskap, berättelse, miljö, rollkaraktärer, librettot samt musiken. Frukten av detta arbete har även genomsyrat alla mina tankar kring rollkaraktären, hennes känsloliv, trauma, historia, mående, relationer, förhoppningar, drivkraft och sorger. Genom detta raster har allt vidare arbete färgats.

Exempel 2

Mellanspel 5, Video 03:27 – 05:54 min, Partitur s. 116 t. 1 – s. 118 t. 7

3.4 Användandet av Viewpoint nr 1 Space

”Let the materials teach you. They know more and have better ideas.” (Overlie, 2016, s. 11)

Scenrummet

För att kunna redogöra för arbetet med Space behövs en beskrivning av scenrummet. Kammaroperan har en och samma scenografi genom hela föreställningen vilken utgörs av den **korridor** som löper mellan de tre rollkaraktärernas egna respektive rum, vid den psykiatriska avdelningen för kvinnor vid sjukhuset Hôpitale de la Salpêtrière i Paris kring år 1880. I fonden finns en öppning till en större dörr med frostade glaspaneler, bakom vilket den stora Agnèssalen ligger. När som helst kan någon av oss bli hämtade för att där visas upp av Charcot inför expertis och publik. I korridoren finns tre pallar och i vissa scener, tyger. Det främre rummet, åt publikhåll, blir till ett ljusinsläppande fönster mot sjukhusparken genom vilket de tre kvinnornas olika berättelser projiceras.

Under regi- och gestaltningsarbetet försökte jag fånga in min relation till de olika specifika delarna av scenrummet vilket i sin tur påverkar både Shape och Motion. Processen är nedtecknad nu i efterhand och kan bäst beskrivas enligt:

Det egna rummet, (scenvänster) vilket aldrig egentligen syns i sin helhet, markeras av den tunga metalldörren. Trots sin inneboende stramhet märker jag att här finns en sorts magnetism, kanske en trygghet rentav, då rummet utgör det enda jag i viss utsträckning kan kalla mitt. Personal kan dyka upp när som helst och jag har fråntagits makten över när dörren är öppen eller låst men just i kammaroperan står den uppställd. Min frihet kan berövas mig slumpmässigt men här finns även skydd och jag kan vara dold i avskildhet från andras blickar eller vila från utmattande interaktion. Jag iakttar hur benen dras hit och att jag alltid vill veta exakt var dörren är samt att vägen dit måste vara fri.

Mina medpatienters dörrar (scenhöger) har olika laddning och kan innebära överraskningar jag inte kan styra över. Det gäller att vara uppmärksam på allt som sker här; från synlig aktivitet till ljud, gråt, skrapningar och samtal. Endast när jag är på ”rätt” humör och vill provocera söker jag mig dit. Dynamiken är skev i det att de båda bor på samma sida och jag på motsatt.

Korridoren utgör en social och delad plats. Det är här våra liv utspelar sig, i detta begränsade eviga levnadsrum. Golvet är av trä och inte kallt. Det är högt i tak. Här faller andras ögon på mig; en plats för potentiell konflikt, konkurrens och hot men även för samhörighet, närhet och

lek. Det gäller att ha överblick; särskilt den större bakre dörren kräver uppsikt. Här finns även tre pallar och ibland även tyger, vilka det kan uppstå tävling kring. Det blir tydligt att det är oerhört viktigt för Ann, som gärna vill dominera, att ha total kontroll över rummet. Lyssnandet är helt centralt. Rummet utforskas genom många promenader fram och tillbaka på djupet och på tvären. Vissa delar tycks mer neutrala och inbjuder till att stanna upp medan andra bränns.

Den bakre dörren vilken leder till uppvisningarna, Charcot och Agnèssalen är mycket laddad som ett ständigt mullrande hot om utsatthet men även chans till uppmärksamhet, upphöjdhet och beröm. För mig som Ann blir den som en förgörande eld jag söker mig till. Tanken på att få visa upp mig gör mig exalterad samtidigt som duktigheten förstärker traumat och väcker självhat. Att vistas nära eller intill den är som att sugas in i ett högspänningsfält, ge efter och uppslukas. Beröring är omöjligt. Ann är även den enda rollkaraktär som under kammaroperan går ut genom det laddade dörrparet för att visas upp som ”hysterika”, även om vi aldrig får se detta, för att sedan återberätta för Zora och Henrika.

