



SMI

STOCKHOLMS
MUSIKPEDAGOGISKA
INSTITUT

Vad de gör med mig

Hur två regissörer förändrade min röst

Examensarbete
Logonomexamen
Vårterminen 2018
Poäng 15 hp
Caroline Donath
Handledare: Ketil Thorgersen

Sammanfattning

Syftet med studien var att ur ett jagperspektiv undersöka hur en skådespelare upplevde inläsningen av en och samma litterära text, regisserad av två olika regissörer. Skådespelaren var samma person som uppsatsförfattaren och författaren av texten. Frågor som berördes var vilka redskap regissörerna använde för att nå fram till sina estetiska ideal, samt hur skådespelaren gjorde för att förverkliga instruktionerna i röstregin. Ytterligare en del av syftet var också att utifrån vad som upplevdes i inspelningarna, uppfinna några nya metaforer för att uttrycka röstliga kvalitéer. Metoden som användes baserades på Barone och Eisners *Arts based research*, där konstnärligt material används i forskning, vilken sedan presenteras med hjälp av konstnärliga medel. Det teoretiska perspektivet hämtades från Deweys *Art as Experience*, där upplevelsen av konstverket är det som konstituerar verket. Av undersökningen framgick, att regissörerna hade skilda estetiska preferenser och metoder. Den ena regissören arbetade mot en tydlig och klar inläsning där textens skulle läsas beskrivande, medan den andra regissören arbetade med en mer gestaltande läsning och mer utagerade känslor hos karaktären, framförallt tristess. Metaforerna som passade den beskrivande läsningen befanns vara ord som *brokad*, *diamant* och *elegans*, medan några ord som befanns passa den mer gestaltande läsningen var *kött*, *choker* och *lost*. Genom metoden fann jag mig upptäcka kvalitéer i min röst som jag aldrig hört förut, och genom att beskriva dem artistiskt fann jag mig uttrycka samma kvalitéer på ett för mig helt nytt vis. De nya metaforerna för röstkvalité kommer jag kunna använda i min egen pedagogiska gärning som logonom. Slutsatsen drogs att denna metod bör kunna användas av såväl andra röstpedagoger som röstelever.

Nyckelord: röst, regi, skådespeleri, estetik, metaforer, Dewey.

Förord

Den här uppsatsen vänder sig till dig, som vill förstå ett urgammalt hantverk. Den vänder sig till dig, som vill ha redskap för förändring. Den vänder sig till dig, som vill kika in i ett mysterium.

Thanks to the Prince of Saudi Arabia.

Innehållsförteckning

Inledning	5
En pedagogisk studie	6
Om svårigheterna att vetenskapligt beskriva den estetiska rösten.....	7
Akustiska studier från naturvetenskapen.....	7
Filosofiska infallsvinklar.....	7
Gamla och helt nya begrepp tillsammans?	8
Prosodiska element	8
Ordet upplevelse.....	10
Begreppet metafor	11
En historisk dimension	12
Teori	13
Begrepp	15
Syfte	18
Metod	19
Val av metod	19
Metodens tre steg.....	20
Urval och avgränsning	24
Val av dokumentationsmetod	24
Uteslutna delar.....	25
Har samma förutsättningar givits för varje regissör?	25
Har mina reaktioner påverkat regissörerna?.....	25
Genomförande	25
Databearbetning och analysmetod	25
Tillförlitlighetsfrågor	26
Trovärdighet	26
Etiska aspekter.....	27
Om att forska på sig själv	28
Resultatpresentation	29
Del 1: Jämförande analys mellan regissör 1 och regissör 2.	29
Upplägg.....	29
Språkliga ändringar	30
Regi av känslouttryck.....	32
Del 2: Upplevelsen av vad de gör med mig.....	34
Regissör 1.	35
Regissör 2.....	39
Diskussion	44
Resultatdiskussion	44
Metoddiskussion	45
Insamlingen	45
Hur det var att forska på sig själv	45
Men är det vetenskapligt?.....	45
Går det att använda?.....	46
Epilog	48
Litteratur och länkar	49
Bilaga - den litterära texten	51

Inledning

Jag lät två regissörer regissera mig. Resultatet blev förvånande. Först tyckte jag att jag läste fult. Sedan tyckte jag att jag läste vackert. Sedan kände jag inte längre igen mig själv.

När jag var lite yngre än vad jag är nu, reste jag till Filippinerna för att delta i en skönhetstävling. På samma våningsplan som oss, bodde Prinsen av Saudiarabien. Jag var Miss Sweden, och vi hälsade på varann. I sin svit hade prinsen flickor. De hörde inte till vår tävling. Jag var lite för smal för att passa in i denna tävling, men dessa flickor såg alla ut som jag. Berättelsen som jag läser in för denna uppsats handlar om prinsen, och hans flickor, och om mig.

I flera år har jag då och då skrivit på en bok som handlar om denna resa. Det är inte första gången jag skriver om mig själv. För det mesta har det jag författat blivit till scenkonst, till monologer. Varför ville jag skriva för pappret, och inte för att berätta det med munnen? För att jag läste Marguerite Duras.

Marguerite Duras *Älskaren* handlar om när Duras var tonåring. Hon bodde i kolonin i det franska Indokina, och lärde vid femton och ett halvt års ålder känna en kinesisk äldre man, som blev hennes älskare. Denna bok hänförde mig. Genom en elev fick jag tag på en inläsning av Anita Björk för Sveriges Radio. Anita Björk gjorde mig andlös. Jag ville låta likadant. På en av lektionerna i muntlig framställning valde jag därför att också läsa *Älskaren*. Långsamt läste jag partiet där flickan defloreras av sin älskare, i hans lägenhet i *modern style*, dit hon sedan återvänder kväll efter kväll, för att citat: ”fördjupa kontakten med Gud”. När de tre sidorna var över, hade det gått femton minuter. För mig var detta en underbar upplevelse.

Som logonom vill jag ledsaga andra i att stiga in i den mystik, som det är att förlora sig i en text. Men ska det bli, som när jag gjorde det? Nej. Det ska bli som det blir, när de själva gör det.

Caroline Donath

Bakgrund och tidigare forskning

Att läsa högt är en mycket gammal sed. Först läste man ur minnet. Sedan läste man ur en bok.

Situationen att få sin röst regisserad när man läser har inte studerats av forskare, att döma av den ringa skörd jag fått när jag sökt efter tidigare forskning för denna uppsats. Vilken typ av regi det än har rört sig om: regi för diktinläsningar, för ljudböcker, för radioteater, ja för vilken typ av litteratur som helst, har resultatet varit skralt. Det har också varit mycket svårt att finna vetenskaplig litteratur om *gestaltning* av röst, oavsett om den regisseras eller inte. En del har återfunnits, och den lilla skärva som kan passa syftet med den här uppsatsen, redogör jag för i följande stycken. Syftet är dock inte att här studera regi för regins egen skull. Det är att kasta ljus över en viss konstnärlig process. En tidlös process då den handlar om högläsning. En unik process då den handlar om ett unikt experiment. Experimentet är att på med två olika regissörer läsa in texten om hur jag träffade Prinsen av Saudiarabien.

En pedagogisk studie

När en person säger till en annan hur den ska göra, till exempel hur den ska läsa upp en berättelse, har en pedagogisk relation inletts. En person vägleder en annan som kan följa, eller inte följa. Föreliggande studie ska ses som en studie i pedagogik ur denna vida bemärkelse. I ett paper från pedagogiska institutionen i Umeå till nyblivna studenter, skrivet av Peter Nilsson, förmedlas bilden av pedagogiken inom akademien som en bred fåra av studier och teorier. De har det gemensamt, konstaterar Nilsson, att de handlar om påverkans- och förändringsprocesser.¹ Denna uppsats tar fasta på både en påverkansprocess, och en förändringsprocess. Nämligen vad regissörerna gör, och vad jag då förändrar.

På Södertörns Högskolas hemsida står det i kursbeskrivningen för ämnet Pedagogik, att högskolan särskilt tagit fasta på pedagogikens humanistiska arv. ”Utmärkande för detta arv”, skriver de, ”är att det fokuserar på etiska, politiska och estetiska dimensioner”.² Undersökningen som följer, om vad två regissörer gör med en röst, är en sådan estetisk dimension.

Att vara logonom är att vara en estetisk röstpedagog.³ Estetisk är ett adjektiv för *estetik*. Båda orden, särskilt det första, används inom många områden. I Nationalencyklopedien står, att de vanligaste betydelseerna för ordet *estetik* dels är *förnimmelsekunskap*, och dels *läran om det sköna*.⁴ *Estetisk* kan i sin tur förstås som *artistisk*, både enligt t ex Merriam Webster Dictionary och Oxford Dictionary.⁵ I Cambridge Dictionary jämförs ett estetiskt objekt med ett *konstverk*,

¹ Nilsson, Peter, 'Vad är pedagogik? Några tankar om pedagogikämnet i ett jämförande perspektiv', Pedagogiska institutionen, Umeå universitet [studiematerial], 2005.

² Södertörns högskola, *Pedagogiska institutionen* [websida], 2017, su.se.

³ SMI, Stockholms Musikpedagogiska Institut, *Utbildningar* [websida], 2017, smi.se.

⁴ Nationalencyklopedien, *Uppslagsverket* [websida], 2017, ne.se.

⁵ Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.
Oxford Dictionaries, *Dictionary* [websida], 2017, en.oxforddictionaries.com.

”a work of art”.⁶ I den här uppsatsen kommer jag att ta fasta på denna logonomins estetiska sida. Studien handlar inte bara om en inläsning av en estetisk produkt, nämligen en litterär självbiografi, utan också om hur denna inläsning *förnimmes av mig*, med estetiken som lärandet om förnimmandet. Uppsatsen är vidare ett utforskande av rösten ur ett estetiskt perspektiv, närmare bestämt skådespelandets, högläsningens röst. De två sammanfaller i denna studie.

Om svårigheterna att vetenskapligt beskriva den estetiska rösten

Under förarbetet till denna uppsats har jag funnit olika sorters vetenskaplig litteratur som alla beskriver den gestaltande rösten, skådespelarrösten eller den inläsande rösten. Ändå har det varit svårt att finna forskning, där rösten beskrivs med termer som passar för en logonom, vilken har en både praktisk och en konstnärlig utgångspunkt i sitt arbete.

Akustiska studier från naturvetenskapen

I Mapping emotions into acoustic space: The role of voice production undersökte Johan Sundberg, Sona Patel, Klaus Scherer och Eva Björkner ljudet från fem skådespelare när de spelade upp olika känslor. Skådespelarnas röster mättes med akustiska instrument för att se huruvida känslouttrycken förändrade röstkvalitén.⁷ Slutsatsen var att olika känslor kunde kopplas till vissa bestämda akustiska parametrar. Studien var dock ingen undersökning av skådespelarrösten som sådan, utan skådespelarna användes för att producera känslouttrycken. Då det inom logonomin inte används några akustiska instrument för att mäta röstkvalité, behöver jag andra begrepp för att kartlägga rösten.

Filosofiska infallsvinklar

I artikeln *Listening to actors* ur tidskriften *Theater Topics*, presenterar docent Tzachi Zamir en typologi för att beskriva rösten hos skådespelaren.⁸ Typologin är en del av en filosofi om skådespeleri som han kallar för *existential amplification* och som kan översättas med existentiell utvidgning. ”Amplifikation” är en term som även används inom psykologin. Här handlar det om att skådespelaren i sitt arbete utvidgar möjligheterna för vem hen, hon eller han kan vara. De sju dimensioner, eller sju ”amplifikationer” som Zamir tar upp, handlar visserligen om förhållandet mellan skådespelarens röst och tanke, ett samband som jag framöver ger många exempel på. Men amplifikationerna är alltför filosofiskt invecklade, för att jag inom föreliggande uppsats ska kunna använda dem för att beskriva det praktiska hantverk, som högläsning faktiskt innebär. Artikeln finns här med som exempel på en av de studier jag återfunnit om skådespelarrösten, vars terminologi jag ändå inte finner adekvat.

⁶ Cambridge Dictionary, *Dictionary* [websida], 2017, dictionary.cambridge.org.

⁷ Sundberg, Johan; Patel, Sona; Scherer, Klaus och Björkner, Eva. Mapping emotions into acoustic space: the role of voice production. *Biological Psychology*, vol. 87, 2011, s. 93-98.

⁸ Zamir, Tzachi, Listening to actors. *Theater Topics*, vol 22. no. 2, 2012, s. 115-125.

