

# Cirkus

Berättelsen om en opera

Niklas Rydén





Libretto, musik, regi Niklas Rydén  
Sång Sofia My Fryklund  
Koreografi, regi Eva Ingemarsson  
Scenografi Cajs Branchetti-Hallberg, Niklas Rydén  
Kostym Cajs Branchetti-Hallberg  
Ljus Viktor Wending  
Ljusteknik, följe My Pärsson  
Piano, repititör David Sperling-Bolander  
Violin Karin Wiberg  
Slagverk Ebba Westerberg  
Cello Johannes Bergion  
Produktion Luisa Denward, Sofia Åhrman

PLEASE  
DON'T

# Cirkusresan

Idén till monologen Cirkus föddes våren 2010. Jag hade sökt projektstöd för att göra ett stort operaprojekt. När jag inte fick tillräckligt med stöd till detta fick jag istället lust att skriva en monologopera. Jag hade ett behov att skriva ut mig starka känslor och bestämde mig för att det skulle bli i gestalt av en kvinna som gör upp med sitt liv. Jag ville också pröva hur mitt nyopera-språk klarar att bära en stark känslomässig dynamik, hur det klarar att förmedla och beröra med starka uttryck.

Att skriva och sätta upp en opera är en lång resa och jag vill här dela den erfarenhet som två år med Cirkus blivit. Jag beskriver och reflekterar därför kring processen i fem olika avdelningar. Den första beskriver konkret vad som hände, som en slags logg. Sedan följer reflektioner och frågeställningar som funnits i arbetet med texten. Därefter ett avsnitt där jag belyser musiken och olika frågeställningar kring den. Sedan kommer en genomgång av de tankar som låg till grund för olika delar av iscensättningen. Avslutningsvis tar jag upp exempel från gruppdynamiken, konflikter som uppstod och hur vi löste dem. Jag skriver mest för att själv samla erfarenheterna och smälta vad vi gjort. Men jag vänder mig också till de som bidragit till att stödja genomförandet och till en intresserad bransch och publik.

Niklas Rydén, 30 april 2012

Text och form Niklas Rydén

Foto Niklas Rydén, Magdalena Dziurlikoska

Projektet har innehållit många moment:

- Skriva, omarbета och redigera texten, librettot.
- Komponera, redigera och arrangera musiken. Verket är en timme och fyrtiofem minuter.
- Studera in, repetera och producera inför den första presentationen våren 2011.
- En resa till Stockholm med visning på Tribunalen och Södra Teatern.
- Studera in, repetera och producera inför den riktiga premiären 2012.
- De som arbetat med Cirkus kompositör/librettist, en sångare, en repetitör, fyra musiker, en scenograf/kostymör, en ljussättare, en regissör, en ljudtekniker och tre producenter.

2010 fick New Opera CO 100 tkr i projektstöd från Göteborgs kommun och 150 tkr från KUR. 2011 fick vi från 250 tkr från KUR. Det är dessa sammanlagt 500 tkr som finansierat Cirkus.

Pengarna från 2010 räckte till en första version våren 2011 och stödet för 2011 möjliggjorde färdigställandet och uppsättningen våren 2012. Inom ramen på 500 tkr ligger ersättning till alla som arbetat, men också alla övriga kostnader för lokal, teknik, kontor, marknadsföring, resor och annat.



# En opera blir till

## – om vägen från idé till färdigt verk

Cirkus skulle handla om en kvinna som återupplever och bearbetar. Med känslor som pendlar mellan sorg, ilska, längtan, hat och kärlek minns hon episoder och människor som nu är borta. Vi får följa med på denna inre resa med insikter och en utveckling som förhoppningsvis gör henne helare som människa. Detta var min utgångspunkt och idé. Något mer visste jag inte då, våren 2010.

### Juli – september 2010 | Starten

Sommaren 2010 satte jag mig och började skriva. Jag hade ingen idé om ett konkret berättande utan ville bara pröva språk som kunde uttrycka starka känslor. Jag hade läst Sara Cane och Elfride Jelinek för att ladda. Det kunde låta så här:

*”Det går inte. Det går inte mer. Alls. Jag orkar inte nu.  
Det är de små grå bultarna som bankar. Bankar på. Hela tiden.*

*Han är död. Han är död. Du är död! Hör du det! Jävlar!  
Får inte... Får inte börja gråta...*

*Jävla skit. Orkar inte mer...*

*paus*

*I mörkblåa syner blir det som sammet. Mjukt, tryggt och vackert på en gång. Som en sång. En mörkblå sång i sammet. Som skingrar dammet. Dammet. Sammet. Sammetslen. Den mörka blåa lena fén. Hon skall rädda mig, bädda mig, in i blå torr ren frisk orörd hel. Allt.*

*Allt blev fel. Så fel. Hur kunde det hända.*

*Med svans. Utan sans. Jävlar! Jag. Står. Inte. Ut. Jävlar.  
Horror! Stenbockar! Flockdjur! Idioter. Tänk för fan. Tänk och lev! Jävlar gröna zebror som flyger bland molnen. Galen!  
Jag blir fullständigt. Helt. Felt. Relt. Selt. Jävlar!  
Jag dör. Sakta. Inifrån. Jag dör. Det är svart. Slut. Slut.  
Slut.*

*Aldrig mer. Skall bokstäverna dansa sina färger. De mörka vackra röda blåa gula gröna. Som dansade på väggen. I mönster av mening som skapade tid. För oss. Aldrig. Mer.”*  
(Från den första librettoskissen 31 juli 2010, mer än hälften av detta är med i slutversionen)

### Augusti – september 2010 | Berättelsen

I slutet av sommaren visade jag texten för kolleger och fick stöd för att gå vidare och utveckla den. För att kunna göra detta var det nödvändigt att sätta in alla känslor i

ett sammanhang, att skapa en ramberättelse. Tillsammans med bland andra koreografen Eva Ingemarsson hittade jag på en historia om en kvinna som är uppvuxen på cirkus och har råkat ut för många förluster.

*Hon växer upp på cirkus. Hennes föräldrar är trapetskonstnärer och hon själv en lovande stjärna. Efter en olycka gifter hon sig med en knivkastare, blir hans Target Girl och turnerar i hela världen. Sen rasar allt. De flyttar till landet och startar en guldgruva. Nu är den borta, liksom han.*

Så stor hon här själv, berättar och minns. Melankoli blandas med raseri och stunder av insikt. Vad drömde hon? Hur blev allt? Vart ska hon? (Ur programmet från premiären 2012. Se mer i bifogat synopsis.)

I september var synopsis färdigt och likaså en idé om en grundläggande dramaturgi. Den stämmer påfallande väl med slutresultatet:

*”Om det först varit en galen inledning präglad av bisarr poetisk text, blir det i andra delen en mer berättande text och klokare reflektion. Sedan kommer ett nytt utbrott av känslor. Ändå värre. Sen berättar hon hur han dog och vad hon själv gör nu i olika versioner. Sen avslutas allt med ett fint minne i presens.”*

(Ur dramaturgiskiss september 2010)

### November 2010 | Skrivandet

Det fanns alltså en plan, och librettot skulle fyllas med text enligt denna och enligt synopsis. Alla berättelser skulle berättas, alla känslomässiga utfall och sorgsna inåtblickar genomföras och de olika delarna färdigställas.

Jag hade tidigt bestämt mig för att pröva att berätta med en rapsodisk teknik med korta sjok av text. Librettot består av ungefär fyrtio sådana stycken. De berör olika världar huvudpersonens tankar kretsar kring. Barnomens cirkus, föräldrarna, livet i glamour på turné, han, den stora kärleken, gruvan de startade, och barnet hon aldrig fick.

Under berättelsen kastas hon mellan minnen och känslor från dessa världar. Tillsammans bildar de en väv med vars hjälp vi efter hand får reda på allt som varit.

När jag skrev Vi i Villa, min förra opera, använde jag en realistisk vardagsdialog. Jag hade ganska stor erfarenhet av sådan text och tyckte det var ganska lätt att se vad som fungerade. I Cirkus var det en utmaning att förstå hur det surrealistiskt poetiska språket för känslor fungerade, och hur jag skulle använda shortcuts-tekniken. Jag har haft stor hjälp av kolleger som under arbetets gång hjälpt mig hitta en fungerande språklig väg och bestämma i vilken ordning alla klipp skall komma.

### December 2010 – april 2011 | Första versionen

I slutet av 2010 blev det klart att Sofia My Fryklund skulle sjunga rollen som Cirkuskvinnan. Sofia var med i Vi i Villa 2010 och det kändes att hennes avskalade men ändå kraftfulla sätt skulle vara en tillgång för Cirkus. Samtidigt förstod vi att operan inte skulle hinna bli färdig våren 2011 som vi planerat. Arbetet var för stort.

Istället bestämde vi att visa en offentlig arbetsversion i slutet av april.

Arbetet med texten fortsatte till ända in i mars 2011. Sen komponerade jag några veckor och tonsatte de tre första sidorna i librettot, av sammanlagt tolv. Det blev tjugotre minuters musik.

Sofia fick musiken efterhand och vi repade in den på sång och piano.

I april började vi parallellt att göra en skiss för iscensättning. Eva Ingemarsson som deltagit i arbetet med texten skulle nu ge Sofia regi och koreografi. Hon valde en ganska stram gestaltning eftersom text och musik är så expressiv till sin karaktär.

