



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

Reflekterande del av Examensarbete, 30 högskolepoäng,  
för uppnående av konstnärlig masterexamen i musik

Johanna Fiskaali  
Höstterminen 2019

*Aino K – barnen, kärleken och döden*

En scenmusikalisk gestaltning av den finsk-estniska författaren Aino Kallas

Handledare: Sven Kristersson

## Sammanfattning

Det här masterarbetet är en processbeskrivning av hur monologpjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden* blev till. Utgångspunkten för pjäsen var Tauno Pylkkänens sångecykel op. 21, *Dödens svan*, som består av fem tonsatta dikter av den finsk-estniska författaren Aino Kallas.

Arbetets första syfte är konstnärligt, nämligen att presentera Kallas livshistoria i form av en monologpjäs. Det andra syftet innebar att jag genom denna scenmusikaliska gestaltning av Kallas som författare och människa också skulle genomgå en personlig utveckling som sångare och artist. Det tredje syftet var att lära mig det svenska språket genom att både framföra föreställningen och skriva uppsatsen på svenska (trots att detta är mitt fjärde språk och mitt modersmål är finska). Det språkliga arbetet har varit närvarande genom hela processen, genom manusskrivning, sångöversättning, rollarbete, föreställning och uppsatsskrivning. Det fjärde syftet, slutligen, var att synliggöra, diskutera och artikulera den process som arbetet med den scenmusikaliska gestaltningen innebar, och i samband med det sångarens utvidgade roll som manusförfattare, sångöversättare och skådespelare.

Den övergripande metoden som används är processbeskrivning. Dessutom använder jag mig av reflektionsnivåerna i Ulla Wiklunds portföljmetod och komparativ metod. I diskussionen reflekterar jag över min process och utveckling som sångare samt jämför med Lena Dahléns (2012) och min handledare Sven KristerSSons (2010) avhandlingar, när det gäller hur man skapar och bygger en monologpjäs och scenmusikalisk gestaltning.

Resultaten av mitt masterprojekt utgörs av 1) själva pjäsen, som både presenterar Kallas och synliggör mig som artist och mitt konstnärliga kunnande, 2) en uppsats som beskriver processen som ledde fram till den scenmusikaliska gestaltningen, 3) min utveckling som sångare och 4) mina förbättrade kunskaper i svenska språket.

Sökord: Kallas, manusförfattare, monologpjäs, Pylkkänen, scenmusikalisk gestaltning, sångarens utvidgade roll, sångöversättning

## Abstract

This master thesis is a process description of the genesis and creation of the monologue play *Aino K – children, love and death*. The basis for the play is Tauno Pylkkänen's song cycle op. 21, *The Swan of Death*, composed based on five of the Finnish-Estonian writer Aino Kallas' poems.

The first aim of this thesis was to introduce Kallas' life history in the shape of a monologue play. The second aim of the project was for me to undergo a personal development as a singer and an artist through a stage musical performance. The third aim was to learn Swedish by singing and performing in Swedish and writing my thesis in Swedish (my mother tongue is Finnish). The work with the Swedish language as well as the focus on my personal development have been present during the whole process, through scriptwriting, song translation, rehearsing and performing the play and writing the thesis. The fourth aim, finally, was to make visible, discuss and articulate the process leading up to a stage musical performance, as well as the singer's expanded role as scriptwriter, song translator and actor.

The methods that I use in the thesis are the reflection levels of Ulla Wiklund's portfolio method and the comparative method. In the chapter entitled Discussion I reflect on my development as a singer. I also compare my work to Lena Dahlén's (2012) and Sven Kristersson's (2010) doctoral theses, regarding how to create and build a play and a stage musical performance.

The results of my master project include a monologue play and stage musical performance that introduces Kallas, while at the same time making my competence as an artist visible, and a master thesis describing the process involved in creating the play as well as illustrating my development as a singer and my improved language skills in Swedish.

Keywords: Kallas, monologue play, Pylkkänen, scriptwriter, the singer's expanded role, song translation, stage musical performance

# INNEHÅLL

1 Inledning.....	3
2 Aino Kallas: en kort biografi.....	5
3 Syfte .....	7
4 Metod .....	8
4.1 Portföljmetoden .....	8
4.2 Komparativ metod.....	8
5 Litteratur.....	9
5.1 Utgångspunkter för manuskript och föreställning.....	9
5.1.1 Aino Kallas dagböcker.....	9
5.1.2 Biografier om Aino Kallas.....	9
5.1.3 Tauno Pyykkänens sångcykel op. 21 .....	9
5.1.4 Musikstycken i föreställningen .....	9
5.2 Tidigare forskning kring den skapande processen .....	10
5.2.1 Dahlén.....	10
5.2.2 Kristersson.....	10
6 Processbeskrivning.....	11
6.1 Förberedelse .....	11
6.2 Manusarbetet .....	11
6.3 Att uttala svenska språket.....	12
6.4 Sångerna och sångtekniken .....	13
6.5 Scenisk gestaltning .....	13
6.6 Föreställningen .....	14
7 Diskussion .....	15
7.1 Att gestalta en monologpjäs .....	15
7.1.1 Utgångspunkter .....	16
7.1.2 Textgestaltning.....	17
7.1.3 Sceniskt arbete .....	19
7.1.4 Rollarbete .....	20
7.1.5 Närvaro.....	21
7.2 Sångarens utvidgade roll .....	24
7.2.1 Som manusförfattare .....	24
7.2.2 Som skådespelare .....	25

7.3 Personlig utveckling i processen .....	25
7.3.1 Utveckling i sång och interpretation .....	26
7.3.2 Utveckling i svenska språket.....	27
7.4 Arbetsgruppen .....	28
7.4.1 Samarbetet med handledaren .....	28
7.4.2 Samarbetet med pianisten .....	29
7.4.3 Samarbetet med språkläraren .....	29
<b>8 Slutsats .....</b>	<b>31</b>
<b>9 Vidare forskning.....</b>	<b>32</b>
<b>10 Källor.....</b>	<b>33</b>
<b>11 Appendix .....</b>	<b>34</b>
Appendix 1: Aino K – barnen, kärleken, döden.....	34
Appendix 2: Programkommentar .....	35
Appendix 3: Aino K:s dagbok.....	36
Appendix 4: Fördjupning av processbeskrivningen.....	42
Bilagor till 6.1 .....	42
6.1.1 Lyssning och sångöversättning .....	42
6.1.2 Tidigt manusarbete.....	43
6.1.3 Sångordningen.....	44
6.1.4 Urval av pianostycken.....	45
Bilagor till 6.2.....	45
6.2.1 Urvalet av dagbokstexterna och översättningen .....	45
6.2.2 Teman.....	47
6.2.3 Karaktärerna i pjäsen.....	48
6.2.4 Talad och läst text .....	49
Bilagor till 6.3.....	49
6.3.1 Särskilda problem.....	49
6.3.2 Kontakten med manuset och språket.....	50
6.3.3 Flera språk.....	51
Bilagor till 6.4.....	51
6.4.1 Dödens svan .....	51
6.4.2 Himmelsk slädfärd .....	52
6.4.3 Svanesång.....	53
6.4.4 En sista vaggsång.....	53
6.4.5 Pastorale .....	54
Bilagor till 6.5.....	54

6.5.1 Kostym och scenbild .....	54
6.5.2 Textgestaltning.....	55
6.5.3 Rollfiguren Aino K på scenen.....	55
6.5.4 Samarbetet med regissören .....	57
Bilagor till 6.6.....	57
6.6.1 Uppladdning inför föreställningen.....	57
6.6.2 Platsen, publiken och stämningen.....	57
6.6.3 Att framföra texten, sångerna och rollen Aino K.....	58
6.6.4 Affischen och programbladet.....	58

# 1 Inledning

Jag lärde känna den finsk-estniska författaren Aino Kallas genom hennes diktsamling *Kuoleman joutsen* (*Dödens svan*). Det var år 2016, då jag studerade till kandidatexamen i sång, på musikpedagoglinjen på högskolan i Uleåborg. Min lärare Maija Lauri rekommenderade mig Tauno Pylkkänens sångcykel *Dödens svan*, som består av tonsatta dikter av Kallas. Dikterna tilltalade mig och musiken med sina dramatiska vändningar och stora, färgrika ackord rörde mig. Jag har sedan dess sjungit hela cykeln två gånger på konserter och några gånger har jag sjungit en eller två av sångerna. Då har jag framfört sångerna på finska.

I mitt kandidatarbete analyserade jag fem dikter av Aino Kallas, närmare bestämt de dikter som Pylkkänen valde till sin sångcykel. Diktanalys är ett verktyg som sångaren kan använda för att gå igenom dikter som hon sjunger. I text finns samma element som i musik, till exempel form, tema, puls, rytm, betoning och kadens. Mitt kandidatarbetes syfte var att presentera ett mönster för diktanalys, som kan vara av praktisk nytta för sångaren. Semantiken, textens innehåll, är det verkliga målet för sångaren att tolka. Allt det sångtekniska, som artikulation, betoningar, levande puls och rytm, är hjälpmedel för att nå det målet.

Jag fick närmare kunskap om Kallas genom de biografier som har skrivits om henne. Mest använde jag Silja Vuorikurus bok *Aino Kallas, Maailman sydämessä* (*Aino Kallas, i världens hjärta*). Inför mitt kandidatarbete läste jag även annan forskning som har gjorts om Kallas i Finland. Genom att ta del av forskarnas framställningar fick jag som sångerska nya perspektiv på Kallas egna texter och dikter.

Samtidigt med mina sångstudier i Uleåborg studerade jag tysk litteraturvetenskap på master-programmet vid Uleåborgs universitet för professor Gerhard Schmitt. Tyngdpunkten i mina studier var analyser av Heinrich Heines dikter *Ich stand in dunklen Träume* och *Sie liebten sich beide* samt C. G. Jungs arketyper i berättelser. Mitt perspektiv var sångarens, och hur man i denna yrkesroll förstår och analyserar texter och arketyper bakom roller. Detta arbete fortsatte jag med i mitt andra kandidatarbete, som bestod av analyser av två operaroller från Giuseppe Verdis operor *Il trovatore* och *Un ballo in maschera*. Rollerna i fråga är zigenarskan Azucena och häxan Ulrica, roller, som passar min rösttyp. Syftet med det arbetet var att fördjupa min kunskap om rollarbete.

Jag började mina masterstudier i sång hösten 2017 vid Musikhögskolan i Malmö. Samtidigt var en brasiliansk sångare vid namn Daniela Mesquita utbytesstudent. Vi blev vänner och hon berättade att hon tillsammans med professor Sven Kristersson arbetade med Gustav Mahlers *Kindertotenlieder*. Jag blev intresserad av arbetet och fick möjlighet att följa Kristerssons undervisning. Jag såg att han arbetade med helheten: sångteknik, tolkning och sångers budskap och kontext. Han handledde Mesquita och hennes pianist var Gunilla Ibéer. Mest blev jag inspirerad av Kristerssons energi och entusiasm och hans engagemang för studenten och arbetet.

Första gången Kristersson och jag träffades, pratade vi om temat och innehållet i mitt arbete. Jag föreslog att temat skulle vara dödssymboliken i Pylkkänens sångcykel *Dödens svan*. Bakgrunden till idén var mitt intresse

för C. G. Jung och mina tidigare studier. Jag hade redan analyserat Kallas dikter och ville fördjupa min kunskap om symboler just när det gällde temat döden. Kristersson kom med förslag till ett konstnärligt projekt om författaren Aino Kallas, som skrev dikterna som Pylkkänen sedan tonsatte i sin sångcykel. Och tanken var att jag skulle spela rollen som Aino Kallas. Jag blev förvånad men nyfiken. Förslaget lät som en stor utmaning. Samtidigt var jag mycket intresserad av att spela rollen och av att förutom vara skrivande forskare till att också vara scenisk artist. Till slut stod det klart att arbetet för mig kom att innebära ett både motsägelsefullt med också givande arbete i två roller, både artisten på scen och forskaren som analyserar processen.



## 2 Aino Kallas: en kort biografi

Aino Kallas levde 1878-1956 och var en finsk-estnisk diktare och författare. Hon föddes och bodde i Finland tills hon gifte sig med Oskar Kallas från Estland. Estnisk kultur och det estniska språket blev viktiga för henne och familjen bodde i Estland under flera årtionden.

Ainos far Julius Krohn var en betydande folklorist som kämpade för att det finska språket skulle få en mera framträdande ställning i finskt kulturliv. Julius Krohn var svenskspråkig och hans andra fru, Ainos mor Minna, var tyskspråkig; ändå valde familjen finska som gemensamt språk, och Julius Krohn skrev under pseudonymen Suonio. En stor sorg drabbade hela familjen 1888, när Julius Krohn drunknade i en olycka med sin segelbåt. Då var Aino 10 år gammal. Aino skulle komma att skriva om sin barndom och minnena av sin pappa i sina noveller. Den unga Aino Krohn träffade en tio år äldre estnisk lärare. Han hette Oskar Kallas. De förlovade sig väldigt snabbt och snart var det bröllop. Det unga paret flyttade till S:t Peterburg och fick två döttrar, Virve och Laine. Sedan flyttade familjen till Estland. Där föddes deras tre söner: Sulev, Lembit och Hillar, men Lembit dog redan som nyfödd.

Under äktenskapet förälskade sig Aino i den finske diktaren Eino Leino, som hon lärde känna i Helsingfors kulturliv. Konflikten mellan passionerad kärlek och ett tryggt men mindre spännande familjeliv försatte Aino i en svår situation. Hon och Oskar reste mycket och Aino dolde sin kärleksaffär med Leino i många år. Till slut fick Oskar reda på hennes otrohet, men äktenskapet skulle ändå komma att hålla.

På 1920-talet blev Oskar Estlands ambassadör i London, och Aino och yngsta barnet Hillar flyttade till England med Oskar. I London var sällskapslivet en stor del av vardagen. De gick på tillställningar vid hovet och träffade även drottningen. Under tiden Oskar Kallas var ambassadör, höll Aino Kallas föreläsningar och gjorde bokpresentationer runt om i Storbritannien och Europa. Efter sex år av diplomatliv i London flyttade familjen tillbaka till Estland och levde där till 1940-talet.

Aino Kallas slets under hela sitt liv mellan rollerna som mor och artist. Hon fick fem barn, men hon skrev hela tiden. Hon älskade sina barn, men koncentrerade sig på arbetet. Hon skriver på flera ställen i sina dagböcker att hon framförallt var konstnär och att hennes inre utveckling var hennes verkliga mål i livet. Skrivandet fick alltså mycket av hennes kärlek och hennes tid, men samtidigt kände hon skuld över att inte kunna ge mer energi åt sin familj. Hon reflekterar över detta i sina dagböcker och över att hon skiljer sig från kvinnor som ägnar sig åt sina barn och får barnen att blomstra. Hon är inte en sådan mor. Hennes viktigaste mål är att växa inombords, tänka och skriva.

Aino Kallas kom att uppleva mycket sorg i sitt liv. Hon förlorade fyra av sina fem barn och kände stor skuld över detta. På 1940-talet begick Sulev självmord och Laine dog av ett vådaskott avfyrat av en rysk soldat. Virve dog i cancer bara ett år innan Aino själv avled. Ända in i döden anklagade hon sig själv för att hon inte hade

ägnat sig åt sin familj, utan åt arbetet. Hon var en diktare och författare som "kände skapargnistan i sitt bröst", en gnista som hon menade att Gud själv hade tänt.

Hennes man Oskar dog 1946 efter en lång tids svår sjukdom i Stockholm, dit familjen flydde från andra världskriget. Hennes älskare Eino Leino dog tjugo år före Oskar, år 1926. Hon skrev i dagboken hur lättad hon var över att hon var ensam på resan till New York när hon fick beskedet om Eino Leinos död och att hon vid detta tillfälle inte var med sin familj, eftersom hon blev så gripen av den finske diktarens bortgång. Aino själv dog 1956, och endast hennes yngste son Hillar överlevde henne.

### 3 Syfte

Det främsta syftet med projektet var att gestalta Kallas som författare och privatperson, utifrån dagböcker och biografiska framställningar. Hennes passion för skrivandet och hennes skuld känslor för det sammanfattar hennes klivenhet som konstnär. En grundläggande fråga blev därför: Vilka typer av litterära, dramatiska och musikaliska uttrycksmedel behövde jag använda för att gestalta Aino Kallas?

Det andra syftet med projektet var att jag genom denna scenmusikaliska gestaltning av Kallas som författare och människa också skulle genomgå en personlig utveckling som sångare och artist. En sångstudent fokuserar mycket på sångteknik och uttryck i sina studier. När man går igenom en process som dessutom innehåller rollarbete och manusskrivning, kan man lära sig mycket om sig själv och om vad som krävs för att göra en roll och även en hel pjäs. Genom processen kan man fördjupa sin kunskap i sångteknik, texttolkning, uttal, prosodi, uttryck och sceniskt arbete och man kan lära känna sig själv. De forskningsfrågor som kunde ställas utifrån detta syfte blev därför: Vilka konstnärliga kompetenser förbättrades under processen? Hur åstadkoms detta?

Det tredje syftet uppstod när jag och min handledare bestämde att språket som *Aino K* -pjäsen skulle framföras på och masterarbetet skrivs på skulle vara svenska. Jag har en önskan om att lära mig språket och har läst det i skolan i Finland, men jag har inte haft möjlighet att använda det. Kristersson godkände mitt önskemål, även om mina kunskaper i språket var små. Kristersson och jag har dock ytterligare två gemensamma språk, engelska och tyska, och eftersom vi båda är sångare har vi båda två erfarenhet av att kommunicera på främmande språk. Samtliga dessa faktorer kom att hjälpa oss att kommunicera med varandra. Frågan som gäller för det här syftet handlar om användningen av det svenska språket: Hur utvecklade jag min behärskning av det svenska språket?

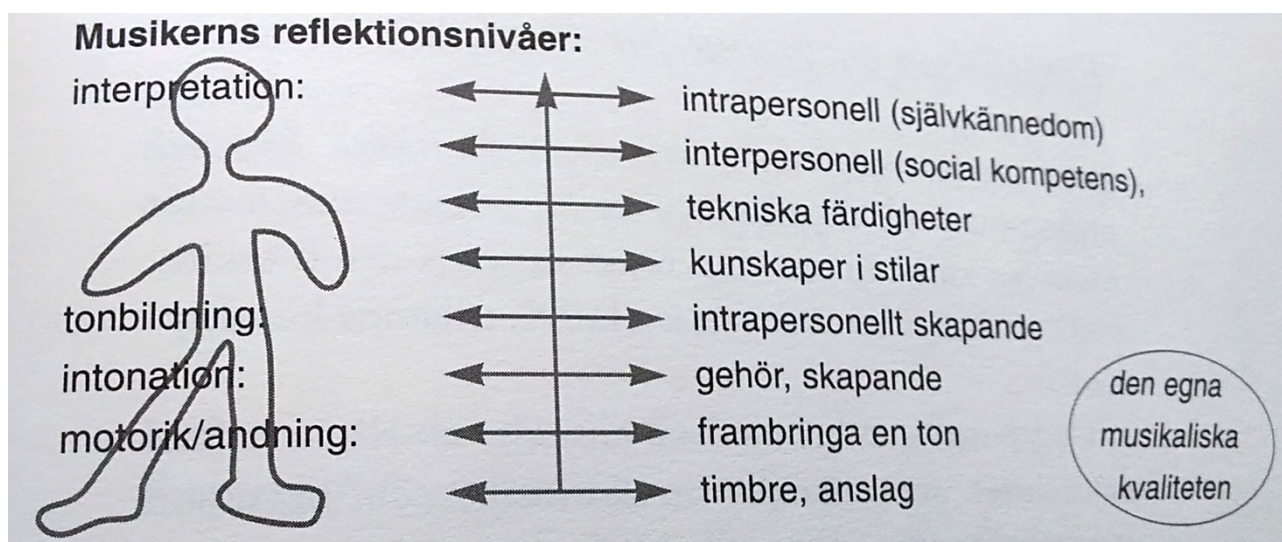
Det fjärde syftet är att synliggöra, diskutera och artikulera den process som arbetet med den scenmusikaliska gestaltningen innebar och även diskutera språket som används i den skriftliga framställningen. Det skriftliga arbetet beskriver processen, när föreställningen skapades, det vill säga de olika faser och element som denna process bestod av. Uppsatsen innehåller också en diskussion mellan tidigare forskning och de iakttagelser jag har gjort och de insikter jag har kommit fram till under arbetet med den scenmusikaliska gestaltningen och med min masteruppsats. En fråga som springer ur detta syfte är därför: Hur artikulerar man sig kring en konstnärlig process, som är såväl intuitiv och oförutsägbar som okonventionell?