Den främre ”publikväggen” utgörs av ett milt, varmt och vackert ljusinsläpp från ett större imaginärt fönster mot sjukhusparken genom vilket alla våra minnen, upplevelser och berättelser anförtros världen samtidigt som den blir en symbol för allt som gått oss förlorat. Åskådarna iakttar oss och förvandlas i samma ögonblick till speglingen av den Agèssal på motsatt sida, vilken vi aldrig får se.

Resultat

Det är fascinerande att gå in i ett sceniskt arbete med Six Viewpoints i medvetandet.
Jag upptäcker hur kroppen, efter ett tag, rent fysiskt, näst intill omedvetet, svarar på rummets fysiska form och laddning beroende på var jag befinner mig. En sorts rumslig rytmik uppstår som ibland går med och ibland emot musiken eller de ord jag förmedlar. Ett plötsligt accelerando ur ett behov att snabbt ta mig ifrån den hotfulla Agnèssalen, en smygande gång längs en vägg för att osynlig gå till attack mot en medpatient eller en tävlan om platsen längst fram för att se ut i parken. Den trekant av dynamik skapad av de tre rumsdörrarna kan plötsligt brytas med stor effekt som resultat. Det är intressant att se hur denna ökade rumsliga medvetenhet ger en berättande motor och driv till historien utan att jag eller vi i ensemblen egentligen behöver sätta ord på det. På så vis kan jag konstatera att vi finner ett mycket bra

hjälpmedel att rent fysiskt låta regi och koreografi utformas rörelsemässigt och ickeauktoritärt i ett konstnärligt flöde.

Exempel 3

Scen 1, Dräktprovningen. Video 05:55 – 07.56 Partitur s. 22 t. 114 – s. 26 t. 155

Kvinnorna provar dräkter inför maskeraden och hör hur musikerna övar utanför. Ann hittar olika sätt att dominera rummet och provocera.

3.5 Användandet av Viewpoint nr 2 Shape

"Begin by contemplating your own form. Simply take time - lots of time - to just look at your arms, your legs, and the position they are in and their relationship to each other, as a painter would. Observe and wait for the moment when Shape beings to speak Shape to you."
(Overlie, 2016, s. 19)

I utforskandet av Viewpoint no 2, Shape, noteras åter att källan till ett genuint eller äkta utformande ligger i arbetet med Viewpoint no 4 "Emotion" och 6 "Story / Logic". Overlie beskriver: *"Denna utökade ickeintellektuella förmåga till rörelse ger skådespelaren ett än mer varierat kroppsspråk som blir ett eget och mer omfattande uttryck bortom gesternas mer begränsade språk."*

Det var en utmaning att lägga det intellektuella arbetet åt sidan, med den väl inarbetade Stanislavskijmetoden om bakgrund, vilja, drivkraft och handling och nu i stället lita på att all inhämtad fakta och kunskap var härbärgerad och därför skulle sippra igenom den mer intuitiva transformationen från emotion till rörelse. Frågorna jag ställde mig var "Vad har format Anns kroppshållning och fysiska konstitution? Var i kroppen bor hennes trauma?

Som redan beskrivet i redogörelsen för arbetet med "Emotion" har Anns spektrum av starka känslor en specifik kroppslig förankring. Det mest påtagliga är Anns ursinne gentemot både sig själv och omvärlden. Genom att, via "Emotion" stanna i det noteras hur en kroppshållning i ständig anspänning med en manlig bred gång och låg tyngdpunkt växer fram. I samma linje hur nävarna knyts och armarna hålls aningen ut från kroppen; som redo för attack eller försvar. Ur det enorma behovet att ha kontroll präglas huvud och nacke av en stelhet samtidigt som blicken ständigt får vandra kring i rummet. Vid munnen ett envist munsår.