Sofia fick ett enkelt rörelsematerial att hålla sig till i varje scen. Detta blev oväntat en hjälp för henne när hon skulle lära sig all text utantill. Hon kunde knyta texter till kroppens minne av rörelser och rumsliga situationer.

### April 2011 | Work in progress

Under fyra välbesökta kvällar i april 2011 visades Cirkus första gången för publik. Föreställningen varade en timme, Först framförde vi den tonsatta delen med sång och piano. Det tog tjugofyra minuter. Sedan läste Sofia resten av librettot under trettiofem minuter.

Det blev alltså en presentation av hela verket och publiken var mycket engagerad i de samtal vi hade efteråt. Vi talade om genus- och offerproblematiken, om hur skillnaden var mellan sjungen text och uppläst text, och om olika aspekter på librettot, berättelsen och musiken. Efter dessa samtal bestämde vi oss för att arbeta om stora delar av texten. Läs mer om detta längre fram.

### Maj 2011 | Gästspel i Stockholm

I maj fick vi en praktikant från Kulturverkstan i fem veckor. Sara Ahlberg, som också är skådespelare och regissör, fungerade som projektledare, representerade NewOpera CO på teaterbiennalen i Gävle, och deltog i omarbetningen av texten.

I slutet av maj 2011 ordnade Sara och jag ett tre dagars gästspel i Stockholm där vi visade smakprov ur Vi i Villa och Cirkus. Tanken var att bjuda in nyckelpersoner och deras väcka intresse för gästspel och nya samarbeten.

*Work in progress april 2011. Sofia My Fryklund.*



Vi hade en spelning på Teater Tribunalens maj-festival och två dagföreställningar på Kägelbanan på Södra Teatern. Vi visade utdrag för inbjudna gäster och hade efterföljande samtal. Bland gästerna fanns representanter för bland annat Radioteatern och Länsmusiken i Stockholm. Medverkade gjorde sångarna David Sperling Bolander och Sofia My Fryklund, undertecknad spelade piano.

### **September 2011 | Omarbetningen av texten**

Arbetet med att skriva om librettot genomfördes i september och oktober 2011. Det innefattade upprepade (otaliga!) genomläsningar, diskussioner, samtal och brainstorming med olika medarbetare, ett flertal uppläsningar för publik och en serie omarbetningar av själva texten. Men till sist var det färdigt. Det libretto som gäller nu till sist är den trettioandra versionen av texten. Jag har aldrig arbetat så med en text!

Eva Ingemarsson har varit med hela tiden i arbetet och ett varit stort stöd. Sara Ahlberg var viktig och aktiv både som samtalspartner och när hon som skådis läste manus ett antal gånger. Regissören Johanna Larsson gjorde några intensiva läsningar som gav mycket och jag har också haft stöd av Magdalena Dziurlokowska i omarbetningen

### **Nov 2011 – feb 2012 | Musik skrivs, repetitioner**

I november började jag med musiken. Det skulle vara premiär i april. Först skrev jag sångstämma med piano-komp. Det arbetet pågick från november till slutet av februari. Under denna period arbetade jag ungefär fyrtio dagar för att komponera åttio minuter musik. De första tjugofem minuterna hade jag skrivit redan våren 2011. Cirkus är sammanlagt 105 minuter lång.

Parallellt började jag träffa Sofia ungefär en gång i veckan för att pröva och repa in det nya materialet. På så vis fick jag direkt feedback och kunde ändra sådant som inte fungerade.

### **Januari 2012 | Fler medarbetare kommer till**

Först under januari och februari 2012 blev det helt klart vilka som skulle vara med.

David Sperling Bolander tog i januari över min roll som repetitör och pianist. På så vis kunde jag vara ett öra utifrån och fokusera på att göra färdigt musiken.

I februari började också producenterna. Under fyra månader skulle Luisa Denward arbeta halvtid, och Sofia Åhrman en dag i veckan. I februari började också Cajs Branchetti-Hallberg arbetet med scen och kostym, och Viktor Wendin att skissa på ljuset.

### **Mars-april 2012 | Orkesterrep, arrangering**

I mars började orkestern repa. David på piano, Karin Wiberg fiol, Johannes Bergion cello och Ebba Westberg slagverk. Pianotrio med slagverk. Ingen hade arbetat tillsammans tidigare. Vi träffades två-tre gånger i veckan under mars, några timmar åt gången.

Under denna period arrangerade jag musiken parallellt med repetitionerna. Det tog fem veckor och jag hade nytta av att kontinuerligt kunna testa arrangemangen på musikerna.

### **Februari – april 2012 | Iscensättning och regi**

Redan under våren 2011 började Eva Ingemarsson ge koreografiskt material till Sofia. Under vintern var hon med på många repetitioner och gav Sofia nytt material.





Hon har velat att Sofia så tidigt som möjligt skall ha med det sceniska när hon repar.

Under det intensifierade arbetet i mars och april tog Eva helt hand om den sceniska regin. Sofia fick bestämda rörelser för all aktion och kunde vila i detta. Hon fick platser, en väska att ha saker i och sitta på, och en gunga. Allt detta tog Eva hand om. Jag arbetade samtidigt med den musikaliska regin och vi diskuterade kontinuerligt hur allt fungerade och gjorde strykningar och ändringar.

### Mars 2012 | Produktion och marknadsföring

Under hela repperioden arbetade vi parallellt med att ta fram texter, informationsmaterial, göra utskick till press, bransch, publik, skapa en grafisk profil, göra affisch, flyers och program.

Jag byggde i februari en ny hemsida med Wordpress. Den har varit ett bra verktyg att arbeta med i produktionsarbetet. ([www.newopera.se](http://www.newopera.se))

Pressbilder tog vi i två omgångar. En dag i mars, och sen dagen innan premiären. Det gjordes ett gediget pressarbete och vi fick ställa upp på ovanligt många intervjuer som tog viktig tid från repetitionerna, ett problem jag känner igen från tidigare, men ett angenämt sådant.

### Fredag 13 april 2012 | Premiären

Det var fredag den 13. Det gick bra. Det gick väldigt bra. På en fullsatt premiär fick vi se hela föreställningen på riktigt för första gången. Det hade varit så kort reptid att vi aldrig egentligen hade kunnat ta oss igenom hela verket med ljus, full orkester, kostym, projektioner, utan att det hackat i övergångar, blivit fel eller varit underliga tempon. Men nu fick vi se och kunde äntligen börja förstå vad Cirkus blivit, vad det var vi hade gjort. Och Sofia strålade på scenen.

### April 2012 | Pressen skrev mycket

Vi har haft ett sällsynt lyckat pressarbete. Vi fick förhandsartiklar med stora uppslag i GP och GT, reportage i Mitt i Musiken, lång presentation i P4 morgon, och en rad mindre reportage och puffar.

Och vi har fått väldigt fina recensioner.

I Göteborgsposten skriver Magnus Haglund:

*Sången får bära hela uttrycket och så uppstår en komplex närvaro, en tidskänsla där musiken vandrar genom en magisk cirkusvärld av knivkastare, trapetskonstnärer och alla-handa drömmare.*

Lis Hellström Sveningson på nummer.se:

*Mitt i allt finns Sofia My Fryklund. Det vore fel att säga att det är hennes föreställning, för helheten är själva poängen, men ensam med sin fantastiskt rörliga och okonstlade röst parad med lika skör som stark närvaro gestaltar hon detta omstörtande liv.*

Göteborgs kulturchef Björn Sandmark på sin blog:

*När jag ser föreställningen slår det mig hur väl denna operans grunduppsättning av fabeln i librettot, korresponderar med text och musik. Fokuseringen på det existentiella känns traderad, men ändå på ett nyskapande vis aktualiserad och befriande fri från stelnad och floskulös 1800-talskonst. Nyoperan känns fri och självständig, men ändå relaterad på ett tydligt vis till traditionell opera.*

David Dickson på bloggen "What comes naturally":

*För den som är intresserad av operagenren i nutid är Niklas Rydén nyopera Cirkus en guldgruva att ösa ur. Den talande poesin. Det sångliga uttrycket, som Rydén vill lägga nära det talade ordets.*

### April 2012 | Publikens reaktioner

Reaktionerna från publiken har också varit starka och positiva. De flesta kommenterar speciellt musiken, och att de tycker att Sofia är otroligt bra. Många är också starkt berörda av berättelsen och en del har personliga upplevelser bakom sig som gör vissa delar extra starka. Beläggningen har varit bra men kunde varit bättre. Vi har haft runt sextio procent i snitt, ganska normalt med Atalante-mått. Men med tanke på det breda tilltalet i Cirkus och publikens positiva reaktioner skulle man önskat att det kunnat vara fullsatt.

Det finns därför anledning att komma tillbaka med en ny spelperiod på Atalante kanske redan hösten 2012.

### April 2012 | Utveckling

Före premiären hade vi alltså aldrig lyckats genomföra ett riktigt koncentrerat genomdrag. Det har varit för stort, för mycket musik, för mycket ändringar. Det gick förvånansvärt bra redan på premiären, men sen har föreställningen vuxit och blivit mer och mer stabil. Där premiären kändes lite övertänd med sin höga energi och täta tempo så var den sista föreställningen framförd med en lugn kraft som landat i det som verket egentligen är.