## 4 Metod

För att utvecklas som sångare och växa som artist behöver man specificera olika fält och precisera förmågor som man vill utveckla, liksom vilka utmaningar man vill ge sig i kast med. Metoden jag använder i mitt masterarbete är i första hand en deskriptiv, beskrivande framställning av den konstnärliga processen. Jag beskriver denna processen i kronologisk ordning. Till hjälp med att bedöma min egen utveckling i processen har jag det som benämns "reflektionsnivåer" i Ulla Wiklunds portföljmetod, som dock i första hand är avsedd för musklärare, men som också fungerar utmärkt för musiker och sångare. En tredje metod är jämförande, komparativ. Detta gäller framförallt i diskussionsavsnittet, där jag jämför min process med hur andra konstnärer artikulerat sig kring sina gestaltningsprocesser.

### 4.1 Portföljmetoden

Ulla Wiklund har skapat portföljmetoden, som förenar produktion, perception och reflektion. Metoden är tredelad och varje del är viktig i inläring. Produktion kan definieras som en utåtriktad handling, perception som en process och reflektion som medvetande återspeglat på olika nivåer (Wiklund, 1996, s. 22-24).



Ulla Wiklunds portföljmetod innehåller fyra olika reflektionsnivåer: interpretation, tonbildning, intonation och motorik/andning. Alla de nivåerna är viktiga i konstnärligt arbete som innehåller sång, talad text och skådespelarkonst (Wiklund, 1996, s. 27).

### 4.2 Komparativ metod

Komparativ metod används inom det humanistiska forskningsfältet. Att jämföra ger möjlighet att pröva och utveckla teorier (Denk, 2002). Med min variant av den komparativa metoden betraktar jag en process från ett övergripande perspektiv och jämför och diskuterar denna process med mina huvudkällor Dahlén (2012) och Kristersson (2010).

## 5 Litteratur

### 5.1 Utgångspunkter för manuskript och föreställning

Bakgrunden till detta arbete är Kallas dagböcker och de biografier som skrivits om henne. Kallas har varit mycket intressant för forskare på grund av att hon var en flitig dagboksskribent och på grund av att delar av hennes korrespondens finns i bokform.

#### 5.1.1 Aino Kallas dagböcker

Det finns fem samlingar av Kallas dagbokstexter. Texterna är skrivna mellan 1897 och 1931 och innehåller beskrivningar av händelser i Ainos liv, och av hennes relationer till familj och vänner. Hon skriver om resor, möten och viktiga händelser i familjen och hon beskriver sina känslor och återger sina tankar.

#### 5.1.2 Biografier om Aino Kallas

Det finns en handfull avhandlingar om Kallas från 1970-talet fram till idag. Kai Laitinen (1973, 1995) var den förste som forskade om Kallas i Finland. Efter honom kom Maarit Leskelä-Kärki (2006), som har forskat om Kallas och hennes systrar Helmi Krohn och Aune Krohn. Vidare har Kukku Melkas (2007) forskat om noveller av Kallas, och Silja Vuorikuru (2012) har fördjupat sig i hur Kallas använde Bibeln i sin diktpjäsa *Bathseba*. Vuorikuru har också skrivit boken *Maailman sydämessä* (2017), som är en biografi om Kallas och som innehåller bilder av Kallas och hennes familj och hem.

Familjen Krohn var betydelsefull i Finlands kulturliv och hennes far och båda systrar var också författare. Kallas förhållande till Finland respektive Estland har också diskuterats i forskningen. Hon var journalist i Estlands första dagstidning *Postimees* och hon skrev romaner, noveller och dikter. Hennes böcker har översatts till många språk, till exempel engelska, italienska, franska och svenska.

#### 5.1.3 Tauno Pylkkänens sångcykel op. 21

Aino Kallas skrev diktsamlingen *Kuoleman joutsen (Dödens svan)* på 1940-talet efter det att hennes barn Sulev och Laine hade dött. Tauno Pylkkänen tonsatte fem av dikterna i sin sångcykel med samma namn som diktsamlingen. Sångerna är komponerade för en lägre rösttyp, som mezzosopran, alt, baryton eller bas och piano.

#### 5.1.4 Musikstycken i föreställningen

Tankar om att ha musikstycken för solopiano i föreställningen uppkom därför att mitt önskemål var att musik skulle uppta halva föreställningen. Om vi bara skulle ha Pylkkänens sånger skulle musiken inte fylla mer än en tredjedel av tiden och de berättande och lästa texterna skulle utgöra två tredjedelar, vilket kändes som för mycket. Musik utan lyrik ger publiken möjlighet att reflektera över vad de precis har hört, något vi tyckte var viktigt. Från början bestämde vi inte vilka stycken vi ville ha med, utan vi ville först diskutera detta med den som blev föreställningens pianist, kyrkomusikerstuderande Josefin Sundström. Tillsammans valde vi pianostycken, och Kristersson påminde om logiken i berättandet, om hur styckena skulle stötta texterna och bygga helheten.

## 5.2 Tidigare forskning kring den skapande processen

I detta avsnitt presenterar jag två konstnärer och forskare som har fokuserat på konstnärliga processer i sina avhandlingar. Den skapande processen och självförståelsen sker genom förberedelser, föreställningar, reflektioner och beskrivning av processen i skriftlig form. Lena Dahlén och Sven Kristersson har båda skrivit sina avhandlingar på Högskolan för scen och musik i Göteborg.

### 5.2.1 Dahlén

Lena Dahléns (2012) doktorsavhandling *Jag går från läsning till gestaltning, beskrivningar ur en monologpraktik* handlar om en process som innebär att gå från en skriven helhet till scenisk gestaltning. Hon betraktar begreppet monologpjäs ur olika aspekter som hon anknyter till i sitt sceniska arbete, sina monologer. Hon reflekterar över publik, lokal, skeende, vana, detalj, textens rörelse, kropps rörelser, gester och uttryck. I sin avhandling hänvisar Dahlén till åtta olika monologer som hon har bearbetat och framfört. Hon berättar dock mest om sitt arbete med Samuel Becketts pjäs *Happy Days*. Dahlén begrundar sitt arbete med avstamp i olika filosofers idéer samt berättar om den praktiska förberedelsen och gestaltningsprocessen.

### 5.2.2 Kristersson

Sven Kristerssons (2010) doktorsavhandling har titeln *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik: Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Kristersson forskar om sångarens utvidgade roll som diktare, översättare och kompositör. Han reflekterar över rollerna som både konstnär och forskare. Det konstnärliga arbetet inkluderar dikter, teater, musik och reflektion. Kristersson är framför allt sångare men också musiker, kompositör, översättare, diktare, lärare samt forskare. För Kristersson är text, musik och teater ”ett odelat helt” (Kristersson, 2010, s. 3-5).

Avhandlingen innehåller tre olika delar: tre föreställningar, en DVD och den skrivna doktorsavhandlingen. De tre föreställningarna var *Jag, jag och bara jag –sextonhundredatalsmusikern John Dowland sjunger och kverulerar*; *Gilgamesh – han som vägrade dö. Ett våldsamt epos om kamp och vänskap, vishet och vansinne*; och *Sven Kristersson tolkar Evert Taube, sånger & poesi – om San Remo och antiken. Roligt, lärt och gripande!*. Orfevstematiken förenar alla de tre olika konstverken och föreställningarna. Kristersson använder Orfevsgestalten som en väg till självförståelse, och både figuren och myten har starka beröringspunkter med hans sångarroll och projekt. ”Tolkning, förståelse och skapande [...] blir en del av en orfisk självförvandling” (Kristersson, 2010, s. 4).

Kristersson delade upp processen som arbetet med föreställningarna bestod av i fyra olika faser. Den första fasen var konceptionen, som innehöll komposition, diktskrivning och diktöversättning. Den andra var repetition, både ensam och med regissören och andra musiker. Den tredje fasen var föreställningarna och den fjärde, slutligen, reflektion. Resultatet av avhandlingen är reflektionen över processen, föreställningarna, belysningen av den utvidgade sångarens rolls i anslutning till Orfevsmymen och, skriver Kristersson, ”en länk mellan två sätt att tänka kring kunskap [...]: praktikbaserad forskning och mytologi tolkad som förkroppsligat kunnande” (Kristersson, 2010, s. 331).

## 6 Processbeskrivning

Föreställningen kom att heta heter *Aino K – barnen, kärleken och döden*, som har formen av en monologpjäs med Tauno Pyykkänens sångcykel *Dödens svan* op. 21 som musikalisk tyngdpunkt. Aino Kallas skrev, som tidigare nämnts, en diktsamling med samma namn på 1940-talet efter det att hennes barn Sulev och Laine hade dött. Senare tonsatte Pyykkänen fem av de dikterna i sin sångcykel. Pyykkänen levde mellan 1918 och 1980. Han komponerade även operor och fick smeknamnet Nordens Puccini. Förutom sångcykeln är två av hans operor baserade på verk av Kallas.

Idén till det konstnärliga arbetet kom från min handledare, Sven Kristersson. Han har gjort liknande föreställningar, till exempel *Galendansaren Birger Sjöberg*, som jag har sett och som jag tyckte hade en fin och intressant form med musik, sång och talad text i kombination. Utgångspunkterna för föreställningen om Kallas är hennes dagböcker, som finns i fem samlingar och som är skrivna mellan 1897 och 1931, Vuorikurus biografi *Aino Kallas, maailman sydämessä*, (på svenska *Aino Kallas, i världens hjärta*) och Pyykkänens sångcykel op. 21 *Dödens svan*. Dessutom valde vi passande pianostycken av Jean Sibelius, Heino Kaski och Oskar Merikanto. Monologpjäsens manus består av utdrag ur Kallas dagbokstexter och ur Vuorikurus biografi om Kallas. I mitt skriftliga arbete analyserar jag, som tidigare beskrivits, processen som det konstnärliga arbetet har inneburit från planering till gestaltning av pjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden*.

### 6.1 Förberedelse

När jag började min forskning frågade Kristersson: ”Vi måste fråga oss: Vad ska Johanna göra för Aino K? – men också: Vad ska Aino K göra för Johanna?”. Konstnärlig forskning innehåller en process, varigenom en artist kan utveckla sina konstnärliga och musikaliska förmågor och lära känna sig själv. Arbetet med en föreställning speglar artistens värderingar och intressen, som blir synliggjorda genom processen.

När jag och Kristersson hade beslutat att vi skulle göra en pjäs och att jag skulle stå på scen som Aino Kallas, handlade nästa fråga om pianisten: vilken pianist skulle vi ha? Sångerna är komponerade för sång och piano. För mig var det viktigt att pianisten skulle vara intresserad av historien om författaren Aino Kallas och av helheten, sambandet mellan manus och sånger, ja hela processen. Josefín Sundström är en kantorstudent som började på Musikhögskolan samtidigt som jag, hösten 2017. Vi lärde känna varandra redan i början av studierna. Hon kommer också från Finland och är finlandssvenska. Från början tänkte jag att också pianisten skulle ha en roll på scen, och när processen gick vidare bestämde vi att Josefín skulle spela Ainos lillasyster Aune. Josefín passar perfekt till den rollen.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.1.

### 6.2 Manusarbetet

Sångordningen och pianostyckena gav således stommen för föreställningen. Nästa steg var att tänka på vad som skulle hända i pjäsen kring musiken. Detta ledde till manusarbetet. Utgångspunkterna för manuset är, som tidigare nämnts, Kallas dagbokstexter och Vuorikurus biografi om Kallas. Pjäsen fick snabbt en narrativ prägel.

Det kändes naturligt att rollfiguren Aino K började berätta sin livshistoria från början. Hon presenterar sig, säger sitt namn och berättar om bakgrunden till namnet. Sedan presenterar hon sin syster Aune, som är på scenen med henne.

Kristeresson lade stor tonvikt vid logiken i manuset, för det är denna som gör föreställningen lätt för publiken att förstå och följa. Publiken ska förstå händelserna i berättelsen och hålla fokus från början till slut. En avsikt var också att texten skulle vara så rik och lyrisk att den skulle låta ny varje gång man hörde den, vilket skulle vara bra för både publiken och artisterna. Målet var att skapa en narrativ helhet.

Ett manus (bilaga 3) är ett konstverk och att bearbeta manuset var en lång process. I slutet av den processen skulle manuset ha en form som man kunde framföra många gånger och inte ville ändra någonting i. En särskilt stor utmaning för mig genom hela processen, men speciellt i arbetet med manuset, var det svenska språket. Som artist på scen skulle jag ha kontakt med texten, leva genom den och reagera på den. Det var viktigt att känna hur orden låg i munnen, hur prosodin lät, hur textens metrik och rytm var, hur orden skulle uttalas och stavelserna betonas. Alla dessa saker var nödvändiga att arbeta med tillsammans med Kristeresson. Det räckte inte att jag lärde mig texten utantill – jag behövde också känna den i min kropp, så att jag verkligen kunde äga den, göra den till min. Vi arbetade hårt med detta.

Som manusförfattare måste vi ta hänsyn till att publiken ser pjäsen bara en gång. Kristeresson betonade att det jag berättar i rollen som Aino K måste publiken förstå direkt. Om man sitter i publiken och inte förstår någonting kan man bli förvirrad och förlora intresset för pjäsen. Meningarna skulle därför vara korta och tydliga och samtidigt som de skulle vara nyanserade och ibland humoristiska.

Pylkkänens sångcykel är tyngdpunkten i föreställningen och manuset knyter ihop sångerna. Döden är ett starkt tema i pjäsen och jag kom med idén att varje sång skulle vara till minne av någon som Aino K hade förlorat i sitt liv eller på något sätt handla om döden. *Dödens svan* är till minne av hennes pappa, *Svanesång* till minne av författaren Eino Leino, *Sista vaggsång* till minne av Sulev och Laine, och den sista sången, *Pastorale*, är riktad till Aino K själv. *Himmelsk slädfärd* handlar på sätt och vis också om döden. Den framförs efter det att Aino K berättat hur hon var dödssjuk, men tillfrisknade och var lättad när hon kunde se sina barn.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.2.

### **6.3 Att uttala svenska språket**

En stor del av processen bestod av arbete med svenska språket. I början av arbetet stod språket inte i centrum, men när Kristeresson och jag bestämde att hela pjäsen skulle vara på svenska blev själva svenskinläringen ett syfte. Svenska är, som jag tidigare berättat, mitt fjärde språk efter finska, tyska och engelska. Jag har läst svenska i skolan och har alltid gillat språket men har aldrig egentligen haft chans att använda det, trots att svenska också är officiellt språk i Finland. För en finska är kunskaper i svenska därför mycket nyttiga. Efter ett år i Sverige var



det emellertid en stor utmaning för mig att göra pjäsen och det skriftliga uppsatsarbetet på svenska. Också Aino Kallas familjebakgrund med många språk inspirerade mig.

Klassiska sångare sjunger på många olika språk och det är inte ett krav att man måste kunna varje språk som man sjunger på. Viktigt är att man är trovärdig och att den som kan språket ska kunna förstå de ord och meningar som sjungs. Varje språk har sina typiska egenskaper, som avgör hur texterna ska sjungas. Vokalfärger och öppenhet samt artikulationsställen för vokaler och konsonanter är konkreta saker som påverkar uttalet, liksom prosodin, språkmelodin, och betoningen av stavelser. En del av ens språkkunskap är att man kan fysiskt uttala texten. En annan del är den själsliga kontakten med texten, alltså hur man internaliserar den och förstår undertexten och hittar kontakten med vad man berättar genom att verkligen identifiera sig med innehållet.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.3.

## **6.4 Sångerna och sångtekniken**

Kristeresson och jag fokuserade mycket på sångerna under hela processen. Vi är båda sångare och det var viktigt för oss att sångerna skulle hålla en konstnärligt hög nivå. Som sånglärare inriktade sig Kristeresson mycket på stöd, stämbandsstängning, röstens övergångar och adekvata vokalfärger. Målet var att ha balans i kroppen, balans i luftströmmen, flödande fraser, linjer och klar textning. Något som är krävande i Pykkänens sånger är att man sjunger med bröst-, mellan-och huvudregister. Fraserna omfattar ofta både låga och höga toner, varför man måste hålla det vokala instrumentet öppet hela vägen, för om man lyckas med det kommer också vokalfärgerna att låta riktiga om de artikuleras rätt.

Härnäst går jag igenom Pykkänens op. 21, det vill säga de fem sångerna i den ordning som de kommer i pjäsen. Jag beskriver sångerna allmänt och tar upp särskilda problem med dem, beträffande både uttal och sångteknik, som Kristeresson och jag arbetade med. Jag reflekterar också över innehållet i sångerna.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.4.

## **6.5 Scenisk gestaltning**

För mig var det ett stort steg att byta från skrivarens till artistens roll och börja öva sceniskt. Jag var tvungen att inta ett nytt perspektiv och få distans till manuset. Jag skulle ändra mig från skapande författare till artist som följer regissörens, det vill säga i det här fallet Kristeressons, instruktioner. Som artist hade jag nu nya uppgifter, nämligen att sjunga, berätta, läsa, internalisera rollen, röra mig på scen och hitta de bästa ställena på scenen, där jag hade kontroll på ljuset.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.5.

## 6.6 Föreställningen

Efter alla förberedelser, fasen med manusskrivandet, språkträningen och gestaltningen var det dags att framföra pjäsen. Jag hade väntat på den dagen och när den kom var jag lugn och glad. Det kändes fantastiskt när pjäsen *Aino K –barnen, kärleken och döden* föddes.

Under arbetsprocessen satte vi ett datum för premiären. Vi tänkte inte ännu på om vi skulle ha flera föreställningar. Emellertid blev det tre föreställningar under våren 2019. Efter premiären fick vi ett erbjudande från Trefaldighetskyrkan i Malmö och några veckor efter det framförde vi pjäsen som lunchkonsert på Musikhögskolan. Sista konserten var för studentkollegor och arbetskollegor som inte kunde besöka konserten på kvällstid, när premiären ägde rum. I det här kapitlet berättar jag om premiären men inte om de andra efterföljande föreställningarna.

Se Appendix 4, Bilagor till 6.6.

## 7 Diskussion

Mitt masterarbete innehåller både konstnärligt arbete i form av en framförd pjäs och skrivande i form av en uppsats som beskriver den konstnärliga processen. I diskussionen reflekterar jag över och jämför min egen processbeskrivning med Lena Dahléns och Sven KristerSSons avhandlingar. Jag reflekterar också över min utveckling som artist med hjälp av Ulla Wiklunds reflektionsnivåer i hennes portföljmetod.

Dahlén och KristerSSon beskriver sina egna projekt och processen som projekten innebar. Dahlén reflekterar över hur man bygger en monolog och vad en sådan process är eller hur den går till, och KristerSSon fokuserar på sångarens utvidgade roll. I diskussionen hänvisar jag till de två avhandlingarna och med hjälp av den komparativa metoden analyserar och diskuterar jag mina forskningsresultat i relation till deras resultat. KristerSSon beskriver den konstnärliga metoden, som är en metod som går ut på att man inte bevisar men uppvisar. Det är en fenomenologisk metod, som innebär beskrivning, erfarenhetsgrundade exempel, argumentering och jämförelse (KristerSSon, 2010, s. 271).

### 7.1 Att gestalta en monologpjäs

*Aino K – barnen, kärleken och döden* är en monologpjäs. När KristerSSon och jag började med förberedelserna för mitt masterprojekt var en av de första idéerna att jag skulle göra en roll som gestaltar Aino Kallas. Rollen heter Aino K och genom en monolog berättar Aino K sin livshistoria. Pianisten, Josefin Sundström, som spelar Aune, Ainos lillasyster, uttrycker sig genom musik. Hon spelar musik som speglar Ainos berättelse och hon kommunicerar med Aino med blicken, som Aino reagerar på. Aino nämner Aune redan i början av pjäsen, när hon presenterar sig själv och Aune. Även om det finns olika karaktärer i pjäsen och Ainos äkta man Oskar framställs genom Ainos gestaltning av honom, är Ainos karaktär den enda som talar och agerar.

I sin avhandling funderar Dahlén över begreppet monolog. En monolog innebär att en person talar, i en roll som uttrycker tankar och funderingar. Hon bestämmer att det är en pjäs som förmedlar en situation till publiken. I en monolog finns det bara en berättare, inga övriga karaktärer (Dahlén, 2012, s. 44). Den tanken stämmer inte med Aino K-pjäsen, som ju innehåller flera karaktärer även om bara en av dem talar. Dahlén återvänder i sin avhandling till idén att hon framför en monolog för någon någonstans (Ibid. 59,67). Det betyder att en gestaltande form av texten har en riktning mot publiken, och att monologen realiseras på en plats.