En annan filosofisk infallsvinkel bidrar Flloyd Kennedy med i artikeln *The challenge of theorizing the voice in performance*, publicerad i *Modern Drama*.⁹ Kennedy, som inte bara är forskare utan även regissör, röstcoach och skådespelare, säger sig där ta sig an skådespelarens röst ur ett praktiskt förankrat perspektiv.¹⁰ Kennedy skriver, att de flesta vetenskapliga studier om rösten är medicinska studier, och beskriver röstens patologi. Men de är oanvändbara då de inte beskriver rösten performativt. Inte heller i filsofihistorien från Aristoteles och framåt finner hon utsagor om den talade rösten, som är tillräckliga. Hon menar att det överlag är så, att det talade ordet i den västerländska traditionen inte har en lika väl utvecklad begreppsapparat som tanken. Detta kan för övrigt vara en av orsakerna till det magra resultatet för tidigare forskning i denna uppsats. För att kunna tala om rösten under ett *performance*, fortsätter Kennedy, måste man ha en teoretisk ansats som innefattar hela personen: ”a whole person, a physical, thinking, functioning entity”.¹¹ Kennedy går inte konkret in på hur en sådan skulle kunna se ut.

Gamla och helt nya begrepp tillsammans?

Med allt detta sagt, förefaller det synnerligen svårt att hitta vetenskaplig litteratur, som förmedlar något handgripligt om rösten under framförandet. Ingen studie har återfunnits som beskriver vad skådespelaren verkligen *gör* med rösten, om man däri även vill innefatta estetiska kvalitéer, och inte bara filosofiska begrepp eller naturvetenskaplig akustisk terminologi. Om man å andra sidan använder sig av en perceptuell röstanalys enligt standard, en sådan som logopedier och lingvister begagnar, men till en del även logonome riskerar det, i linje med med Kennedy, inte bara att bli ofullständigt: det kan också bli godtyckligt. Den perceptuella röstanalysen är nämligen utvecklad för *kliniska* studier.¹² Eftersom logonomen inte är en klinisk röstpedagog utan en estetisk, kommer istället problemet med estetiska och praktiska termer för rösten att delvis lösas med nya begrepp av metaforisk karaktär, unika för denna uppsats och speciellt framarbetade under arbetet med analyserna.¹³ Delvis kommer problemet att lösas med Ruth Öslöfs prosodiska element.

Prosodiska element

Talets gåva av Ruth Öslöf är ett pedagogiskt program för röst- och talträning.¹⁴ Bokens andra del har underrubriken *Muntlig framställning* och behandlar bl.a. muntlig framställning av bunden

⁹ Kennedy, Flloyd, The challenge of theorizing the voice in performance. *Modern Drama*, vol. 52, no. 4, 2009, s. 405-425.

¹⁰ Enligt hennes egen presentation på LinkedIn. LinkedIn, *Flloyd Kennedy* [websida], 2017, [linkedin.com](https://www.linkedin.com).

¹¹ Kennedy s. 415.

¹² Se t ex Bjärnelid, Lena och Lindquist, Lisbeth, ”Bedömning av röstkvalitet med korrelogram – jämförelse med auditiv perceptuell bedömning”, magisteruppsats, Karolinska institutet, 2005, s. 8.

¹³ Logopeden är inte en ”klinisk röstpedagog”, men arbetar med rösten kliniskt, se t ex Karolinska institutet, *Utbildning, Vad gör en logoped?* [websida], 2017, [ki.se](https://www.ki.se).

¹⁴ Öslöf, Ruth, *Talets gåva 1*. Göteborg: Wezäta förlag, 1969, förordet s. 6.

text, eller som Öslöf uttrycker det: ”välläsning”.¹⁵ I inledningen beskriver hon några prosodiska element, som hon menar att man noga bör ha studerat innan man börjar ägna sig åt interpretation, det vill säga tolkning.¹⁶ Hennes framställning är således inte vetenskaplig, men bygger på terminologi från den del av lingvistik som kallas prosodi.¹⁷ I den här undersökningen kommer jag att använda följande prosodiska element från Öslöf för att beskriva vad som händer med min röst när den får regi:¹⁸

Tempo - paus - frasering

Förändringar i textens innehåll såsom förändringar i stämningen kan anmoda snabbare eller långsammare *tempo* under högläsningen, fastslår Öslöf. Om *pausen* skriver hon att den är nödvändig för att åhöraren ska uppleva spänning mellan fraserna. Hon anser att varje paus, det vill säga tystnad, bör vara talande och att den väl utnyttjad alltid fyller innehållet med mening. Med *frasering* avses hur länge man talar före antingen en hållpaus, alltså ett uppehåll utan ny inandning, eller en andningspaus, alltså ett uppehåll med ny inandning. En sammanhängande frasering är av största vikt för interpretationen, menar Öslöf.

Tryck och tonläge

Tryck är det begrepp, som i det följande kommer att användas där Öslöf talar om kvantitet och intensitet. Det avser variationer i uttalslängd, det vill säga hur länge man trycker på ordet eller orden, respektive hur starkt. För Öslöfs ord *tonläge* kommer jag omväxlande även använda *tonhöjd*. Utan variationer i dessa prosodiska element skulle talet bli entonigt och omelodiskt, menar Öslöf. Inga växlingar skulle heller ske i tryckstyrka. Det mänskliga uttrycksbehovet har framtvingat olika variationer i språket, skriver hon, en anmärkning som jag i hög grad kommer att aktualisera i denna uppsats. Vad det gäller tonen och tonläget skriver Öslöf, att när tongången vid läsning nästan är rak, blir framställningen ensidig. Detta undviker man lättast genom att använda språkets möjligheter till variation. Hon tillägger också att tonen vid tal eller läsning mångfaldigas genom mer eller mindre markanta glidningar.

Klang

Klangen bestäms av det individuella talinstrumentets uppbyggnad. Från fysikalisk synpunkt får varje ton sin speciella klang beroende på resonatorn och det antal övertoner som där bildas och förstärks eller försvagas, skriver Öslöf. Klangen hos individen kan förändras, bland annat av psykiska faktorer: ”Så påverkas röstklangen av olika sinnesstämningar - glädje och sorg ger hos

¹⁵ Öslöf, Ruth, *Talets gåva 2*. Göteborg: Wezäta förlag, 1971, förordet s. 5.

¹⁶ Öslöf, 1971, s. 9.

¹⁷ Se t ex Wikipedia [websida], 2017, sv.wikipedia.org, eller Göteborgs universitet, *Institutionen för filosofi, lingvistik och vetenskapsteori* [websida], 2017, flov.gu.se.

¹⁸ Allt om de prosodiska elementen från Öslöf, 1971, s. 10-15.

många människor helt olika klangfärg.”¹⁹ Sistnämnda faktum är ytterligare en sak, som i det fortsatta starkt aktualiseras.²⁰

Ordet upplevelse

I den här uppsatsen, använder jag ordet *upplevelse* i olika varianter. Jag studerar vad jag *upplever* för kvalitéer i min inspelade röst, och ibland kallar jag det för att *återuppleva* det skapade verket. Genom att återuppleva, påstår jag mig till och med skapa en ny förståelse för min text. Upplevelsen innefattar i det följande många delar. Här finns dock några viktiga distinktioner.

Alf Gabrielsson, professor emeritus i psykologi, delar i sin bok *Starka musikupplevelser* in upplevelsen i två huvudfårer. En liknande indelning gör jag i *Vad de gör med mig*, även om det i mitt fall handlar om rösten, och i bokens fall om musik. ”Man bör skilja mellan hur man uppfattar musiken och hur man reagerar på den”, skriver Gabrielsson.²¹ I enlighet med hans resonemang, handlar i det följande hur jag *uppfattar* rösten om vad jag hör för olika egenskaper i röstens form och uttryck. Vad jag uppfattar går att observera och beskriva. ”Man kan”, som Gabrielsson säger, ”vara neutral”.²² Denna del av upplevelsen redogör jag för med normal text, det vill säga icke-kursiv. Till upplevelsen lägger jag också, i Gabrielssons efterföljd, en sak till. Nämligen hur jag *reagerar* på rösten. Där är jag ingen neutral observatör, utan påverkas av min röst. Rösten i det kommande, liksom musiken i allmänhet enligt Gabrielsson, ”engagerar, utlöser tankar, känslor, rörelser”. I den här uppsatsen är de *känslor* som lyssnandet väcker, dock endast presenterade i ytterst ringa mån. Snarare söker jag beskriva vilket *konstnärligt uttryck* jag hör i framförandet. Om jag hör ett förväntansfullt uttryck i min inspelade röst, betyder inte det att jag själv blivit förväntansfull av att lyssna på den. Gabrielsson beskriver när det gäller musikupplevelser:

Man antar ofta att reaktionen har samma karaktär som uttrycket i musiken: man blir glad av glad musik, ledsen av sorgsen musik, aggressiv av arg musik osv. Erfarenheten säger oss att det inte alls råder så entydiga samband.²³

Jag redogör alltså med något undantag inte för hur jag känner, men däremot vilka, som Gabrielsson uttrycker det, ”tankar och rörelser” som väcks. Men går dessa att beskriva i ord? Gabrielsson ställer sig frågan vad det rör musikupplevelser. Borde man inte begränsa sig till att mäta upplevelsen enligt de instrument som naturvetenskapen ger tillhanda? Men sådana mätningar kan bara, skriver han, ”komplettera, men aldrig ersätta personens egen beskrivning av upplevelsen. Även om språket har sina begränsningar, är det trots allt det hittills bästa och helt ofrånkomliga medlet att studera musikupplevelsen på ett någorlunda ingående sätt.”²⁴

¹⁹ Ibid s. 15.

²⁰ Se särskilt resultatanalysens andra kapitel.

²¹ Gabrielsson, Alf, *Starka musikupplevelser*. Möklinta: Gidlunds förlag, 2008, s. 19.

²² Gabrielsson s. 20.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

Nedan skrivs min personliga reaktion ut i *kursiv text*. Mer om vad som står i kursiv, och vad som inte står i kursiv står att läsa i metodkapitlet. Vad jag här vill understryka, är att det dock inte alltid rör sig om några täta skott mellan vad jag uppfattar, och hur jag reagerar. För att ta hjälp av hur Gabrielsson uttalar sig om skillnaden: ”Naturligtvis är detta förenklade beskrivningar av två olika förhållningssätt. De kan ses som motsatta poler med många mellanliggande lägen. Ofta pendlar man mellan dem.”²⁵

Begreppet metafor

Ett annat begrepp jag använder i uppsatsen är *metafor*. Jag skriver att en del av syftet är att inhämta kunskap av *metaforisk karaktär*.²⁶ På ett annat ställe berättar jag att jag ämnar *skapa nya metaforer* för olika röstkvalitéer. Jag *uppfinner* också metaforer för att beskriva min upplevelse av att lyssna. Dessa metaforer ska bidra till en helt ny *förståelse* av verket, påstår jag. När jag använder ordet på detta sätt, är det i en smalare bemärkelse än hur delar av den samtida filosofin betecknar metaforen. När jag till exempel själv läste litteraturvetenskap på Stockholms universitet, handlade flera av våra föreläsningar enbart om metaforer. Metaforer fyller hela vårt språk. Bara att säga att vi ”har utmaningar framför oss”, är en metafor. För utmaningen ligger inte konkret framför våra fötter, men i bildlig bemärkelse är den där. George Lakoff och Mark Johnson utvecklar resonemanget om metaforens fundamentala roll i vårt språk och vårt medvetande i boken *Metaphors we live by*.²⁷ Enligt Lakoff och Johnson är hela vårt system för hur vi förstår oss själva och vår omvärld uppbyggt kring metaforer. De ger exempel på hur termer som egentligen gäller krigsföring brukar användas när det gäller diskussioner. Man kan *attackera svaga punkter* i en argumentation, *använda dåliga strategier*, eller helt enkelt *vinna eller förlora*. Detta påverkar hur vi ser på ett meningsutbyte, menar de. Vad vi väljer för ord påverkar hur vi förstår det: ”*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*” [författarnas kursivering].²⁸ Nedan när jag talar om metafor, är det på detta vis: Jag förstår något i termer av något annat. Oftast kommer det att röra sig om att jag skapar en bild i mitt inre, när jag lyssnar till min röst. Väl medveten om att hela språket är uppbyggt av metaforer, som i mitt exempel med fysisk positionering ”framför”, när något inte ligger just framför en, och väl medveten om att de gängse sätten att beskriva röst också är fyllt av metaforer, som t ex *mörk* och *ljus röst*, *högt* och *lågt röstläge*, är det här ”metaforiskt” i en mer klassisk bemärkelse som jag avser. Som den betydelse av ordet metafor man finner i Svenska Akademiens ordbok:

ord l. uttryck som användes ss. bildlig beteckning för ngt på grund av mer l. mindre påtagliga likheter mellan detta o. det som i eg. mening betecknas med det använda ordet osv.; (poetisk) bild; i sht förr äv. allmännare, liktydigt med: trop; ofta använt ss. stilistiskt hjälpmedel.²⁹

²⁵ Ibid.

²⁶ Se metodkapitlet.