Och oavsett hur det känts för oss medverkande efter enskilda föreställningar verkar Cirkus fungera och nå fram till sin publik. Ibland tycker vi att vi haft en trött energi, ibland spelat många musikaliska fel, ibland är Sofia inte på topp. Men det fungerar ändå. Det talar för att verket i sig bär på ett bra sätt.





# Ett litet utdrag ur librettot

## Akt III

Först Ouvertyr och fyra scener. Sedan följer:

### V Cirklar. Bultar. Bara ingenting.

*Det virvlar. Det virvlar runt runt. De blir fler, fler, fler, fler. Cirkelarna som kedjar i varandra. Böjer former, sluter mönster. De är överallt. I mig. Runt mig. Krälar som maskar av oro och meningslös tid.*

*– Det måste ta slut. Det måste ta slut. Hör du det!*

*– Du fattar inte vad det är du har förstört. Det är livet vi pratar om. Mitt. Ditt. Vårt liv. Idiot.*

*– Jag måste få frid. Någon liten stund måste jag det. Du måste hjälpa mig. Jag måste få tala med dig. Måste få tala. Mmmm...*

*Det är de små grå bultarna som bankar. Stora huvuden. Sexkantiga. Bankar, bankar, bankar, bankar.*

*A-a-a-a... Hela tiden. Hela tiden.*

*I långa rader står de. Som på kö. Kö. En kö av kall metall som bankar i huvudet. Kö av kall metall som bankar i huvudet. Om och om. Om och om igen.*

### VI Liten, mindre, minst

*Liten, lagom, stor. Stor, större, störst. Liten, mindre, minst. Minst en gång till. Högst en gång till. Vi var högst. Jag var högst.*

*Men nu. Bara inte någonting. Ingenting. Ingenting alls. Bara tom jord.*

### VII Krasch. Boom. Bang.

*Krasch. Boom. Bang. Krasch. Boom. Bang.*

*– Nu vaknar du och lyssnar på mig.*

*Jag står i sovrumsdörren klockan sex på morgonen och kastar tallrikar. En och en.*

*Krasch. Boom. Bang. Krasch. Boom. Bang.*

*– Ja. Det är din mammas porslin. Med blommor och fåglar.*

*Det ni hade när du var liten.*

*Krasch. Boom. Bang.*

*– Det kan inte fortsätta. Du måste lyssna. Du måste börja våga prata. Säga något.*

*Krasch. Boom. Bang. Krasch. Boom. Bang.*

*– Nu välter jag Bill. Bokhyllan vid sängen. Ja! Ja! Du låser in dig i förrådet.*

*Jag bankar, bankar, bankar på dörren.*

*Krasch. Boom. Bang. Säga något! Krasch. Boom. Bang. Tala! Helvetet var det. Helvetet var du. Du och ja, du och jag.*

*Krasch. Boom. Bang.*

*– Det kan inte fortsätta. Du måste lyssna. Du måste börja våga prata. Säga något.*

*Krasch. Boom. Bang. Krasch. Boom. Bang.*

### VIII Vi dödade barnet. Mamma. Varför lämnade du?

*Mmmm...*

*Vi dödade. De dödade. Och jag dog.*

*– Är det så mycket begärt? Att få föda sitt barn? En gång? Det enda jag ville... Mmm...*

*Snurrar. Jävlar. Snurrar. Jävlar. Och hoppar. Det enda jag ville. Instrumental avsl*

*– Mamma. Varför lämnade du mig så. Mamma. Bara försvann.*

*– Fattar du... inte att jag blev så ledsen.*

*Fattar... Inte... Lämnade och försvann. Så obeskrivligt, outsinligt ledsen. Blev jag. Liten, ensam och svart. Ensam och svart. Ensam och svart. Stod jag där när du och pappa bara var borta. Borta från mig.*

*– Och nu har också du lämnat. Jag saknar dig så. Saknar dig så outhärdligt mycket. Och gråter stilla tårar som aldrig, aldrig sinar.*

A woman with short, light-colored hair, wearing a white tank top with dark polka dots and light-colored pants, stands in the foreground. She is looking towards the camera with a neutral expression. Behind her is a large, green, perforated screen with a grid of small circular holes. The background is lit with blue and green light, creating a dramatic atmosphere. The title 'Berättelsen' is written in large, bold, red letters across the top of the image.

# Berättelsen

– om texten och hur den blev till

Det är nog så att librettot alltid kommer först i arbetet med opera. För mig har det varit självklart i alla mina verk, eftersom jag velat utgå från en berättelse och en dialog/monolog. Musiken hämtar sedan sin kraft och väsen ur det som texten talar om.

Här följer några reflektioner kring hur texten/librettot till Cirkus kom till och omformades under en lång process.

## Temat och innehållet

Det började med en vision om ett format och ett slags behov av att skriva om en kvinna som bearbetar, upplever, lever ut och går igenom allt som varit. Och det är just vad Cirkus blivit, fast på ett annorlunda och mer sagoaktigt vis än jag trodde från början. Många av berättelserna i Cirkus handlar om förluster. Förlorade anhöriga, svunnen kärlek, ett barn man aldrig fick. Många i publiken känner igen sig och speciellt de som är äldre kan känna igen väldigt mycket. Det är positivt att det har blivit så tydligt att kvinnan i Cirkus växer och kommer stärkt ur det hon går igenom. Det var någonsans det jag ville tala om. Att det är när vi vågar gå i närkamp med det svåra som vi kan växa på riktigt.

## Sturm und Drang

I min grundidé fanns en lust att testa hur långt man kan dra kasten mellan olika känslotillstånd. I klassisk opera går det bra att uttrycka väldigt starka och olika känslomässiga tillstånd, men skulle det fungera i nyopera, med vanlig röstklang?

I Cirkus kastas kvinnan mellan extrema lägen, men det blir inte fullt så dramatiskt som jag hade föreställt mig. Det beror nog främst på att jag, när jag fick idén, för mitt inre såg en klassisk operasopran som skriker ut sin smärta i ett högt C och sedan faller ihop på golvet.

Så fungerar det inte i Cirkus, det är mer lågmält, men det blir å andra sidan en närmre upplevelse och en mer trovärdig utlevelse som som går att identifiera sig med. Därför fungerar idén om de två kasten egentligen precis som det var tänkt och de ger monologen den terassdynamik den behöver för att hålla ihop.

## Berättelsen, cirkusen och Doris Day

Sommaren 2010 började jag skriva några av de känslomässiga stycken som inleder Cirkus. Då hade jag ingen aning om vem kvinnan var och vad hon gått igenom. Jag bara skrev känslor. När jag behövde en paus från det emotionella fabulerade jag en miniberättelse om hur Doris Day ramlade ned i en gruva tillsammans med sin hund.

Med detta i bagaget började jag fundera på vad det kunde vara för historia som låg bakom alla känslor. Under några kreativa samtal med bland annat Eva Ingemarsson vecklades historien om cirkuskvinnan ut och jag kunde skriva synopsis. Hur jag kom in på detta med cirkus och knivkastning minns jag inte. Förmodligen sökte jag efter något sagoaktigt och hamnade där. Idén till gruvan kom förmodligen ur storn om Doris Day som föll i ett gammalt gruvhål.

Doris Day är med tre gånger i Cirkus. När jag hittade på att hon föll och att hennes hund dog visste jag inget om att den verkliga Doris Day faktiskt förlorade sin hund i en olycka när hon var sjutton år. Jag tog reda på mer om Doris Day och allt annat som berättas i Cirkus har verkligen hänt. Hennes fyra män och hennes son är

alla döda, och en advokat förskingrade hennes pengar. De tre scenerna om Doris Day har blivit som flak av galenskap som skjutits in i den annars så allvarliga berättelsen. Det är välgörande.

## Shortcuts

Eftersom tanken var att skildra en person som kastas mellan olika kontrasterande tillstånd fanns redan från början idén att berättelsen skulle vara uppbyggd av korta scener och tvära kast mellan olika tillstånd. När historien om allt som hänt skulle berättas blev det därför naturligt att även där använda korta scener, och idén föddes att hoppa mellan olika världar i en short cuts-teknik. I librettot vandrar hon sålunda fritt mellan barndomsminnen från cirkusen, minnen från gruvan, från livet på glamorös turné, minnen av föräldrarna och av specifika händelser som betytt mycket. Det blir som ett collage, ett pussel där man till en början inte förstår allt.

Det har varit svårt att veta hur logiskt pusslet måste vara, och hur publiken klarar att sätta samman fragmenten som presenteras.

Ibland har jag tänkt att allt borde presenteras i en mer kronologisk följd, men när jag prövade det tyckte jag att formen tappade något. Men ordningen har gjorts om ett otal gånger och de 43 scenerna flyttats runt, runt.

## Den dramaturgiska planen

Redan i ett tidigt skede av arbetet fanns en dramaturgisk plan för skrivarbetet. Först Akt 1, en avdelning där kvinnan är helt inne i sina känslomässiga och inre tillstånd. Sedan Akt 2, där hon berättar allt som hänt. I Akt 3 är hon tillbaka i det galna och känslolösa. Därefter en epilog där hon berättar hur allt blev till slut, och till sist ett fint barndomsminne.

Precis så blev det, och det har fungerat väldigt bra.

## Att berätta historien

Att jag vågade använda short cuts berodde på att jag visste att publiken skulle kunna läsa handlingen i programmet, precis som man alltid kan på opera. Då skulle de också kunna förstå fragmenten som radas upp under föreställningen. Nu blev beskrivningen i programmet relativt kortfattad och det visade sig att många faktiskt inte läser programmet. Så efter premiären var det många som sa att det var jättefint men att de inte förstod berättelsen.