Som sångare och skådespelare ville jag att publiken skulle lära känna Aino Kallas och kunna identifiera sig med hennes livshändelser. För att publiken skulle ha den upplevelsen, var det viktigt att jag som artist identifierade mig med publiken. Jag skulle kunna känna hur det kändes att uppleva pjäsen för första gången. I detta sammanhang var KristerSSons påminnelse om logiken viktig. Som artist vill man bjuda in åskådarna till den värld som man som artist lever genom i pjäsen. Dahlén nämner Hans-Georg Gadamers begrepp *spel*. Det betyder att skådespelaren har spelets struktur i sin slutna värld, men att för åskådaren är den världen öppen.

Bara de som har skrivit, regisserat eller framför pjäsen vet vad pjäsen innehåller, vad som ska hända. Publiken kan inte veta det, när de ser pjäsen för första gången. Så beskriver Dahlén begreppet scenens makt (2012, s. 52). Idén om scenens makt kan motivera en konstnär att framföra en pjäs. Sångaren eller skådespelaren kan tänka att man kan förmedla värderingar och tankar genom pjäsen eller berättelsen. Mitt första syfte med mitt eget arbete var att framställa författaren Aino Kallas. Jag ser henne som en modig och ärlig person, och de är egenskaper som jag är glad att framställa genom en roll. Scenens makt kände jag på scenen, när min karaktär Aino K börjar berätta om sitt privatliv. Kristersson kom med idén att Aino K möter publiken för att hon ska berätta om sina böcker, men plötsligt börjar hon i stället berätta sin livshistoria, sina inre tankar och hemligheter om barnens död och sin relation utanför äktenskapet. Jag tycker att idén fungerade väldigt bra, för Aino K har inte planerat att hon ska öppna sin sårbara sida för publiken, men när hon gör det blir hon därför ännu mer närvarande.

### 7.1.1 Utgångspunkter

Den första utgångspunkten för Aino K-pjäsen var Pylkkänens sångcykel op. 21 med Kallas tonsatta dikter. Musiken är skriven för röst och piano. Det betydde att vi skulle ha två roller på scen, både sångare och pianist. Därifrån började jag och Kristersson bygga pjäsen. Sångerna utgjorde tyngdpunkten och texterna, som består av utdrag ur Kallas dagböcker och fakta om Kallas hämtade ur Vuorikurus biografi, knöt ihop föreställningen genom att leda från en sång till en annan. Efter många urval och mycket bearbetning blev manuset färdigt i sin slutsform. Kristersson och jag fick alltså de flesta av våra idéer genom att arbeta med texterna. I sin avhandling hänvisar Kristersson till Peter Brooks: *"When I begin to work on a play, I start with my deep, formless hunch which is like a smell, a colour, a shadow"* (2010, s. 198). Fastän jag inte hade läst den meningen innan jag gjorde föreställningen *Aino K – barnen, kärleken och döden*, uppfattar jag det som om det var så föreställningen blev till: som en aning som sedan växer till en helhet. När jag började läsa Kallas dagböcker var det temana *lyckan och dröm* som rörde mig starkt redan från början. Nu när jag tänker tillbaka på processen var de temana viktiga motsatser till alla svårigheter som kommer fram i Kallas liv genom pjäsen.

Dahlén samlar texter som hon använder i monologer. Hon bearbetar texterna och därigenom föds idéer kring karaktär, spelplats och kostym. "Ingången" till den gestaltande formen av pjäsen är, enligt Dahlén, "täckt av texter" (2012, s. 91). Det vill säga allt finns i texten redan från början, något som i viss mån kan sägas gälla även för *Aino K* även om musiken också spelar en stor roll i pjäsen. Dahlén beskriver också sin starka relation till språk, och en sådan stark relation hade även jag till språket i föreställningen om Aino K. Ett manus är ett konstverk, och när jag och Kristersson skapade vårt manus blev den svenska texten och det rent språkliga en viktig del av skapandeprocessen för mig. Min relation till svenska språket förstärktes ytterligare genom uttalsövningarna, textgestaltningen och författandet av uppsatsen.

Kristerssons avhandling heter, som tidigare nämnts, *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik, att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Kristersson presenterar i sin avhandling tre olika föreställningar som han har uppfört. Med den tomma spelplatsen hänvisar han till Peter Brooks idé att det ska saknas dekor eller finnas endast mycket sparsam dekor på scenen. Detta tog vi fasta på när det gällde

föreställningen om Aino K och bestämde oss för att ha mycket lite rekvisita, för att publiken istället stimuleras att skapa bilder i sin fantasi istället för att få dem serverade framför sig.

*Sångaren på den tomma spelplatsen* artikulerar, diskuterar och tillgängliggör olika typer av konstnärligt kunnande. Kristersson vill synliggöra sitt konstnärliga kunnande inom litterär, musikalisk och scenisk gestaltning av historiskt material. Från det skrivna manuset till praktiskt framförd föreställning, är sångaren ett kraftcentrum på den tomma spelplatsen (Kristersson, 2010, s. 14-15). Med pjäsen *Aino K* fokuserade Kristersson och jag också mycket på alla dessa aspekter, det vill säga både den litterära, musikaliska och den sceniska. Manuset, texten, och sångerna var i centrum, men det sceniska arbetet, till exempel hur jag skulle röra mig som Aino eller vad som skulle hända på scenen, var också viktigt.

De metoder som Kristersson använder är konstnärlig metod, som är en experimentell och tolkande, reflekterande metod, och "Orfevsmyten som en metod för självförståelse" (2010, s. 20). Även om Orfevs är en mytisk figur från antiken, finns Orfevstraditionen också i den västerländska kulturen (Ibid. s. 67). Han är sångare, och samtidigt en kombination av musiker, poet och författare. Orfevs är, skriver Kristersson, "mest känd som en melankolisk gestalt", men han kan ses som "en länk mellan muntlig och skriftlig kultur", som "representerar både tradition och förändring". Kristersson använder Orfevsmyten som en metafor för självförvandling, som är en del av skapande gestaltning. Han vill förstå och förklara sin sångarroll med utgångspunkt från Orfevsmyten (Ibid. s. 3-5).

Också mitt arbete har en mytisk sida, som är viktig för min konstnärliga självförståelse. Istället för Orfevs hade jag emellertid Jungs arketyp *den stora modern* i mitt medvetande medan jag arbetade med rollfiguren. *Den stora modern* är framför allt känd från berättelser där hon är en gammal och vis kvinna, som hjälper en ung kvinna, som behöver råd (Schmitt, 1999, s. 223). Den arketyper ligger bakom nästan alla roller som jag sjungit i olika operor. Vad beträffar Aino K var det därför naturligt för mig att tänka mig henne som en gammal, vis kvinna. Pjäsen slutar med hennes död, då rollfiguren i pjäsen är 68 år gammal. Aino K:s karaktär som äldre kvinna är lugn och samlad, och hon berättar avklarnat om sitt liv för åskådaren. Arketyper den stora modern är därför för mig en utgångspunkt och ett verktyg för självförståelse, som Kristersson berättar att Orfevsmyten är för honom. Och på samma sätt som den historiska bakgrunden och traditionen bakom berättelsen i Gilgamesheposet var viktiga för Kristersson, är författaren Aino Kallas livshistoria viktig för mig i Aino K:s berättelse. Det faktum att Kallas var en lärd kvinna, som inte var rädd för utmaningar och som var modig, ambitiös och passionerad när det gällde sitt arbete, var något som inspirerade mig och som jag ville framhäva i pjäsen.

### **7.1.2 Textgestaltning**

I min föreställning använde vi, som beskrivits många olika typer av texter: talad text, sjungen text och läst text, när Aino K läser ur sin dagbok. Genom hela arbetsprocessen ville Kristersson höra textläsningen högt. Ett av

mina arbetssyften var att utvecklas som artist, och för en sångare är något av det viktigaste hur man använder sin röst och sin kropp. Ett av de tre projekt som Kristersson skriver om i sin avhandling är arbetet med Gilgamesheposet, en gammal arabisk berättelse som Kristersson ville skapa en musikalisk version av. Hans utveckling som sångare i detta projekt fokuserar på användningen av rösten i sång och tal (Kristersson, 2010, s. 195). Sångaren tolkar och gestaltar ett historiskt material. Handlingen försiggår både på scenen och i texten som berättas, något som Lars Lönnroth kallar ”dubbel scen”. Kristersson reflekterar över trovärdighet och menar att sättet att tala och sjunga ska ha samma botten i rösten (Ibid. s. 7).

Föreställningen om Gilgamesheposet förenar traditionell arabisk teater med europeisk tradition. I den arabiska teatertraditionen heter en sorts berättande teater *el-Hakawati*. Där är figurerna enkelt gestaltade och rekvisitan är mycket sparsam. Hela föreställningen bygger på sångarens kropp och röst. (Ibid. 208.) Detta kan jämföras med hur Kristersson och jag byggde föreställningen om Aino K. Till sin föreställning valde Kristersson texter som han kände sig *tvungen* att berätta, inte bara dem som han *ville* berätta. När Kristersson och jag arbetade med pjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden* måste vi också göra urval hela tiden och stryka ner många delar av texten. Kristersson betonade logiken och vi var tvungna att offra många fina textbitar bara för logikens skull. ”Man stryker för att tydliggöra och profilera”, berättar Kristersson (2010, s. 234). När den första versionen av hans manus till *Gilgamesheposet* var klar, läste han det högt för regissören Karim Rashed, på samma sätt som han ville att jag skulle läsa *Aino K*-manuset högt för honom när vi förberedde pjäsen. Sitt eget musikaliska arbete inledde Kristersson med att prova att ropa, sjunga eller recitera textbitar (ibid. s. 200-203). Dahlén (2012) i sin tur skriver att gestaltningen tar form från skriven text, från läsningen, och på så sätt skiljer sig sceniskt tal från vardagstal.

Dahlén är skådespelare, men för mig som klassisk sångare är det, i likhet med Kristersson, viktigt att hitta kontakter, skillnader och förbindelser mellan talad och sjungen text. Hur en sångare använder sin röst har stor betydelse. Viktigt för mig som sångare är också, som Kristersson betonar, att jag är trovärdig. Det har mycket att göra med närvaro, ett sätt att vara, men också med texttolkning, sättet att berätta. Texten uttrycks genom skådespelaren och sångaren. Sångaren bör tänka på vad texten betyder för sångaren själv, eftersom texten kan uttryckas mycket bättre när den har betydelse för henne eller honom själv.

En klassisk sångare sjunger på många olika språk, men även när språket som man sjunger på är ens modersmål, måste man som sångare hitta kontakten med orden och texten. I min process behövde jag fokusera mycket på uttal och Kristersson och jag lade mycket tid på det. Efter detta började vi jobba med det sångtekniska och med musikaliska parametrar. De två går hand i hand, för om texten är på rätt artikulationsställen och sångtekniska saker som kroppens funktion, inandning och platsen i ansatsröret är färdiga, kan man uttala texten bra. Det räcker inte att man klarar av en av de två aspekterna, alltså texten eller instrumentet, för då hittar sångaren ingen riktig balans utan manipulerar instrumentet genom att imitera, så att det låter som läraren skulle vilja.

KristerSSon funderar i sin avhandling över frågan om främmande språk och identitet. Han menar att sångaren ska berätta och framföra texten som om det vore sångarens eget språk. Han menar dock även att användning av ett främmande språk kan leda till en högre energinivå (2010, s. 249-251). Efter det att vi hade bestämt att vi skulle framföra *Aino K* -pjäsen på svenska var jag säker på att det beslutet var rätt. Att använda svenska språket i pjäsen var för mig en stor utmaning, som gjorde mig sårbar och ödmjuk inför texten. Jag är mycket nöjd med att vi gjorde pjäsen på svenska. Det har också en stor betydelse för min identitet, eftersom jag kan använda mitt lands, alltså Finlands, andra officiella språk.

KristerSSons föreställning *Jag, jag och bara jag!* innehåller några av John Dowlands sånger, som KristerSSon har översatt till svenska. Den föreställningen närmar sig teaterns värld. KristerSSon uppträder som Dowland, sjunger och berättar. KristerSSon regisseras här av Karin Parrot, men är också själv ansvarig för arbetet med textlig och musikalisk interpretation. KristerSSon skriver: ”Som sångare skall jag överskrida min identitet, inte stanna vid att manifesteras den.” Han beskriver Dowlands roll så att rollen ”måste kunna öppna sig mot det oförutsägbara, sårade och passionerade, kanske våldsamma” (Ibid. s. 188). Detta kan jämföras med min gestaltning av Aino Kallas som rollen Aino K, eftersom karaktärens sårbarhet en av hennes viktigaste egenskaper. Hon var passionerad när det gällde författarskapet och kluvenheten mellan författarens roll och modersrollen gjorde henne sårbar.

Det handlar, som tidigare nämnts, om trovärdighet, när man gestaltar en rollfigur. I sitt arbete *Diktaren och Tiden* med Evert Taube som rollfigur och med hans sånger, fokuserar KristerSSon på textgestaltning (2010, s. 278). Han analyserar Taubes sätt att använda pulsen och rytmen och jämför sin egen föreställning med andra artister som har sjungit och framfört Taubes sånger. Med Aino K:s karaktär fokuserade jag också mycket på texten och textgestaltning. Jag hade också lyssnat på andra sångare, som har spelat in Pylkkänens sångcykel.

I KristerSSons avhandling beskrivs hur sång, poesi och berättande används i de olika föreställningar som behandlas, i liket med hur detta görs i *Aino K*. KristerSSon beskriver tolkning och gestaltning på den tomma spelplatsen som ”frukten av en växelverkan mellan förklaring och förståelse” (2010, s. 289, 308, 323). KristerSSon och jag hade samma förhållningssätt när det gällde Aino K-pjäsen. Tyngdpunkten låg på sångerna och sångtexterna var mycket viktiga, medan de berättade delarna ledde från den ena sången till den andra och de solostyckena för piano speglade sångtexterna.

### **7.1.3 Sceniskt arbete**

KristerSSon och jag började ibland de sceniska repetitionen med ett slags improviserad samba och försatte på så sätt kroppen i ett på samma gång energiskt och avspänt tillstånd. Det hjälpte mig att känna att jag uttryckte mig genom mig själv. Jag tänkte hela tiden tillbaka på texten och levde genom den. När jag övade in *Aino K*-pjäsen utantill, kände jag en tät kontakt med manuspappret. Det var väldigt konkret och jag har många minnen av själva pappret, var jag läste det eller på vilka ställen jag gick igenom det. Ändå var jag glad när det var dags att lämna pappret och kände mig fri i förhållande till texten. Under premiärföreställningen kände jag hur texten kom ut ur

mig och att det inte fanns någonting i texten som hindrade mig, det vill säga, ingenting stod mellan mig och texten. Enligt Dahlén handlar ”vägen till gestaltning[...] om att sätta hela kroppen i rörelse” (s. 99). Skådespelaren uttrycker sig genom sig själv, menar hon, och det stämmer med min egen upplevelse.

I pjäsen *Aino K* hade Aino K:s berättande roll en stor betydelse. Vi hade från början ingen exakt scenisk plan för hur allt skulle hända på scenen, utan vi fokuserade mycket på sättet att berätta hennes livshistoria. Konkreta frågor vi ställde oss var: Vilka ord skulle man betona? Var skulle man stanna? Hur skulle man uttrycka texten? För mig var det mycket intressant att arbeta på detta sätt, eftersom jag anser att texten alltid ska stå i centrum och att sångarens agerande inte ska placera texten i bakgrunden.

Det sceniska bygger på det skrivna, hävdar Dahlén (2012, s. 99), och ”det skrivna kan liknas vid en väv, som ska vävas om i mig” (Ibid. s. 119). Dahlén arbetar med tonen, klangen, vokalen och betoningar i texten (Ibid. s. 121). Hon menar att det att planera betoning är att söka och skapa mening (Ibid. s. 123). Detta var något som jag och Kristersson ägnade mycket tid och uppmärksamhet åt. Vidare framhäver Dahlén att för att repetera texten krävs många olika hållningar och sätt att arbeta, det vill säga man sitter eller står och läser från pappret (Ibid. s. 131). När jag övade *Aino K*-pjäsen utantill, var det viktigt för mig att gå genom texten på fysiskt olika platser. Jag läste texten både hemma, i kaféer och på skolan och försökte alltid hitta ett ögonblick när jag kunde fokusera på den. Jag gick omkring i ett rum eller i en folksamling med bakgrundsljud, som röster och skratt. För mig är detta sätt att arbeta vägen att hitta fram till närvaro, så att jag, när jag väl står på scenen, inte låter mig distraheras och tappar mitt fokus.

Jag har framfört pjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden* på tre olika ställen, även om jag i detta arbete främst diskuterar premiären, som ägde rum i Liljeforssalen på Musikhögskolan i Malmö. Jag tänker att varje plats erbjuder någonting nytt för pjäsen och artisterna. Under den andra föreställningen, när jag och Sundström spelade pjäsen i Trefaldighetskyrkan, blev hänvisningarna till Bibeln i sångerna starkare, och tredje gången, när vi gjorde föreställningen i Rosenbergssalen på Musikhögskolan i Malmö, var ljuset det bästa vi hade haft dittills och jag hade lättare för att använda ljuset som förstärkning i interpretationen. Intressant var att publiken också märkte detta och gav feedback om att ljuset var väl använt. Dahlén har framfört sina monologer på olika platser, i skolor, i offentliga lokaler och även i en husvagn. Även hon beskriver hur platsen påverkar föreställningen, bygger avstånd mellan artisten och publiken, och hur hon skapar kontakt med publiken (2012, s. 75). Att byta plats kräver mycket av en artist, för man måste vänja sig vid ett nytt ställe och bygga scenen i en ny lokal. Men det är, menar jag, också något som kan berika ens föreställning.

#### **7.1.4 Rollarbete**

Pjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden* handlar om en känd finsk-estnisk författare. Men att gestalta en känd person i en roll betyder inte att imitera den människan, utan att göra en rollfigur. Som Makatsch gestaltade



Hildegard Knaf i rollen Hilde, gestaltade Kristersson Dowland och jag Aino Kallas som rollen Aino K. Aino K är en karaktär, en roll, som föreställer författaren Kallas, men som ändå är en egen karaktär.

När jag byggde rollen *Aino K* kände jag att gestaltning har mycket att göra med energi. Jag skulle vara energisk, men inte försöka för mycket. Sången och uttrycken skulle vara fria och få rum att födas och komma ut ordentligt. För mig som sångare var det vanligt att jag började lyssna på mig själv och analysera vad jag hörde. Detta tog dock inledningsvis alldeles för mycket av min koncentration och min energi. Därför var detta något som jag försökte bli fri från genom processen. Sångaren måste våga släppa kontrollen över både kroppen och rösten, samtidigt som dessa uttrycksmedel paradoxalt nog kräver stor kontroll (Kristersson, 2010, s. 211).

”Jag är alla och en.” Så skriver Dahlén om skådespelarens roll i en monolog. Endast *en* roll bär handlingen och för talan. I likhet med Kristersson hänvisar hon till Peter Brooks idé, som säger att rollen är större än skådespelaren (Dahlén, 2012, s. 33-34). Den idén känner jag också igen från mitt arbete. Jag har spelat pjäsen fyra gånger, en gång på genrepet och tre gånger inför publik. Jag känner att Aino K:s karaktär alltid är inne i mig, en del av mig. När pjäsen börjar blir hon synlig.

En del av rollarbetet är att skapa figuren, och där kan kostymen och rekvisitan vara användbara. Dahlén beskriver hur processen att planera, hitta och skapa kostymen var för henne (2012, s. 250). I Samuel Becketts pjäs *Happy days (Lyckans dar)* hade Dahlén boken med sig på scenen och i den boken står hela manuset (Ibid. s. 272). Jag gjorde precis detsamma i Aino K, för jag tänkte att det var bättre att ha manuset med på scenen – inte bara om jag skulle behöva hjälp, utan också för att ha berättelsen konkret med mig hela tiden.