I denna högt anspända kropp blir det tydligt för mig hur det inte finns plats för uttryckt sårbarhet varför jag tillsammans med regissör Ellen Lamm väljer att låta Ann, både snöra sig kring benet, midjan samt senare i frenesi, armarna; allt för att döva den egentliga smärtan i ett självskadeliknande beteende.
En annan helt central parameter är Anns djupa självförakt och avsky inför den egna kroppen. I sökandet efter kontakt med sina egna känslor blir upplevelsen av en kropp helt enkelt så överväldigande och motbjudande att det ter sig för henne som om organen vill ut.
I stunder av melankoli, särskilt kring det egna rummet, märker jag hur min kropp slappnar av, pulsen och andningen blir lugnare och sorgen mer närvarande i det dolda där ingen ser. Blicken faller. I den absoluta stillheten föds en lakonisk och djup uppgivenhet inför allt; inlåsningen, livet, framtiden, det som varit och är. I utforskandet av platsen dras jag ned mot golvet som i fullständig utmattning, fri från allt. Gömd. Golvets träplankor är varma.

Resultat

Ovan nämnda iakttagelser inkluderade, utgjorde ”Shape” sammanfattningsvis ett helt centralt verktyg i att hitta Anns förhållande till sin kropp, hållning och hennes psykosomatiska tillstånd på ett underbyggt och genuint sätt. Det märktes hur detta även förankrade min sång, gjorde den tekniskt mer stabil liksom rikare i klangfärg och omfång.
Det var en positiv upplevelse att se hur kreativitet, tillit och ett avancerade lyssnande uppstod, på ett näst intill fysiskt plan, även i gruppen i och med att vi alla tre arbetade också med denna Viewpoint. På så vis kunde vi använda våra respektive ”shapes” gentemot varandra och både intensifiera uttryck för avstånd, oförståelse, konflikt och förtryck men även för stunder av samförstånd, i harmoni. Detta kunde sedan i sin tur möta musikens inkorporerade Shapes, omfamna dem eller säga emot dem, berätta två olika historier parallellt eller förstärka budskapet unisont.

Exempel 4

<u>Scen 4 Sömnadsarbetet, Video 07.57 – 09:02 Partitur s. 72 t. 96 – s. 78 t. 144</u>

Efter att än en gång provocerat Henrika bryter Ann tvärt av och uppmanar till lek: ”Och nu ska vi leka!” Ett slags danslek utbryter där vi i det gemensamma ändå håller våra egna unika kroppshållningar och rörelsemönster och hittar olika uttryck i denna, av Ann påtvingade lekstund. Notera även hur musiken leker med och emot.

3.6 Arbetet med Viewpoint nr 5 Movement

”The kinetic sensation of a fall is felt by all.”

”The core nature of Movement resides in our ability to experience kinetic sensation.”

(Overlie, 2016, s. 35)

Efter att ha tillägnat mig både Emotion och Shape var stigen redan upptrampad till Movement vilken därför utgjorde en naturlig förlängning av de båda tidigare. Med ovanlig lätthet finner jag snabbt vägar till Anns specifika rörelsemönster. Även om beskrivningen nedan präglas av en intellektuell förklaringsmetod uppstod flera av rörelserna spontant och högst intuitivt redan innan jag hann tänka.

Ur Anns offensiva, stela och kantiga kroppshållning föds flera större och plötsliga rörelser med inslag av mani och ibland tvång och våld vilka vi ibland förstorar upp nästintill koreografiska uttryck. Hennes vilja att dominera och provocera skapar flera manipulativa rörelsemönster vilka gärna används gentemot Henrika och då får en stark sexuell underton, för att trigga hennes minne av våldtäkten. Ett rovdjursliknande smygande blir användbart för att plötsligt dyka upp, bryta en medsysters integritet och hugga till; något Ann njuter av.
I denna högt anspända kropp blir det tydligt för mig hur det inte finns plats för uttryckt sårbarhet varför jag tillsammans med regissör Ellen Lamm väljer att låta Ann snöra sig kring benet, midjan samt senare i frenesi, runt armarna.
I försöket att trycka ner känslokaoset märker jag hur jag kan använda en rad tics som ett sorts läckage; så som en plötslig handrörelse mot smärtan i nacken, kliande på ett sår i ryggen, handryggen mot det kliande munsåret eller en näve mot tinningen mot den bultande huvudvärken. Besläktat med dessa finns även ett drag av Tourettes hos Ann, vilket får uttrycket som exempelvis en rumpa mot publiken.
Ur rummets arkitektur och dynamik får rörelserna per automatik ett slags motor och jag noterar hur de växlar från smygande till mer konfrontativa beroende på var i rummet jag befinner mig, om jag behöver fly eller känner mig trygg.