Därför började jag redan på den andra föreställningen att berätta en kort version av historien i samband med att jag hälsar publiken välkommen. Detta har varit uppskattat och gett många en bättre möjlighet att förstå det som händer. De som är mycket teatervana, kolleger och branschfolk, har tyckt det varit lite onödigt medan flertalet av den vanliga publiken menat att det varit väldigt bra.



Target Girl

### Genusproblematiken och omarbetningen

När vi visade en första version av Cirkus i april 2011 fick vi värdefulla synpunkter från publiken på hur verket uppfattades och våra intentioner fungerade.

Framförallt handlade dessa samtal om offerproblematiken. Många tyckte att kvinnan blev ett klassiskt offer för vad hennes man gjort henne, och att det var väldigt förutsägbart. En av kvällarna reste sig faktiskt en kvinna och lämnade lokalen efter att ha uttryckt sig kritiskt om min kvinnoosyn!

När jag skrev den första versionen hade jag läst Sarah Cane för att få inspiration och vräkt på med det värsta jag kunde tänka mig skulle kunna hända en kvinna. Han drack sprit, han slog henne, hon skar sig i armarna, hon upplevde att hon var sexuellt utnyttjad. Även om det tyvärr ofta är så det är i verkligheten blev det för enkelt och för förutsägbart när det sätts på en svensk teaterscen idag. Vi bestämde oss därför för att skriva om berättelsen. Vi tog bort att han drack sprit, att han slog henne och gjorde sexuella övergrepp. Vi tog bort att han krossade porslin, låste in henne och vi tog bort att hon skar sig. Istället lät vi det handla om ett par som ömsesidigt gör varandra illa i en tilltagande avstängdhet. Vi bestämde också att hon inte skall ha klänning, och att vi måste vara noggranna med att hon är stark och självständig i sin uppenbarelse.

Efter att min egen analys var klar skrev jag följande:

- Vi bör se över offerproblematiken. Se vad som behövs av sprit, misshandel, otrohet etc. Man kan t.ex. ta bort supandet helt. Vi skall skriva om aborttexten. Och göra det lite mer tvetydigt om det bara är hans fel. Hon kanske också gjorde illa. Vem är hon egentligen?

- Vi bör se över ordningen och därmed dramaturgin. En annan start kan ge helt annan ingång i allt. Gäller även hur mycket shortcuts det skall vara. Och att surrealismen kan få bättre kraft om den möter en fattbar berättelse.

- Vi bör rensa texten från övertydligheter, upprepningar och onödiga klargöranden om hur hon känner sig. Det finns också många stycken som avslutas med lite poetiska tillägg som "Det var fantastiskt. Det var så fint. Det var ju vi." Se upp!

- Musiken måste tydligt skall bottna i mitt eget tonspråk. Kolla därför starten. Sen blir det bra med fler upprepningar och kanske lite mer sånger?

Detta är nu genomfört. Ingen sprit, inget våld, ingen självdestruktivitet, det är hon som krossar porslin för att han inte talar med henne. Det blev mycket bättre och visar hur viktigt det kan vara att testa sitt material på en publik under arbetet och att vara uppmärksam på genusfrågor.

För mig var det självklart redan från början att jag ville skildra en stark kvinna, inte ett offer. Det är en styrka att våga sig ner i det svartaste för att kunna komma upp helare och gå vidare. Det är en styrka att våga känna alla känslor och kommunicera dessa till andra. Men just därför var det extra viktigt att få reda på hur berättelsen verkligen fungerade och kunna göra de ändringar som krävdes för att det skulle bli som jag ville.

### Fler idéer från publiksamtalen

Ett annat spår i samtalen med publiken gällde relationen mellan de partier som sjöngs och de som lästes. Att de hade olika kvaliteter. Många tyckte det var spännande att vi gick mellan sång och tal, och att vi borde behålla lite av det. Detta var dock aldrig aktuellt men det är en rolig idé.

Ett annat konkret exempel på vad samtal med publiken kan ge under processen är följande. I original-librettot berättar kvinnan alldeles i början att hennes man är död. Under samtalet med publiken kom vi fram till att det är mycket bättre om han bara är borta. Att vi inte vet vad som hänt, att saker får klarna efterhand. Det blev mycket bättre så.

I sådana samtal får man många synpunkter från publiken. Somliga håller man med om, och tar in i processen, andra delar man inte och de kan man bortse från.

### Presens eller imperfekt

En annan analys gällde språket i de berättande delarna. Det kan vara tråkigt att se någon på en scen som bara berättar om sådant som hänt tidigare. Man vill hellre se någon som gör och upplever saker här och nu, man vill visa, inte berätta. Därför arbetade jag igenom hela librettot och prövade om fler berättelser kunde vara i presens och om kvinnan kunde vara mer i det som händer, att hon är där och faktiskt pratar med honom, deltar i det som händer. Det fungerade på förvånansvärt många ställen och gjorde texten mer levande.

## Ordning

När vi gick igenom librettot fick vi också många tankar om dramaturgin, och om i vilken ordning de drygt fyrtio scenerna skulle komma. Vi lade mycket arbete på detta och hade många diskussioner. Små lappar bytte plats och berättelsen fick ny ton. Det handlade både om hur man bäst skulle presentera historien, men också på hur de olika scenerna gav varandra olika slags ljus, beredde plats för varandra.

När vi läste texten om och om fick vi också möjlighet att göra kortningar och framförallt att redigera språket. Det finns ingen text som inte blir bättre av att man arbetar med den.

Under denna period gjorde vi alltså en översyn av offerproblematiken, ordningen på berättelserna, presens, onödiga upprepningar och övertydliga beskrivningar.

## Att vara naken och ärlig, men inte platt och privat

Texten till Cirkus är full av till synes ganska banala påståenden. ”Jag saknar dig så. Jag saknar dig så outhärdligt mycket.” Eller ”Jag dör sakta inifrån. Jag dör. Det är slut, slut, slut, slut, slut.”

Jag har velat beskriva starka och allmänna känslor med ett ofta ganska vardagligt språk. Musiken gestaltar sedan känslorna. Jag har ibland varit orolig för att det skall bli för sentimentalt, för enkelt, för platt. Men det verkar inte som om det blivit något problem. Och det är skönt. Istället har det blivit en innerlig och ärlig ton som många berörs av. Ett slags okonstlat berättande som är ganska ovanligt i samtida musikdramatik.



*Klaipėda, Litauen. Utsikt från stadens skybar på hotellet. När jag satt vid denna utsikt skrev jag denna del av Cirkus:  
”Kyrktornen, skorstenarna, masterna, de höga husen. Över den låga staden. Så var livet med dig. Det stack upp, det stack ut, det stack iväg.”*

### Presensarbetet. I original var det så här:

*”På kvällarna, när det var sensommar, brukade jag sitta på den lilla karusellen och titta på alla färgade lampor och fantisera om var färgerna egentligen kommer från. Om de har ett eget land. Ibland kom pappa och startade karusellen och musiken. Så kunde vi åka runt, runt tillsammans.”*

### Efter omarbetningen:

*”Det är sent i augusti. Kväll, mörk, varmt. Jag sitter på den lilla karusellen och tittar på alla färgade lampor. Jag fantiserar om var färgerna kommer ifrån. Om de har ett eget land. Så kommer pappa och startar karusellen och musiken. Vi åker runt, runt tillsammans.”*



*Sofia My Fryklund i första versionen april 2011*

A woman with short brown hair, wearing a dark grey trench coat over a dark blue button-down shirt and a red necklace, stands on a stage. She is looking upwards and to the right. The background is a blurred projection of a scene, possibly from a film or play, showing figures in a room. The lighting is dramatic, with a greenish glow on the floor.

# Musiken

## tankar och reflektioner om cirkusmusiken

Det har funnits många tankar och frågor inför arbetet med att komponera musiken till Cirkus. Berättelsen består av ett fyrtiotal korta scener med olika stämning och karaktär. De behandlar fenomen som kommer ur olika erfarenheter av förluster, bitar av livet som kvinnan förlorat.

Min idé var att låta musiken följa berättandet in i dessa stämningar och världar och bilda ett stilistiskt collage. Med en bas i mitt halvklassiska tonspråk med drag av Weill, kabaret och visa avsåg jag att göra stilistiska utflykter till Cirkus, Las Vegas, barndomen, gruvan, kärleken, längtan, hat, avstängdhet och annat. Men hur detta skulle gå till visste jag inte.

## Blandade stilar

Jag märkte snart att musiken jag skrev i snabba klipp gick mellan klassisk sorg, cool bossa nova, satirisk kabaret, eller modernistiska utfall. Jag funderade mycket över om man verkligen kan göra så. Fungerar det att i nästan två timmar hoppa mellan olika stilar som ofta bär kända referenser.

Med facit i hand verkar det fungera bra.. Förmodligen beror det på att det mitt i allt finns en twist, en ton, det man kan kalla mitt musikaliska språk, som är såpass tydlig att den binder samman allt. De stilistiska lån som görs är också anpassade och stöpta i en form som har gemensamma nämnare oavsett genre.

Genrecitaten, de stilistiska lånen, blir snarare en färg som kryddar berättelsen, än helt olika språk. Det som är det musikaliska språket är istället min egen ton, och den collage-teknik som jag använder.