Kristerssons rollarbete med Gilgamesheposet var en ständig dialog mellan regissören, Rashed, musikern, Myhr, och sångaren-berättaren, Kristersson, en dialog som gick ut på att undersöka rollen genom att prova text- och musikdelar. På samma sätt förde Kristersson och jag ständig dialog om Aino K-rollen. När det gäller rollgestaltning, hänvisar Kristersson till Brook, som beskriver skådespeleri som att *vara* inte *göra*. Två världar finns samtidigt; man har ett öra vänt mot sig själv och det andra vänt utåt. Det handlar om glädje och inre tyngd och inte om att försöka behaga men dela. Kristersson gestaltade flera figurer i föreställningen. Han varierade karaktärerna genom sitt sätt att prata och röra sig (Ibid. s. 206-208). När jag gestaltade Aino K:s roll, använde jag mig av samma teknik. Det fanns nämligen ett litet avsnitt där jag också spelade Oskar Kallas, och det gjorde jag genom att variera blicken, rösten och sättet att prata. Idén att *vara* inte *göra* beskriver ett sätt att vara närvarande, både på scenen och i vardagslivet; det handlar om hur man möter och möts av andra människor.

#### 7.1.5 Närvaro

*Aino K* tar publiken till en annan verklighet och tid. Att detta skall kunna inträffa bygger på ett förtroende mellan artisten och publiken. Om artisten vill ge av sig själv är det lättare för publiken att ta in musiken och texten; en kontakt skapas. Allt som sker händer där och då. Samtidigt understryker sångarens och skådespelarens relation

till texten två verkligheter, och de två verkligheterna ska man kunna ge publiken med närvaro och äkthet. Då föds också illusionen att texten är sagd för första gången, att den är fräsch. Feedback som jag fick från publiken var att i föreställningen *Aino K* kan man besöka andra århundraden och samhällen, och samtidigt leva i sin vardag. Konsten förenar illusion och vardag. När man som artist står på scenen ska man ta sin tid, men inte förlora uppmärksamhet och fokus under pjäsens gång. Sångaren ska hela tiden vara vaken och närvarande, men samtidigt inte kontrollera för mycket, för det kan åstadkomma oönskade spänningar i kroppen. När jag stod på scenen som rollen Aino K, kände jag mig laddad, men jag hittade ändå tid att ge lite luft och reflektera över vad jag berättade.

Dahlén begrundar begreppet närvaro – *att vara där*, som betyder att artisten äger rummet, något som är avgörande för hur gestaltning framträder (Dahlén, 2012, s. 155). Hon betonar att närvaro i en föreställning har med uppmärksamhet i det aktuella skeendet att göra. Uppmärksamheten och gestaltningen blir ”tänjbar och rörlig” när den planerade pjäsen är genomlevd ”i olika erfarenheter, motorik, perception, tanke, emotion” (Ibid. s. 173). Hon diskuterar idén om närvaro med stöd av filosofen Merleau-Pontys tankar; hans bok *Kroppens fenomenologi* har inspirerat henne. Bland annat reflekterar Dahlén över idén att *glömma*, som något som inte beskriver vardaglig glömska men innebär att man befriar sig från vanan och inleder något nytt (Ibid. s. 211).

När det var dags för *Aino K*-pjäsens premiär kunde jag identifiera mig med idén att *glömma*. Jag kände mig befriad, när jag stod på scenen och läste och talade texten. Jag behövde så att säga inte utföra eller framföra texten eller sångerna, utan bara låt dem komma ut. Jag kände närvaron i min kropp; den var lugn. Kristersson betonade motivationen att berätta texten och motivation har mycket att göra med närvaro, tänker jag. Om man har någonting viktigt att säga, säger man det lättare på ett uttrycksfullt sätt. Det kommer inifrån och man behöver inte göra så mycket.

Vidare fördjupar Dahlén begreppet närvaro med en beskrivning av vad hon kallar ”avspänd perception”. Man ”erfar med jämlika sinnen”, till exempel när man lyssnar, lyssnar man inte bara med öronen utan med hela kroppen. Det är ”ett tecken på rörlig uppmärksamhet”. Avspänning i kroppen föder en vidgad uppmärksamhet (2012, s. 183,185). Detta kan relateras till min egen medvetenhet om hur viktigt det var att vara avspänd, men ändå aktiv och energisk på scenen.

I samband med att hon diskuterar vikten av avspänning i kroppen, skriver Dahlén bland annat om hur skådespelaren ska fokusera på fötterna och ta hand om dem. Också på scenen riktar hon uppmärksamheten mot fötterna. Hon menar att på detta sätt kan man hitta ny energi och en ny början om man känner att man inte är närvarande (2012, s. 188). Ändå, säger hon, handlar den levande kroppen som utgångspunkt ”mindre om avkoppling än om kopplings (Ibid. s. 251). Det vill säga närvaro går mycket ut på att hushålla med sin energi. Just innan premiären påminde jag mig själv om att i varje bit av pjäsen ha ny energi, som tar över efter den redan förbrukade energin. Energinivån skulle hållas uppe, men inte göra artisten trött.

När vi repeterade *Aino K*-pjäsen kommenterade Kristersson också ofta fötterna och rörelser med dem: hur man skulle gå, hur man hittade tyngden och stod riktigt på benen. Att öva och gå igenom texten och hitta kontakten med kroppen var viktigt för mig. Jag levde genom texten utan att jag behövde stressa. När man kan vara säker och stå bakom texten, leder det till närvaro och avspänning i kroppen.

Kristersson uppmuntrade mig också till att vara pedagogisk och motiverad att berätta Kallas livshistoria för publiken. Som sångare hade jag motivation och ett syfte med att sjunga, agera och berätta Kallas livshistoria. Genom hela arbetet med monologpjäsen *Aino K* undrade jag hur mycket närvaron har att göra med publikens förmåga att identifiera sig med karaktären som framställs. När jag berättar Aino K:s historia, ska publiken kunna leva genom hennes berättelse så att de identifierar sig själva med rollen. Det ska kännas nästan som om det som jag berättar har hänt åskådaren.

Även Kristersson reflekterar i sin avhandling över närvaro på scenen. Han hänvisar i samband med detta till en idé om musikalisk praxis, som var populär under renässansen. Den innehöll tre olika nivåer; *decoro*: ”regler och bestämmelser”, *sprezzatura*: ”avspändhet och förfining” och *grazia*: nåd, ”en betvingande strålgång kring en person”. Skådespelaren lär först in sina repliker, och därefter arbetar han med ”uttryck som inbegriper betoning, tempo, dynamik, samspel” (Kristersson, 2010, s. 77-79). Den här idén om musikalisk praxis är en grundläggande idé för musiker. Man ska först kunna musiken och sedan, när man framställer musiken på det sätt som den är skriven, kan man ge lite mer plats för sina egna idéer och sin egen interpretation. När jag framställde Aino K:s roll, var mitt fokus mycket på texten och på hur jag berättade och tolkade texten, både i de berättande avsnitten och i sångerna, och tack vare att Kristersson och jag hade arbetat så mycket med musikaliska och det sångtekniska kände jag mig friare i förhållande till sångtexterna. Under den sceniska repetitionen, påminde Kristersson mig om nyanser och om de tempomarkeringar som Pylkkänen hade skrivit i musiken.

Genom hela processen med föreställningen *Aino K* använde Kristersson verbet *synliggöra*. Det blev snart mitt favoritord på svenska. I det ordet finns det ett slags hemlighet; det talar om någonting som alltid funnits, men som inte syns och som först genom processen blir synligt. ”Först när den personliga eller privata identiteten träder i bakgrunden blir översättaren och skådespelaren synliga”, fastställer Kristersson (2010, s. 109). Han hänvisar till Brooks kommentar om att ”teaterns viktigaste uppgift är att gestalta människans inre värld på scenen, och att denna har med sanningsupplevelse att göra”. Teater gör ”det osynliga synligt” och skapar ”förutsättningarna” för publiken att uppfatta pjäsen eller andra konstformer. Teaterupplevelsen blir ”en gemensam sanningsupplevelse” för publiken och artisterna på scen (Ibid. s. 54-55). Genom den upplevelsen och genom att synliggöra artisten, kan både artisten och publiken hitta närvaron, ett sätt att vara. Under arbetet med *Aino K* tänkte jag ofta på verbet *synliggöra*. Genom en konstnärlig process lär artisten känna sig själv men låter också andra människor se artisten. När artisten skapar och framför en föreställning, är musiken, texten och den sceniska gestaltningen i centrum och artistens kunnande tjänar dem. Samtidigt behövs det att artisten accepterar

sig själv, och den skam som försöker gömma och göra en människa osynlig. Genom en sådan process blir artisten synlig och vågar vara där.

## 7.2 Sångarens utvidgade roll

Sångarens uppgift i en pjäs är att sjunga och agera. Regissören är den som bygger pjäsen och ger anvisningar till sångaren om hur han eller hon ska sjunga och agera eller i vilken riktning han eller hon ska titta eller gå och med vilket uttryck. Till slut är det sångaren själv som har identifierat sig med sin roll och genom processen skapat rollen. Den utvidgade rollen för en sångare innebär att också vara manusförfattare, översättare och skådespelare och ibland även regissör.

Min utvidgade sångerskerroll innebar att jag också var manusförfattare och skådespelare, och till viss del även översättare och dramaturg. En stor vändning i arbetet var den punkt när jag bytte från författarens roll till sångaren-skådespelarens roll. Min relation till manuset och till min handledare Kristersson förändrades. Jag tänker att om jag skulle göra fler liknande projekt skulle jag kanske ha en viss vana vid den sortens förändringar. Ändå känner jag att min relation till texten som skådespelare var mycket starkare därför att jag skrivit den tillsammans med Kristersson, än den hade varit om jag hade skrivit den ensam.

### 7.2.1 Som manusförfattare

Utgångspunkten för hela processen var manusskrivningen. Det konstnärliga arbetet som Kristersson och jag gjorde med manuset var för mig en viktig upplevelse och ett stort nöje. Det diskuterande sättet som vi arbetade på var en ny erfarenhet för mig, för jag är van vid att skriva och planera föreställningar ensam. Att skapa en text var en fantastisk del av processen. Manuset blev intressant, kreativt, fräscht och rörligt. Texten är en levande helhet som man kan läsa många gånger utan att bli trött på den. Om texten är bra kan den alltså användas många gånger i ett scenkonstverk utan att slitas ut.

Manusskrivning ger sångaren en möjlighet att skapa text, uttryck och rörelse. Man kan planera situationer och händelser som äger rum på scen och gå igenom dem redan när man skriver manuset. Till exempel i pjäsen *Aino K* ville jag att det skulle komma en dans i pjäsen. Först tänkte jag på den fina beskrivningen i *Svanesång: Och först nu skall svanehalsen böjas, hjärtats eld nu sänks i vågors sköte*. Verbet *böja* gav mig en tanke om att jag skulle inte bara sjunga utan också dansa den sången. Till slut blev det inte så, men ändå ser jag sången som en rörelse, och i synnerhet när jag sjunger den här versen tänker jag på den som en rörelse. Vi hade faktiskt med en dans i föreställningen, men på det ställe där Aino berättar om sällskapslivet i London.

Bearbetningen av texten krävde många urval. Texten var hela tiden i en process och bara några dagar innan premiären ville Kristersson ändra några saker i manuset. Man kan säga att texten var riktigt levande och i rörelse genom hela bearbetningen fram till premiären. Det var också en anledning till att texten blev så frisk och intressant. Texten kom mig väldigt nära och jag är stolt att jag kan säga att jag har samlat material till och skrivit just den här manustexten.

### 7.2.2 Som skådespelare

En sångares instrument är kroppen. Man uttrycker sig genom sitt instrument men också genom att agera. När man spelar en roll, är det inte bara rösten som är uttrycksmedel, utan det är också med hjälp av rollfigurens egenskaper, utseende, gester, ögon och blickar som rollen berättar pjäsen. Allt baseras på texten och berättelsen. Som skådespelare måste jag ta hand om många saker som jag inte behöver tänka på när jag sjunger. Mest övade jag tal. Talröst, sätt att berätta och särskilt att uttala svenska lade jag mycket vikt vid under min process. Kristeresson betonade också mycket hur viktigt det är att ha riktningar när man går på scenen och att känna hur ens kropp är avspänd men aktiv. Allt som skulle hända på scenen skulle kännas naturligt och genomtänkt.

Aino K:s roll blev kär för mig. Jag trivdes mycket bra i hennes roll. Kostymen, och speciellt en fin hatt som jag hade på, gjorde mycket för att få mig känna att jag var i karaktären. Återigen hjälpte texten och övningarna med att läsa och tala texten mig mycket att komma in i rollen och framföra pjäsen. Intressant var att jag märkte hur viktigt det är att göra saker på riktigt på scenen. Jag märkte att när det var premiär satt jag i stolen, som var vårt sceneri, med mer tyngd än jag hade gjort när vi övade. Det förknippar jag med närvaro: när det var föreställning var jag riktigt där, mer än under repetitionerna.

Genom hela arbetet med *Aino K* diskuterade jag och Kristeresson mycket. Som skådespelare är det viktigt att lita på regissören. Även om man följer instruktioner, reflekterar man själv över repetitionerna och försöker erbjuda någonting annat, om regissören inte är nöjd med det som sker på scenen. Det viktigaste är att gå i samma riktning som regissören och försöka förbättra sig. Eftersom det är en process, tar det tid att hitta sin roll och man måste ge sig själv tid och plats. Närvaro är nyckelordet, för när man är där, kan man hitta kontakten med sig själv och med rollfiguren.

Dahléns avhandling *Från läsning till gestaltning* innehåller en beskrivning av hela processen med att skapa en monologpjäs, hur man börjar med att välja texten och sedan bearbetar och övar in den. Till skillnad från mig, regisserade hon sig själv och videofilmade sina repetitioner. Senare tittade hon på repetitionerna och gav sig själv feedback genom att ikläda sig rollen av regissör. Hon funderar över sitt sätt att arbeta. Även om hon filmar och tittar på sig själv utifrån, kan hon aldrig helt och hållet betrakta sig själv utifrån med en annan blick. För mig var det en stor fördel att ha Kristeresson som regissör, inte minst därför att han har så stor erfarenhet av just monologpjäser i form av scenmusikalisk gestaltning. Dahlén tänker också mycket på kostymeringen och på tekniska saker, som i beskrivningen av monologen *Lyckans dar*, där hon berättar hur hon fick hjälp av tekniker, eller i beskrivningen av monologen *Tiden är natt*, där fick hon hjälp av kollegor (Dahlén, 2012, s. 39, 44). I mitt fall, fick jag hjälp med kostymen av Malmö operas kostymör Eva Sjövall.

### 7.3 Personlig utveckling i processen

Att utvecklas som artist var ett av syftena med detta arbete. Utmaningarna var stora med en scenmusikalisk gestaltning som dessutom skulle göras på ett språk som inte är mitt modersmål, det svenska språket. Att göra en

monologpjäs och huvudrollen i en sådan betyder att man syns. Det är viktigt för en sångare och artist att våga vara synlig inför publiken. Relationen med publiken begränsas inte bara till föreställningen, utan tar sig också uttryck i reklam och feedback. För att reflektera över min egen utveckling använder jag Ulla Wiklunds portföljmetods reflektionsnivåer.

### 7.3.1 Utveckling i sång och interpretation

Wiklunds portföljmetod innehåller fyra olika reflektionsnivåer, varav den första är interpretationsnivån. Interpretation riktar man till sig själv, *intrapersonell eller självkännedom*, och till andra, *interpersonell eller social kompetens*. Den tanken är logisk för sångaren, för sångarens röst genljuder först i kroppen och sedan i rummet. Den är också en stor utmaning för en sångare, för den betyder att sångaren måste känna sig själv innan man som sångare har social kompetens. Det betyder att de impulser och tankar som en människa får inifrån sig själv ska vara starkare än de som man får utifrån. Man ska kunna värdera sig själv som sångare. Man ska respektera sig själv och se de egenskaper som ens instrument har som värdefulla, men samtidigt vara realistisk med sina önskemål och i fråga om de mål som man har för sitt instrument eller sin arbetskarriär.

En sångares *tekniska färdigheter* samt *kunskaper i stilar* tillhör interpretationsnivån. Som sångare är jag även mycket intresserad av sångteknik. När sångaren har en bra teknik, kan hon eller han vara fri att tolka musiken, utan att någonting hindrar honom eller henne. I en utbildning till klassisk sångare fokuserar man därför mycket på tekniska färdigheter. De påverkar sångarens självförtroende. När man vet hur man använder sitt instrument på rätt sätt kan man vara lugn på scenen och få energi som befriar och underlättar interpretation. Kunskaper om stilar förbättrar sångarens trovärdighet, musikalitet och rösthygien.

Den andra reflektionsnivån i Wiklunds mönster är *tonbildning: intrapersonellt skapande*, som handlar om hur man skapar ton, hur man antänder tonen och hur luften håller till slutet av frasen. Den utvecklingen har mycket att göra med sångtekniska färdigheter men också med inre utveckling, hur man vågar sjunga och bilda tonen.

De långa fraserna i sången *Svanesång* var en utmaning för mig, liksom att melodilinjen rörde sig väldigt högt; bara att hålla den krävde mycket energi och jag måste andas lite extra, vilket tänker jag, inte är fel, för med den extra andningen kan man skapa uttryck. Det krävs också mycket av pianisten. När sångaren och pianisten musicerar tillsammans kan pianisten genom frasering hjälpa sångaren mycket och det fungerar också tvärtom. Samarbetet med Sundström var mycket bra; vi hade god kommunikation och om det hände någonting som vi inte hade väntat oss kunde vi snabbt hitta tillbaka till samma spår igen.

Den tredje reflektionsnivån är *intonation* som innehåller *skapande och gehör*. Sångaren ska inte lyssna för mycket på sin egen röst, när hon sjunger, för då går rösten inte ut ordentligt utan stannar hos sångaren. Det är bättre om sångaren kan känna hur tonerna klingar i kroppen och ansatsröret. Man kan känna resonans i bröstkorgen, halsen, ansiktet och hårda gommen, men man ska rikta rösten ut till publiken.

Vad gäller intonation hade jag problem med *passage*, alltså när man växlar från mellanregister till huvudregister. Kristersson hjälpte mig att öva stämbandsslutning, som är avgörande när man bygger passage. Vokalerna har stor betydelse för intonationen. Om jag kunde hitta de rätta vokalfärgerna för den svenska texten blev intonationen också mycket bättre, men om till exempel min a-vokal var för mörk då var den också för låg.

Den fjärde reflektionsnivån är *motorik och andning*. Sångaren andas in luft och genom inandning och sång fraserar hon musiken. Man låter röstens egen timbre och färg komma ut och håller inte tillbaka rösten. Den fjärde fasen av reflektionsnivå handlar också om hur förhållandet mellan artisten och publiken föds. Musiken går genom artisten till publiken. Sångaren, pianisten och publiken andas tillsammans. Det blir en sorts rörelse som jag tycker uttrycks av verbet reflektera, i betydelsen böjas tillbaka. Musiken ljuder i instrumentet, rummet och publiken och alla fraserar musiken i sin kropp, sitt sinne och sin själ. Frasering är en naturlig rörelse som består av organisering av fraser.

Processen innehåller alltså fyra reflektionsnivåer och helheten byggs av små bitar. Kommunikationen i arbetsgruppen är ett av de viktigaste verktygen för att gå igenom processen och till slut ha en helhet, som man kan framföra inför publik. Man kan förbättra sig vad gäller alla de konkreta tekniska färdigheterna, men samtidigt ska man inte förminska sig själv även om det finns brister i de tekniska färdigheterna.

Genom att själva ha skapat manuset till föreställningen om *Aino K* känner jag och Kristersson rollen bättre än någon annan. Situationen är annorlunda om man övar en roll som redan är gjord många gånger och som är känd. Av den anledningen kände jag mig fri och kunde skapa en roll som inte måste uppfylla några förväntningar. Tekniskt utmanande för mig var emellertid det svenska språket och det faktum att jag måste sjunga och agera samtidigt.

### **7.3.2 Utveckling i svenska språket**

Ett tredje syfte med detta arbete var min utveckling det svenska språket. Textens korrekta svenska uttal är en stor utmaning redan för en svensk, men naturligtvis ännu större för en utländsk skådespelare och sångare. Även om man övar in texten så bra som möjligt, finns det alltid något ställe där det blir uppenbart att den som talar eller sjunger inte är infödd. Örat vänjer sig ändå i regel vid brytningen ganska snabbt och den orsakar i bästa fall inte direkt obehag för publiken. Texten har lättare att finna sin väg till lyssnarens hjärta när artikulation och uttal är ändamålsenliga. Publiken kan förstå texten omedelbart utan att först själva behöva tolka avsikten med den. Det ökar trovärdigheten och närvaron, speciellt när det handlar om sånger som man inte känner till innan eller inte har någon anknytning till.