Resultat

Utöver de resultat beskrivna ovan märks nu, hos mig men även i ensemblen, en mer avancerad, snabbare och driven kommunikation via intensifierad närvaro och öppenhet. Det står ännu tydligare hur olikheterna oss emellan lyfter fram och tydliggör det individuella än mer och hur en sorts dans uppstår i den dynamiken. I flera scener vilka behöver synkronicitet improviserar vi fram de grundläggande rörelserna för att sedan sammanfoga dem utan att förlora det genuint personliga. Ett fysiskt samtal via spegelneuroner kommer till liv. (Overlie, 2016, s. 35-38) Ur detta kan allt från lekfull dans och jakt eller ett uppvisande i sprättbåge uppstå som exempelvis i scen 4 (se exempel nedan). Även här blir rösten en helt naturlig förlängning av känsla, kropp, rörelse och låter sig koloreras av förloppen.

Exempel 5

Scen 3 ”Anns förevisande av sin uppvisning”, Video 09:03 – 12:24 Partitur s. 50 t. 1 – s. 59 t. 77.

Ur texten: *”Jag kände hur organen rörde sig där inne..” ”Bleka, gråa, hala, beiga.” Mjälte, lever. Bukens hinnor, njuren gallan.”*

Exempel 6

Ensemble x Scen 6 ”Dansen, Jeanne vaknar” 12:25 – 16:05 Partitur s. 120 t. 31 – s. 135 t. 133.

Som exempel har jag valt en i grunden ljus och lekfull men oerhört komplex passage i operan där kvinnorna iakttar den stora maskeraden och lever sig in, samt provar ut olika roller eller ”jag”. Genom Viewpoints utarbetade vi ett raffinerat lyssnande och samspel som grupp vilket möjliggjorde att kunna balansera så explicit både rytmik och melodik med humor och nonsensmeningar, i ett sorts lekfullt, bråkigt och kraftfullt kaos; allt ovanpå en underliggande vals.

3.7 Arbetet med Viewpoint nr. 3 Time

“In front of an audience, facing Time, you are performing a deeply emotional and corageous act of surrender and integration with a natural force that is both inside and outside your own existence.” (Overlie, 2016, s. 24-25)

I utforskandet av Time undersöktes gemensamt med ensemblen och regissör att den bedövande enformighet, väntan och tidsupplösande händelselöshet som dominerade

kvinnornas liv. Vägen via ”emotion” var även här av största vikt då den egna ”privata” upplevelsen av tid låg långt ifrån den gränslösa, ovissa och riktningslösa tillvaro jag nu behövde finna som Ann.

På flera sätt var denna arbetsprocess redan påbörjad i processerna via verktyget ”Emotion”. Det är en prövande process att ännu en gång behöva djupdyka i Anns inkapslade kärna av konflikt för att stanna där aktionslös under en längre tid. Jag noterar hur skådespelaren inom mig stretar emot att behöva lita på att ett ”tillstånd” är tillräckligt som scenspråk men tvingar mig själv att stanna kvar och ”ge upp” enligt Overlies egna ord. Via kroppsliga positioner hittar jag tillstånd av apati, ickeexistens som utanför tid och rum. Klaustrofobin växer inifrån och det blir helt omöjligt att stå stilla. Kroppen börjar vagga fram och tillbaka för att sedan ta några steg rastlöst i samma upprepade mönster likt en tiger i en bur. Gång på gång slår det mig hur alla Viewpoints länkar in i varandra. De är tätt sammanvävda i en ständig symbiotisk dans av kreativt utbyte och så har Time plötsligt bidragit till Movement. I skildrandet av högintensiva känslor och skeenden användes även Overlies metod att med ”Time” som verktyg impulsivt och intuitivt hitta uttryck via skakningar, ryckningar, upprepade rörelser som tics eller kramp. Här väljer vi även en vidareutvecklad förgrening av Movement hos Anne Bogart och Tina Landau kallad Repetition. (s 43, The Viewpoint Book 2014)

Resultat

Processen med Time gav, kort sagt, liknande kvalitéer som Emotion då denna Viewpoint per se kräver en bibehållande varaktighet i nuet för att vidga det egna privata perspektivet av tid. Särskilt i just *Föreställningen* blev det än mer centralt med tanke på den tidsupplösta tillvaro patienterna vistades i vid La Salpêtrière. Det var ibland förvånande vilket mod som krävdes för att riktigt våga stanna upp och gå emot viljan som artist att ständigt producera uttryck. Även detta en mycket bra övning som utgjort ett verktyg för mig allt sedan dess, även i andra produktioner.