## Rädslan för operans längd och världarnas korthet

När jag skriver musiken lägger jag mig nära det talade språkets rytm, så som det låter när man läser texten. Jag undviker onödiga reprisar och långa instrumentala partier, för jag vill att talet, det sjungna talet, skall flyta på i ett naturligt och teatralt flöde.

Jag undviker upprepningar och utvikningar också för att jag är rädd att det skall bli för långt. Vi i Villa var över två timmar, Cirkus är en och fyrtiofem. Mina medarbetare undrar ofta varför jag skriver så långt och hur de skall hinna lära sig allt på den korta tid vi har.

Men i Cirkus har jag ändå arbetat mer med upprepningar än tidigare. Cirkus är byggd av fyrtiotre korta scener som följer på varandra. Varje sådan text blir till en egen musikalisk värld, en slags låt, och de är alla ganska korta. Därför har jag lagt in en hel del reprisar med instrumentala mellanspel och upprepad text. Jag har också längre instrumentala mellanpartier än mina i tidigare verk. Detta har fungerat bra och är nog något jag kan utveckla ändå mer i framtiden.

Men jag märker att jag ändå stressar på när jag skriver eftersom jag är rädd att det skall bli för långt. Jag vågar inte riktigt vila i idéer som dyker upp, utveckla dem, leka med dem. Inför nästa projekt skall jag fundera över detta. En vanlig opera är tre-fyra timmar lång och det fungerar. Kanske kan också nyopera vara det? Möjligen ligger det i själva den musikdramatiska formen att det blir långt.

I själva verket kanske mitt operaspråk skulle vinna på om varje värld hann bli mer etablerad. Cirkus kanske hade blivit femton minuter längre men känts mindre kompakt. Och ändå finns det i Cirkus mycket mer andning än det gjorde i Vi i Villa.

## Längd, tecken och musikalisk tid

Ett annat sätt att se på hur flödet ser ut i mina operor är att titta textens längd. Librettot till Vi i Villa var 55000 tecken, och verket blev två timmar och tio minuter långt. Librettot till Cirkus är knappt 27500 tecken, precis hälften. Ändå är Cirkus en timme fyrtiofem minuter.

Det betyder att jag i Cirkus låter musik och upprepningar ta längre tid, och att jag berättar historien i ett lugnare tempo. Med ett sådant tempo hade Vi i Villa varit tre och en halv timme.

## Repriser och låtar

Många upplever att Cirkus har fler riktiga låtar än Vi i Villa. En anledning till detta är nog att Cirkus är uppdelad i korta avgränsade scener. Men jag tror också det beror på att nästan alla teman upprepas och kommer tillbaka minst en gång. Det är bara fyra låtar som inte upprepas och jag har faktiskt funderat på hur man skulle kunna få in reprisar även på dem. Cirkus har vunnit på detta koncept och det går säkert att utveckla vidare.

## Gå med eller mot i musiken

Texten till Cirkus är full av starka känslor och bilder. När jag skrev musiken använde jag en intuitiv metod för att hitta en musikalisk karaktär som stämmer överens med dessa. Ofta har det medfört att musiken går med känslorna. När hon sjunger ”jag orkar inte mer, jag dör sakta inifrån...” är musiken lugn och sorgsen. När hon är lycklig över att uppträda på cirkus igen är det glad cirkusmusik. Jag har varit lite orolig att det skulle bli övertydligt när musiken ”går med” så mycket. Man jag tycker nog inte att det blivit något problem. Det beror kanske på att det ändå finns ganska många undantag där musikaliska idéer går åt andra håll i oväntade brott. När hon sjunger ”Mamma, varför lämnade du mig så?”, skriker hon en modernistisk melodi istället för att vara sorgsen. Det finns alltså ett spel mellan musik som ”går med” och musik som ”går emot”, och detta verkar fungera.

## Vokala register, sångstil och röstklang

I mina tidigare verk har jag i kvinnorollerna försökt hålla mig främst i ett talspråkligt röstregister som är mycket lägre än det man använder i klassisk operateknik. Männen däremot har fått ganska ljusa stämmor som ligger nära tenoren i vanlig opera.

I Cirkus har jag under arbetet tänkt mycket på var jag skall lägga Sofia. I grunden vill jag att det skall klinga naturligt och talspråkligt. Men ibland vill jag att det skall låta ansträngt, pressat, vara på gränsen, skrikas ut, vara galet, kanske låta bestämt eller vara eftertänksamt. Därför använder jag i Cirkus tre olika register. Dels det låga, med en ganska eftertänksam klang, från låga f till a1. Sedan det mer bestämda, lite starkare, från d1 till c2. Men jag använder också ett sopran-register som går ända upp till Ab2 i Cirkus. Det är värt att påpeka att texten blir mycket svårare att höra så fort man hamnar i sopranläget. Men ser man till helheten kan man nog säga att sångstämmorna i Cirkus ligger i ett alt-läge.

I mina operor sjungs de kvinnliga rollerna av jazz- och improvisationssångare med mikrofonklang som grundteknik. I Uppvind och Vi i Villa fanns en tendens



de sångarna sjöng starkare än de normalt gör och därför drog sin röstklang åt operahållet. Jag var lite missnöjd med det och tycker att vi nu i Cirkus lyckats bättre med detta. Sofia sjunger med enkelhet, utan vibrato och ofta ganska tyst. Detta passar nyoperan väldigt bra.

### Tempo, agogik, puls och typ av rytmik

Under repetitionerna av alla mina operor har jag kämpat hårt mot en tendens att falla in i puls. I en del låtar skall det vara puls, men i recitativ och mer klassiskt färgade låtar söker jag ett agogiskt uttryck med rörliga tempon och med andning innan varje ny fras.

Men musikerna och sångarna drar det gärna mot rak puls. Det beror på att musiken är noterat i en slags puls, att den blir enklare att hålla med ett tydligt tempo, och på att flera av musikerna kommer från jazz och pop där man alltid håller en rytm. Ensemblen har sålunda dragit åt ett popmusikaliskt förhållningssätt och när vi har försökt undvika puls har det istället blivit att det går långsamt och blir segt, vilket givetvis inte är meningen.

Ta som exempel denna text:

*"Du får inte gå." (paus) "Du kan inte lämna mig." (paus) "Du kommer tillbaka."*

Varje mening går att säga ganska raskt. Men mellan meningarna kan man med fördel andas, ta ny energi, ny riktning, ny impuls. Ibland en kort paus, ibland en längre. Med en sådan andning mellan fraserna får man en större närvaro i texten än om man bara sjunger på som i en låt. Och man kan ändå ha ett gemensamt

tempo och puls när man väl sjunger varje fras.

Även i låtar som har ett tydligt tempo kan man med klassisk agogik ibland andas mellan fraserna och inte bara spela på. Ibland gör man då små ritardandon, ibland andas andas man bara. Även här är det viktigt att notera att det inte betyder att det skall gå långsammare.

I Cirkus har Johannes och Karin som spelar cello och fiol fört in en klassisk artikulation som är viktig och positiv för min musik som balanserar mellan kabaret och klassiskt. Vi har haft många och spännande samtal om detta och Ebba som är slagverkare med bakgrund i jazz och improvisation har ofta dragit mer mot puls och tempo. Men vi har hittat fram till ett vettigt förhållningssätt som bygger på att det finns tempo i strofer, men att man kan andas emellan dem.

### Det talrytmiska

I arbetet med kompositionen har jag, som nämndes ovan, utvecklat en metod att skriva en sångstämma som ligger väldigt nära talets rytm och melodi. Jag börjar alltid med att läsa texten högt och bestämmer mig för hur jag vill läsa den. Sedan noterar jag rytmen, var rösten går upp eller ner, och vilka stavelser som är betonade.

I Cirkus har jag fortsatt med detta i de flesta recitativ, men i låtarna har jag förhållit mig friare talrytmen. Eftersom kvinnan i Cirkus har specifika låtar för olika stämningar har texten ibland fått anpassa sig till en musikalisk struktur som är annorlunda än den talade textens. Men jag går sällan så långt att det blir svårt att höra



orden eller låter onaturligt. Jag undrade under processen om jag för enkelt gav upp den talrytmiska visionen, men jag tycker nu i efterhand att det faktiskt är rimligt att gå mellan olika förhållningssätt texten.

### Att pressa in prosa i visform

Det finns två avsnitt i librettot till Cirkus som gjorde mig bekymrad. Det var dels den långa historien om Doris Day och hennes hund, och dels berättelsen om vad som hände sen, alla de alternativa slutet. Båda dessa texter är ren prosa utan regelbunden rytm och utan strofer med fast längd. Båda är också långa. Hur skulle jag göra musik av detta?

Lösningen blev oväntat att pressa in dem i ganska traditionella låtar med många verser. Doris Day berättas i en slags visa och de olika slutet i en popballad. Dessa låtar har fått sex respektive sju verser där samma melodiska material upprepas med olika text. Beroende på textens flöde är det ganska stor skillnad på den exakta melodiken mellan verserna, men harmoniken och uppbyggnaden gör att man ändå upplever det som en och samma låt med olika verser.

Här har jag lärt mig en bra metod och den är säkert inte ny. Förmodligen har historieberättare som Evert Taube eller Cornelis gjort så i en del låtar. Annars skriver man ju normalt en sångtext på så vis att alla verser får ungefär samma struktur, antal stavelser och gemensamma betoningar.