Ett viktigt mål för mig som sångare har alltid varit att man ska kunna höra och förstå texten när jag sjunger. Det har också alltid varit min styrka som sångare. Jag och Kristersson jobbade mycket med uttalet av svenska språket. Han lärde mig vokalfärger och påminde också om hur viktiga konsonanterna är. När ansatsröret hålls öppet har vokalerna tillräckligt med plats för att klinga. Tungan har en viktig roll; om tungan ligger baktill

pressar den larynx, men om den är spänd fram till spänns larynx. Spetsen av tungan bör vara aktiv, och samtidigt bör tungroten inte pressa mot struplocket och struphuvudet. Tungan bör vila avspänd och bred i munnen. För att tungan ska fungera väl och samtidigt vara aktiv och vila behövs mycket övning och förmågan att hålla isär tungans olika funktioner. Det gäller i varje språk, även i ens modersmål.

Min utveckling i svenska språket ägde inte rum bara på scenen eller i samband med manuskrivningen, utan den har också varit en stor del av uppsatsen. Jag har motivation att lära mig svenska och genom detta arbete har jag hittat en lärare. Kristersson rekommenderade att jag skulle gå igenom texten med en språklärare och föreslog att jag skulle kontakta Katarina Graah-Hagelbäck, som under många år har varit gymnasielärare i bland annat svenska. Jag träffade henne fem gånger under arbetet med min uppsats och varje gång satt vi i flera timmar och gick igenom språket i uppsatsen.

Anledningen till att vi bestämde att vi skulle göra pjäsen på svenska var att vi nu är i Sverige och att jag och Sundström, pianisten, även senare kan spela pjäsen i Finland, i svenskspråkiga områden. Jag hade redan sjungit och framfört Pylkkänens sångecykel på finska, så det hade varit mycket enklare att sjunga sångerna på finska. Men eftersom Kristersson är specialiserad på sångöversättning kunde vi ha sångerna på svenska. Aino Kallas själv var mycket duktig i språk och det motiverade mig att läsa ett främmande språk. Genom de nya texterna på svenska blev sångerna nya för mig, fastän musiken var densamma.

## **7.4 Arbetsgruppen**

Arbetsgruppen för detta projekt kom alltså till slut att bestå bestod av mig, min handledare, Sven Kristersson, pianisten, Josefín Sundström, och den allra senast tillkomna medarbetaren språkläraren Katarina Graah-Hagelbäck. Diskussion var det viktigaste arbetsverktyget mellan de gruppmedlemmar som deltog i den konstnärliga processen – Graah-Hagelbeck och jag samarbetade på tu man hand. Alla medlemmar bidrog med passionerat engagemang och motivation och med sin sång-, teater- eller språkkunskap. Alla gav sitt bästa till arbetet. Utan gruppen hade jag inte kunnat genomföra projektet och gå igenom hela processen.

### **7.4.1 Samarbetet med handledaren**

Viktigt i detta arbete var det nära samarbetet mellan mig och Kristersson. Våra möten innehöll mycket diskussion och vi översatte Pylkkänens sånger och Kallas dagbokstexter tillsammans, skrev manuset och byggde pjäsen. Vi arbetade med sångerna och övade pjäsen sceniskt. Kristersson är också en av mina huvudkällor för det skriftliga arbetet och jag jämför min egen process med de processer han beskriver i sin avhandling, som innehåller en konstnärlig processbeskrivning.

Kristersson regisserade pjäsen *Aino K – barnen, kärleken, döden*. Som regissör interpreterade han manuset och omvandlade det till scenisk form. Detta ändrade också dynamiken mellan mig och honom, för först var vi båda författare och sedan blev han regissör och jag blev sångare och skådespelare. Kristersson arbetade detaljerat



med regin. Han fokuserade på riktningar både i rörelser och blick samt avspändhet i kroppen, som vi övade mycket genom att dansa samba.

Kristeresson lade ner mycket tid och stort engagemang på arbetet. Våra möten tog varje gång mellan två och fyra timmar, eller tills en av oss inte orkade mer. Under hösten 2018 träffades vi en gång i månaden och under våren 2019 varannan vecka fram till slutet av mars, då vi träffades varje dag under veckan innan premiären. Efter premiären höll vi en liten paus, så att jag kunde fokusera på att skriva uppsatsen. Vi fortsatte med uppsatsen i maj och träffades igen en gång i veckan. Utan min handledares hängivenhet hade jag inte som student kunnat göra pjäsen och utvecklas som artist och forskare.

#### **7.4.2 Samarbetet med pianisten**

En stor del av pjäsen var en sång-piano-duo med pianisten Josefin Sundström. Vi övade sångerna och diskuterade både texternas innehåll och den musikaliska tolkningen. Vi arbetade med Kristeresson, för att hitta nyanser och karaktärer på plats. Linjen och rörelsen i fraserna gjorde musiken levande. Sångaren och pianisten andas tillsammans för att fraserna ska flyta. Musiken rör sig som vågor; energi är på väg!

Samarbetet med Sundström var lätt och naturligt. Kommunikationen mellan oss var vänlig och rak, och det hjälpte att vi kommer från samma land, för när vi arbetade pratade vi finska. Sundström hade en innerlig motivation för projektet och hög arbetsmoral. Hennes musikalitet är på en hög nivå och hennes musik rörde både mig som människa och min rollfigur Aino. Sundström hade också mycket tålamod under repetitionerna; när Kristeresson och jag började med det sceniska arbetet var hon med, men hon måste vänta ganska mycket eftersom det tog tid att repetera de berättande och talade texterna. Hon lyssnade på texterna och var färdig när det var dags att spela. Och det viktigaste var att det fanns förtroende mellan oss två.

#### **7.4.3 Samarbetet med språkläraren**

Jag träffade min språklärare Katarina Graah-Hagelbäck en gång under våren och fyra gånger under hösten 2019. Arbetet med henne var en särskild upplevelse för mig. Det lyfte mitt syfte med språket till en ny nivå. Hon var inspirerad av arbetet och gick igenom texten med pietet. Vi delade upp arbetet i olika avsnitt och hon korrigerade ett avsnitt inför varje möte. När vi träffades gick vi igenom texten tillsammans. Jag kunde se vilka mina största brister i svenska språket var och kom underfund med att det framför allt handlade om bestämd och obestämd form av substantiv, och om prepositioner och ordföljd.

Graah-Hagelbäck hjälpte mig med att skriva en klar och tydlig text. Hon är en lärare med lång erfarenhet av att undervisa i svenska, engelska och franska och hon fokuserade inte bara på det språkliga men också på att innehållet skulle vara tydligt och välargumenterat. På detta sätt blev hon en andra handledare, även om hon inte var det officiellt.



## 8 Slutsats

I mitt masterarbete har jag framställt den finsk-estniska författaren Aino Kallas genom en scenmusikalisk gestaltning. Hela processen innehöll planering, manusskrivning, översättning och gestaltning. Pjäsen manus består av utdrag ur Kallas dagböcker och Vuorikurus biografi om Kallas. Pyökkänens sångcykel *Dödens svan* står i centrum samt pianomusik av Sibelius, Kaski och Merikanto.

Ett syfte genom hela processen var att jag skulle växa som artist. Jag upplever att detta verkligen skedde genom att min kunskap och mina färdigheter som sångare, och även som manusförfattare och skådespelare, växte. Genom processen har jag förbättrat min kunskap om sångteknik och tolkning. En stor del av arbetet har varit att lära mig det svenska språket, framföra föreställningen på svenska och också skriva uppsatsen på svenska. Genom detta arbete har mina språkliga färdigheter förbättrats. Arbetet med min handledare och regissör, Kristersson, min pianist, Sundström, och min svensklärare, Graah-Hagelbäck, har varit intensivt, intressant och givande. Alla hade ett starkt engagemang i arbetet, som innehöll många faser.

Mitt masterarbete visar att genom en konstnärlig, reflekterande process kan man växa som artist och fördjupa sina kunskaper om musik. Arbetet understryker sångarens förhållande till texten, hur texten ligger till grund för allt som händer på scenen och att sångarens nära förhållande till texten påverkar föreställningens trovärdighet. Rollarbetet baserar sig på texten, samt på den kommunikation som föds mellan artisten och publiken.

Beskrivningen av processen och reflektion med hjälp av reflektionsnivåerna i Wiklunds portföljmetod samt en jämförelse och diskussion mellan Dahlén, Kristersson och mig visar att genom en konstnärlig process kan artisten dels skapa närvaro och ge publiken en reflekterande konstupplevelse, dels höja sitt självförtroende och fördjupa sina kunskaper. Konstnärlig forskning behöver omfatta praktiskt arbete, för genom den processen blir artisten och artistens syften synliggjorda.

## 9 Vidare forskning

Arbetet med min handledare Kristersson och läsningen av hans avhandling har varit en stor inspiration för mig. Hans avhandling innehåller tre konstnärliga arbeten som alla anknyter till en myt, myten om Orfevs. Själv är jag mycket intresserad av en av Jungs arketyper, nämligen *Die große Mutter*, den stora modern eller den gamla, visa modern. I monologpjäsen *Aino K* står Kallas roll som inte bara författare utan också mor i centrum. Till min rösttyp, dramatisk mezzosopran, har det för övrigt skrivits många roller som har arketypen den stora modern i bakgrunden, och då tänker jag förutom roller som mor på bland annat roller som häxa.

Jag skrev 2018 en uppsats som analyserar Giuseppe Verdis roller Azucena och Ulrica i operorna *Il trovatore* och *Un ballo in maschera* just med utgångspunkt från Jungs arketyper den gamla, eller stora, modern. I framtiden skulle jag gärna fortsätta med de två rollerna och gestalta Azucena i en pjäs, där tyngdpunkten skulle kunna vara förhållandet med henne och hennes son Manrico. Musiken från andra och fjärde akten i operan *Il trovatore* skulle kunna knytas ihop med ett nytt manus.

I konstnärlig forskning är sångarens utvidgade roll en intressant och motiverande utgångspunkt. Sångaren kan använda sin kreativitet och skapa texter, rörelser och helhet. Sångaren fördjupar också sin kunskap om texter och kan växa som artist och samtidigt förbättra sin färdighet som sångare. Konstnärlig forskning innehåller en process som behöver tid och fokus; när man koncentrerar sig på ett konstnärligt arbete är det som om man tar ett steg in i en annan värld, en bubbla, som är som en parallell verklighet i förhållande till den som man lever i. Jag vill gärna vistas i den parallella verkligheten och utvecklas som forskare, och jag tror att min nyfikna natur hjälper mig att koncentrera mig på forskning, att begrunda och ställa sådana frågor som fördjupar olika teman.

## 10 Källor

Andersson L-G. Institutionen för svenska språket: <https://slideplayer.se/slide/11770218/>

Dahlén L. 2012. *Jag går från läsning till gestaltning, beskrivning ur en monologpraktik*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Denk T. 2002. *Komparativ metod. Förståelse genom jämförelse*. Lund: Studentlitteratur AB.

Kristersson S. 2010. *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Göteborg: Art Monitor. Göteborgs universitet.

Schmitt G. 1999. *Text als Psyche. Eine Einführung in die analytische Psychologie C.G. Jungs für Literaturwissenschaftler*. Shaker Verlag.

Vuorikuru S. 2017. *Aino Kallas, Maailman sydämässä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wiklund U. 1996. *Portföljen - en modell för utvärdering av musikundervisning*. Stockholm: KMH-förlaget.

## 11 Appendix

### Appendix 1: Aino K – barnen, kärleken, döden



## AINO K – BARNEN, KÄRLEKEN, DÖDEN

DAGBOKSTEXTER OCH DIKTER AV AINO KALLAS I TONSÄTTNING AV TAUNO PYLKKÄNEN  
OCH PIANOSTYCKEN AV SIBELIUS, KASKI OCH MERIKANTO

ALT OCH I ROLLEN SOM AINO KALLAS: JOHANNA FISKAALI  
PIANO: JOSEFIN SUNDSTRÖM  
REGI: SVEN KRISTENSSON

ONSDAGEN 20 MARS 2019 | 19:00  
MUSIKHÖGSKOLAN | LILJEFORSSALEN



MUSIK-  
HÖGSKOLAN  
I MALMÖ

## Appendix 2: Programkommentar



Författaren **Aino Kallas** (1878-1956) var världens mest kända finska kvinna under den första halvan av 1900-talet. Bara de båda männen, löparen Paavo Nurmi och tonsättaren Jean Sibelius var mera internationellt berömda. Aino Kallas skrev en rad romaner och noveller som översattes till en mängd språk, men i denna konsertföreställning möter vi henne som lyriker och dagboksförfattare. Stommen i programmet utgörs av fem av Kallas suggestiva dikter i tonsättning av den finske musikdramatikern Tauno Pyykkänen. Flera av dessa vittnar om diktarens sorg över sina bortgångna barn.

Föreställningen hålls samman av texter som bygger på Aino Kallas självutlämnande dagböcker, där hon bland annat berättar om förhållandet till sin man, den estnische folkloristen Oskar Kallas, och sin älskare, författaren Eino Leino. Hon ger ofta uttryck för sin splittring mellan att dikta och att ta ansvar för familj och barn:

*Jag är både mor och artist. Däri ligger min kluvenhet. Jag skulle inte ha fått barn. Det är min inre utveckling som egentligen alltid varit mitt verkliga mål. Var det nödvändigt att pliktmänniskan inom mig skulle behöva dö för att konstnären skulle kunna leva?*

## Appendix 3: Aino K:s dagbok

Jag heter Aino, Aino Kallas. Det var min far som ville att jag skulle heta Aino. Namnet kommer från Kalevala, det finska nationaleposet. Min far, Julius Krohn, var nämligen en känd författare och folklorist, som kämpade för att det finska språket äntligen skulle få samma ställning i vår kultur som det svenska hade haft i hundratals år. 1888, när jag var 10 år gammal, drunknade han i en olycka med sin segelbåt. Då skrev jag mina första dikter. Jag skrev till minne av Pappa.

### 1. SÅNG Nr. 1 DEN BLEKA SVANEN SIMMAR

Den bleka svanen simmar i mörkret på dödens flod  
Men den som har hört honom sjunga förlorar sitt levnadsmod.

Två gånger jag hört honom ropa över taket den klagande sången.  
Jag vet att slutet är nära, när jag hör den för tredje gången.

Den bleka svanen simmar i mörkret på dödens flod,  
och den som har hört honom sjunga förlorar sitt levnadsmod.

När jag var nitton år gammal – det var alltså strax före sekelskiftet 1900 – gav jag ut min första novellsamling: "Sånger och ballader", och jag reste ut i världen, utan att ana vilka svårigheter som väntade en ung kvinna som hade drömmar om lyckan. Är det kanske just drömmen, *aningen* om lyckan, som ofta *är* själva lyckan?

När jag var tjugo år gammal korsade en stor, kraftig man min väg. Han hette Oskar Kallas och kom från Estland och var språkman, precis som min far. Oskar tryckte mina fingrar och kysste och kramade dem tills det gjorde ont. Han sade till mig: "Jag vill inte ha bara lillfingret, jag vill ha hela Aino, både kropp och själ." Och så förlovade jag mig med den här mannen, som jag bara hade känt i tre dagar. Han blev själva kraften i mitt liv och efter vårt bröllop lämnade vi Helsingfors.

### Båten till S:t Petersburg, 3 september 1900

Jag ser mig själv stå på fartygsdäcket, jag darrar i nattluften, tätt tryckt mot Oskar. Kajen är full av människor, vi har sagt farväl till alla. Ångmaskinen dunkar, ångan brusar fram, fartyget börjar vända. Jag får en känsla av att vilja ropa, men tårarna trycker bort mitt rop... och sen... sen kan jag inte se någonting. Jag ska bara leva mitt liv från en dag till en annan, och varje morgon ska jag fråga mig: liv, vad ska du ge mig idag, hur ska du förändra mig? Jag skall nu bli en av Estlands döttrar, en estnisk kvinna, en estnisk mans fru. Aino Krohn ska försvinna från världen. Aino Krohn ska bli Aino Kallas.



## PIANOMUSIK: Jean Sibelius: Granen, Op 75:5

Vi bodde två år i det iskalla S:t Petersburg och fick två döttrar: Virve och Laine. Sen flyttade vi till Tartu i Estland.

### Tartu, 27 oktober 1903

Nu har min novellsamling, *Bortom havet*, översatts till estniska, men jag känner hela tiden skuld över mitt skrivande, eftersom det drar mig bort från familjen. Jag är inte som de kvinnor som kan glömma sin egen personlighet och helt smälta samman med sina barn. Om jag skulle ägna mig helt och fullt åt barnen skulle en fråga ständigt bulta i mitt hjärta: vad har du gjort av skapargnistan, som Gud själv tänt i ditt bröst?

Ändå: efter Virve och Laine fick jag lyckan att bli mor till Sulev. Det var 1904. Sulev älskade jag mest av alla mina barn, det var honom som jag verkligen levde genom. Medan han ännu var liten, insjuknade jag i tuberkulos, och fick läggas in på sanatorium. Men jag blev frisk och när jag kom hem bara kramade och kramade jag alla mina tre barn.

### 2. SÅNG Nr. 4

Hej och hopp, ja hej vad det går! Hästen hoppar genom molnen!

Små klockor klingar, stjärnor störtar mot släden!

Hej och hopp, ja hej vad det går!

Bort mot horisonten dansar solar och månar.

Lätt är springarens börda: tre älskade ungar.

Små klockor klingar, Skaparen tittar ut genom fönstret:

Änglar för springaren till sitt stall,

där får han gyllene havre!

Silverne rimfrost på stjärneväg!

Hej och hopp, ja hej vad det går,

Himlen jublar av lycka!

Små klockor klingar

Hej och hopp, ja hej vad det går, ja hej vad det går!

När Sulev var två år gammal, födde jag ännu en son: lille Lembit. Han levde bara tre och en halv dag. Orsaken till att han dog var mina andra barn – mina själsliga barn: dikterna och novellerna. Jag hade arbetat för mycket med att skriva medan jag väntade honom. Efter hans död skrev jag ett brev till honom som jag lade i hans kista. Jag visade det aldrig för någon, inte ens för Oskar. Och inte heller för er tänker jag berätta vad som stod

i brevet till Lembit. Några år efter honom fick jag en pojke till: Hillar. Men mitt förhållande till Oskar förändrades.

### **Tarttu den 10 februari 1908**

Jag älskar verkligen min man, Oskar, men han älskar mig mycket mer. Igår sa han att han kände sig otillräcklig och anklagade sig själv för att inte kunna ge mig någonting. Och det är sant. Jag är snart 30 år gammal, och det är som om en stark energi har samlats i mig och inte hittar någon väg ut.

### **Helsingfors, mars 1908**

Jag har träffat Finlands viktigaste författare, Eino Leino. Han ser rätt igenom min mask, kanske för att han inte ens förutsätter att den finns. Min kärlek till honom är sann och törstande. Först sade han "ni" till mig, men när vi nu träffats allt oftare på tu man hand säger han "du" och kallar mig allt möjligt, som Catharina, eller skriver brev där han använder mitt flicknamn Aino Krohn. Aldrig Aino Kallas.

Efter nästan tio år fick Oskar veta om Eino Leino och mig. "Kärlekens mirakel har dött", sa Oskar. Men han var ändå lojal med mig, och när han blev Estlands ambassadör i London – det var 1922 – flyttade familjen dit, utom Virve, Laine och Sulev som nu blivit ganska vuxna och stannade kvar i Estland. Då hade jag också avbrutit min förbindelse med Eino Leino. Och i London deltog Oskar och jag i det diplomatiska sällskapslivet.

### **PIANOMUSIK: Oskar Merikanto: Valse Lente**

#### **London 24 mars 1924**

Igår var det fest igen och drottningen var inbjuden, men Oskar och jag är egentligen ganska fattiga – jag hade knappt pengar till aftonklänningen som jag var tvungen att ha på mig. Men i övermorgon skall jag göra en uppläsning ur ett par av mina böcker i Cambridge, och snart skall jag resa till USA. Engelsmännen säger att jag är den mest kända finländskan i hela världen. Bara Paavo Nurmi och Jean Sibelius är mer berömda än jag. Men detta evinnerliga brittiska sällskapsliv hindrar mig från att skriva!

Jag ville dikta, men jag kunde inte skriva en rad utan att i någon mening ha levat den. När jag fick veta att Eino Leino hade dött var jag bara tvungen att få ur mig berättelsen om honom och mig. Jag reste till vårt sommarhus i Estland, och skrev romanen *Prästen i Reigi*, som mycket riktigt berättar om en präst, och hur han förlorar sin hustru till en diakon. Fast egentligen är prästen Oskar, hustrun är jag och diakonen, det är Eino Leino! Det var en bok som jag fick riktigt fin kritik för, faktiskt.

Men nu blev Oskar avskedad från sitt arbete som ambassadör i London. Och så fick vi flytta vi tillbaka till Estland och kunde träffa Virve, Laine och Sulev igen.