²⁷ Lakoff, George och Johnson, Mark, *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

²⁸ Lakoff och Johnson, s. 5.

²⁹ Svenska akademiens ordbok [websida], 1923, saob.se.

Jag använder, i enlighet med Svenska Akademiens enligt min mening än idag väl förankrade definition, metafor som *bildlig beteckning*. Likheterna mellan det jag hör och bilden är, i linje med citatet ovan, *mer eller mindre påtagliga*. Min bild är stundom, som de skriver inom parentes för att markera att så ibland är fallet, (*poetisk*). Bilden använder jag också som ett *stilistiskt hjälpmedel* för att tala om röstens kvalitet. Vilka metaforer jag väljer påverkar dock, här i Lakoffs och Johnsons efterföljd, hur jag förstår och upplever det jag hör. Anledningen till att jag delvis uttrycker mig i bilder, är att det ger stora möjligheter till ett artistiskt språk. Jag berättar mer om artistiska uttryck i metodkapitlet. Delvis beror det på, att bilderna råkar vara en påtaglig del av min *reaktion* under lyssnandet.³⁰

En historisk dimension

Den självbiografiska text som jag författade för denna uppsats är en del av ett större verk och får plats på en A4.³¹ Den spelades in digitalt. Jason Camlot berättar i en artikel i *Book History, Early Talking Books. Spoken Recordings and Recitation Anthologies, 1880–1920* om de allra första litterära inläsningarna, som kom till under den senviktorska eran.³² De spelades in på Edisons fonografiska ljudcylinder. Bitarna eller fragmenten som lästes in på dessa rullar, har väldigt lite att göra med idén om fullskalig ljudbok, skriver Camlot. Ofta fokuserades istället de senviktorska fantasierna kring den nya uppfinningen på författarens omedelbara, *personliga närvaro* för läsaren, som ett resultat av författarens *bevarade röst*. För ofta gjordes inläsningarna av författarna själva. Camlot beskriver det på så vis, att när Edison hade fulländat sin uppfinning hade en materiell artefakt skapats, inte för att läsas, men för att *upplevas*: ”not to be read, but simply to be experienced as they had been heard when they were first captured.”³³ Det är till denna tradition av författare som läser sina egna verk, jag härmed vill sälla mig.

³⁰ Jämför Gabrielssons resonemang om reaktion som en del av upplevelsen i avsnittet ovan, ”Ordet upplevelse”.

³¹ Verket handlar om min tid som Miss Sweden på Filippinerna i tävlingen Miss Earth.

³² Camlot, Jason, *Early Talking Books. Spoken Recordings and Recitation Anthologies, 1880–1920. Book History*, vol. 6, 2003, s. 147-173.

³³ Camlot, s. 147.

Teori

Eftersom *Vad de gör med mig* är en studie av logonomins estetiska sida, här muntlig framställning av bunden prosa, får en estetisk teori utgöra den fortsatta undersökningens begreppsliga klangbotten. Verket ifråga är John Deweys *Art as Experience* från 1934, av många ansett som ett av estetikens allra viktigaste verk.³⁴ I skrivande stund har boken enligt Google Scholar citerats närmare 12800 gånger, att jämföra med Immanuel Kants *Kritik av det rena förnuftet* som har hänförs till ca 15700 gånger. Boken står även i paritet med Albert Einsteins mest citerade arbete *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?* på omkring 16000 gånger.³⁵ *Art as Experience* är ett känt verk.

Det allra första kapitlet börjar med de ironiska perversiteterna, ”the ironic perversities” som ofta följer med sakernas tillstånd.³⁶ Den perversa ironin är, att de konstverk som estetiska teorier har skapats omkring, har kommit att bli till hinder för teorierna själva. I allmänhet uppfattas konstverk som objekt, helt avskurna från mänskliga erfarenheter, skriver Dewey. Det kan vara böcker, målningar, eller statyer.³⁷ Dewey menar, att när konstföremålen på detta vis skärmas av från historien om hur de kom till, deras ”conditions of origin”, samt från hur de erfars, deras ”operation in experience”, kommer de inte gå att förstå: ”the result is not favorable to understanding.” Men i själva verket är konst vad konsten *gör* med åskådaren: ”(T)he actual work of art is what the product does with and in experience.”³⁸ När estetiska teorier då reser sig som en mur mellan den som ska uppleva och själva konsten, träder ironin in: verken blir omöjliga att förstå. Ty teorierna innefattar inte det som behövs för att förstå: nämligen upplevelsen och omständigheterna kring hur allt kom till. Teorierna passar alltså inte konstverken, och konstverken passar inte teorierna.³⁹ Den estetiska teori som den här uppsatsen bygger på, handlar om att uppleva ett konstverk utan sådana hinder.

Eftersom konstverk är expressiva är de ett språk, skriver Dewey. Inte bara ett språk, utan många.⁴⁰ Varje konstobjekt kan ses som talandes ett eget litet idiom, och i vidare bemärkelse talar varje konstform sitt eget språk. Varje konstform och varje konstobjekt avslöjar därmed något som inte går att sägas på något annat sätt. Men dessa konstens språk existerar inte, fortsätter Dewey, funnes det icke en mottagare. Lyssnaren är en omistlig kompanjon: ”The work of art is complete only as it works in the experience of others”. Utan någon som upplever

³⁴ Se text Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Dewey's aesthetics* [websida], 2016, plato.stanford.edu.

³⁵ Google Scholar [websida], 2017, scholar.google.se.

³⁶ Dewey, s. 3.

³⁷ Senare i boken säger han att det gäller alla konstformer.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid s. 106.

konstverket, är konstverket alltså inte fullständigt.⁴¹ Mottagaren beskriver Dewey som lyssnare, ”hearer” och konstnären som talare, ”speaker” - av ett språk.⁴² Det blir på så vis, menar Dewey, en triangulär relation mellan dels talaren, lyssnaren och objektet. Men vad händer då, om den som ska lyssna också är den som har skapat konstverket? Kan en konstnär tolka sig själv? Så är nämligen ämnat att ske i föreliggande uppsats. Konstnären lyssnar på sig själv, menar Dewey, redan medan hon skapar verket. I denna undersökning är det både regissören och skådespelaren som skapar verket, de är ”talare”. Både regissör och skådespelare är med och lyssnar, som ställföreträdare för de åhörare som senare komma skall: ”The work is there in progress, and the artist has to become vicariously [som vikarie, ställföreträdande] the receiving audience.”⁴³

När konstnären skapat färdigt, kan en ny fas av lyssnande inträda. Man behöver då tid för att förstå vad man själv har gjort.⁴⁴ Dewey ger exemplet Matisse, som lär ha jämfört en nymålade tavla med ett nyfött barn. Både konstverkets uppkomst, och upplevelsen, kommer i det följande att genom Deweys förståelse av ”lyssnande” läras känna. I hela sitt verk talar Dewey om mottagaren som genom att lyssna fullbordar konsten. I detta fall kommer den som i efterhand erfar, vara konstnären själv. Dewey visar att detta är möjligt.

Beskrivningen av den som tar del av konsten som lyssnare, gäller på så vis all sorts konst.⁴⁵ Just i denna uppsats är dock förhållandet något mer flerskiktat. För det konstverk som ska undersökas är i sig en dialog. Inom denna dialog är olika snuttar av inläsningar insprängda, som utgör egna konstverk om de skärs ut. Förutom dessa bitar samt inläsningarnas sista tagning, det färdiga verket, är det en *kommunikation i sig* som jag i efterhand kommer att undersöka. Objektet är inte en tavla, som för Matisse, utan ljud. Som för alla mottagare av konst gäller då, att jag lyssnar *estetiskt*: ”(I)f he perceives esthetically, he will create an experience of which the intrinsic [inneboende, väsentliga] subject matter, the substance, is *new*” [min kursivering].⁴⁶ Om min perception är estetisk, kommer alltså upplevelsen av verkets väsentliga substans att bli till något *nytt*. Och som alla sanna estetiska perceptioner blir denna nya förståelse *unik*.⁴⁷ I Resultatpresentationens del 2 i denna uppsats, ”Upplevelsen av vad de gör med mig”, redogör jag för en sådan undersökningsprocess med ett estetiskt lyssnande. Den processen syftar till att frambringa en sådan upplevelse som, om Deweys förutfattade mening stämmer, innebär en ny förståelse av verket.⁴⁸

⁴¹ Ibid s. 106ff.

⁴² Ibid s. 106.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ I föreliggande studie kommer dock endast skådespelaren ha tillgång till ljudfilerna att ”lära känna” i efterhand.

⁴⁵ Dewey s. 6.

⁴⁶ Dewey s. 108. Jämför Cambridge Dictionary: ”Subject matter: the things that are being talked or written about, or used as the subject of a piece of art”. Cambridge Dictionary, *Dictionary* [websida], 2017, dictionary.cambridge.org.

⁴⁷ Dewey s. 108.

⁴⁸ Jämför kapitlet om syfte.

Förutom att höra på de små ljudstyckena som om de vore vilka konstverk som helst att tolka utifrån Deweys estetik, och förutom vad regissörerna sade, är det på så vis en tredje dimension som sätts under lupp: Skådespelarens, inläsarens och författarens *upplevelse i efterhand* av de båda, och i första hand då upplevelsen de inlästa litterära bitarna.⁴⁹ Att uppsatsen behandlar en upplevelse av en upplevelse - upplevelsen att påverkas av regissörerna - kan i sammanhang med Dewey och hans fokus på *the experience* betecknas som en slump. Jag valde inte *Art as Experience* för att konstverket som jag i den här studien ska undersöka, kan sägas återge en upplevelse. Boken valdes på grund av dess särställning bland verk om estetik. Jag ville koppla mitt resonemang till något som är väl känt, som många talar om, och därigenom delta i ett större samtal om konsten.⁵⁰ En helt annan estetik, med andra begrepp, hade kunnat få staga ut gränserna för min upplevelse. Men, *Art as Experience* korades slutligen ut, för att Dewey på begreppens område är så sparsmakad.

Begrepp

Varje konstform har sina termer som passar in för att beskriva konstupplevelsen, menar Dewey. Men inte en enda konstform passar för rigida klassificeringar.⁵¹ Dewey hävdar att teoretiker i estetik har ägnat sig åt att göra om beskrivande adjektiv om konst, som till exempel poetisk, komisk och sublim - till substantiv. Adjektiven har upphöjts till principer: Det poetiska, det komiska, det sublimala. Istället för att handla om ett verkligt estetiskt erförande, har man därmed skapat koncept som snarare är idémässiga, principiella. Och som sådana leder de till intellektuella luftslott: "samples of 'cerebral reverie'". Istället bör man se orden som adjektiv igen, föreslår han, för då blir de snarare markörer av *tendenser*. Om man ser principerna som adjektiv som markerar tendenser kommer vi, skriver Dewey, tillbaka till det faktum att konst är en kvalitet av en aktivitet, "a quality of activity". Men hur?

Varje aktivitet kännetecknas av en rörelse i ena eller andra riktningen. En *tendens* är en sådan rörelse: "A tendency, a movement, occurs within certain limits which define its direction." Som tendens inom en upplevelse, har den inga fixa linjer för var den börjar och slutar. Vidare formar de kvalitéer som karaktäriserar upplevelsen, snarare ett spektrum än separata "pigeonholes", olika fack, allt ovan efter Dewey.⁵² I föreliggande undersökning ska de prosodiska begrepp jag använder ses på detta vis: som *tendenser* i ett spektrum.⁵³ "Frasering", "klang", är öslöfska kvalitéer som jag kan tänkas höra eller inte höra, och som bidrar till att skapa min upplevelse. "Klang" kan i ljuset av Dewey ses som ett exempel på en princip.⁵⁴ Klängen avgör om rösten vid uppläsningen, på ordnivå eller satsnivå, är mer eller mindre *klangfull*. I föregående mening har

⁴⁹ Skådespelaren, inläsaren och författaren sammanfaller, se bl.a. metodkapitlet och under rubriken "Syfte".

⁵⁰ Jämför bokens antal citeringar i vetenskaplig litteratur i förliggande kapitelns första stycke.

⁵¹ Dewey s. 223ff.

⁵² Ibid s. 224.

⁵³ För prosodiska element se bakgrundskapitlet.

⁵⁴ Öslöf, 1971, s. 11.

jag, i enlighet med Deweys resonemang, gjort om substantivet till adjektiv. För klangen ska inte stå för sig själv, som ett separat koncept i upplevelsen av min inläsning, utan som ett ord för att kunna tänkas beskriva någon del i aktiviteten. När t ex ”klang” används i analysen, är det en komponent i det som skapar en deweysk tendens. ”Klang” anger en *förnummen* kvalité på en rörelse i ena eller andra riktningen. Men jag använder också helt andra ord och begrepp.