Exempel 7

<u>Mellanspel 3, Video 16:06 – 17:40 Partitur, s. 62 t. 1 – s. 63 t. 19</u>

Kvinnorna stannar upp i ett slags tidlöst rum, var för sig men ändå i gemenskap.

3.8 Resultat i sammanfattning

Frågeställningarna 1, 2, 4 och 5 har till stora delar besvarats i redogörelsen ovan. Sammanfattningsvis kan konstateras att arbetet med Viewpoints var enormt givande på ett revolutionerande sätt och är något jag burit med mig i vidare rollgestaltningar sedan dess. Som primära resultat gav processerna en fördjupad närvaro, förankring i den egna känslan samt en tillit till densamma och samtidigt större öppenhet inför mina medspelare. Här ska också tilläggas att även lyssnandet till musiken som helhet skärptes som en välkommen bieffekt, vilket underlättade arbetet med de ibland ytterst krävande sångstämmorna. Vidare bidrog detta till en ökad tydlighet både för mig själv som artist samt i uttrycket utåt till såväl medspelare som publik. Att våga släppa ett mer intellektuellt förhållningssätt, till fördel för ett kroppsligt / fysiskt, i det konstnärliga gestaltningsarbetet gav många stora fördelar. De främsta utgör ett mer genuint, direkt och samtidigt mer varierat uttryck samt en enormt smidig kommunikation medspelarna emellan. På det viset ser jag det som att vi i gruppen lyckades skapa vad Overlie eftersträvar; det vill säga ett gemensamt ordlöst språk inom vilket alla var välkomna att bidra till det kreativa förloppet, i en improvisatorisk nutid, vilket slutligen skapar en föreställning.

Med utmaningen den poetiska texten gav oss, vågar jag även säga att det fysiska scenspråket och allt bakomliggande arbete till att uppnå detta, också bidrog till en mer omedelbar och djupliggande kommunikation med vår publik. (V.g. se även bilaga 4, Recension i Svd)

Hur hjälpte Six Viewpoints mig i gestaltningen av musiken och rollen vokalt?

Det var intressant att konstatera hur musik i sig tillför egna, inneboende Viewpoints i förhållande till både Time (rytmiska parametrar som legato, crescendo, staccato, ritenuto, fermata, colla voce med mera) och Movement (melodik, tessitura, formspråk, musikaliska gester och så vidare) samt Space (musikens egen arkitektur) och i allra högsta grad Emotion och Shape i hur musik så omedelbart slår an en känsla eller stämning hos oss.

Här har kanske musiken som konstart en alldeles unik förmåga att skapa ett suggestivt expanderat nu (Time) med känslomässig förtätning som resultat.

På samma sätt kan tonsättningen dra mig in i ett näst intill forcerat förhållningssätt till Time i passager av utbrott och konflikt med sin rytmiska asymmetri eller våldsamma accelerandon alternativt lekfulla och vindlande ramsor.