På en av mina resor till Helsingfors besökte jag Eino Leinos grav. Mina känslor för honom levde fortfarande. Kärleken kan flamma till som hetast i dödens närhet – som svanen sjunger när den ska dö.

### **3. SÅNG Nr.5 Svanesång**

Just när glöden slocknar flammar lågan till  
först i dödens närhet sjunger svanen  
Kanske flamma, kanske svan är jag  
Död och aska väntar också mig

Och min hemlighet skall dö med mig  
om min svanesång ej hinner klinga ut

O du glöd som bor i hjärtat, flamma högt!  
Sjung nu, svan för allra sista gången!  
Och först nu skall svanehalsen böjas,  
hjärtats eld nu sänks i vågors sköte,  
hjärtats eld nu sänks i vågors sköte.

Just när glöden slocknar flammar lågan till,  
först i dödens närhet sjunger svanen.

Under andra världskrigets första år bodde vi i Tallinn. Det var nog de svåraste åren för vår familj. Den vackra blå-svart-vita flaggan halades från regeringsbyggnaderna. Istället hissades den röda fanan med hammaren och skäran. Estland fanns inte längre. Landet hade blivit Sovjetrepublik. Den tunga politiska situationen blev för mycket för Sulev, min älsklingsson. Han var ju est, född och uppvuxen i landet. När han skulle förhöras av den ryska militärpolisen blev han så desperat att han stal en pistol och sköt sig. Han var bara 38 år gammal.

### **PIANOMUSIK: Heino Kaski: Natt vid havsstrand, Op.34:1**

Ett år efter hans död var min dotter Laine ute och plockade röda vinbär i trädgården. Hennes två små döttrar, mina barnbarn, var också med. I närheten firade ryska soldater helgdag, och för att roa sig hade de anordnat en skyttetävling. Plötsligt kom en förlupen kula, som träffade min dotter Laine. Hon dog på ett ögonblick. På två år hade plötsligt två av mina barn ryckts ifrån mig.

#### **4. Nr. 3 SISTA VAGGSÅNGEN**

Hör mig sång så ni kan somna,  
djupt i gravens mörker domna  
Inte ska ni väl frysa?

Dimma över graven hänger,  
dimma världen genomtränger,  
Barn, inte fryser ni ännu?

Rives elden ur mitt hjärta,  
flammar hett med glödgd smärta,  
aldrig ska ni nånsin frysa!

Hör min sång, så ni kan somna,  
djupt I gravens mörker domna.

Som kriget utvecklade sig kunde Oskar och jag varken bo i Estland eller i Finland, utan fick fly till Stockholm. Oskar blev allvarligt sjuk och dog strax efter kriget, 1946. Han var en fin reskamrat genom livet. Jag är så ledsen, att jag inte kunde uppfylla hans sista önskan att bli begravd i Estland. Han fick sin grav i Helsingfors. Bredvid honom vilar nu också min äldsta dotter Virve, som gick bort i cancer tio år efter Oskar.

#### **Helsingfors 9 november 1957**

Jag skulle inte ha fått barn. Det är min inre utveckling som egentligen alltid varit mitt verkliga mål. Djupt i mig känner jag att jag också har fått betala för min blomstring genom att förlora mina barn. Och de fick också betala för att jag skulle få blomstra. För många kvinnor är det tvärtom, de blomstrar genom att ägna sig åt sina barn, och de får också barnen att blomstra.

Jag är både mor och artist. Däri ligger min kluvenhet. Jag är kluven också mellan mina två fosterland. Jag tillhör inte Finland, och inte heller Estland. När jag dör skall min aska spridas ut i havet mellan de två länderna.

Varför skulle jag vara rädd för ålderdomen och döden? Man måste ju uppleva dessa också. Jag *vill* känna smärtan. Jag bad inte om bedövning när jag födde mina barn.

I min själ bär jag en aning om döden. Det gör alla människor, och för varje steg vi tar blir döden allt mera påtaglig. Vi glömmmer den ofta, men det kommer en tid när den plötsligt står framför oss som en ogenomtränglig vägg.

## 5. SÅNG Nr. 2 PASTORALE

Tig nu, min plågade trötta själ  
Och gör dig beredd att motta din Herre,  
han som förlossar.

Kom och lyssna,  
med klarvakat sinne  
Var tyst och stilla

Den gröna brodden sover på de vida fälten  
Se hur han kommer till dig på vallmornas kronblad,  
Fältens alla sädesax står upprätt där han skrider

Likaså gräset,  
Stående sover nu vallmon

Som förlossare åt dem som plågas  
ger han de sömnlösa sömn  
Djupt under klipporna öppnar han nya vattenådror

och fyller källan i själen  
med det friskaste vatten

Ute på enarnas vida hed har daggen fallit nu.  
Stilla är änderna i vassen  
Och fåren de vilar tyst  
Enarna på heden höljs i nattens djup.

Skapare, ge din skapelse din nåd och din vila.

## Appendix 4: Fördjupning av processbeskrivningen

### Bilagor till 6.1

#### 6.1.1 Lyssning och sångöversättning

I början av projektet lyssnade Kristersson och jag på Pyllkänens sångcykel. Den kroatiska barytonen Matija Meic hade laddat upp sångerna på Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xTv4-QQz5qA>. Vi lyssnade noga på dem och blev inspirerade. Meics stora och färgrika röst passar mycket bra till sångerna och hans tolkningar är levande och rörande. Kristersson och jag började fundera över språket. Sångerna är på finska, men för att förmedla innehållet till publiken i Sverige tänkte vi att det skulle vara bättre att ha dem på svenska. Det var en idé som möjliggjordes av det faktum att Kristersson har stor erfarenhet av sångöversättning.

Kallas diktsamling *Dödens svan* är inspirerad både av det finska nationaleposet Kalevala och av Bibeln. Pyllkänens sångcykel op. 21, som bär samma namn som diktsamlingen, består av fem sånger: 1. *Dödens svan*, 2. *Pastorale*, 3. *Sista vaggsång*, 4. *Himmelsk slädfärd* och 5. *Svanesång*. Tre av de fem sångerna, *Dödens svan*, *Sista vaggsång* och *Svanesång*, har dramatisk karaktär och mörka färger. Sången *Himmelsk slädfärd* är lekfull och barnlig, och sången *Pastorale* är lugn, vacker och ger hopp om livet efter döden.

Kristersson och jag började översätta sångerna. Eftersom Kristersson inte kan finska, och min svenska var bristfällig, fick vi utarbeta ett särskilt tillvägagångssätt. Jag gjorde den första versionen, där jag fokuserade på orden och semantiken, alltså vad varje ord betyder. I början av processen kunde jag inte mycket svenska och försökte bara hitta ordens riktiga betydelse. Jag tänkte inte estetiskt på form eller metrik. Den första versionen utgjorde förberedelsen för diskussionerna mellan mig och Kristersson. Vi satte oss ner och började diskutera dikternas teman, innehåll och betydelse. Det semantiska perspektivet var prioritet, det vill säga vilket sammanhanget i dikterna var och vad diktaren ville säga med dikterna. Vi kan båda två tyska och i noterna fanns det en tysk översättning, så vi diskuterade skillnaderna mellan de finska och de tyska texterna. Innan Kristersson började översätta dikterna till svenska, ville han veta exakt vad den ursprungliga finska texten betydde. Efter vår diskussion skrev Kristersson de svenska översättningarna, som innehållsmässigt höll sig till originaltextens betydelse och följde textens och musikens puls och metrik. Översättningarna bearbetades konstant genom hela processen, och bara några dagar innan föreställningen ändrade Kristersson ännu några av orden. Här är några exempel på översättningarna från den första versionen till slutformen:

#### 1) *Dödens svan*

Första versionen:

Dödens bleka svan simmar i mörk ström.  
Men vem hör hans klagan, stöttar han inte markens får.  
Redan två gånger har du dödens svan klagat på mitt tak  
När tredje gång hör jag dig, är mitt avsked närvara.

Sista versionen:

Den bleka svanen simmar i mörkret på dödens flod  
Men den som har hört honom sjunga förlorar sitt levnadsmod.  
Två gånger jag hört honom ropa över taket den klagande sången.  
Jag vet att slutet är nära, när jag hör den för tredje gången.

## 2) *Pastorale*

Första versionen:

Dop faller över betesmark med enar  
Anka i säven är tyst och fåren också vilar  
Över mon med enar smyger natten.  
Gud, ger dina skapaden nåd och fred

Slutversionen:

Ute på enarnas vida hed har daggen fallit nu.  
Stilla är änderna i vassen och fåren de vilar tyst  
Enarna på heden höljs i nattens djup.  
Skapare, ge din skapelse din nåd och din vila.

Kristeresson är expert på sångöversättning och har inte bara översatt sånger och dikter utan har också själv skrivit dikter och sånger. I sin avhandling betonar Kristeresson översättarens musikaliska kunnande. I sångöversättning räcker det inte att bara ha litterära kunskaper, utan översättaren måste förstå textens förhållande till musiken (Kristeresson, 2010, s. 110).

### 6.1.2 Tidigt manusarbete

Samtidigt med översättningsarbetet började jag förbereda manuset. Kristeresson och jag ville att Kallas röst skulle höras i pjäsen och därför tänkte vi att en viktig ingrediens i manuset skulle vara Kallas dagbokstexter. Att lära känna författaren genom hennes dagböcker är en otroligt stor och speciell möjlighet, och Kallas blir i hög grad levande genom sin text. Jag läste samtliga Kallas dagböcker, som är skrivna på finska. De består av nästan 2000 sidor och skrevs mellan 1897 och 1931. Min första tanke var att texterna är väldigt moderna; när jag läste dem, kunde jag nästan inte tro att många av dem skrevs för över hundra år sen. Kallas stil är rak på sak och dagbokstexterna verkar väldigt ärliga. Hon berättar om vänskaper och kärleksrelationer, sina känslor, konflikter mellan människor samt den osäkerhet som hon själv kände. Hon visar sin sårbarhet och beskriver också vardagslivet och berättar om familjens fattigdom och om otrohet i äktenskapet.

Kallas dagböcker gav mig ett helt nytt perspektiv på hennes liv och hon beskriver situationer och livshändelser detaljrikt. Att göra ett urval bland dagbokstexterna var därför ett stort arbete. Det var viktigt för mig att texterna som jag valde till manuset var informativa och verkligen berättade om hur Kallas levde sitt liv. En sådan text kunde innehålla en alltifrån en mindre reflektion till en lång beskrivning av en signifikativ händelse. De texter

som jag valde var sådana som talade till mig, t.ex. en reflektion om lyckan: ”Är det kanske drömmen, aningen om lyckan, som ofta är själva lyckan? Jag sökte lyckan och trodde att jag hade funnit den, men då fann jag även sorgen. Tänk, om lyckan ändå inte vore som en såpbubbla, som lyser allt klarare ju mer man blåser upp den, och glittrar i regnbågens alla färger, tills den plötsligt brister.”

Efter det att jag hade läst dagböckerna och gjort det första texturvalet var jag tvungen att få lite distans till dem. Genom texterna kom jag in i Kallas värld, men sedan var jag tvungen att gå igenom alla mina anteckningar med distans och bestämma var och hur Kristersson och jag skulle börja bearbeta manuset. Även om jag hade läst mycket om Kallas och skrivit ett kandidatarbete om henne tidigare, lärde jag mig nu många nya saker om henne genom dagböckerna. Frågan var vad vi skulle kunna och hinna berätta för publiken i en föreställning.

Den viktigaste källan till manuset utöver Kallas dagböcker var, som nämnts, Vuorikurus biografi, *I världens hjärta*. Vuorikurus bok innehåller också fotografier av Kallas när hon var i olika åldrar, liksom av hennes familj och hennes hem. Dessa bilder skulle också bli avgörande när Kristersson och jag småningom planerade scenbild och kostym.

### 6.1.3 Sångordningen

Pylkkänens sångcykel *Dödens svan* hjälpte mig att planera pjäsen. Jag fick inspiration av sångerna och tänkte på den dramatiska båge som skulle behöva bära föreställningen. Jag funderade och bestämde då att jag ville ändra sångordningen. Sångerna kommer alltså inte i samma ordning i pjäsen som de har i sångcykeln.

Här är sångerna i Pylkkänens ordning och sedan i min ordning, det vill säga den följd som sångerna har i pjäsen:

Pylkkänens ordning:

1. *Dödens svan*
2. *Pastorale*
3. *Sista vaggsång*
4. *Himmelsk slädfärd*
5. *Svanesång*

Fiskaalis ordning:

1. *Dödens svan*
2. *Himmelsk slädfärd*
3. *Svanesång*
4. *Sista vaggsång*
5. *Pastorale*

Den första sången, *Dödens svan*, framställer temat för hela pjäsen, nämligen döden som var närvarande genom hela Kallas liv, från det att hon var tio år gammal och förlorade sin pappa. I pjäsen sjunger Aino K den första sången till minne av sin pappa. Sången är energisk, så den passar i början och gör att både artisterna och publiken kan känna att pjäsen är på gång. Sedan följer sången *Himmelsk slädfärd*, som skiljer sig från de andra fyra sångerna på grund av sin glada och livliga karaktär. Den tredje sången, *Svanesång*, är den mest dramatiska av alla de fem sångerna. Den har stora, växande fraser. Den fjärde sången i pjäsen är *Sista vaggsång*. Det är en avskedsmelodi och handlar om en moder som vaggar sitt barn till evig sömn. I planeringsskedet tänkte jag dedicera sången till lille Lembit, som dog nyfödd, men Kristersson anmärkte att sången talar om barn i plural. Det gjorde att sången kommer lite senare i pjäsen, efter det att Aino K har berättat om Sulevs och Laines död. Föreställningens sista sång, *Pastorale*, är lyrisk och mjuk. Jag ville att den sången skulle komma sist och avsluta hela pjäsen, till minne av Kallas. Sången sjöngs på hennes egen liksom på hennes dotter Virves begravning. Den



är en symbol för Ainos död och när hon sjunger sången i slutet tänker jag att hon befinner sig på gränsen mellan liv och död. Den här sången rymmer tacksamhet, glädje och frid.

#### 6.1.4 Urval av pianostycken

Förutom Pylkkänens sångcykel op. 21 spelas tre pianostycken i pjäsen: Sibelius *Granen*, op. 75 nr 5, Merikantos *Valse Lente* och Kaskis *Natt vid havsstranden*, op. 34 nr 1. Pianostyckena speglar dagbokstexterna och den talade texten i pjäsen. Pianisten, Sundström, som också spelar Aunes karaktär, berättar samma historia som Aino K men med musik. När Kristersson, Sundström och jag valde musikstyckena, ville vi att de skulle vara tillgängliga, tydliga och korta. Alla tre styckena är välbekanta i Finland och de två första också i Sverige. De kan ge publiken en känsla av att Kallas levde i samma verklighet och värld som vår, och att hon lyssnade på musik med ett språk som vi är bekanta med.

Det första pianostycket är Sibelius *Granen*. I pjäsen speglar stycket Ainos resa, när hon var nygift och åkte med fartyg från Helsingfors till Sankt Petersburg och lämnade sitt fosterland. Det andra stycket, Merikantos *Valse lente*, spelades när jag berättar om den tid när Kallas var i London på 1920-talet och deltog i det brittiska sällskapslivet med sin man Oskar Kallas, som var diplomat i London. Musikens karaktär är lätt och ljus och på scen tar Aino K också några danssteg.

Pjäsen vänder mot slutet och höjdpunkten i hela pjäsen är Kaskis *Natt vid havsstranden*. Ögonblicket när den spelas är vackert och smärtsamt för Aino K. Hon lyssnar på Aunes spelning och kan inte säga ett ord när hon minns sin son Sulev och hans dystra öde, för han tog livet av sig. Sulev var Kallas älsklingsson. Hon älskade sin äldste son på ett speciellt sätt och hon kände att hon levde genom honom.

## Bilagor till 6.2

### 6.2.1 Urvalet av dagbokstexterna och översättningen

När jag läste de fem dagbokssamlingar som omfattar 34 år av Kallas liv, valde jag ut passager som genom sin pregnans och originalitet intresserade mig. Jag skrev först av dem på finska och sen översatte jag dem till svenska. I exemplen nedan finns de finska texterna, som är direkta citat från dagböckerna, och mina översättningar till svenska. Därefter visas exemplen som de såg ut efter Kristerssons bearbetning. Exemplet 2 och 3 finns med i den slutversionen. Exemplet 1 togs däremot bort ur den färdiga föreställningen.

1) ”Kunpa onni ei vain olisi kuin saippua kupla, joka tulee yhä loistavammaksi, mitä kauemmin sitä puhalttaa ja välkkyä vesikaaren väreissä – kunnes äkkiä särkyy.” (s .45)

#### Min översättning:

Om lyckan inte vore som en såpbubbla, som blir ännu lysande (komparativ?), ju längre man blåser den och blinkar färger av vattenbåge – tills plötsligt bryter.

### **I Kristerssons bearbetning:**

”Är det kanske drömmen, aningen om lyckan, som ofta är själva lyckan? Jag sökte lyckan och trodde att jag hade funnit den, men då fann jag även sorgen. Tänk, om lyckan ändå inte vore som en såpbubbla, som lyser allt klarare ju mer man blåser upp den, och glittrar i regnbågens alla färger, tills den plötsligt brister.”

2) ”Näen itseni seisomassa laivan kannella, värisevän yöilmassa ja painautuvan vihittyä puolisoani vasten. —Ranta on täynnä ihmisiä, olemme sanoneet kaikille hyvästi, minä olen viimeistä kertaa syleillyt itkevää äitiäni, tahtoisin vain heittäytyä itkemään, itken kauan, kenenkään häiritsemättä. – Ummistan silmäni etten näkisi kuinka köysiä irrotetaan, mutta en voi estyä kuulemasta, kuinka ne vedetään kannelle. Kone alkaa käydä, propelli lyö yksitoikkoisesti, höyry tunkeutuu suhinalla, laiva alkaa hitaasti ja varovaisesti kääntyä. Minulla on tunne, kuin tahtoisin huutaa, mutta kyyneleet tukahduttavat...Ja sitten...Sitten en näe mitään.” (s. 218)

### **Min översättning:**

Jag ser mig själv står på däckets av fartyget, jag darrar i nattluften och pressade mot min gifta make. – Stranden är full av människor, vi har sagt farväl för alla, jag har kramat sista gång min klagande mor, jag vill bara kastade mig för gråta, jag gråter lång, utan att någon stör mig. – Jag blundrar så att inte ser hur man löser rep, men jag kan inte förhindra mig för att höra, hur man drar dem på däck. Maskinen mal på, propeller slår enformig, ånga bryter sig in med brus, fartyg börjar vända långsamt och försiktigt. Jag har känsla, som jag vill ropa, men tårar undertrycker... och sen.. Sen jag kan inte se någonting.

### **Slutversion, i Kristerssons bearbetning:**

Båten till S:t Petersburg, 3 september 1900

Jag ser mig själv stå på fartygsdäcket, jag darrar i nattluften, tätt tryckt mot Oskar. Kajen är full av människor, vi har sagt farväl till alla. Ångmaskinen dunkar, ångan brusar fram, fartyget börjar vända. Jag får en känsla av att vilja ropa, men tårarna trycker bort mitt rop... och sen... sen kan jag inte se någonting. Jag ska bara leva mitt liv från en dag till en annan, och varje morgon ska jag fråga mig: liv, vad ska du ge mig idag, hur ska du förändra mig? Jag skall nu bli en av Estlands döttrar, en estnisk kvinna, en estnisk mans fru. Aino Krohn ska försvinna från världen. Aino Krohn ska bli Aino Kallas.

3) ”Minulla on sielussani kuoleman aavistus. Onhan se oikeastaan kaikilla, jokaisella ihmisellä, meillä, jotka syntymästämme saakka olemme siihen tuomitut. Kannamme kuolemaa povessamme, jokainen askel vie sitä lähemmäksi. Unohdamme sen usein, mutta tulee aikoja,

jolloin emme saa ajatuksiamme siitä irti, se on edessämme kuin seinä, jota ei mikään hajota.”  
(s.178)

**Min översättning:**

Jag har aning av död i min själ. Det har faktiskt alla, varje människa, vi, som är från födelse till där förbannad. Vi bär döden i bröstet, varje steg tar oss närmare. Vi glömmer den ofta, men det kommer tiden, när den är framför oss som väggen, den ingen bryter.

**Slutversion i KristerSSons bearbetning:**

I min själ bär jag en aning om döden. Det gör alla människor, och för varje steg vi tar blir döden allt mera påtaglig. Vi glömmer den ofta, men det kommer en tid när den plötsligt står framför oss som en ogenomtränglig vägg.