Vad det gäller att beskriva rösten erbjuder Dewey inga definitioner, därav de prosodiska elementen. Men, han ger inga begrepp för några andra konstformer heller. Hur ska man då sätta ord på det man ”hör”? Vilka uttryck kan jag använda för att fånga in the *art as experience*? Dewey ger inga svar. Inte ens själva upplevelsen, som är huvudämne för hela hans resonemang och som enligt honom är en förutsättning för all konst, får en kodex. Istället visar han hur man *kan* göra genom en väderleksrapport för Klippiga Bergen: ”(S)now and hail in Oregon and zero temperature in Missouri. High winds are blowing southeastward from the West Indies and shipping along the coast of Brazil has received a warning”.⁵⁵ Bara en pedant skulle neka till att det är något poetiskt i det, tycker Dewey. Ackumuleringen av allusioner ger honom en känsla av en vidsträckt jord, och de fjärran länderna skapar ”romance”. Omvänt kan poetiska ord användas för att beskriva något faktiskt. Han säger om väderleksrapporten: ”The intention is a prosaic [prosaisk, alldaglig] statement of weather conditions. But the words are charged with a load that gives them an impulsion towards the poetic.” I den följande undersökningen, i analysens del 2, använder jag ord med en laddning som drar åt det poetiska för att beskriva något faktiskt, nämligen vad regissörerna gör med mig, med min röst, och hur jag upplever det. Anledningen till att jag i denna uppsats tar mig sådana friheter är dels för att Dewey inte ger några alternativ.⁵⁶ Dels är det för att han påstår att alla konstverk existerar i så många kvalitéer, att de inte går att räkna: ”in unnumberable qualities or kinds”.⁵⁷ I det följande försöker jag fånga några sådana kvalitéer, som hittills sällan eller möjligen aldrig uttryckts tidigare. Jag undersöker, i Deweys efterföljd, inte några ”fasta koncept” kring hur regissörerna arbetar, eller hur jag arbetar. Jag uttröner, i linje med *Art as Experience*, rörelser, *tendenser*:

Why confine all these variations of tendency in a single hard and fast concept? Not that conceptions are not the heart of thinking, but that their real office is as instruments of approach to the changing play of concrete material, not to tie that material down to rigid immobility. Since it is the incidental material rather than the formal definitions that acts as reënforcements of perception in particular experience, the side remarks exercise the real office of conception.⁵⁸

Dewey ställer koncept, som här ska förstås som estetiska begrepp, emot det tillfälliga. Sedan går han ännu längre. Han påstår att det är det till synes *mindre uppenbara*, det till synes *ovidkommande*, ”the side remarks”, som verkligen utformar, ”exercise”, en uppfattning, ”conception”.⁵⁹ Men om det nu är så man uppnår en estetisk erfarenhet, då behöver jag inom

⁵⁵ Dewey s. 224.

⁵⁶ Fler anledningar finns i metodkapitlet.

⁵⁷ Dewey s. 108.

⁵⁸ Dewey s. 225.

⁵⁹ Jämför metodkapitlets ”illumination” och ”evocation”.

föreliggande undersökning ge plats åt sådana ”side remarks”. Ty det är de som förstärker, för att inte säga *armerar* perceptionen, ”reënförment”.⁶⁰

Det konkreta materialet, ”the concrete material”, som här är ljudinspelningarna av två möten med regissörer är, om man applicerar Deweys allmänna utsaga kring konst i det längre citatet ovan, föränderliga till sin karaktär. Samma material är, med samma resonemang, föränderligt även för medskaparna av verken, regissörerna. I undersökningen belyser jag regissörernas eventuella föränderliga uppfattning om verket, i den mån den går att uttyda. De koncept om prosodiska element som trots allt kommer att användas i uppsatsen, finns vidare inte med för att beskriva någonting som är fix och färdigt, en ”ridig immobility”, utan för att belysa materialets föränderliga spel, ”the changing play”.⁶¹ Men de prosodiska elementen räcker inte, om man tillämpar Dewey. Ty som står att läsa i det fristående citatet ovan, är det de till synes *ovidkommande detaljerna* som åstadkommer upplevelsen. Därför kompletteras i min analys de prosodiska elementen med vad Dewey kallar ”incidental material”, det vill säga material av till synes tillfällig betydelse, men enligt Dewey av *fundamental vikt*.⁶² Upplevelsen av att lyssna på inspelningarna, i del 2, redogör jag alltså för med ord som i ett logonom-sammanhang brukar vara av underordnad, oväsentlig, till och med så långt jag vet hitintills icke existerande betydelse. För om jag inte gör det, fångar jag inte den unika upplevelsen, ”the particular experience”.⁶³ Jag då inte heller kunna skapa några nya metaforer, vilket är en del av uppsatsens syfte.⁶⁴ Med allt detta sagt: *Art as experience* som teori lämnar möjligheter åt kreativa uttryck.

⁶⁰ Jämför Merriam Webster Dictionarys förklaring av ”side remark” som ”related to something in a minor or unimportant way”. Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

⁶¹ Dewey s. 225.

⁶² Jämför Merriam Webster Dictionarys definition av ”incidental” som ”occurring merely by chance or without intention”. Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

⁶³ Jämför distinktionen mellan *uppfatta* och *reagera* som två delar av upplevelsen i bakgrundskapitlet.

⁶⁴ Se kapitlet Syfte.

Syfte

Syftet är att undersöka hur två regissörer regisserar samma text samt att ur ett jagperspektiv undersöka upplevelsen av att bli regisserad av dem.

I detta fall är skådespelaren även uppsatsförfattare och författare av den litterära texten. Frågor som kommer att behandlas berör dels regissörerna, dels mig som skådespelare.

Regissörerna: Vilka medel använder regissörerna för att påverka texten i enlighet med deras ideal om hur texten borde läsas?

Skådespelaren: Vilka rösttekniska medel använder jag för att följa deras regi?

Upplevelsen: Vilka estetiska kvalitéer upplever jag i min röst när jag lyssnar till den efteråt, och vilka bilder skapar det hos mig?

Och slutligen, vilka så kallade *tendenser* finner jag i alla dessa tre?

Med *tendenser* menas här ett begrepp av John Dewey i *Art as experience*.⁶⁵ Tendenser är rörelser i den ena eller andra riktningen hos de kvalitéer jag förnimmer, snarare än koncept utifrån fasta estetiska teorier. Tendenser handlar om att blottlägga vad jag erfar i min unika upplevelse, där det även kan vara det tillfälliga och till synes ovidkommande som är avgörande för en konstupplevelse. Antalet kvalitéer man kan uppleva, och som hör till tendenserna, är enligt Dewey oräkneligt. Den här uppsatsen syftar till att beskriva några av dem.

Med *upplever* åsyftas vidare här både vad jag *uppfattar*, och hur jag *reagerar* på det, en åtskillnad hämtad från Gabrielsson.⁶⁶ Hur jag reagerar fås fram genom ett så kallat *estetiskt lyssnande* enligt Dewey. Ett estetiskt lyssnande är att förstå verket på ett helt nytt sätt när man tar del av det igen.⁶⁷ Med *vilka estetiska kvalitéer* avses både vedertagna begrepp för att beskriva röstkvalité med prosodiska element, samt nya ord som framträder under lyssnandet enligt en metod av Barone och Eisner, enligt vilken även artistiska medel ska användas för att beskriva forskningsresultaten.

På så sätt är syftet dels att få kunskaper om en pedagogisk process, nämligen processen att bli regisserad under inläsning av en skönlitterär text, och dels att skapa unika metaforer för just denna unika process.

⁶⁵ Dewey, John, *Art as experience*, 10 uppl. New York: Van Rees Press, 1934.

⁶⁶ Se bakgrundskapitlet under rubriken Ordet upplevelse.

⁶⁷ Se teorikapitlet.

Metod

Då det är processen att skapa ett röstkonstverk som närmare ska beskådas, kommer jag att använda en metod som understödjer hela vägen i denna process.

Val av metod

Arts based research är uppsatsens metod, och återfinns i Tom Barone och Elliot W. Eisners bok med samma namn.⁶⁸ Metoden handlar om att använda sig av konstnärliga metoder eller konstnärliga produkter, men ännu hellre både och, för att komma åt och presentera kunskap som i andra fall hade varit svårfångad. I föreliggande uppsats använder jag i insamlandet av forskningsmaterial en konstnärlig metod, ur vilken jag hämtar kunskap, som jag menar annars hade varit svårfångad. Men för att det ska bli arts based research, behövs det enligt Barone och Eisner ett lager till. Kunskapen omtolkas genom att en mottagare *återupplever* det som har åstadkommit.⁶⁹ En lång rad av tänkbara sätt för hur man kan gå tillväga återges i boken.⁷⁰ Av alla dessa tillvägagångssätt, har jag för denna uppsats räkning utkristalliserat ett. Sättet är utvalt, då det finner en pendang i tre viktiga parametrar. Dessa tre parametrar är de tre kriterier som behövs för att göra arts based research ”effektiv”, som författarna uttrycker saken. Dessutom behövs kriterierna för att forskningen ska bli användbar, uppnå ”a special sort of aesthetic utility”.⁷¹ Tre element, och tre steg i uppsatsens metod. Men först: Varför just arts based research?

Att endast konstnärligt baserad forskning skulle kunna erbjuda en lins för att se olika fenomen på ett nytt sätt är, betonar Barone och Eisner, inte fallet.⁷² I deras efterföljd inser även jag att den här metoden inte är den enda möjliga för föreliggande studie. Men eftersom logonomen är en estetisk röstpedagog, och jag vill fokusera på den estetiska aspekten i att arbeta med rösten, samt öka förståelsen för hur man utför hantverket att läsa högt, vill jag att även medlet för min forskning ska vara estetiskt. Jag vill forska utan omvägar.⁷³

⁶⁸ Barone, Tom och W. Eisner, Elliot, *Arts based research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2012.

⁶⁹ Barone och Eisner s. 20.

⁷⁰ Ibid t ex s. 48-52 eller inom de i sin helhet återgivna kapitlen med exempel skrivna av andra forskare. Barone och Eisner menar att dessa medvetet eller omedvetet ägnar sig åt arts based research. Se t ex ibid ”Example I-III” s 29; s. 73 resp. s. 137.

⁷¹ Ibid s. 20.

⁷² Ibid.

⁷³ En omväg hade till exempel varit att studera den konstnärligt gestaltande rösten utifrån en standardiserad sk. röstanalys som logopedier använder, men som blott översiktligt genomgått under logonomutbildningen, varför jag menar att min analys inte hade blivit adekvat. En annan omväg hade varit att utgå från rent filosofiska aspekter, som jag inte anser har en tillräcklig koppling till det faktiska hantverket att läsa högt, och som också underskriver mina på lognomprogrammet erövrade kunskaper. Se även kapitel Syfte eller Bakgrund och tidigare forskning.

Om man får tro Barone och Eisner, är det bara de forskare som är ”arts based”, som kan uppnå nya sätt att se på världen genom just estetiska medel.⁷⁴ Huruvida det stämmer kommer jag i det följande inte att ta ställning till, inte heller om det, som författarna påstår, bara är konstnärligt baserade forskare som väljer att använda ”expressiva kvalitéer av ett artistiskt medium” för att blottlägga sina tolkningar. Hur det än är med den saken, menar författarna att man därmed kan blottlägga kunskaper som annars vore *oåtkomliga*.⁷⁵ Denna grundsats, att lyckas komma åt kunskap som annars inte hade nåtts, resonerar med teoretikern för denna uppsats, och utgör också en ledstjärna för vad jag i förhandenvarande undersökning vill uppnå: Att på ett vad jag själv menar kanske nytt, men säkert unikt sätt förstå vad regissörerna gör med mig och min röst. Enligt Dewey kommer man inte åt kunskap om ett konstverk, om man inte tar med aspekten av hur det är att uppleva det.⁷⁶ Enligt Barone och Eisner måste en mottagare *återuppleva* konstverket, för att man ska kunna förstå det.⁷⁷ *Vad de gör med mig* är, i deras följd, mitt sätt att återuppleva konstverket, för att förstå det. Nedan presenterar jag närmare de tre kriterier, som Barone och Eisner menar behövs för att konstbaserad forskning ska bli effektiv och användbar.⁷⁸ Efter varje kriterie presenteras vad detta motsvarar i uppsatsens metod. De tre stegen benämner jag som Z, A och B. ”Mottagaren” motsvarar här teorikapitlets ”lyssnaren”, i detta fall inte regissörerna, utan skådespelaren tillika undertecknad uppsatsförfattare.