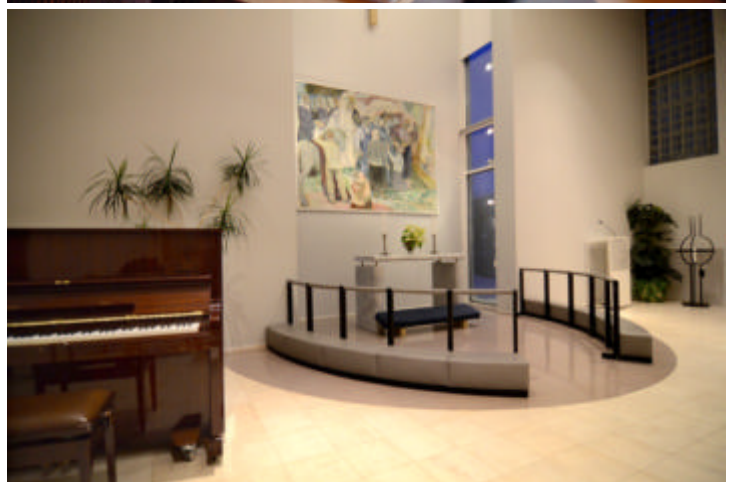
### Pianotrio, jazz och klassiskt

Min musik blandar olika stilar med en slags halvklassisk, europeisk kabaret-ton i grunden. I Uppvind och Vi i Villa arbetade jag med sångare och musiker från jazz, improvisation och pop. De har en gestik, ett sound och en spelstil som ibland har dragit musiken åt ett lite jazzigt kabaret-håll. Det är inte fel eller dåligt. Men för mig känns det ändå helt rätt att den pianotrio som spelar i Cirkus är mer klassisk i sin ton. Karin och Johannes har klassisk grund. De har också fått arrangemang som är ganska klassiska. Även David har fått en stor del av pianostämman arrangerad. Sammantaget har detta gett en stramare och mer klassisk ton i musiken som jag uppskattar. Ovanpå detta finns sedan Ebba på slagverk som broderar och kryddar med sina tillägg.

### Att följa Sofia utan dirigent

På många ställen i Cirkus finns en rytmik och pausering som följer texten. Det betyder att musiken skall börja när Sofia börjar sjunga, det är hon som bestämmer längden på pausen och hon som sätter tempot.

Det är imponerande hur bra detta fungerar nu när alla kan musiken, och att det alls fungerar utan dirigent. Orkestern följer Sofia med stor lyhörighet och hjälps åt för att hålla ihop tempon och helheten. Det som var svårast under repen var att tempon ofta drog iväg och blev för snabba. Men detta är inte längre något problem. Men



det kan nog vara så att om man har kort reptid kan en dirigent vara en hjälp bland annat för att hitta rätta temporen.

### Arrangering och notlogistik

Det var tufft att skriva arrangemang till 43 låtar på så kort tid. Men det var lärorikt och har betytt mycket för det musikaliska resultatet. Det finns några partier jag kommer att skriva om lite när jag får tid, men med hjälp av ensemblen har det mesta ändå blivit väldigt bra.

Men själva notlogistiken är verkligen en stressfaktor. Så mycket papper, så många versioner, så många hundratal utskrivna sidor, och så mycket oordning, papper i kaos. Jag vet inte hur man kan hantera detta. Eftersom både Sofia och orkestern fick utskriften efterhand som arrangemangen blev färdiga blev det ofta rörigt. Inför varje rep var jag stressad, skrev ut, sorterade och delade ut, ofta kanske femtio papper som skulle till olika högar för olika stämmor.

Vi får hoppas att det snart kommer stora läsplatlor som går att koppla till notprogram så att man alltid har den senaste versionen och slipper göra utskriften.

En faktor i det hela har också varit att alla musiker behövt göra anteckningar i sina noter. Cello och fiol har fört in bågar, dynamik, fingersättning och framförallt text från sångstämman. En del av detta hade kanske gått

att skriva in i notprogrammet, men det hade tagit lång tid.

### Komponerande, ställtid och Kokkola

När jag skriver musik är det ofta i intensiva pass om två till fyra timmar. Inför ett sådant pass har jag ofta svårt att förstå hur jag igen skall kunna komma någon ny musik. Ofta oroar jag mig för hur den text som står på tur att bli tonsatt skall kunna bli rättvist gestaltad av musiken. Jag ligger ibland vaknen på natten och försöker föreställa mig hur det skulle kunna låta.

Ibland föregås skrivpassen av stunder när jag inte får något gjort, inte "kommer loss". Detta kan pågå i timmar, i dagar, ibland en hel vecka. Men det är ju det som kallas "ställtid", något som tyvärr ingår som en naturlig del i en process. Och det är väldigt tillfredsställande att det ändå går att skapa nytt varje dag under långa perioder.

Två veckor i i januari 2012 undervisade jag på Nordiska Konstskolan i Kokkola, Karleby i Finland. Där fick jag lov att låna ett kapell av den svenska kyrkan och hade jag sex långa kreativa pass i ensamhet med tystnad, piano, dator, tomma kyrkbänkar och all snö utanför. Det var en utmärkt arbetsmiljö och flera viktiga delar av musiken skrevs där.



## Det finns ingen som lyser som du, slutsång

733 *q=130*

*q=130*

A A/G# A/F# A/G# A A/G# A När du blir stor, så kom-mer du att fly-ga

låt tonerna ligga

743

ut. I he - la vi - da värl - den. Du kom-mer att va - ra värl-densvack-ras-te värl-dens

A A/C# C#m Bm Bm/Bb Bm Bm/Bb

751

bås-ta, och al - la cir-ku-sars drott - ning. M-m-m-m-m-m-m-m-m-m-m-m-m

Bm E7 Bm E# A# E# A A/G#

759

m. M - m - m - m - mm... Det finns in-gen som ly-ser som du

A A/C# A/C# D D Dm A/C

759

m. M - m - m - m - mm... Det finns in-gen som ly-ser som du

A A/C# A/C# D D Dm A/C

768 *q=120* *q=110*

*q=120* In - gen som ly - ser som du. Min äll - ska - de sol och prin -  
*q=110* Bm E# A Långsammare

775

ses - sa. Det är du.

Rit. C#m F# Bm E7 A

# Iscensättning

& produktion



## Regi och koreografi

Eva Ingemarsson har varit med under hela processen, inte minst i arbetet med texten. Under våren 2011 gjorde hon en första regi för Sofia. Den bygger på en stram koreografi med rörelser som Sofia har att hålla sig till i varje scen. Dessa är mer koreografiska än teatrala och ger en trygghet och auktoritet till den sceniska gestaltningen utan att lägga till känslor eller tolkning, något det finns nog av i musik och text.

Rörelserna förenklade för Sofia när hon skulle lära sig texten utantill. På något vis blev det enklare att minnas när man kopplade text och musik till rörelsemminnet.

När jag fick idén till Cirkus såg jag i min fantasi hur kvinnan på scenen rusade runt, föll ihop och var väldigt expressiv i sitt spel. Det har blivit tvärtom. Och det är väldigt bra. Musik och text levererar så mycket känslor, så det är skönt att Sofia inte lägger till något. Istället har hon ett alldagligt avskalat utspel och uttrycket har faktiskt lite av dansföreställning över sig.

I alla scenerna vet Sofia nästan exakt vad det är hon skall göra. Det har varit bra att hon inte behövt tänka teatralt utan kan lägga det känslomässiga uttrycket mer i sången. Det har varit en trygghet för både Sofia och mig att det fungerat så bra, och jag har kunnat fokusera mer på den musikaliska regin.

Eva Ingemarsson har under hela processen också varit med i arbetet med helheten och jag har kunnat vända mig till henne för att stämma av och diskutera idéer och förändringar.

## Scenografi

Jag hade bestämt att scenografin skulle bestå av små modeller som står på scenen. Dessa skulle filmas live och projiceras stort på fonden. Tekniken hade vi utvecklat när vi gjorde Uppvind 2006. Modellerna skulle gestalta cirkus, karusell, Las Vegas och en gruva. Cajsa Branchetti-Hallberg gjorde tidigt skisser till modellerna. De fungerade bra och det blev ett arbete som snabbt föll på plats.

Viktor Wendin deltog i arbetet med projektionerna och tillsammans skapade vi tekniken som synkar projektioner och ljus. Med utgångspunkt i Cajsas modeller skapade vi ett system med videokamera på scengolvet som filmar modellerna, en dator som processar bilderna i realtid, med programmet Modul8, och en projektor i taket. Från början hade jag tänkt att Sofia skulle flytta kamera och modeller under föreställningen för att skapa nya bilder på fonden. I slutändan valde vi istället att placera kameran fast på scenkanten. Sofia flyttar och agerar med modellerna endast två gånger. Annars är bilden fast och manipuleras istället av ljuset och några effekter. Datorn inverterar bilden, gör blir svartvit, förstärker färg, kontrast och brus, och lägger till en viss eftersläpning. Dessutom har vi fem förinspelade stillbilder som används i några scener.

När allt väl var installerat blev tekniken enkel att köra. Modul8 i datorn styrs via midi från ljusbordet som automatiskt lägger upp rätt inställning för projektio-



nerna när man byter ljusmoment för det vanliga scenljuset.