Arbetet med översättningen, med urvalet av dagbokstexter och med sammanställningen av manuset var intensivt. KristerSSon var upptagen med sångöversättningarna och samtidigt gick jag igenom texterna och byggde rollen Aino K. Det är inte ofta som en operasångare kan välja själv vad hon ska säga på scenen, så att jag fick chansen till detta var ovanlig. När jag hade gått igenom alla fem samlingarna av dagböckerna hade jag mer än trettio sidor text. Där började ett nytt urval av citat. Jag diskuterade mycket med KristerSSon och vi gick igenom händelser och människor som Kallas berättar om i dagböckerna. KristerSSon underströk logiken hela tiden.

Det uppstår ibland en snöbollseffekt när man redigerar ett manus. Man kanske vill berätta om en intressant händelse, men då måste man ofta redan ha berättat en annan sak innan för att förstå just denna nya händelse, och för att man i sin tur ska förstå denna måste ytterligare bakgrund läggas till! Detta blev inte sällan komiskt och vi skrattade ofta när vi diskuterade hur vi skulle lägga upp pjäsen, så att publiken inte skulle bli undrande och lämna salen med frågetecken i pannan.

Urvalsprocessen innebar alltså en konstant revision av texten, och det innebar att denna ändrades många gånger genom hela processen tills manuset var genomarbetat. Att skriva och sammanställa manuset var följaktligen en lång process. KristerSSon och jag skickade versioner till varandra och träffades varannan vecka för att diskutera innehåll och logik i texten. Efter tre månaders arbete började allt falla på plats.

**6.2.2 Teman**

*Aino K – barnen, kärleken och döden* heter pjäsen och titeln innehåller föreställningens tre största teman. I bearbetningsfasen fanns det fem scener i manuset, men strax innan KristerSSon och jag började jobba sceniskt knöts de fem scenerna ihop till en scen, en helhet. De fem scenerna hjälpte mig bygga helheten. Jag delade in scenerna tematiskt. Varje scen hade en sång och ett tema eller en karaktär, som Aino K fokuserade på.

Genom pjäsen berättar Aino K kronologiskt om sitt liv. Hon börjar med barndomen och slutar med ålderdomen. Temana bygger en helhet som innehåller viktiga människor i hennes liv, och berättelserna följer hennes livshändelser. Första scenens tema är lycka. Det finns många beskrivningar av lycka i hennes dagböcker, beskrivningar som kondenseras i en mening i manuset: "Är det kanske just drömmen, aningen om lyckan, som ofta är själva lyckan?". Andra scenens tema är Oskar Kallas; Aino K minns hur det kändes när hon såg honom för första gången. De gifte sig snabbt. Tredje scenens tema är Eino Leino. Kallas träffade Leino i kultursocieteten i Helsingfors och blev kär i honom. I pjäsen är Pylkkänens *Svanesång* tillägnad Leino. Den dramatiska sången speglar deras relation, men också Kallas känslor när hon fick reda på Leinos död på 1920-talet. Fjärde scenens tema är barnens död. Aino K upplever den tomhet som en mor känner när hennes barn är dött. Hon känner sorg, hjälplöshet och skuld. I den femte scenen är temana ålderdomen och döden. Aino K funderar över livet och uttrycker sina tankar om moderskap.

Samtliga tre teman – barnen, kärleken och döden – kommer upp i olika delar av pjäsen. Döden är huvudtemat, som är närvarande genom hela pjäsen, inte minst eftersom Pylkkänens sångcykel *Dödens svan* står i centrum. Också avskeden i Kallas liv framställs som ett slags död. Som ung och nygift flyttade Kallas från Finland till Sankt Petersburg och senare till Estland och då tog hon avsked av sin mor, sina syskon och sitt fosterland. Kärleken till Leino ger upphov till konflikt i hennes äktenskap med Oskar Kallas, men förstör det inte. Barnen spelar en stor roll i pjäsen, för Aino K berättar hur hon tog avsked av dem, när de dog det ena efter det andra.

### 6.2.3 Karaktärerna i pjäsen

*Aino K – barnen, kärleken och döden* är alltså en monologpjäs. Men ändå finns det två roller på scen och många karaktärer i texten. Pjäsen börjar med att Aino presenterar sig själv och sin syster Aune, som spelar piano. Den första människan som Aino därefter nämner är deras pappa Julius Krohn. Pappan var en stor personlighet och viktig för hela familjen. Han var en förebild för Aino och när han dog började Aino uttrycka sig genom att skriva.

En annan viktig man i hennes liv var Oskar Kallas. I pjäsen beskrivs situationen när Aino K träffar Oskar Kallas. Man kan förnimma stundens tyngd och spänningen i situationen. Hans karaktär framställs i pjäsen också genom två repliker. Spännande är att publiken får chansen att möta Oskar genom Ainos imitation, höra hans röst och känna hans närvaro. I bearbetningsfasen hade Oskar och Aino en längre dialog med varandra, men i den sista versionen kortades denna ner till två. Utöver Oskars inledande kärleksförklaring kommer långt senare Oskars andra replik, när han får kännedom om Ainos förhållande till Eino Leino: "Kärlekens mirakel har dött".

Den tredje viktiga karaktären i pjäsen hör till en av det dåtida Finlands viktigaste författare: Eino Leino. Kallas och Leino hade, som nämnts en relation på 1910-talet. Aino kämpade mot sina känslor och sitt intresse för Leino. Om Oskar representerade trygghet och stabilitet för henne, erbjöd Leino passionerad kärlek och själarnas förening. Leino betonade Aino K:s konstnärliga sida, medan Oskar Kallas lade vikt vid hennes roll som fru och mor.

I pjäsen, liksom i Ainos eget liv, spelas viktiga roller av henens barn: Virve, Laine, Sulev, Lembit och Hillar. De dyker upp i olika sammanhang och situationer. Aino berättar också om deras död, eftersom hon, som tidigare berättats, förlorade fyra av fem; bara Hillar var kvar när Kallas själv dog. Utöver barnen förlorade hon sitt andra fosterland, Estland, till Sovjetunionen i andra världskriget.

Slutmonologen i pjäsen knyter ihop Kallas liv. Hon berättar öppet och uppriktigt vad hon tänker om livet och om sina livsmål. Aino erinrar sig Oskars och deras äldsta dotter Virves död och berättar sina tankar om döden, som närmar sig. Genom hela pjäsen har Aino dagboken med sig på scenen och då och då läser hon ur den för publiken. Den sista anteckningen skrevs i dagboken samma dag som hon dog, och pjäsen slutar med sången *Pastorale*.

#### **6.2.4 Talad och läst text**

Pjäsen *Aino K – barnen, kärleken och döden* innehåller både berättande och läst text. Den berättande texten är vad Aino berättar om sitt liv, och denna text är en redigering av en blandning av dagbokstexter och Vuorikurus biografi. De lästa texterna är direkta citat från dagböckerna. När jag övade på texten, ville Kristersson alltid höra den, det vill säga det räckte inte att vi bearbetade den skriftligt. När manuset var i stort sett färdigt, koncentrerade vi oss mycket på språkets uttal.

I en tidig fas av manusarbetet fick jag idén att Aino K skulle ha sin dagbok med på scen. Jag var inte säker på om det var en bra idé, men när Kristersson senare i processen kom till mig med samma idé kunde vi följa den. En problematik som jag undrade över var hur jag skulle få och hålla kontakt med publiken när jag läser ur boken. Man måste behålla intensiteten i pjäsen och kontakten med publiken även om man håller ett föremål i handen. Idén att ha Aino K:s dagbok på scen var ganska logisk, även om den inte är speciellt originell. Med hjälp av dagbokstexterna kunde vi fånga ögonblicket. Den berättande texten förmedlar istället stora drag i Kallas liv, men också viktiga livshändelser.

Arbetet med manuset var en av de viktigaste faserna av processen. Manusförfattandet innebar, sammanfattningsvis, att läsa dagböckerna och biografien, att göra ett urval bland texterna, och att korta ner och komprimera manustexten så att den blev en tät helhet. Pylkkänens sångcykel och solopianostyckena av Sibelius, Merikanto och Kaski var pelarna som bar den dramatiska bågen.

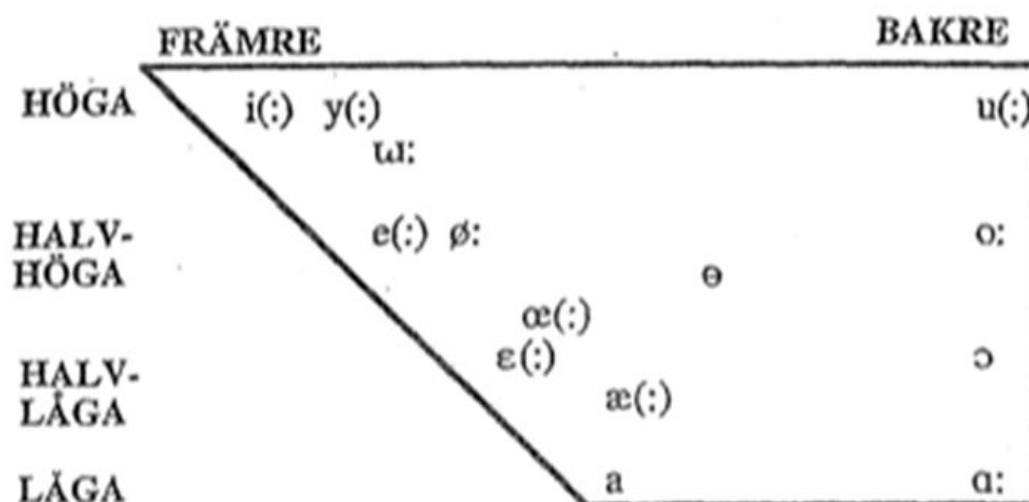
### **Bilagor till 6.3**

#### **6.3.1 Särskilda problem**

Genom hela processen lade Kristersson och jag alltså ner mycket tid på att fokusera på språket. Kristersson beskrev detaljerat den svenska fonetiken för mig och instruerade mig i hur man formulerar vokalerna och konsonanterna och hur man ändrar munnens form när man flyttar från en vokal till en annan, med hjälp av käköppningen eller läpparnas rundning och tungans position.

För mig var olika /ö/-foner speciellt svårt. Slutna och öppna /ö/ övade vi mycket på med hjälp av ordparet ”öga – öra”. Det är en sak att lära sig att i talad svenska uttala vokaler, men en annan att sjunga dem. När jag sjöng och kände att jag kunde släppa käken, hittade jag den riktiga öppenheten för vokalerna. Ibland spände jag käken och det hindrade mig från att bereda plats i munnen och ansatsröret, vilken behövs för att forma vokalen. Käken fungerar tillsammans med tungan, nacken och halsen. Om det finns spänning i något av dessa områden riskerar man att rösten inte är fri och texten inte blir tydligt uttalad. När man jobbar med rösten som sångare måste man alltså hitta sätt att lösa spänningar i käken, tungan och nacken.

I vokaltriangeln ges här en bild av vokalernas uttalsplats i munnen på svenska språket:



Källa: Andersson L-G, Institutionen för svenska språket.

### 6.3.2 Kontakten med manuset och språket

Kontakten med manustexten hittade jag genom att gå igenom texten, läsa den och lära mig den utantill. Det räckte inte bara kunna uttala de olika språkljuden i texten. Kristersson fokuserade mycket på prosodi och betoningar. Svenska språket är så främmande för mig att jag inte kunde få rätsida på dessa aspekter på egen hand. Jag kämpade också, som tidigare beskrivits, mycket med vokalerna både i den lästa och sjungna texten. Mest övade jag ändå med Kristersson, som lärde mig rikssvenska, men jag övade också med pianisten Josefin Sundström, som talar finlandssvenska.

Texten är ett konstverk och så mycket som Kristersson och jag förbättrade och förfinade texten under arbetets gång blev den lyrisk, logisk och levande. Det var till slut ett stort nöje att läsa texten och lära mig den utantill. Jag fick efterhand en mycket stark bindning till texten och jag kunde känna att jag verkligen ägde den. Texten har olika riktningar, både djup och bredd. Djupet låter mig stanna och berätta någonting viktig och speciellt om Kallas, medan bredden flödar genom och bär intrigen och ger uttryck för den dramatiska både som tidigare beskrivits.

### 6.3.3 Flera språk

Kallas själv talade många språk, såsom finska, estniska, tyska, franska och engelska. Alla dessa språk hade en roll eller särskild mening i hennes liv. I sin dagbok skrev hon ibland några meningar på estniska eller tyska som hon också översatte till finska. Hon citerade exempelvis Heinrich Heines dikter och små dikter på estniska som hennes son Sulev läste för henne. Kallas läste även engelsk litteratur, bland annat klassiker som William Shakespeare. Alla de språk hon använder och behärskar ger också uttryck för hennes olika roller i livet: hon använde estniska med sin familj och skrev också i den estniska tidningen *Postimees* i Estland. Tyska och engelska kunde hon genom litteraturen och hon använde engelska i sällskapslivet i London, där Oskar var diplomat på 1920-talet.

Under bearbetningsfasen fanns det därför några meningar på andra språk än svenska i manuset. Kristersson och jag funderade på om vi skulle ha med dem i pjäsen, men till slut tog vi bort dem. Vi ville att fokus i pjäsen skulle ligga på Kallas livshändelser och att hon därför skulle berätta allt på samma språk. För oss var pjäsens viktigaste mål att presentera Aino Kallas. För publiken kan det vara förvirrande om det plötsligt kommer en mening på ett annat språk än svenska; kanske börjar man då lyssna till berättelsen med förväntningar som sedan inte fullföljs i manuset.

## Bilagor till 6.4

### 6.4.1 Dödens svan

Den första frasen i sången *Dödens svan* var en av de svåraste i hela sången: *Den bleka svanen simmar i mörkret på dödens flod*. Den första tonen i melodin är b1 som i min röst genljuder i huvudet, men melodilinjen är sjunkande, vilket betyder att de toner som följer blandar rösten i mellanläge med huvud- och bröstresonans. Den sångtekniska utmaningen påverkade den första vokalen, det öppna /e/-ljudet i ordet *den*. Följande ord, *bleka*, skulle ha slutet /e/-ljud. Bytet mellan slutet och halvöppen /e/-fon och mellan huvudresonans och blandad huvud- och bröstresonans krävde mycket koncentration.

Den andra frasen, *Men den som har hört honom sjunga förlorar sitt levnadsmod*, har precis samma problematik, men tvärtom, eftersom ordet *men* ska ha halvöppet /e/ och ordet *levnadsmod* slutet /e/. *Levnadsmod* har även slutrim med första frasens ord *flod*, och uttalsmässigt ska de båda ha samma slutljud: /-o/. Efter den andra frasen kommer ett mellanspel på pianot, som är dramatiskt med stora ackord i fjädedelspuls. Tonarten byts från Ass-

dur via Cess-dur till e-moll. Efter ackorden börjar ett triolkomp, liknande det i början av sången, men nu i en annan tonart.

Den tredje frasen, *Två gånger jag hört honom ropa över taket den klagande sången*, innehåller många obetonade slutstavelse-/e/. Fonen ska vara öppet /e/, som är nära den finska /ä/-vokalen. En annan särskild vokal, som Kristersson fokuserade på, var /ö/. *Hört* har öppet /ö/, medan *över* har slutet /ö/. Det betyder att man måste ge mer plats och släppa käken med öppet /ö/ och med läpprundning uttala slutet /ö/. Vi övade, som tidigare påpekats, mycket med ordparet ”öga – öra”.

Den fjärde frasen, *Jag vet att slutet är nära, när jag hör den för tredje gången*, har samma problematik som föregående fras, men denna gång ligger melodin högre, för melodin återger tonerna c2 till e2. Det är en andra övergång, *passaggio*, för min röst. Sångtekniskt betyder det att halsen ska vändas framåt så att det blir mer plats och stämbanden kan förlängas och stängas riktigt. Vad gäller uttalet betyder det att den bakre delen av tungan måste vara bred och böjd framåt så att det finns mer plats baktill och tungans framsida kan formulera vokalerna tydligt. I *passaggio* skulle jag se till att få bra stämbandsslutning, för det är lätt att luftströmmen blåser stämbanden ifrån varandra. Då kommer för mycket luft ut och rösten blir luftig. Det påverkar också uttalet, texten blir inte klar och rösten blir trött. Också fraserna blir då för korta. De två sista fraserna är desamma som de två första fraserna i sången. Melodi och harmoni är varierande. Sången slutar med en stigande melodi i pianostämman och avslutas med Eb-moll-ackordet.

#### 6.4.2 Himmelsk slädfärd

Den ljuvaste sången i hela pjäsen är enligt min mening *Himmelsk slädfärd*. Det är den enda sången i cykeln som är glad och rolig. Pylkkänen har skrivit sången högtidligt i E-dur och melodin har daktylrytm, med två åttondelsnoter varav den första är punkterad, en rytm som ger sväng och livlig stämning. E-dur är min favorittonart, för den passar ofta bra till min röst. Vad beträffar den här sången var omständigheterna alltså gynnsamma redan i förväg! Melodin är skriven i mellanläget, och i sången hade jag inte heller några särskilda problem med uttalet.

Sången börjar med en hälsning: *Hej och hopp, ja hej vad det går!* Den andra meningen berättar en händelse, som förklarar rytmen och stämningen i sången: *Hästen hoppar genom molnen!* Viktigt i följande fras är aspiration med k-konsonanten, som också liknar klangen av klockor: *Små klockor klingar, stjärnor störtar mot släden!*

Sången fortsätter med stigande melodi och rop: *Hej och hopp, ja hej vad det går!* tills frasen når sin kulmen med bredd och flödande melodi: *Bort mot horisonten dansar solar och månar*. Sedan återgår melodin till att vara berättande: *Lätt är springarens börda: tre älskade ungar*. Här kommer också mitt första besvär med uttalet, nämligen det öppna /ö/-ljudet i "börda".

Mellanspelet med himmelskt klingande och snabb sextondelsmelodi låter som vackra små klockor, som hålls kvar i pianostämman när sångaren fortsätter berättelsen: *Små klockor klingar, Skaparen tittar ut genom fönstret: Änglar för springaren till sitt stall, där får han gyllene havre!* Här kommer också ett halvöppet /ö/-ljud i ordet *fönstret* och ett öppet /ö/-ljud i ordet *för*.



Tempot i sången är snabbt, så jag måste växla mellan de två vokalerna tydligt och snabbt fastän det finns många ord mellan dem. Sången fortsätter: *Silverne rimfrost på stjärneväg! Hej och hopp, ja hej vad det går, Himlen jublar av lycka! Hej och hopp, ja hej vad det går, ja hej vad det går!*

Sången är kort och handlar, som titeln berättar, om en slädfärd. Det är triolrytmen som ger sången dess karaktär, med långa linjer som återspeglar den glidande slädfärden. Den lekfulla och vackra melodin och den fina ljusa färgen i tonarten E-dur beskriver den glädje som väntar i himlen efter döden. Daktylrytmen erinrar om hästens galopp och påminner Aino K om den tid när barnen var små och hon lekte med dem.

#### 6.4.3 Svanesång

Eino Leinos död beskrivs i pjäsen genom denna sång hur Aino K sjunger *Svanesång* på hans grav. Svanesången är en typisk avskedssång eller sista sång. Den här sången är den mest dramatiska av alla de fem sångerna i Pylkkänens sångcykel. De stora ackorden skapar en kvav och tryckande atmosfär redan från början. Texten avspeglar tankarna på dödens närhet.

Sången har två olika delar; den första delen är dramatisk och den andra delen lyrisk. De två första fraserna i sången tecknar figuren av en flamma. Melodin har en stigande och en sjunkande linje: *Just när glöden slocknar flammor lågan till, först i dödens närhet sjunger svanen.* Efter de två fraserna kommer en motsats i melodin, där tonen c2 återkommer flera gånger och tempot ökar: *Kanske flamma, kanske svan är jag.* Därpå följer en stor, böljande ström av toner och en orolig stämning: *Död och aska väntar också mig. Och min hemlighet skall dö med mig,* tills den förlösande frasen avslutar den första delen: *om min svanesång ej hinner klinga ut.*

Den andra delen följer efter tre takters mellanspel och den här delen står i motsats till den första delen, där flammor stiger upp. I den andra delen ser poeten svanen lugn och maktlös i vattnet och ber henne sjunga innan hon dör. *O du glöd som bor i hjärtat, flamma högt! Sjung nu, svan för allra sista gången! Och först nu skall svanehalsen böjas, hjärtats eld nu sänks i vågors sköte, hjärtats eld nu sänks i vågors sköte.*

I slutet återkommer alltså sångens två första fraser, men med en helt annorlunda stämning och en ny melodi. I melodilinjen finns inga flammor, utan den sista frasen är alldeles stilla: *Just när glöden slocknar flammor lågan till, först i dödens närhet sjunger svanen.* Sången slutar med en nedstigande baslinje i pianostämman, som om den vill beskriva dödens steg när den har hämtat och tagit med sig livet bort. Särskilda problem i den sången var den krävande melodilinjen och de höga tonerna, som man behöver hållas ut länge.