Metodens tre steg

Z. ”A careful investigation into dimensions of the social world by the arts based researcher.”

Uppsatsens empiriinsamling. Empirin insamlas genom att jag iscensätter två möten mellan en regissör och en skådespelare, nämligen mig. Konsten som vi därvid skapar är en del av forskningen: ”(A)rtists and arts based researchers alike call this process of observing and attending to those dimensions of the physical and social world *research*. And the result may indeed be a work of art.”⁷⁹

A. ”A reconfiguration and re-presentation of selected facets of what that research ’uncovers’, with those facets now transformed into aesthetic substance upon their embodiment within aesthetic form.”

Forskningen transformeras in i - och presenteras i en estetisk form. För denna uppsats del, handlar forskningen om att blottlägga *tendenser*; och dessa ska, om man följer metoden,

⁷⁴ Se t ex Barone & Eisner s. 20.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Jämför teorikapitlet.

⁷⁷ Ibid, s. 20.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid s. 48

transformeras till något konstnärligt. Men jag transformerar inte allt som uppdagas till en estetisk form, utan bara utvalda delar, och bara i resultatanalysens andra del. Kunskapen som jag inhämtar ur materialet redogör jag där för på två vis: delvis med prosodiska element, och delvis med estetiska uttryck. Man kan dra en parallell till Gabrielssons indelning i vad man objektivt kan *uppfatta* (här prosodiska element), och hur man *reagerar* på det (här delvis uttryckt med ett metaforiskt språk). De estetiska uttrycken återfinns alltså endast i resultatdelens del 2, ”Upplevelsen av vad de gör med mig”. I den första delen av resultatkapitlet, ”Jämförande analys”, redogör jag för aspekter på regissörernas arbete, också utifrån olika teman/tendenser, men där *utan* estetiska uttryck. I den första delen är det inte heller i första hand min personliga upplevelse som jag undersöker. Barone och Eisner beskriver fasen att finna tendenser överlag som ångestframkallande för forskaren, ”anxiety inducing”. Oron föds ur en känsla av att de fenomen som man allra först urskiljer ur materialet är tillfälliga, random, saknar sammanhang.⁸⁰ Men snart blir problemen mer definierade. Forskaren börjar se potentiella teman och samband: ”a set of potential themes, subthemes, or at least sets of tentative relationships between phenomena, begin to emerge. And often (although not always), these emerge out of a clash in the colors of impressions from various sources about the same phenomena”.⁸¹ Forskaren får intryck från olika källor om samma fenomen. För den här uppsatsens räkning kan de ”olika källorna av intryck” om ”fenomenet”, som här är ljudinspelningen, alltså röra sig om vad *regissören säger och gör*, presenterade i både del 1 och 2 av resultatanalysen. Det är också vad jag själv hör att *jag gör*, och vad jag hör för *kvalitéer i min röst*, presenterade i del 2.⁸² ”Temana” som Barone och Eisner talar om, ska alltså för denna uppsats del förstås som samma sak som Deweys tendenser, som man finner genom att *lyssna estetiskt*.⁸³

För att i undersökningens del 2, ”Upplevelsen av vad de gör med mig”, kunna skilja på vilka element av upplevelsen som faktiskt går att uttyda med prosodiska verktyg, och vilka som utgör min personliga reaktion på vad jag hör, *skrivs reaktionen ut med kursiva bokstäver*. Dessa kursiva element presenteras sida vid sida med den gängse, vetenskapliga delen. Men är det förresten möjligt med denna metod att uttrycka sig med ett expressivt-artistiskt, stundom poetiskt språk? Är ”symbolsystemet” som de talar om, förenligt med artisteri för att fånga upplevelsen just estetiskt-artistiskt, vilket är möjligt enligt Dewey? Går teori och metod ihop? Deweys är trots allt filosof, och hans verk ett filosofiskt arbete om estetik.⁸⁴ Barone och Eisner hävdar att arts based research är vetenskaplig forskning.⁸⁵ Har de förslag där Dewey inte ger ett svar?

⁸⁰ Ibid s. 50.

⁸¹ Ibid.

⁸² Jämför uppsatsens syfte i tre delar: vad regissörerna gör, vad jag gör, och vad jag upplever. Se avsnitt Syfte.

⁸³ Se teorikapitlet.

⁸⁴ Om Deweys arbete som filosofiskt se t ex Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Dewey's aesthetics* [websida], 2016, plato.stanford.edu.

⁸⁵ Barone och Eisner hävdar dock i *Arts based research* att konstnärligt baserad forskning kan ske både utom och inom akademien, se t ex Barone och Eisner s. 17.

Barone och Eisner förespråkar att man inte använder sig av några fasta standarder i sin konstbaserade forskning.⁸⁶ Ty det förhindrar, påstår de, förmågan att se saker från nya synvinklar. Här resonerar återigen Dewey med sin kritik mot fasta begrepp. Jag menar, att arts based research har djupa kopplingar till Dewey. Vad det gäller kritiken mot fasta standarder att tolka konsten utifrån, utvecklar Barone och Eisner sina tankar längre, bland annat i ett avsnitt kallat "Avoiding a static criteriology".⁸⁷ Där skriver de, att standardiserade bedömningsgrunder förvisso är vad som brukar efterfrågas inom annan typ av forskning. Detta är praktiskt, medger de, men det kan också leda till att man fastnar i begrepp som begränsar forskarens uppfinningsförmåga, eller som dämpar dennes fantasi.⁸⁸ Deweys hela teoribildning återklingar även i författarnas resonemang om att lägga vikt vid ovanliga detaljer, att jämföra med Deweys "sides notes".⁸⁹ Till och med det att upplevelsen av konstverket ska vara livlig, "vivid", återfinns hos Dewey, hos vilken konstuttydaren ska vara öppen för "the changing play of concrete material".⁹⁰ I en passus citerar de också Dewey ur hans *Art as experience*, och betonar att deras egna kriterier, av vilka jag nämner några i dessa punkter Z, A och B, ej är att förväxla med "fasta standarder". I citatet de anger, anbefaller Dewey nämligen det mindre kategoriserande "kriterier" framför "standarder". De skriver att de är av samma hållning.

Den teoretiska och praktiska kunskap om rösten som jag har samlat under livet kommer att finnas med och bidra till helheten i intrycken, ett faktum svårt att bortse från och som Barone och Eisner föreslår löses på följande vis. "We suggest that theoretical knowledge may be better thought of as themativ, insofar as themes (and subthemes) within a work of art provide a kind of qualitative control that allows for all parts of the work to cohere into a 'whole'".⁹¹ Hela min kunskap står på så vis som kvalitetskontroll i processen att utröna tendenserna.

B. "The production of disequilibrium within the percipient of the work as s/he vicariously reexperiences what has been designed."

Under denna rubrik förklarar Arts based research-författarna mer om hur det kan gå till, när en konstbaserad forskare formar en ny förståelse för sitt eget verk, "what has been designed". Forskaren gör det genom att skapa något som de kallar för "disequilibrium". Tillämpningen av detta är uppsatsens mest explorativa del. Denna del i metoden, del B, gäller för föreliggande studie endast resultatanalysens andra avsnitt, "Upplevelsen av vad de gör med mig".

Mottagaren *återupplever* "the work", vad som har skapats. Det är genom att uppleva allt detta på nytt, menar Barone och Eisner, som en "djup förvissning" kan uppstå, en förståelse, en djup

⁸⁶ Se t ex ibid s. 145.

⁸⁷ Se t ex ibid s. 154f.

⁸⁸ Ibid s. 155.

⁸⁹ Jämför teorikapitlet.

⁹⁰ Ibid s. 145ff.

⁹¹ Ibid s. 59.

insikt i materialet, ”*a deep persuasion*” [Barone/Eisners kursivering].⁹² Detta sker inte genom att följa ett som de säger *linjärt* upplägg av argument eller förklaringar. Inte heller genom att gå efter en *logisk* ordningsföljd, ”a logical form of discourse”.⁹³ Intrycket som skapas är dessutom unikt: ”The point here is that what has been seen or experienced requires a symbol system through which the experience *that is personal* is transformed and made public” [min kursivering].⁹⁴ Så hur ska detta uttryckas, hur ska detta personliga symbolsystem se ut? Redan i föregående stycke, under punkt A., har jag antytt att det kommer att ske med estetiska medel.

En genomplöjning av boken ger vissa ledtrådar. Vad vi i slutändan söker är forskning som har elegans och subtilitet, som skapar mening, skriver de. Inte bara genom sina bokstavliga och diskursiva [”discursive”, resonerande fram och tillbaka i flera led] karakteristika, men också genom sina *metaforiska kvalitéer*.⁹⁵ God konstbaserad forskning ägnar sig åt att skapa kunskap genom *frammanande av känslor*, ”*evocation*”, och genom ”*illumination*”, skriver de.⁹⁶ Vad innebär i det här fallet begreppet *illumination*? *Illumination* är att belysa genom att *förfrämli* [mina kursiveringar]. Det är att beskriva förhållanden på ett nytt sätt som inte hör ihop med hur man vanligtvis förnimmer ting: ”It sheds light often by defamiliarizing an object or a process so that it can be seen in a way that is entirely different than a way in which customary perception modes of perception operate”.⁹⁷ Det är, fortsätter författarna, när *illuminationen* förbinds med ett frammanande av känslor från en ”vivid”, det vill säga *livlig*, *skarp* upplevelse, som mottagaren kan reflektera över verket djupare. Här återklingar Deweys resonemang om upplevelsen.

Metaforiska kvalitéer, förfrämlianden, livliga känslor. Om allt detta är vad forskaren ska frambringa, eftersom detta enligt arts based research *är själva forskningen*, bör det återspeglas i min undersökning. Jag behöver vidare, för att illuminera materialet, i ljuset av Barone och Eisner se perceptionen av röst på ett sätt som inte är sedvanligt: jag behöver *förfrämli perceptionen*.⁹⁸ I föreliggande uppsats ämnar jag att med arts based research-metoden beskriva bilder, känslor,

⁹² Ibid s. 20.

⁹³ Ibid. Jämför även Merriam Webster Dictionary ”form of discourse: one of the types into which discourses are classified according to function and which comprise exposition, argument, description, and narration.” Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

⁹⁴ Ibid s. 61.

⁹⁵ Ibid s. 48. Jämför Merriam Webster Dictionaty: ”discursive: moving from topic to topic without order”, men som enligt samma lexikon också kan betyda att argumenteringen är logisk konsistent: ”proceeding coherently from topic to topic”. Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

⁹⁶ Ibid s. 153f.

⁹⁷ Ibid s. 154.

⁹⁸ Jämför bakgrundskapitlet. Därmed vill jag på intet vis hävda att bildspråk är förbjudet i röstarbete för logonomer. I kursen i Muntlig framställning under min utbildning på logonomprogrammet, fick studenterna t ex ”växla mellan olika cirklar” efter den kända röstpedagogen Patsy Rodenburgs teknik i boken *Presence*, för att bara nämna ett exempel av otaliga. Rodenburg, Patsy, *Presence*. London: Penguin books, 2007.

perceptioner, med Deweys ord *upplevelser*, som är delar av *tendenserna*, som jag frammanat i mitt inre på ett sätt som jag aldrig, och möjligen ingen annan heller, gjort förut.⁹⁹

I rubriken ovan står det att forskaren ska skapa ett *disequilibrium* [från ”equilibrium”, balans, alltså något som rubbar balansen] med sin forskning. Att skapa obalans, osäkerhet, ”uncertainty” är, så efter författarna, arts based researchs mål och mening.¹⁰⁰ Produktionen av ”a disequilibrium in the reader or viewer - that is to enable someone to ’get a feel’ for a set of phenomena that calls into question previously held perceptions and understandings of that phenomena”.¹⁰¹ Och detta gäller både forskaren själv, den utomstående som ska ta del av forskningen, och konstnären. Som ett försök att göra detta, skapar jag i följande undersökning flera disequilibrium, som jag under analysen av regiprocessen kallar *illuminerade delnotiser*. Sedan sammanfattar jag allt i en enda vad jag kallar sluttendens, *tendensen framför alla*, för varje regissör. De är disequilibrium.

Urval och avgränsning

Inför valet av informanter funderade jag länge på vilken typ av regissörer som vore lämpliga.¹⁰² Behövde de ens förresten arbeta med regi? Valet föll slutligen på två teaterregissörer, som båda regisserat röst tidigare. Detta för att få en närmare inblick i en verklig praktik som liknar logonomens: just den att regissera rösten. Eftersom texten som är underlag för inläsningarna inte är skriven som en dramatisk text, utan som en litterär prosa, beslöt jag mig för att de inte behövde vara radioteaterregissörer. Den ena visade sig dock ha erfarenhet av radioteaterregi, och den andra visade sig ha erfarenhet av ljudläggning för teater.