Sandström fångar skickligt och organiskt även in scener av samförstånd genom att succesivt lösa upp de antagonistiska olikheterna melodiskt (Movement) och rytmiskt (Time) för att landa i unisona uttryck; ibland i vaggviseliknande rofylldhet eller stegrande upprymdhet. Självklart ska tilläggas att jag ser hela septetten som medspelare i operan på samma sätt som en orkestersats berättar sin historia, en soloklarinett har sin röst eller en Thai Gong understryker sitt eget inlägg i dramaturgin.
Dock för denna musikaliska medvetenhet inte per automatik med sig att detta även avspeglar sig i kroppen, vilket ju är en förutsättning för en sångare eller dansare. I sin förmåga att finna just den sammansmältningen och förhöjt uttryck, förde denna process med sig en helt ny nivå av gestaltning enligt mig. Den höga kvaliteten på konstnärlig kommunikation gjorde det även möjligt att göra fler val som att leka med att låta handling, musik, kropp, röst korrelera eller gå i konflikt. Dock var det en utmaning, för mig som är musiker och sångare i första rummet, att separera arbetet med alla olika Viewpoints på ett renodlat sceniskt plan och sedan, i vissa fall, bibehålla vad jag hittat även om det gick emot det musikaliska inneboende uttrycket.
Det krävde även ett gediget arbete att, i en så pass känslomässigt intensiv och expressionistisk roll, bibehålla det ”kalla huvud” som krävdes för Sandströms intrikata musik. Särskilt rytmiken bjöd på flera mycket raffinerade partier samtidigt som exempelvis en rent fysisk kamp pågick på scenen. Utan en mycket god sångteknik skulle det ha kunnat medföra en risk. All form av improvisatoriskt arbete kräver en mycket stabil teknik vokalt. För att få ihop alla parametrarna var vår dirigent Mattias Böhm, vår pianist Love Derwinger samt givetvis inte minst Sven-David Sandströms närvaro vid repetitionerna en omistlig hjälp.

Att ha ett utvecklat kinestetiskt sinne är helt essentiellt för att kunna utveckla god sång. Vi är organiska varelser där teknik, kropp och emotion är intimt sammankopplade varför detta arbetssätt korrelerar så väl med sång. Dock är det lika viktigt att, under processens gång även kunna plocka isär de olika delarna och låta dem expandera separat. Därför delade jag tidvis upp de båda processerna för att på så sätt hitta ett renodlat sceniskt uttryck utan att samtidigt behöva balansera god sångteknik. Parallellt gjorde jag det stora vokaltekniska arbetet tillsammans med instuderingen för att sedan slå ihop dessa till ett organiskt uttryck och låta de färga av sig på varandra. Den största vokala utmaningen i rollen som Ann var de kroppsliga spänningarna, aggressionen och kantigheten och att inte låta dessa stå i vägen för en hållbar sångteknik. Tessituran var även krävande med ett, för en mezzosopran, ofta utsatt högt läge. Men med detta sagt fick Sandströms val att komponera så en önskad effekt i Anns extatiska

och maniska tillstånd. Det är inte alltid givet att valet av en ”skön” tonart i en sång är det mest lämpade för uttrycket. Som på så många sätt blev jag utmanad av Six Viewpoints även vokalt och knuffade mig själv över de gränser jag själv tidigare inte upptäckt.

4 Diskussion

Medan det, framför allt, inom dansen och teatern finns en uppsjö av kompanier, uppsättningar och pedagoger vilka valt Viewpoints som arbetsmetod (SITI company / Anne Bogart, Steppenwolf Theatre / Tina Landau, Deborah Black, Martin Carnevali, Michael Stubblefield) har jag, i detta researcharbete, till min förvåning, inte kunnat finna något annat operaprojekt som använt sig av Overlies Six Viewpoints. På det sättet utgör detta arbete en unik studie.

Den dubbla blick jag har idag som både frilansande operasångerska och sångpedagog vid musikhögskola har stärkt synen på hur avgörande den kinestetiska medvetenheten är för sång. Fördelarna med ett så pass fysiskt och emotionellt djupgående sceniskt arbete kan inte nog understrykas. Många unga sångare kämpar med att hitta ner i sina kroppar och jag noterar hur förlösta de blir av att ”bottna” i sig själva med resultatet att så väl vokalteknik som emotion och uttryck faller på plats. Jag kan även konstatera att de då känner sig mer förankrade i sig själva med ett stärkt självförtroende som resultat och en större trygghet på scenen. Här utgör den mer ickeintellektuella metod som Overlies ett redskap att hitta en mer intuitiv och direkt väg in. Den kostar på i både inlevelse, tid och detaljarbete men får konsten att kommunicera genuint, ursprungligt och äkta.
Ytterligare ett intressant iakttagande är att Overlies Viewpoints är så närbesläktade med den rörelsebaserade skolan för scenkonst framtagen av dansaren, koreografen och pedagogen Rudolf von Laban (1879 - 1958) och senare vidare utvecklad av den svensk-brittiske dansaren, skådespelaren och pedagogen Yat Malmgren (1916 - 2002). Yat tog själv med sig arbetsmetoden 1966 till Högskolan för scen och musik (dåvarande Teaterhögskolan och Operahögskolan) i Göteborg där den så kallade Yat Tekniken lagt grunden för generationer av skådespelare och operasångare under flera decennier. Under min research i detta arbete har jag dock inte kunnat finna något som tyder på att dessa scenkonstnärer och pedagogers vägar skulle ha korsats.