## Kostym

När vi först talade om kostymen konstaterade vi att det var lite svårt att veta hur man skulle tänka eftersom vi inte riktigt bestämt i vilken miljö kvinnan befinner sig, och vem hon är. Jag berättade för Cajsa att kostymen borde förena något av cirkus, något av mogen värdighet, något av flärd, något av hårt arbete i gruvan och något av galen mentalpatient. Cajsa började skissa på idéer utifrån detta. Vi ville att det inte skulle vara klänning, att hon ändå skulle se lite välklädd ut, men ändå som någon som varit med om ganska tuffa saker.

Efter några veckor fanns en första kostym att arbeta med. Det var fortfarande vissa problem med passform och funktionalitet och när Cajsa inte hade möjlighet att vara med den sista veckan löste Eva Ingemarsson och Sofia de sista bitarna och hittade en några nya delar.



Cajsa gjorde också kostymer till orkestern med cirkustema. Baserat på svarta kavajer sydde Cajsa på revärer och skapade en enhetlig cirkusorkester som fungerade bra.

### Ljus

Under vintern hade Viktor Wendin börjat skissa på ljuset. Utgångspunkten var ett vitt golv och en vit fond för projektioner. Han valde att bygga på en enkelhet som skulle göra föreställningen turnébar. Tolv LED-Par i taket för infärgning av scenen, en enkel front, bakljus på stativ, en diagonal och några nedslag. Samt en följespot, det är ju trots allt Cirkus.

My Pärsson har varit ett viktigt bollplank för idéer och hon blev sedan den som körde ljuset på föreställningarna. Att både köra ljus, projektioner och följa på en gång visade sig vara ett arbete som krävde stor närvaro. My var också ett med i utvecklingen av projektionernas exakta placering och ton.

### Ljud

I och med att vi inte använder operateknik i sången måste vi micka upp rösten med en mygga. Detta medför att man också behöver lägga ut lite av instrumenten i ljudbilden så att de kommer från samma ljudrum som rösten. Målet med ljudet är att det skall låta akustiskt. Därför vill vi ha så låg volym som möjligt på högtalar-

ljudet. Men orkestern låter mycket och dränker lätt sången och det är viktigt att det går att sjunga riktigt tyst ibland.

Därför är ljudarbetet ett kompromissande mellan viljan att behålla en akustisk klang, behovet att tydligt höra sången, behovet att micka upp även instrumenten för att få in dem i samma ljudvärld och musikernas behov av att höra Sofia, samtidigt som publiken inte skall störas av deras medhörning. Det är komplext, men det har till sist blivit bra,

Atalante har ett nytt ljudbord. Det går att styra från en iPad via trådlöst nätverk. Det har varit bra eftersom man kan sitta och mixa på publikplats och höra samma ljud som publiken. Rasmus Persson som skapat ljudmixen har kört volymen manuellt under alla föreställningarna och märker att det är helt olika varje gång beroende på hur Sofia sjunger, hur orkestern spelar, hur myggan råkat hamna i förhållande till munnen och hur mycket publik som är i lokalen.

### Produktion

Parallellt med repetitionen och iscensättningen har vi arbetat med produktion, marknadsföring och strategiskt arbete. Luisa Denward och Sofia Åhrman har varit ett team och jag har träffat dem regelbundet.

Mycket av arbetet har handlat om att förbereda premiären i april. Vi har tagit fram texter, grafiskt material, bilder, löst olika problem som dykt upp, arbetat mot

pressen för att få förhandsartiklar och recensioner, riktat erbjudanden till olika grupper och mycket annat.

Men vi har också arbetat strategiskt på inför framtiden med flera spår. Ett går ut på att hitta fler spelmöjligheter för Cirkus. Vi har prioriterat satsningar på Stockholm, där vi i höst kommer att spela på Orienteatern. Ett annat spår riktar sig mot VGR där vi funderar på hur vi skulle kunna lägga upp en turné. Andra spår gäller nordiska gästspel, internationella festivaler, teaterföreningar i Skåne och scenkonstbiennalen 2013.

Ett annat arbete är att knyta och vårda strategiska kontakter som kan öppna dörrar eller bli till framtida samarbeten. Här nätverkar vi med platser som Stadsteatern i Göteborg och Stockholm, Folkoperan, Malmöoperan, Norrlandsoperan och Orienteatern. Vi rådgör också med nyckelpersoner som kan teatersverige.

När man arbetar i en projektorganisation kommer ofta ett nytt projekt när det förra är slut. Då blir det lätt så att man inte hinner fortsätta att ordna möten, resa till andra städer, knyta kontakter och skapa förutsättningar för en fortsättning. För min del har jag andra uppgifter som väntar. Men denna gång skall jag verkligen försöka att också fortsätta arbeta med Cirkus.

### Sånglösa

Det pågår redan arbete i projektgruppens med nästa produktion. Det är en barnopera som heter Sånglösa, som jag skall skriva under 2012. Här har vi tagit de första stegen och anlitat Lena Fridell som dramaturg och mentor. Hon är en av Sveriges främsta på barnteater, och det känns bra. Vi har redan kommit långt i samtal om innehåll, synopsis och form. Vi har också bokat referensgrupper med barn som vi skall träffa innan sommaren.

### Produktion. Medialisering

Vi har gjort en ganska professionell filmning från en av föreställningarna på Atalante. Den skall vi använda i arbetet för att föra verket vidare. Men det är många som sagt till oss att det här verkligen borde visas på TV, eller att man skulle kunna göra en filmversion. Vi arbetar nu med idéer som gäller både Cirkus och Vi i Villa. En är att intressera STV för att sända något, kanske som veckans föreställning. En annan idé är göra en filmatisering med hjälp av filmpengar och kanske samarbeten med TV. Utsändning via Folkets Bio är en annan idé vi tittar på. Men även ljudutsändning i Sveriges Radio vore intressant, där är P2-live är ett forum vi skall testa. Men vi vill också spela in Cirkus och ge ut på CD. Publiken efterfrågar en sådan inspelning. Inför hösten skall vi ha bestämt skivbolag så att vi kan söka fonogramstöd. På sikt skulle jag också vilja spela in musiken till de andra operorna, Vi i Villa och Uppvind.

### Ekonomi

Det är jag själv som väljer att genomföra detta jättestorprojekt trots ganska små resurser. Arbetet har pågått i två år och tolv personer har medverkat aktivt. Projektet har kostat lite drygt 400 tkr. Det betyder att medarbetarna fått väldigt låg ersättning. Därför är det otroligt att alla ställer upp som de gör. I längden är det givetvis svårt, och när vi börjar prata om en fortsättning, om att spela i Stockholm eller på festivaler inser vi att det kostar pengar. Speciellt om de medverkande skall få gage. Och vi har inga pengar mer. Det är ett problem. Det är det som är projektfinansieringens dilemma. Vi kommer att kämpa stenhårt för att hitta lösningar. Det bästa skulle vara om vi kunde få verksamhetsstöd till NewOpera CO från stat och kommun. Ett annat alternativ är att samverka med institutioner för att få lite större stadga, ett tredje att spela för barn, något vi planerar att göra med nästa opera. Lösningen ligger förmodligen i en kombination av all dessa idéer.



# Dynamiken

Opera är en tidskrävande konstform. Texten tar månader att skriva, musiken nya månader och repetitioner och iscensättning ytterligare månader. Det handlar ofta om långvarigt och disciplinerat arbete med komposition, arrangering och instudering.

Men det är häftigt och hisnande. Det är också en ynnest att få vara så länge i en och samma process och kunna arbeta vidare nästa dag vecka efter vecka utan att behöva gå in i något nytt.

Det är mäktigt, det finns kvar, och det kan sättas upp av andra i framtiden.





## Reptid, skrivtid och ekonomi

Trots bristande resurser har jag valt att genomföra Cirkus fullt ut.. Det är för att jag brinner så för denna konstform. Men de små resurserna gör att jag hamnar i tidsnöd med skrivande och arrangering och att vi har alldeles för kort reptid och tid på scenen.

Detta handlar ytterst om vad jag kan betala. Sofia får en och en halv månadslön för allt arbete under det sista halvåret, inklusive föreställningar. Musikerna får 16000 i lön för all repetition och alla föreställningar. De har därför parallellt andra jobb, inte minst Sofia som arbetar fyra dagar i veckan som musiklärare.

Jag kan alltså inte frigöra musiker och sångare under sammanhängande perioder förrän precis mot slutet, och repen blir upphackade i två timmar där, tre timmar här, en kväll där. Ibland med Sofia, ibland inte. Att under några veckor med sådana förhållanden studera in ett uruppförande med musik som omfattar en timme och fyrtiofem minuter är nästan omöjligt. Men alla har brunnit för det, jobbat hemma, varit effektiva och vi har lyckats lösa konflikter i takt med att de dykt upp.

## Om öppenhet i processen

För mig är det självklart att ha öppna processer där jag släpper in andra i samtal om vad det är vi gör. Det gäller publik och referenspersoner, men det gäller framförallt de jag arbetar med. Det är viktigt att de känner att de får vara med och tycka, att deras upplevelser betyder något. Denna öppna process gör att jag får värdefulla och avgörande synpunkter från andra, och att jag får en engagerad och ansvarskännande ensemble som känner sig delaktig och vill att det skall bli bra.

Under hela Cirkus har jag känt stort stöd från alla medarbetare. Alla har trott på att det kommer att bli bra. Det är viktigt att känna när arbetsbördan ibland är nästan övermäktig.