Båda regissörerna är kvinnor. En är född 1972, den andra 1974. Regissör 1 är den som har arbetat för Radioteatern i Sveriges Radio. Utbildad teaterregissör vid Dramatiska institutet, numera Stockholms konstnärliga högskola, har hon verkat vid båda de stora institutionsteatrarna i Stockholm, Dramaten och Stadsteatern. Hon har regisserat för Riksteatern, Unga Klara och flera länsteatrar. Regissör 1 är i första hand teaterregissör. Regissör 2 har också stor erfarenhet av att regissera för teatern men ser sig i första hand som dramatiker och dramaturg. Hon har varit konstnärlig ledare för två privatteatrar i Stockholm och är även skådespelare. Hon har jobbat med ljud och ljuddesign för teater. Med två kollegor har hon även gjort ett radioprogram.

Val av dokumentationsmetod

Endast *ljudet* från sessionerna kommer att analyseras. Förfarandet har inte filmats. Jag kan därmed inte tolka våra gester och vår mimik, vilket jag ser som en fördel då det för mig personligen skulle störa intrycket av det som för denna uppsats är huvudintresset: hur det låter.

⁹⁹ Jämför resonemanget om unik upplevelse hos Dewey i teorikapitlet.

¹⁰⁰ Barone och Eisner, s. 16.

¹⁰¹ Ibid s. 51.

¹⁰² Även andra konstnärer som använder sig av rösten övervägdes, t ex Jerry Williams. Likaså funderade jag på att använda reciterande poeter från en annan världsdal.

Uteslutna delar

På grund av det omfattande materialet för regissör 1, har jag inte återgivit hela dennes parti lika ingående som för regissör 2. Att redogöra för hela förfarandet dock är inte heller uppsatsens syfte, utan att ge läsaren en inblick i en process.

Har samma förutsättningar givits för varje regissör?

Möjligheten finns, att den ena inläsningen har påverkat den andra. Vid inläsning nummer 2, har jag större vana vid texten. Jag har strävat efter att läsa så likt som möjligt vid första genomdragningen för båda regissörerna.

Har mina reaktioner påverkat regissörerna?

Med stor sannolikhet har jag genom mina reaktioner på regin påverkat deras fortsatta instruktioner. Detta anser jag dock inte vara ett hinder för undersökningen. I undersökningen iscensätts en regisituation, och i en sådan sker enligt min samlade erfarenhet så gott som alltid en dialog mellan skådespelare och regissör.

Genomförande

Informanterna hittades genom en utlysning i sociala medier om att jag sökte regissörer för att regissera en självbiografisk text, att läsas in av mig och sedan studeras i en uppsats. Den ena svarade på mitt inlägg att hon ville, den andra blev mig rekommenderad på samma sociala medium, och svarade när jag frågade ja. De kontaktades skriftligen och fick informationen att de hade full frihet i sin regi av texten. De fick också veta att sessionen skulle ta max 45 minuter ifråga. ”Genomförande” motsvarar för övrigt metoddelens steg Z (se ovan). Inspelningen skedde i SMI:s lokaler på Östermalm i Stockholm vid samma tidpunkt på dagen. Vid regitillfällena bar jag samma kläder, och hade i förväg gjort en likadan uppvärmning där jag bland annat aldrig läste igenom texten, utan sjöng den. Båda gångerna satt jag under regisessionen vid ett bord, med inspelningsapparaten på ett notställ framför mig i höjd med munnen. Ingen av regissörerna bad om att dessa förutsättningar skulle ändras.

Databearbetning och analysmetod

Först utfördes det som presenteras i resultatanalysens andra del, ”Upplevelsen av vad de gör med mig”. Till att börja med transkriberade jag materialet för de båda regissörerna och genomlyssnade det sedan flera gånger genom så kallat estetiskt lyssnande, varvid jag gjorde notiser.¹⁰³ Notiserna, så kallade ”side remarks”, är artistiska uttryck för vad jag upplevde för estetiska röstkvalitéer i min inläsning. Samtidigt utrönt jag vilka verktyg regissörerna använde för att uppnå sina ideal kring läsningen av texten, och vad jag själv gjorde för att följa denna regi. Detta motsvarar den ovanstående metoddelens både del A och del B. Jag skrev samman allt detta i kronologisk ordning, för att redogöra för hur det ena leder till det andra. När båda regissörernas arbete var analyserade, utkristalliserade jag en vad jag kallar sluttendens hos respektive regissör.

¹⁰³ Exakt antal ej uppmätt.

Därefter utfördes det som presenteras i resultatkapitlets första del, ”Jämförande analys mellan regissör 1 och regissör 2”. Analysen skedde genom att lyssna på materialet än fler gånger, och att åter läsa transkriptionerna, och därpå kartlägga aspekter som jag finner är tongivande för hur respektive regissör arbetade, samt sedan att jämföra dessa aspekter. Till analysmetoden för del 1 hörde även ibland att räkna antal gånger som regissörerna hade gett en viss sorts instruktion.

Genom att både undersöka *detaljer* i regissörernas arbete i resultatanalysens andra kapitel, och de *övergripande dragen* i dess första kapitel, är tanken att belysa den pedagogiska processen på flera plan. Genom att vidare i del 2 redogöra för både vad *regissörerna* gjorde, vad *jag* gjorde, och hur jag sedan upplever det, är vidare avsikten att belysa den pedagogiska processen från dess bägge ändar, det vill säga både den som instruerar, och den som tar emot instruktionerna. Vidare är jämförelsen i del 1 ämnad att tydliggöra de verktyg, som regissörerna använder för att nå sina mål.

Tillförlitlighetsfrågor

Frågan om tillförlitlighet för alla uppsatsens delar kan inte helt fastställas fullt ut då det *delvis* är undertecknads upplevelse av en estetisk produkt och dito process som ligger under lupp. Redogörelsen för upplevelsen avser, trots att den genomförts med stor precision gentemot angiven metod, inte att tillfullo uppvisa en sanningsenlighet. På så vis förhåller det sig dock med perceptionen av själva de prosodiska elementen.¹⁰⁴ De är fullt urskiljbara för alla som lyssnar, men riskerar visserligen att feltolkas då undertecknad inte begagnar sig av någon teknisk utrustning, vilket dock heller inte är det gängse förfarandet för en logonom. Vid jämförelsen mellan de två regissörernas approach, ”Jämförande analys”, har undertecknad däremot varit objektiv med bästa vetenskapliga intentioner.

Trovärdighet

Är insamlad data relevant? I föreliggande studie är det ljudet från en konstnärlig produkt som studeras. För att sörja för en ljudinspelning av god kvalitet, där många detaljer i rösten infångas, har jag använt en Zoom H2N. Under analysen har jag omvänt hörlurar med god återgivningsförmåga, nämligen Bowers&Wilkins P7, nyttjats. Uppsatsen avser att ställa frågor kring just dessa två regitillfällen, och försöker inte efterhärma förhållandena vid andra litterära inläsningar, såsom en riktig ljudstudio med regissören i ett annat rum, eller förhållandena vid en radioteaterproduktion med allt vad de kan innebära av repetitionstillfällen och effektskapande ljudläggning. Inför mötena har regissörerna fått reda på att de själva har full frihet att välja regimetod. Hur deras sätt skiljer sig åt, redogör jag för i analysen.

För konstnärlig höjd i empirin hänvisar jag till den mångåriga erfarenhet som regissörerna och jag som skådespelare besitter.

Kunskaperna som sovrats fram ur materialet är enbart giltiga för förhållandena i denna unika undersökning. En upprepad studie skulle med komplett sannolikhet få andra resultat, då det är de

¹⁰⁴ Se Prosodiska element i kapitlet Bakgrund och tidigare forskning.

två regissörernas personliga preferenser och arbetssätt som skapar empirin, liksom mitt artisteri. Vidare skulle undertecknad, som uttolkare av materialet, med högsta trolighet inte komma fram till samma resultat om hon lyssnade vid ett annat tillfälle. Detta eftersom det så kallade estetiska lyssnande, som tillämpas för att få fram kunskapen, innebär att produkten ständigt omtolkas.¹⁰⁵

Regissörernas instruktioner har inte alltid men för det mesta återgivits såsom de sa dem, som exakta citat, *utan citationstecken* för att inte sammanblandas med den litterära textens citat, dock endast som delar och inte utsagorna i sin helhet. Materialet som samlats in har behandlats med stor diskretion och behålls enbart av mig.

Etiska aspekter

Regissörerna har inom ramen för denna uppsats anonymitet, även om de själva muntligt meddelat mig om att anonymitet för deras del icke är nödvändig. De blev i förhand informerade om att de deltar i en examensuppsats på SMI. I förevarande fall uppstår dock en speciell situation, då undertecknad både är medel för regissörernas arbete som skådespelare, och forskare.

Regissörerna visste på förhand att jag är utbildad skådespelare. Jag för min del, föresatte mig att vid inspelningstillfällena i full grad delta som skådespelare, aktör, och inte som forskare, den som analyserar. Jag upplever att jag lyckades med detta, men den mån detta stämmer kan inte fullt bekräftas.

I denna undersökning är min relation till respondenterna allt annat än distanserad. För att inte spä på detta förhållande ytterligare, valde jag regissörer som jag inte känner personligen. Regissör 1 hade jag aldrig träffat tidigare, medan jag endast mött regissör 2 vid ett tillfälle ett år tidigare, vid vilket vi inte arbetade ihop.

I Vetenskapsrådets skrift *God forskningssed*, konstaterar rådet i kapitlet Kvalitet och tillförlitlighet, att valet av metod är avgörande för resultatet. De tillägger: ”Det är ofta svårt och kräver stor erfarenhet, inte sällan även djärvhet.”¹⁰⁶ För denna uppsats del, träffas valet av metod inte utan en viss ängslan, och kanske därför, just djärvhet. Men, som rådet skriver i samma avsnitt: ”Det måste exempelvis finnas utrymme för explorativa studier utan tydliga mål”. Och med all den tydlighet och transparens jag försöker visa i min undersöknings olika stadier, är det ändå delvis kunskap av en metaforisk karaktär som inhämtas. Det är en del av syftet, och som forskare har jag definitionsmakten över det som studeras. Min maktposition sträcker sig även till själva regitillfällena. Jag har därför, så långt jag förmår, inte försökt påverka regissörerna under deras arbete med mig. Samtidigt är det möjligt att medvetenheten om att jag i efterhand skulle studera deras insatser, faktiskt påverkade dem. När de kom till SMI för att genomföra inspelningen, informerade jag dem av den anledningen om att min avsikt inte var att bedöma om de gav ”bra eller dålig regi”. Regissörerna har inte i efterhand kunnat påverka min framställning. Allt detta om de etiska komplikationer, som en studie av detta slag kan innebära.

¹⁰⁵ Jämför ”esthetic listening” hos Dewey liksom hans resonemang om ”the changing play of concrete material”, se teorikapitlet.

¹⁰⁶ Vetenskapsrådet, *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet, 2017, s. 11.

Om att forska på sig själv

Metoden att forska på sig själv innebär vissa möjligheter och begränsningar. Vetenskapsrådet menar att vetenskapliga rapporter visserligen bör präglas av klarhet och struktur men, skriver de, ”kvalitetsaspekten innehåller också sådant som vetenskaplig fantasi och originalitet.”¹⁰⁷ I föreliggande studie ligger dock inte det innovativa i att forska på sig själv, utan snarare i det sätt, med vilket jag forskar på mig själv.¹⁰⁸ En annan studie, där forskaren också undersöker en upplevelse ur ett förstapersonsperspektiv, är Susanna Leijonhufvud med sin licentiatuppsats *Sångupplevelse - en klingande bekräftelse på min existens i världen*. I likhet med Leijonhufvud nedan, är min avsikt att fördjupa mig i min egen process, så att jag bättre kan förmedla, hur eleven ska göra. Med andra ord: att bli en bättre pedagog. En sådan framtid skulle då, för att travestera denna uppsats titel, handla om att förbättra *vad jag gör - med dem*. Leijonhufvud:

Mitt funderande och mitt intresse för vad som konstituerar sångupplevelsen har praktiskt pedagogiska förtecken. Genom att förstå *vad* som kan finnas i sångupplevelser menar jag att det också är möjligt för pedagogen att ana sig till *hur* det är möjligt att uppleva sjungandet för den enskilde. Om pedagogen, vägvisaren till kunskap, har dessa möjliga *vad* klart för sig, är det möjligt för henne att hitta elevens utgångspunkt och överblicka de möjliga vägar som eleven kan nyttja.¹⁰⁹

En del av kunskapen hämtas, om man så vill, rakt ur själva metoden att lyssna och är direkt kopplad till Dewey och konstnärens egen *experience*. Vid studiet av en annan konstnärs produkt, hade jag också fått en personlig upplevelse, men jag hade inte fått med dimensionen av konstnären som, likt Matisse lär ha gjort, lär känna sitt eget verk i efterhand.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ibid, s. 25.