#### 6.4.4 En sista vaggsång

*En sista vaggsång* börjar med ett stort, brett och dramatiskt förspel på pianot. Sångaren börjar sjunga efter de två första takterna. Den här sången har en liknande problematik som den första, *Dödens svan*. Melodilinjen börjar för mig i mitt huvudregister, på tonen b1 och ett öppet /ö/-ljud: *Hör min sång så ni kan somna, djupt i gravens mörker domna.* I den andra frasen tillkommer det slutna -/u/ som för mig låter som finska /y/, och d-konsonanten ska inte uttalas. Det finns slutrim i de två fraserna, så jag måste sjunga /o/-ljuden likadant. På de första två fraserna följer en fråga: *Inte ska ni väl frysa?* I ordet *frysa* är frikativan /ff/ och ett tonande vibrant /r/ viktiga, för de beskriver vad man känner i kroppen när man fryser. Sången fortsätter med en beskrivning och

med den andra frågan till de döda barnen: *Dimma över graven hänger, dimma världen genomtränger, Barn, inte fryser ni ännu?* Slutrimmet följer samma mönster som i de första två fraserna.

Efter den första delen av sången börjar en melodi och en text som uttrycker pina: *Rives elden ur mitt hjärta, flammar hett med glödgdad smärta.* Detta följs av avslappning: *aldrig ska ni nånsin frysa!* Orden i de två sista fraserna, *Hör min sång, så ni kan somna, djupt i gravens mörker domna* är desamma som i början men med olika melodi. I slutet var utmaningen att hålla den långa frasen med den sjunkande registeröverskridande melodin.

#### 6.4.5 Pastorale

Sista sången i pjäsen är *Pastorale*. Den sången berättar inte om döden, utan om livet *efter* döden, och ger slutet av pjäsen en stämning full av ljus och hopp. Sången börjar med en vacker melodi och sedan följer en melodi som för mig uttrycker en besvarad fråga. Båda melodierna presenteras i pianostämman. Sångaren börjar med ett recitativ, som uppmanar själen att vakna: *Tig nu, min plågade trötta själ och gör dig beredd att motta din Herre, han som förlossar. Kom och lyssna, med klarvaket sinne, var tyst och stilla.* I detta recitativ är stämningen harmonisk. Efter den kommer en rörligare del, som pianot spelar arpeggio som en harpa: *Den gröna brodden sover på de vida fälten. Se hur han kommer till dig på vallmornas kronblad. Fältens alla sädesax står upprätt där han skrider. Likaså gräset, stående sover nu vallmon.* Den delen når sin höjdpunkt i dessa fraser: *Som förlossare åt dem som plågas, ger han de sömnlösa sömn. Djupt under klipporna öppnar han nya vattenådror, och fyller källan i själen med det friskaste vatten.*

Mellanspelet, som är likadant som förspelet, följer innan sångaren börjar igen. Den här gången beskriver texten en bild: *Ute på enarnas vida hed har daggen fallit nu. Stilla är änderna i vassen och fåren de vilar tyst. Enarna på heden höljs i nattens djup.* Sången slutar med bönen: *Skapare, ge din skapelse din nåd och din vila.* I den sången kan man lätt känna igen de två viktigaste källorna för dikterna: Bibeln och det finska nationaleposet Kalevala.

Stämningen i sången är varm och lyrisk. Melodilinjen är lång och lugn. Men speciellt i den sången finns sångtekniska aspekter som hindrade mig från att koncentrera mig på att uttala texten klart. Detta hade främst att göra med att melodin rör sig på olika nivåer - både lågt, högt och i mellanläget. Instrumentet måste hela tiden hållas öppet, alltså rummet i halsen och i hela ansatsröret. Det tog mycket därför energi att fokusera på dessa tekniska aspekter och därför var det svårt att samtidigt fokusera på uttalet.

## Bilagor till 6.5

### 6.5.1 Kostym och scenbild

För att hitta rollen och känna sig som rollfiguren är kostymen en av de viktigaste beståndsdelarna. För mig tog det tid att hitta kostymen och jag fick hjälp med det. Jag köpte fina skor till Aino, men de var för stora. Jag kunde gå med dem, men jag gick för långsamt och dröjande. Jag köpte också en jacka till Aino K, en jacka som jag tyckte hade en fin blå färg och såg ålderdomlig ut, men Kristersson uppfattade jackan som vardaglig och

ovårdad. Jag beslutade att be ett proffs om hjälp och fick hjälp av kostymkoordinator Eva Sjövall från Malmö Opera. Sjövall hittade en kjol, en jacka, en blus och en hatt med blommor till mig. Kostymen passade mig bra och hatten var riktigt fin. En annan detalj i kostymen var en brosch, som jag hade fått från en vän från Finland. Jag tog också andra skor, som var mina egna men som jag inte använder till vardags. För mig var det viktigt att rollfiguren inte skulle ha samma kläder på sig som jag använder som privatperson. Genom kostymen fick jag till slut den kontakt med rollen som både Kristersson och jag eftersträvade.

När kostymen var färdig började Kristersson och jag planera scenbilden. Vi bestämde att rekvisitan på scenen skulle vara enkel, för vi ville inte att det skulle finnas många detaljer och att publikens fokus skulle riktas mot dessa. Om scenbilden är enkel är det dessutom lätt att ändra föreställningsutrymme om man spelar pjäsen på olika ställen i framtiden. Vi fick mycket inspiration till scenbilden från Vuorikurus biografi om Kallas. Där finns bilder från Ainos hem, och Kristersson märkte att hennes stol påminde om en stol som han hade hemma. Stolen var röd, vacker och ålderdomlig. Den blev vår rekvisita. Vi hade också en flygel på scenen. Det är lätt att glömma att också flygeln har ett sceniskt uttryck redan i sig själv!

### **6.5.2 Textgestaltning**

Att skapa manuset var, som tidigare beskrivits, en omfattande och intressant process. Texten som hade varit på papper skulle nu komma att höras och synliggöras i sceniskt gestaltad form. Att ta Aino K:s roll efter allt manuset var som en födelse. Jag kände att när jag gick in i rollen som Aino K berättade jag inte bara hennes historia utan avslöjade också mig själv och mina tankar om de teman som kommer upp i pjäsen. Något som länge hade varit mitt eget och tillhört mitt inre måste jag nu dela med andra.

Kristersson ville hela tiden höra texten när vi repeterade. Han menade att vi inte kunde arbeta med texten bara på papperet, för han måste höra hur den lät när jag framförde den muntligt. Den fasen var nyttig. Vi gick igenom texten många gånger och han hittade alltid någonting som vi kunde förbättra. Återigen påminde han mig om logiken och om att publiken måste förstå texten och meningarna direkt när de hör berättelsen. Om lyssnaren kan förstå berättelsen direkt, kan man följa den och behöver inte gå tillbaka i minnet för att och försöka komma ihåg och reda ut något som man inte begrep.

Jag personligen hade en mycket nära relation till texten, kanske därför att vi skapade den tillsammans jag och Kristersson. Genom hela gestaltungsprocessen var det alltid njutningsfullt för mig att gå igenom texten gång efter annan, för jag kände att det var min text. Jag kunde känna att den tillhörde mig, men samtidigt var den en egen helhet. Jag älskade och respekterade texten. Att ha en så nära relation till en text gör det mycket roligt att gestalta den. Jag kände att jag gav någonting av mig själv, när jag övade och framförde texten, som också blev sann för mig i detta ögonblick.

### **6.5.3 Rollfiguren Aino K på scenen**

I pjäsen heter min roll Aino K. Jag ville att hon skulle benämnas så, eftersom detta namn innehåller både Aino Krohn (hennes flicknamn) och Aino Kallas. Det är också viktigt att skilja Aino Kallas som människa från Aino K som rollfigur. För några år sedan såg jag filmen *Hilde* om sångaren Hildegard Knief. Huvudrollen Hilde spelades av skådespelaren Heike Makatsch. Jag hade inte hört talas om artisten Hildegard Knief innan, men hon

blev verklig för mig när jag såg filmen. Och Makatsch gav sitt ansikte och sin röst till rollen. Både Makatschs rollarbete och Knefs livshistoria har varit en stor inspiration för mig.

Aino K som rollfigur är en gammal, vis kvinna. Hon har sett mycket i livet och gått igenom svåra händelser. Hon har rest mycket och även bott i olika länder. Aino K är en konstnärssjäl. Hon blir lätt inspirerad, hon har ett öppet sinne och hon låter sig själv bli berörd. Hon är kluven mellan sina roller som mor och konstnär. När hon berättar om sina barn, känner hon längtan och skuld. Hon känner också skuld för sin otrohet mot Oskar Kallas. Men hon kan inte låta bli att tänka att livet med familjen inte räcker till för henne. När hon minns Eino Leino, känner hon att hon har levt på riktigt och att han var någon som förstod henne.

För att hitta rollen behövs ett sökande förhållningssätt och att gå i riktning mot rollen, att prova rörelsen, hållningarna och bara stanna, känna luften och energin omkring sig och tända ljuset bakom ögonen. Man är närvarande och samtidigt riktad långt ifrån den punkt där man står. Tiden är nu, men samtidigt är ögonblicket oändligt.

Kristersson och jag började arbeta sceniskt. Han lärde mig att slappna av i handlederna, något som hjälper en att hitta kroppens naturliga tyngd. För att få handlederna att slappna av fick jag dansa en improviserad samba. Avslappnad men aktiv i kroppen ska man vara hela tiden på scen; fokuserad, men inte överdrivet koncentrerad. Illusionen på scen är att allt händer just nu för första gången, att allt är skapat i just det ögonblicket, och att pjäsen föds just när den framförs. Det som händer på scenen ska vara så naturligt och logiskt att åskådaren ska kunna tvivla på om det som händer är improviserat eller planerat. Impulser och riktningar är viktiga när man skapar denna illusion, eller rättare sagt: denna nya verklighet. När man rör sig måste man också ha en riktning, som också bryts så att det skapas spänning och avspänning. Och när man framför en monolog ska man göra det på ett sådant sätt att texten låter som att den som framför den upptäcker nya saker hela tiden.

Rörelserna, riktningarna och taltempona testade jag mycket, för Kristersson var mycket noggrann med dem. Jag skulle ha provat dem så länge att de skulle sitta och kännas bra; om någonting känns konstigt och jobbigt är det lätt att förlora energi och tappa fokus och karaktär. ”Vägen till gestaltning handlar om att sätta hela kroppen i rörelse”, skriver Lena Dahlén (2012) i sin avhandling om monologpraktik, något jag skall återkomma till. Det är viktigt att man hittar vägen till karaktären; man ska inte spela en karaktär utan vara den. Hemligheten är att i mig finns jag, Johanna, men samtidigt min karaktär Aino K.

Det faktum att rollen har varit en riktig människa ger ett annat perspektiv på rollfiguren. Även om min roll är Aino K och hon är inte Aino Kallas, vill jag tänka att Aino Kallas är bakom rollen och med i föreställningen. Innan föreställningen tänker jag på henne. Jag vill spela pjäsen till hennes ära och till minne av henne. Det är en unik chans för mig att lära känna henne genom hennes dagböcker och genom att spela hennes roll.

Rollfiguren Aino K föddes och utvecklades under processens gång. Mellan rollen och artisten finns ett avstånd och detta är en paradox. Man är i rollen, men samtidigt är rollen självständig. Rollen föds utan att man ska tvinga fram den. Artisten ger sin röst, sitt utseende och sina gester till rollen. Man kan också kalla den "annanheten" eller "den andre". Artisten ändrar skriven text till drama genom sin kreativitet. Man kan träna tekniker som hjälper en att hitta rollen, hur man går, vilka uttryck som passar till karaktären och så vidare, men när man känner texten, som är kärnan i hela föreställningen, blir den levande; livets ande blåses in i texten.

#### **6.5.4 Samarbetet med regissören**

Medan vi skrev manuset hade Kristersson och jag bildat ett slags arbetsgrupp på två personer: vi träffades, diskuterade och byggde pjäsen tillsammans; vi var beroende av varandra eftersom jag som finskspråkig kunde läsa dagböckerna men behövde hjälp med att översätta dikterna till svenska. Vi gick igenom processen tillsammans och jag kunde känna att manuset tillhörde oss båda. När vi började med det sceniska arbetet förändrades emellertid dynamiken mellan oss, liksom sättet att arbeta och kommunicera. Plötsligt var vi inte en demokratisk arbetsgrupp, utan han blev regissör och jag blev sångare och skådespelare. Jag var på scen och han var utanför scenen. Han tittade på mig på avstånd och jag kunde bara ta hans anvisningar och följa dem. Jag litade på honom och ville utveckla mig. Jag förstod att den situationen är en del av att växa som artist, vilket var ett av mina syften. Men det var bara det att den dynamiska vändningen kom så snabbt att jag inte förstod den då, utan först månader efteråt.

Att vara på scen är krävande, för man måste kunna agera, röra sig och sjunga samtidigt och allt måste se naturligt och lätt ut. I egenskap av regissör nådde Kristersson snabbt resultat. Han jobbade minutiöst med mig. Jag blev bedömd och kritiserad hela tiden. Det var mycket krävande, för det kändes som att ingenting var bra, ingenting räckte och att jag var otillräcklig som inte kunde någonting. Ändå förstår jag att han pressade mig för att få ut det bästa av mig. I vårt projekt riktades trycket hela tiden mot mig, för även om Sundström var på scenen och hade en roll, är *Aino K – barnen, kärleken och döden* en monologpjäs och Aino K är den enda som talar och agerar.

Sista veckan före premiären var mycket tuff för mig, för Kristersson pressade mig mycket och samtidigt uppmuntrade och prisade han Sundström som spelade mycket fint. Situationen var otacksam för mig. Men sista dagen före premiären kom min vän Frances Tomazdotter, som är specialist på dramaturgi. Hon såg min nöd och uppmuntrade mig just när jag behövde det som mest. På detta sätt blev hon ansluten till vår arbetsgrupp, bara en dag innan det var dags för premiär. Men det var i precis rätt ögonblick.

### **Bilagor till 6.6**

#### **6.6.1 Uppladdning inför föreställningen**

Kristersson, Sundström och jag hade arbetat genom pjäsen under flera kvällar innan premiären. Premiären var en höjdpunkt, som vi nådde efter månader av förberedelser och repetitioner. Laddningen i premiären var viktig för mig, och innan föreställningen gick jag upp på scenen och peppade mig själv. Jag påminde mig själv om att jag skulle hämta ny energi efter varje del av berättelsen och innan varje sång. Det var viktigt att kunna ladda också med tålamod och ett balanserat sinne, och inte låta energin ta över och som artist tappa kontrollen över och kontakten med rollen, uttrycket eller texten.

#### **6.6.2 Platsen, publiken och stämningen**

Föreställningen uppfördes i Liljeforssalen på Musikhögskolan i Malmö. Det bästa med den salen är att publiken är nära, att man har bra kontakt med dem. Den andra fördelen är ett fantastiskt konstverk av konstnären Bruno

Liljefors, där svanar flyger med stora, öppna vingar och med vatten i bakgrunden. Pylkkänens *Dödens svans*anger passar perfekt att framföra i den salen, för de passar så bra ihop med konstverket. Akustiken i salen är behaglig; det finns inte mycket eko.

Liljeforssalen har trappor bakom scenen. Precis innan föreställningen väntade Sundström och jag vid trapporna. Vi kunde höra publiken prata, men ingen såg oss och vi såg inte dem. Det var en varm stämning i salen och jag hörde mina vänner prata och skratta i publiken. Det kändes bra. Min klasskamrat Fredrik Hagerberg var konferencier och hjälpte på många sätt till med platsen och dokumentationen, för vi filmade föreställningen, och det var han som välkomnade publiken.

Publiken vid premiären bestod av ungefär 30 personer; vänner, studentkamrater och kollegor. Nästan alla i publiken var människor som själva arbetar inom kulturområdet. När föreställningen började kunde jag känna i luften att publiken var nyfiken och öppen för vad som skulle komma. Stämningen blev lugnare efter en kort stund och pjäsen var i gång. När jag berättade Aino K:s historia, tittade jag publiken direkt i ögonen. Senare fick jag höra att det var ganska imponerande. Blicken bjöd in publiken och krävde publikens fulla närvaro. När pjäsen gick vidare berättade Aino K om sina barns död. Då blev det helt tyst i salen. Det personliga och känsliga temat berörde publiken, och i slutmonologen beskriver Aino dödens närhet, som ska drabba oss alla en gång.

### **6.6.3 Att framföra texten, sångerna och rollen Aino K**

Pjäsen innehöll, som jag beskrivit tidigare, både berättande text och läst skriftlig text ur Kallas dagböcker. Övergången från den lästa skriftliga texten till taltextern och tillbaka gick enkelt. När föreställningen började och jag öppnade min mun, flödade texten ut. Jag var i Aino K:s roll och det kändes naturligt. Jag hade motivation att berätta om hennes liv för andra. Jag litade på manuset, som jag älskade. Texten var hela tiden levande och rörlig. Jag varierade den talade rytmen och tonhöjden, så som jag hade övat att göra med Kristersson. Han lärde mig också att artisten har olika riktningar på scenen. En riktning är till en själv, en annan till samspelaren, en tredje till publiken och en fjärde till texten och musiken. Jag kunde använda alla de riktningarna i föreställningen. När jag sjöng Pylkkänens sånger tog jag ett steg bakåt och närmade mig Sundström, pianisten, vid flygeln. Det kändes akustiskt bra och vi utgjorde ett typiskt sångar- och pianistpar, som jag tyckte passade bra till Aino K:s karaktär. Vi hade också ögonkontakt med varandra, och kommunikationen med Sundström kändes naturlig på scenen.

Att variera platsen på scenen, liksom blickarna och rörelserna, ingår i den sceniska gestaltningen. Alla dessa inslag måste ha en mening i förhållande till texten eller rollen. Impulser, reaktioner och rörelser påverkar alla dynamiken och pjäsens framskridande. En styrka med pjäsen är variationerna. Aino K:s roll rör sig på olika sätt; hon står, sätter sig och dansar. Hon pratar, läser, sjunger, varierar blicken och lyssnar när Aune spelar piano. När hon pratar, varierar hon de rytmiska elementen och tonhöjden. Det som ger spänning och avspänning till pjäsen, ger publiken en känsla av närvaro och gör pjäsen levande.

### **6.6.4 Affischen och programbladet**

Att skapa affischen (bilaga 1) och programbladet var det visuella arbetet. Affischen är det första som publiken ser och den första information som de får om föreställningen. Den ger ett första intryck och den ska väcka

intresse. Vi bestämde att bilden på affischen skulle vara ett foto av mig i rollen som Aino K. Bilden till affischen och programbladet togs av Musikhögskolans fotograf Leif Johansson. Temat döden i pjäsen är allvarligt och vi ville att den som såg affischen skulle se det redan i rollfigurens ansikte. Händelserna i pjäsen äger rum från strax efter sekelskiftet 1900 till 1950-talet. Kristersson, Johansson och jag ville att man skulle känna igen tiden i affischen. Även konsertproducent Claes-Bertil Nilsson hjälpte oss med att utforma den.

Programbladet innehåller sångtexterna, programmet, rollfiguren Aino K:s bild, densamma som är på affischen, och en kort presentation av Aino Kallas och hennes bild (bilaga 2). Publiken hör Pylkkänens sånger i svensk översättning för första gången i sitt liv, eftersom de aldrig översatts och framförts i Sverige tidigare. Därför är sångtexterna viktiga att ha med i programbladet, så att publiken även kan se texterna när de lyssnar på dem. När Kristersson och jag funderade över vad vi skulle ha med i programbladet, tänkte vi att det också var viktigt att publiken även kunde se en bild av Aino Kallas. Karaktären Aino K som publiken träffar på scen är ju inte samma person som den riktiga Aino Kallas, och karaktären kan aldrig helt fånga människan som den föreställer. Och det behövs inte; karaktären är individuell, en avspiegling av den verkliga människan. Genom programbladet kan publiken läsa om Aino Kallas och genom föreställningen och Aino K:s karaktär kan de lära känna henne och hennes livshistoria.