## Gruppdynamiken

I en sådan här process uppstår många frustrerande situationer, framförallt mot slutet. En dag när alla musiker var på plats och skulle repa på scenen för första gången gick inte detta till en början. Viktor skulle vara ledig över påsken vi var tvungna att först göra en genomgång av ljuset, och musikerna fick vänta. Det var ingens fel. det var brist på tid, kanske en planeringsmiss, och givetvis frustrerande.

Det har funnits flera grundkonflikter av det slaget som nog är ganska typiska i ett projekt av denna storlek.

En sådan var den nämnda mellan tekniken, scen, ljus och ljud, och musiken. Teknikerna behöver tid på scenen samtidigt som reptiden för orkestern är knapp. Ibland har vi arbetat samtidigt och stört varandra lite men det har varit nödvändigt.

En annan konflikt har varit den mellan musiken och regin, mellan musikernas behov att repa musikaliskt och regins behov att arbeta med genomdrag med Sofia på

scenen. Sofia måste upp på golvet, få regi och köra längre sammanhängande partier. Det är viktigt. Men ibland gjorde vi sådana rep innan musikerna överhuvud taget kunde musiken. Då blev de frustrerade och irriterade och krävde att först få lära sig musiken. Det är lätt att förstå båda synpunkterna och jag har försökt hålla modet uppe hos alla och ta rimliga beslut om arbetsordning.

Det fanns också en annan dragkamp om tid mellan Sofia och orkestern. Orkestern repade mycket utan Sofia. Eftersom de skall följa hennes sång ville de att hon skulle vara med mer. Men när hon väl var där blev det ändå ofta så att orkestern behövde massa tid för att pröva stämmor, rätta noter, öva, diskutera tempon och Sofia kände sig överflödig. Detta resulterade i konflikter som återigen beror på den knappa tiden.

Allt det här har gått att lösa. Min roll har varit att bejaka allas rätt att känna det de känner och lyssna till alla. Sen har vi försökt rensa ut och förstå orsakerna till problemen. Det har hjälpt. Vi är flera i gruppen som haft dagar med mycket gråt och frustration. Att få visa ilska, gråt, frustration och känslor av att vara missförstådd eller utnyttjad, är viktigt för att man skall orka med.

Som ansvarig har jag lyssnat, peppat, ryckt in där det varit nödvändigt och tagit en del beslut. Det kan vara frustrerande när man själv ser att tidsschemat egentligen är för pressat, är uttröttad och kanske tvivlar på om det kommer att gå. Men man växer med rollen, och jag har hela tiden trott på att det kommer att gå, och vi har haft ett öppet och stöttande klimat i gruppen. Det har varit och är väldigt fint.

## Några specifika musikaliska konflikter

David hade lärt sig en version av musiken när han och Sofia repade själva under vintern. I mars kom nya musiker och nya arrangemang. Ibland krockade deras tolkning med den gamla versionen. David är också mer improvisationsmusiker och mötet med Karin och Johannes drivna notspel har ibland inneburit friktion.

Det fanns också ett annat glapp mellan Sofia och David och de andra. Sofia och David hade blivit samspelade med själva historien, med texten, och hur musiken bäst skulle bära denna. Den nya orkestern fick inte tid att arbeta med berättelsen, utan hade fullt upp med att lära sig spela den svåra musiken. Här fick vi smaka lite på den traditionella konflikten i musikdramatik mellan musiken och teatern, mellan musikerna och berättelsen.

Nu har allt fallit på plats och orkestern har blivit välklingande och i ett med berättandet.

Ebba var den enda som inte fick noter med en arrangerad stämma. Istället fick hon själv hitta på vad hon skulle spela. Det var ibland frustrerande för henne, tiden var knapp och hon fick ofta ingen reaktion på vad hon gjorde. Men hon sade till när hon behövde respons. Då tog vi oss tid Det var bra.

För Karin och Johannes var det ett omfattande arbete med alla nya noter, ibland med många fel, och de fick

själva skriva in dynamik, sånginsatser, stråk, bågar och så vidare. Det var också lite förvirrande att de inte fick allt på en gång i ett häfte utan fick låtarna efterhand, några papper åt gången. Det blev lätt lite kaotiskt.

### **Två andra specifika omständigheter**

Flera i ensemblen har småbarn. Det är helt otroligt att man kan genomföra sådant här när tiden och sömnen är så knapp. Sofia berättade hur vakna timmar på natten bredvid sömnlösa barn blivit utmärkta stunder för textinläring! David kommer ur en period av sjukdom och behövde ibland vila under de långa repen.

### **Producenterna**

En annan konflikt för mig har funnits i producenternas behov att kunna stämma av med mig, och det faktum att jag varit tvungen att hela tiden varit tvungen att vara på scenen. Ibland har jag helt enkelt varit tvungen att överge orkestern för samtal på kontoret. Men ofta har produktionsavdelningen fått klara sig själv, och jag tycker det är orättvist att de fått jobba ensamma medan vi varit ett gäng nere på scenen.

Samtidigt menar producenterna i efterhand att jag absolut deltagit mycket i deras arbete. Det känns bra, och det är säkert bara nyttigt att jag lär mig delegera mer. Inför arbetet fanns också många strategiska tankar klara så behövde inte börja från ingenting.

En belysande anekdot: Under de mest intensiva repetitionerna var jag ofta tvungen att skriva ut noter som

saknades. Musikerna väntade under tiden. Jag måste också hämta utskriften på kontoret. Ganska ofta blev jag då nervös och tänkte ”Hoppas att producenten inte ser mig...!”. Jag visste att vi verkligen behövde prata om akuta saker, men jag ville inte låta musikerna bara sitta och vänta nere på scenen. I sådana ögonblick vill man kunna klona sig själv i två för att slippa känna olusten inför en problematik som skapar stress och blir fel hur man än gör.

### **Kostymen**

En omständighet som skapade viss oro var att Cajsa inte kunde vara med sista veckan. Hon var tvungen att förbereda sin examansutställning på Stenebyskolan. Vi var samtidigt tvungna att göra om delar av kostymen. Då uppstod en oro för hur det skulle bli för Cajsa att vi ändrade utan att hon var med, och för hur vi skulle lösa problemet och vem som hade möjlighet att jobba med det. Allt blev bra i slutändan men det är ännu ett exempel på att knappa resurser och kort tid skapar situationer som kan innebära konflikter.

### **Att aldrig hinna rätta**

En frustration för mig i arbetet med Sofia och orkestern var att det inte fanns tid att prata om hur musiken egentligen skall låta. Det kunde handla om felaktiga tempon, om att Sofia borde göra längre pausar, om att fiolen skulle vara starkare. Jag har har haft flera sidor av sådana anteckningar efter varje rep men oftast ingen tid att gå





igenom dem med orkestern och Sofia. All tid gick istället till att bara ta oss igenom musiken, förstå hur vi skulle spela och förstå notbilden. Det är först efter premiären orkestern kan musiken så bra att vi blivit mogna för förfining. Nu har vi gjort flera genomgångar av mina anteckningar och när vi till sist spelat för publik så tar Sofia ut alla pauser, musikerna följer med, och tempon och tolkningar av musiken har blivit nästan precis som de var tänkta från början.

Men det är frustrerande att vara överfull av konstruktiva kommentarer, och inte hinna med att ta dem. I Vi i Villa finns fortfarande partier som aldrig blev som de var tänkta för att vi inte hann prata igenom dem och repetera.

### **Arbetet med Sara och hands on**

Sara Ahlberg var våren 2011 praktikant från Kulturverkstan. Vi utvecklade ett format för arbete som jag lärde mig en del av och som var förvånansvärt effektivt. Normalt brukar man sitta tillsammans och gå igenom vad som skall göras. Sen delar man upp vem som skall göra vad, och så går man var och en till sitt och utför själva arbetet.

Men vi satt istället tillsammans och gjorde arbetet, skrev mail, bollade formuleringar, ringde telefonsamtal och peppade varandra till att verkligen utföra. Med denna metod blev vi oväntat driftiga och handlingskraftiga och det är ett väldigt bra sätt för att komma igång

med något som känns svårt, och en metod jag kommer att använda i framtiden. Träffas, peppa, utföra.

### **Prioriteringar och framtid**

Vi har i projektledningen haft en kvalificerad dialog kring strategier inför framtiden och många bra konkreta idéer om långsiktigt arbete för turné, festivalspelningar, inspelning och finansiering. Samtidigt, när man närmar sig en premiär, slukas alla upp av denna. Och när allt är över finns sällan tid kvar för det strategiska arbete som skall skapa en framtid. Istället slutar alla projektanställda och man står själv igen och mäktar kanske inte med att dra i något alls.

Så skall det inte bli nu. Jag känner en långsiktighet i detta som är på allvar och som delas av Lollo, Sofia och ensemblen. Problemet är att hinna med att boka strategiska möten, möten för finansiering, möten för gästspel, besöka filminstitutet, åka på europeiska nätverksmöten och allt annat. Men vi kommer inte att ge oss. Vi skall fortsätta.

Ja. Det var en lång resa, och en lång text. Det har varit otroligt att det har gått så bra. Vi har fått starka och positiva reaktioner. Och vi kommer att fortsätta och ta Cirkus och nyoperan vidare. Visionen om en ny slags musikdramatik står tydligare och starkare än någonsin.

NewOpera CO och Cirkus är bara i början på något. Vi känner det.