¹⁰⁸ Inom t ex aktionsforskning är det vanligt att forska på sin egen verksamhet, liksom det är vanligt bland verksamma konstnärer inom konstnärlig forskning. Se t ex Hannula, Mika; Suoranta, Juha och Vadén, Tere. *Artistic research*. Göteborg: Göteborgs universitet, artMonitor bok, 2005.

¹⁰⁹ Leijonhufvud, Susanna, ”*Sångupplevelse - en klingande bekräftelse på min existens i världen*”, licentiatuppsats, Kungliga musikhögskolan, 2011, s. 22.

¹¹⁰ Om Matisse, se teorikapitlet.

Resultatpresentation

Uppsatsens titel, *Vad de gör med mig*, kan förstås på en rad olika vis. Den kan ses som vad regissörerna gör med mig, när jag läser in verket, och vad de gör med mig när jag lyssnar på det efteråt. I båda fallen betonar man meningens senare halva: Vad de gör - *med mig*. Delen om mig, om man så vill, presenteras i resultatpresentationens andra kapitel. Där fokuserar jag på hur jag praktiskt löser regianvisningarna, och min upplevelse av resultatet. Avsnittet heter också ”Upplevelsen av vad de gör med mig.” Men *Vad de gör med mig* kan också läsas med en betoning på den första halvan av meningen: *Vad de gör* - med mig, alltså regissörerna. I föreliggande analys kommer även denna sida att behandlas.

Den här uppsatsen kan sägas vila tungt emot en viss mycket praktiskt förankrad filosofi om konst: *Art as experience*. Enligt denna filosofi är det viktigt att förstå hur det egentligen gick till när ett verk kom till, på samma sätt som det är viktigt att se vad som händer inombords när man tar del av verket. John Dewey som skrivit ned filosofin, kallar det för att ta hänsyn till konstens ”conditions of origin” och dess ”operation in experience”.¹¹¹ Båda delarna i det här kapitlet, ”Jämförande analys” och ”Upplevelsen av vad de gör med mig”, behandlar omständigheterna kring ljudverkens uppkomst. I en vidare bemärkelse är dock även regissörernas upplevelse en del av framställningen nedan, avspeglad i vilka redskap de använder för att uppnå sina estetiska ideal.

Del 1: Jämförande analys mellan regissör 1 och regissör 2.

I detta avsnitt, Jämförande analys, redogör jag för övergripande aspekter på just regissörernas arbete, och vad det får för konsekvenser för den estetiska produkten. Dessa praktiska aspekter motsvarar, med Deweys begrepp, skilda *tendenser* som jag funnit. Tendenserna presenteras utifrån ett tematiskt perspektiv.

För som skådespelaren, så är också regissörerna medskapare av konstverket. Och som skådespelaren är de, som Dewey uttrycker det, både mottagare - lyssnare - och talare av ett språk.¹¹² Med hans synsätt är litterära inläsningar ett eget språk. Regissören har som skapande konstnär en egen upplevelse. Redan före mötet har hon börjat bilda sin personliga tolkning, sitt eget estetiska lyssnande, sin egen *experience*, genom att hon fått texten på förhand. Hur den upplevelsen då tedde sig, står utanför denna uppsats ramar. Den tycks dock ha fått konsekvenser för hur regissörerna valde sina upplägg.

Upplägg

I upplägget att nå ett estetiskt mål arbetar regissörerna på vitt skilda vis. Båda börjar dock sin session med en genomläsning av texten av mig, utan föregående anvisningar. Regissör 2 fortsätter därpå med att gå igenom en rad förändringar av språket, under sju minuter.¹¹³ Jag tolkar

¹¹¹ Se teorikapitlet eller Dewey s. 3.

¹¹² Dewey s. 106.

¹¹³ Se nästa rubrik, ”Språkliga ändringar”

detta som att hon i förväg gjort sig en bild av hur texten bör gestaltas. Regissör 1 använder å sin sida ungefär lika lång tid, åtta minuter, till att fråga mig om de verkliga omständigheterna kring textens handling, som är självbiografisk. Jag tolkar detta som att hon, oavsett hur mycket hon i förväg har gjort upp, vill skaffa sig en bättre förståelse för verkets uppkomst, med Deweys ord dess ”conditions of origin”. Detta för att det eventuellt kan ge information som hon kan använda i den fortsatta regin. I de följande avsnitten anges ytterligare tecken, som tyder på att regissör 1 regisserar mer spontant, och att regissör 2 regisserar utifrån en mer förutbestämd plan. Jag menar att det vidare kommer att få konsekvenser för det konstnärliga resultatet, något som jag återkommer till.

Regissör 1 regisserar berättelsen i olika avdelningar enligt samma styckeindelning som texten hade när hon fick den. Varje stycke läses igenom av mig tre respektive fyra gånger. Mellan varje tagning ger regissören instruktioner. Därpå läser jag texten i sin helhet tre gånger, återigen med regi mellan varje tagning. Detta leder till en detaljerad regi av verket, och får följden att läsningen ges många röstliga skiftningar, alltfler efterhand.¹¹⁴ Regissör 2 regisserar texten i sin helhet, utan att dela upp den. Förutom den första genomläsningen utan regi, sker ytterligare endast tre genomläsningar, med anvisningar mellan varje gång. Jag tolkar hennes upplägg som att hon vill att ”texten i sig” ska tala, där texten med det synsättet bättre träder fram, om den inte regisseras i detalj. Nedan kommer jag att presentera fler tecken på detta. Vad man redan nu kan anta, beskrivet i termer av antal genomkörningar, är att de båda konstnärerna har mycket olika arbetsätt för att vidareutveckla ett material som, med Deweys synsätt, redan från början är föränderligt.¹¹⁵ Tendenserna som nedan presenteras, ska i linje med Deweys resonemang inte ses som mitt, som uttolkares, fastställande av rigida ”koncept”. De ska ses som regissörernas olika ”approach to the changing play of concrete material”.¹¹⁶

Språkliga ändringar

Regissör 2 förändrar textens innehåll på följande vis. Hon förkortar flera meningar genom att dela upp dem, utan att stryka en enda mening. ”Ljusen från Manila gnistrar som diamanter, som fejkdiamanterna jag bar idag” blir t ex två meningar. Som Öslöf konstaterar i sin bok om muntlig framställning bestämmer den form som ”författaren givit sitt textinnehåll [...] återgivningens grundtempo”.¹¹⁷ Resultatet blir här ett långsammare tempo, då punkter stannar upp läsningen. Regissören stryker vidare enstaka ord, och lägger endast till ord som redan förekommer i texten - med ett undantag nämligen ett ”att” som blir till ”om”. Vid uppräknningen av dörrar läggs ordet ”fröken” till där det inte tidigare återfanns framför en skönhetsmiss land: ”fröken Mexikos med Monte Negro” blir ”fröken Mexikos med fröken Monte Negro”. Sedan läggs ”förbi dörren med” till ordet ”fröken”, så att en upprepning på tre gånger skapas. Upprepningarna menar jag förändrar verkets karaktär på så vis att de skapar ett lugnare intryck i uppläsningen. Jämförelsen är ett mer skiftande språk, som skapar mer föränderliga talljud, än om man läser samma vändning flera gånger om. I min originaltext står det dessutom ”Denmark” på engelska, vilket

¹¹⁴ För mer detaljer se analysens del 2, Upplevelsen av vad de gör med mig.

¹¹⁵ Se teorikapitlet.

¹¹⁶ Dewey s. 225.

¹¹⁷ Öslöf, 1971, s. 10.

regissören ändrar till svenska, varpå berättelsen blir än mindre varierad. Inalles ändrar regissören texten på 21 olika sätt. Då hon inte presenterar några nya uttryck, menar jag att hon inte skiftar innehållet i vad som utspelas, trots de många korrigeringsarna. Ändringarna öppnar dock upp för en annan tolkning, en ny inriktning på det estetiska verket, avspeglat i min röst; lugnare som antytt och som mer detaljerat redogörs för i nästa avsnitt. Upprepningarna möjliggör också en mer rytmisk läsning. Regissör 2 gör sedan bara ytterligare en, spontan, ändring efter den första genomgången.

Regissör 1 anmodar förändringar på fem ställen i texten. Hon föreslår de olika ändringarna var för sig, vid olika tidpunkter under regisessionens gång, med den första ändringen inte förrän vid bearbetningen av det tredje stycket. Jag kommer nu, av de få fallen, belysa ett exempel från regissör 1 närmare, eftersom det kan ge en hänvisning om regissörernas olikhet i synen på verket, vilket i sin tur inverkar på den slutgiltiga läsningen. Vid uppräknandet av skönhetsdrottningarnas rum i hotellkorridoren, där regissör 2 skapade upprepningar, lägger regissör 1 endast till ett ”miss” före ordet ”Denmark”, som jag under sessionen har uttalat på engelska.¹¹⁸ De andra flickornas länder före ”Denmark”, har jag i enlighet med texten titulerat som ”fröken” och benämnt på svenska. ”Denmark” har inte haft någon titel. Regissören säger att hon vill behålla detta, för att ”de då ligger lite olika”. När regissören bara lägger till ett ”miss”, förtydligar hon, menar jag, en variation som redan finns i texten. Regissör 1 gör inte om meningarnas längd. Hon sätter därmed inte in några hinder, såsom punkter, för läsningens tempo.¹¹⁹

Skillnaderna i hur regissörerna arbetar med språkliga förändringar, från å ena sidan många och i ett sjok, till fler och fler ändringar allteftersom å den andra, menar jag avspeglar olika sätt i hur de med Deweys ord *estetiskt lyssnar* på verken.¹²⁰ I ett estetiskt lyssnande enligt Dewey, förändras verket hela tiden när en mottagare upplever det, också medan man skapar det.¹²¹ Att regissör 2 endast en gång gör en spontan språklig korrigerings, tyder på att hon hade en tydligare aning redan från början om, hur hon tyckte att verket ska framföras. Tydligare än regissör 1 som ändrar fem gånger. Detta kan inte bekräftas, då jag inte frågade regissör 2 ifall hon gjorde ändringarna i förväg eller på plats under min första högläsning. Varför jag tar upp det, är för att det *antagandet* hos mig som skådespelare vid regitillfället - att jag uppfattade regitolkningen som förutbestämd - skapade en känsla av lugn. Lugnet hos mig ledde till en lugnare röst, lugn i bemärkelsen färre skiftningar.¹²² Regissör 1:s fler ändringar under gång, tyder på en annan inställning till texten som är mer föränderlig. Detta bidrog till en mer föränderlig röst, då regissör 1 även motiverade alla sina språkliga byten med en förändring i känslouttryck.

¹¹⁸ Istället har hon anvisningar på hur jag ska *känna* inför dessa missar, se avsnittet Regi av känslouttryck.

¹¹⁹ Även om man enligt Öslöf ofta pauserar oberoende av skiljetecken, lägger hon i vart fall inte in några nya. Öslöf, 1971, s 11f.

¹²⁰ Dewey s. 108.

¹²¹ Se teorikapitlet.

¹²² För exempel på hur detta gick till, se kapitlets nästa avsnitt, Upplevelsen av vad de gör med mig.

Regi av känslouttryck

Den sista tendensen, som innefattas i denna jämförande del, rör sig i spektrumet av uttryck för känslor.¹²³ Det kallas ”Regi av känslouttryck”, eftersom jag menar att det är en central del för hur röstkonstverken i denna studie lager för lager stöps. ”Känslouttryck” är ett ganska luddigt begrepp, men ska här förstås som den mån, i vilken regissörerna *uttryckligen* talar om känslor. Det kan gälla den känsla som karaktären har inom sig, eller den känsla regissörerna vill skapa i verket. Nedan redogör jag inte för regissörernas eventuella tekniska regianvisningar kring rösten, utan känslobaserade.¹²⁴ Jag redogör för vad jag anser vara huvudtendensen i respektive regissörs verktyg, för hur de vill uttrycka karaktärens känsla inombords, eller uttrycka den övergripande stämningen. Som framgår av nästa avsnitt, ”Upplevelsen av vad de gör med mig”, alstrar de olika produkterna som regissörerna skapar tillsammans med mig, delvis likartade men också olikartade känslor i min upplevelse *efteråt*. I förhandenvarande avsnitt redogör jag bara för övergripande skillnader i regissörernas arbete med att frammana känslouttryck *hos karaktären*. Nedan är några av deras, med Deweys syn, skiftande ”approaches to the changing play”.¹²⁵

Om regissör 2 arbetar med många språkliga förändringar, ägnar hon mycket litet tid åt att bokstavligen be mig frambringa eller förmedla vissa känslor. Hon arbetar snarare, som jag tolkar henne, med att först framkalla, och sedan gradvis *plocka ned*, minska dessa känslor. Regissör 1 å andra sidan, som inte förändrar språket mycket, ger efter det inledande samtalet med mig om berättelsens verklighetsbakgrund, många regianvisningar som handlar om den känsla hon vill få fram.¹²⁶ Tre gånger upprepar hon t ex att det ska vara en känsla av tristess. Hon påminner också två gånger om att det inte ska vara drömskt. Vad hon dock påpekar ännu fler gånger, är något jag tolkar som en huvudtendens till hur hon slutligen når fram till mig som skådespelare: verktyget som får henne att få mig uttrycka känslor.