Det bör tas i beaktande att det ibland är svårt att veta hur renodlat mitt arbete med Viewpoints egentligen varit eftersom jag samtidigt bär med mig flera andra tekniker införskaffade under åren, så som den mer traditionella Stanislavskijmetoden med fokus på bakgrundshistoria, motivation, vilja och mål. Detta arbete har säkert skett parallellt, om än på en ibland omedveten nivå, där tankar kring rollkaraktären Anns bakgrund, familjerelationer och vad hennes trauma faktiskt kan ha handlat om fått en naturlig del i processen. Dock skulle man kunna säga att detta kan inkorporeras i Viewpoint 6, Story / Logic.

På samma vis är det värt att notera att den fysiska teatern och dansen inte passar alla. Under mina 30 år på operascenen har jag sett många kollegor som, trots en till synes begränsad relation till kroppen, ändå kunnat beröra starkt. Det är dock slående hur de i dessa fall, haft en oerhört förfinad känsla för scenisk tajming och närvaro vilka i kombination med en förmåga att vokalt kunna färga uttrycket utgjort ett slags Viewpoints i minityr, utan de stora penseldragen.

Det slår mig att opera som den komplexa och kostsamma konstform den är, ofta med hundratals medverkande; solister, stor kör och orkester, kanske har tett sig minst lämpad för detta ickehierarkiska samarbetssätt. emellertid är det min starka övertygelse att vi är på väg bort från operans bakåtsträvande inneboende hierarki och att denna rörelseretoriska scenframställningsteknik hör hemma även inom operakonsten. I lyssnandet både inåt oss själva och på varandra bor möjligheter till kreativitet och kommunikation vi ännu inte känner till vidden av.

”Jag tar det mycket djupare än det religiösa. Jag tar det som en andlig upplevelse som jag tycker all musik är. En djup andlig upplevelse av kraft, glädje och meningsfullhet som väldigt många människor idag vill ha i sitt liv.” (Sven-David Sandström, SR, 10 juli 2019)

Med ett varmt tack till Sven-David Sandström, Katarina Frostenson, kollegorna Jeanette Köhn och Miriam Treichl, regissör Ellen Lamm, dirigent Mattias Böhm samt övriga medverkande i *Föreställningen.* Stort tack även till Ann-Marie Lysell samt Gehrmans Musikförlag.

Referenser

Partitur

Sandström, Sven-David / Katarina Frostenson (2016) *Föreställningen*: *Utdrag ur Partitur*, Gehrmans Musikförlag (V.g. se licens från Gehrmans, bilaga 3)

Litteratur

Arbus, Diane (2003). *Revelations*. Random House.

Bogart Anne, Landau Tina (2014) *The Viewpoints book* Nick Hern Books

Broman, Per F. (2012). *Sven-David Sandström: Svenska Tonsättare.* Atlantis.

Frostenson, Katarina (1996). *2 skådespel: Traum, Sal P.* Wahlström & Widstrand.

Johannisson, Karin (2015). *Den sårade divan: Om psykets estetik (och om Agnes von K, Sigrid H och Nelly S).* Albert Bonniers Förlag.

Johannisson, Karin (2009). *Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i en förfluten tid*. Albert Bonniers Förlag.

Overlie, Mary (2016). *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice.* Northern Summit Studio.

Ovidius / Björkeson, Ingemar (2015). *Metamorfoser.* Natur & Kultur.

Woodman, Francesca / Sollers, Philippe / Levi-Strauss, David (1998). *Francesca Woodman.* Scalo Verlag.

Artiklar (Tilldelade mig i pappersformat under arbetsprocessen.)

Almqvist, Kjerstin (1995) *Flyktingar med traumatiska erfarenheter:Tvånget att tiga lika starkt som behovet att tala,* Psykologtidningen, 2. s. 4-7 [N.N.]

Bao, Viola (2015.10.11) Katarina Frostenson *”Att kunna formulera sorg är ett slags glädje”* Kultur, Svd [N.N.]

Florin, Magnus, Bonniers Litterära Magasin, *”Den osynliga tröskeln Om Katarina Frostensons poesi”* (1989)

Florin, Magnus Kungliga Dramaten, *Program, ”Sal P”* (1996)

Lagerblad, Anna (2015.06.09) Stor okunskap om tortyrens konsekvenser, Krigets ärr, Idagserien, Svd [N.N.]

Schottenius Maria (2015.10.10) *Katarina Frostenson ”Jag är ute efter språkets kraft och direkthet”* Boklördag, Dagens Nyheter [Ullgren, Malin]

Elektroniska källor

Göteborgs Universitet Om oss, historik 1966 - Yat Malmgren till skådeseplarutbildningen.
Hämtad 2025.12.14 från:
https://www.gu.se/scen-musik/om-oss/historik

Läkartidningen, Bengt Lagerkvist, (2006) *La Salpêtrière, den moderna neurologins vagga,* Redaktör Gun Berefelt.
Hämtad 2015.04.20 från:
https://media.arto.se/app/uploads/sites/11/OldWebArticlePdf/3/3525/LKT0611s863_866.pdf

National Library of Medicine, U.S.A. (Several authors) *Jean-Martin Charcot: The Father of Neurology* Hämtad 2025.11.06 från:
https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3064755/

Researchgate, Toni Perucci, *On stealing viewpoints* (2017)
Hämtad 2025.12.14 från:
https://www.researchgate.net/publication/321908808_On_Stealing_Viewpoints

Svenska Akademien, *Stol nr 18 Katarina Frostenson* Hämtad 2025.10.15 från:
https://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/de-aderton/stol-nr-18-katarina-frostenson

Wikipedia*, Hysteri.* Hämtad 2025.10.15 från:
https://sv.wikipedia.org/wiki/Hysteri

Wikipedia *Jean-Martin Charcot,* Hämtad 2025.07.10 från:
https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Martin_Charcot

Wikipedia, *Marie Wittman.* Hämtad 2025.07.10 från:
https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Wittman

Wikipedia, Rudolf von Laban, Hämtad 2025.10.15 från:
https://sv.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban

Wikipedia, Yat Malmgren
https://sv.wikipedia.org/wiki/Yat_Malmgren

Woodman Foundation (u.å.) *Francesca, Biography.*
Hämtat den 3 aug 2024 från: https://woodmanfoundation.org/francesca/biography

Fonogram, foto och media

Six Viewpoints Institute, Six Viewpoints / Archive
Video: *Window Pieces.* (1977)
Hämtad 2025.09.29 från: https://www.sixviewpoints.com/archive

Sveriges Radio, Sommar och vinter i P1, Sven-David Sandström (10 jul 2019)
Hämtad 2024.08.04 från:
https://www.sverigesradio.se/avsnitt/sven-david-sandstrom-1942-2019

Woodman Foundation, Francesca Woodman, *work*
Hämtat 2024.08.03 från:
https://woodmanfoundation.org/francesca/works

Yale University Library. Bourneville, D.M. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*
Hämtad 2025.09.29 från:
https://collections.library.yale.edu/catalog?f%5Bproject_identifier_tesi%5D%5B%5D=57&q=&search_field=all_fields

Youtube, Katija Dragojevic, *Föreställningen,* en kammaropera av Sven-David Sandström och Katarina Frostenson, Urpremiär, Kungliga Operans Rotunda 2016.08.16
Hämtad 2025.12.14 från:
https://youtu.be/-UuICC0q5zY?si=DsL3x5Z3ozXW4Zaq

Youtube, Vértico Entrenamiento Video: *Brain to Brain, a Celebration to the Life and Work of Mary Overlie*. Hämtad 2025.07.11 från:
https://youtu.be/p4QvdTJ5MLs?si=6nMst9_T2WqSdPWk

Bilaga 1 Partitur, *Föreställningen*, Sven-David Sandström / Katarina Frostenson (Utdrag)

Bilaga 2 Medverkande, *Föreställningen*

Bilaga 3 Licens, Gehrmans Musikförlag

Bilaga 4 Recension, *Föreställningen* SvD