Detta framträder inte förrän i regin av stycke 3. Sammanhanget hon säger det i är en tidpunkt, när jag trots flera försök från regissörens sida inte lyckats förmedla en känsla av att det som händer är ”konstigt”. Hon säger då: ”Men om det är som att det är ett nu, då känns det mer akut också. Och då tror jag att det också blir mer konkret, det är det här som händer.” Och efter att jag försökt tillämpa denna anvisning, bekräftar regissören att det blev tillräckligt konstigt. Instruktionen om att se saker *som ett nu, som att det är det här som händer*, får senare en till förklaring. Det är när jag ser in i Prinsen av Saudiarabiens svit. Karaktären ska, säger regissören, ”*i muet konstatera*” [min kursivering], för då kan hon lättare värdera. Om man ”bara” konstaterar att sviten är den största, säger hon, blir det ”nästan som att hon känner till det innan. Utan hon

¹²³ Se teorikapitlet: De kvalitéer som karaktäriserar upplevelsen formar snarare ett spektrum än separata ”pigeonholes”, olika fack. Se även Dewey s. 224.

¹²⁴ Anledningen till att jag inte tar upp regissörernas rösttekniska kommandon, är att jag genom uppsatsen söker alternativa sätt att förmedla röstliga uttryck och röstliga instruktioner på, som inte handlar om röstteknik. Se kapitlet om syfte.

¹²⁵ Jämför teorikapitlet.

¹²⁶ Antal minuter för respektive ej räknade, då förarbetet för sådana exakta detaljängivelser hade varit alltför tidskrävande inom ramen för denna begränsade undersökning. Dock kan sägas att det för regissör 1:s del är en överhängande andel av regin som handlar om uttryckliga kommandon kring känslor.

mer blir slagen av hur stor den är [sic].” Denna instruktion, att se saker nuet, menar jag har stora kopplingar till Dewey och hela hans resonemang om upplevelsen. Ty att uppleva något, är att uppleva det i ett nu. På grund av instruktionens synbara effektivitet när regissör 1 regisserade mig, ser jag den som en viktig nyckel för hela hennes arbete. Dessutom råkar fenomenet att uppleva höra till fundamentet i Deweys hela filosofi.

Även regissör 2 försöker få fram en känsla av tristess, eller som hon formulerar det, vara uttråkad. Men detta bara den till första genomläsningen. Efter omgång ett säger regissören istället att det ska vara mer beskrivande. Denna regianvisning upprepar hon inför nästa tagning, då det inte blev tillräckligt beskrivande när jag möter flickan vid berättelsens slut. Men då det efter en till tagning inte heller blir tillräckligt beskrivande, säger regissören: ”Mer beskrivande *vad du ser. Du ser en flicka*” [min kursivering]. Anvisningen går alltså ut på, att se det som händer framför sig. Som jag tolkar regissören: *som i ett nu*.

Trots de skilda tillstånd som regissörerna vill gestalta, ska man alltså läsa texten som skedde allt ”nu”. Samtidigt finns det skillnader. Regissör 1 använder nuet som redskap för att skapa en omedelbarhet, eller som hon själv uttrycker det, ”mer akut”. Regissör 2 anser också att nuet ska användas som verktyg, men i kombination med en annan stämning, en så att säga mycket svalare: Att bara beskriva. Inte värdera, men bara beskriva det man ser, som om man såg allt framför sig i realtid.

Med utgångspunkt i de två regissörernas arbete, förefaller i själva verket ovanstående verktyg vara en grundläggande faktor för att forma en röst som passar för det konstnärliga uttrycket Muntlig framställning vid litterär inläsning. Att läsa en text *som om man upplevde den*, tycks alltså vara en del av det, med Deweys ordval, språk som hör till mediumet litterär inläsning. För, som han säger, ”each art has its own kind of communication”. Huruvida att uppleva i nuet verkligen är ett allmängiltigt verktyg för litterära inläsningar, tas det inom denna uppsats gränser inte ställning till. Men *tendensen* i det ovanstående öppnar frågan, om så kan vara fallet.

Båda regissörerna arbetar således med nuet, men för att uppnå helt olika kvalitéer. Som jag redogör för närmare i nästa kapitel, förefaller regissör 2 sträva mot bland annat en klarhet, medan regissör 1 strävar mot en viss motsträvighet. Man kan, om man fortsätter Deweys resonemang om mediumet som ett språk, säga att de talar olika dialekter.

Med allt detta sagt, förefaller det som att regissörerna arbetar på olika sätt med texten och med min röst. Där regissör 2 verkar vilja att *orden i sig ska tala*, genom sina instruktioner om att beskriva mera, verkar regissör 2 vilja *gå emot orden*. Hur detta går till, presenterar jag i sina enskildheter i nästa kapitel.

Del 2: Upplevelsen av vad de gör med mig

I denna del presenteras den pedagogiska processen att skapa ett röstkonstverk mer i detalj. Syftet med en detaljerad beskrivning och inte en övergripande, är här att blottlägga samspelet mellan regissör och röstskådespelare, och belysa vad i regin som leder till vad. Denna del är också uppsatsens mer experimentella, där Deweys resonemang möter *arts based research*. Här presenteras även en ytterligare process, vid sidan av skapelseprocessen: att i mitt lyssnande efteråt finna metaforer för min upplevelse av verket. För att upplevelsen ska framstå så tydligt som möjligt, redogör jag nedan kort åter för de tankegångar som ligger bakom min analys, i *kursiv* både när det gäller Dewey och metoden jag utkristalliserat ur *Arts based research*.¹²⁷ Därpå, från rubriken ”Regissör 1”, låter jag processen framträda, utan att åter nämna dessa utgångskällor. I framställningen finns dessa bitar dock hela tiden implicit med.

I processen att lyssna på inspelningarna efteråt, har jag tillämpat Deweys resonemang om *estetiskt lyssnande*. Vid ett sådant lyssnande, skapar man en ny förståelse för produkten, där ”substance matter is new”. Att lyssna estetiskt, är med Deweys synsätt också att *uppleva* det igen.¹²⁸ I det följande kommer vissa delar i skeendet att regissera inläsningarna att accentueras utefter de *notiser*, ”side remarks”, som jag gjort under lyssnandet. De accentueras också utifrån huruvida de pekar mot vissa viktiga *tendenser*. Tendenser är med Deweys synsätt rörelser i ena eller andra riktningen, här rörelser i de föränderliga kvalitéter i rösten som jag erfar, i motsats till fasta koncept för att beskriva rösten. Allt jag hört och erfart presenteras inte, utan blott det som under analysen har framstått som *särskilt värdefullt*. Dewey: ”(I)ncidental [material] and side remarks make clearer some particular tendency and make the reader more alive and discriminating”.¹²⁹ Eftersom jag vill visa fram verkens, med Deweys begrepp ”conditions of origin”, hur de växer fram, där röstregi läggs på röstregi, presenterar jag förändringarna i den ordning de skedde. Vad som har valts ut nedan, har valts inte bara för att de pekar mot vissa tendenser, utan också för att de är ursprunget till, för mig, nya metaforer om röst. Dessa metaforer skapas genom arts based research-metoden.

Det estetiska lyssnandet avser att *frammana känslor*, eller som de amerikanska författarna av *Arts based research* beskriver det: *evocation*. Känslorna ska fås fram genom att belysa vissa delar i upplevelsen, *illumination*. Om illuminationen lyckas ske med ett element av *förfrämligande*, som när rösten beskrivs på ett sätt som inte är gängse, t ex med en metafor, är det i linje med metoden. Med frammanande och illumination skapas förhoppningsvis ett *disequilibrium*, för denna undersöknings del ett uttryck för en röstlig kvalitété, som kan beskriva denna kvalitété på ett nytt sätt. Den av mina *notiser*, som för mig framstår som särskilt utmärkande för *tendensen* i regin, kallar jag nedan för *illuminerad delnotis*. Detta är ett begrepp jag uppfunnit själv och som förenar uppsatsens metodologiska och teoretiska bas (illuminerad, från *Arts based research*; delnotis, från *Arts as experience*).

¹²⁷ Kring vilka en mer detaljerad beskrivning finns i teori- och metodkapitlen.

¹²⁸ Jämför teorikapitlet.

¹²⁹ Dewey s. 225.

De delar av vad jag hör, av min upplevelse, som kan verifieras med hjälp av Öslöfs prosodiska element, beskrivs i normala bokstäver. De delar av min upplevelse, som med arts based research-metoden frammanar känslor, metaforer eller andra ogångse sätt att beskriva rösten, markeras i *kursiv*. Kursiv och normaltext kommer att sammanblandas, *även inom samma mening*. Vad som är ett fakta om rösten, *och vad som är bildspråk eller känsla*, är dock strikt avskiljt, genom kursivering. Tendenserna beskrivs också i kursiv, när de utgörs av ett metaforiskt språk, ty arts based research och "the experience" sammanfaller. Anledningen till att ovan i kortare drag åter redogöra för metoden i metodkapitlet, är att den är såpass originell.¹³⁰

Regissör 1.

Regissör 1 arbetar genom att dela upp regin av texten utifrån de stycken som texten redan har, för att sedan regissera helheten. Jag har hos denne funnit vissa tendenser, som rinner samman i en slutgiltig tendens när stycket är färdigregisserat.

Uppläsningen utan regi

Regissören ber mig läsa igenom hela texten som en högläsning. När jag lyssnar på denna läsning, ännu opåverkad av regi, hör jag en klar kvalité i röstens klang. Tonläget är ljust. *Ljudet blir sprött; jag låter mycket ung*. Frasslutstonen är jämn eller stigande: *Flickan är fylld av förväntan*. Tempot är långsamt, artikulationen är mjuk, god. *Nästan för god. Jag låter som att jag älskar det jag säger*. Detta mycket kort om det grundmaterial regissör 1 fick för sin fortsatta bearbetning.

Redan i upplevelsen av att lyssna på den första läsningen, återgiven i passagen ovan, har jag alltså sammanfört vad en logonom sakligt kan höra i texten, och vad det frammanar för känsla och bilder ("evocation"). "God artikulation" är t ex ett gängse sätt att beskriva artikulationen. "Nästan för god. Jag låter som att jag älskar.." är inte gängse. Därför står det i kursiv.

Första stycket förändras

Efter denna genomläsning, säger regissören att det vore fint att göra den rakt upp och ner. Hon ber mig läsa texten torrare, att inte värdera. Innan hade jag en sjungande frasering, säger hon. Jag läser om första stycket, från "De kallade mig miss Barbie idag", fram till "jag tar på mig hotellets mjuka tofflor, och sträcker mig efter den vita sidenmorgonrocken". Röstläget sänks. Rösten blir mörkare.¹³¹ *Jag upplever hur jag kliver in i ett nattligt landskap. Mörkt, som den mörka natten*. Tempot ligger som innan. Men däri återfinns nu ett visst, om än mycket litet och knappt

¹³⁰ Jämför Vetenskapsrådets resonemang om fantasi och originalitet i forskning i metodkapitlet under rubriken: Om att forska på sig själv. Mer detaljerad redogörelse om själva metoden i metodkapitlet.

¹³¹ I det följande kommer om röstläget både *högt* och *lågt*, *ljust* och *mörkt* användas. Logonomstudenter uppmanas under utbildningen att likt logopederna säga högt eller lågt röstläge. Då detta är en estetisk studie, väljer jag att använda alla dessa uttryck för att förmedla röstens kvalité. Som nämnts tidigare i uppsatsen, är det ingen standardiserad röstanalys som ska göras. Läsaren kommer vara bekant med ljust och mörkt för att beskriva röst, för det är så man brukar tala om den i dagligt tal, och det är så man brukar beskriva dess estetiska verkan. Jag anser till och med att det bättre beskriver min förnimmelse av rösten.

urskiljbart knarr. Artikulationen är fortfarande utstuderad, den är ännu större. Satsmelodin är jämnare än förra gången, men det låter ändå hårt; det är artikulationen. *Det hårda ljudet gör att jag ser framför mig ett plasthalsband med vassa hängen mot huden, svart som den svarta natten.*

Därefter säger regissören, att jag förstod precis vad hon menade med torrare. Hon vill ta om det en gång till. Mer av känslan av tristess som finns, säger hon. Jag tolkar detta som att minska artikulationen något. Man hör mera knarr. Klangen minskar. Fraseringen blir mer fallande än jämn. Jag ökar hastigheten. *Den nya rösten får ett driv. Jag tänker mig ett nytt smycke, ett grått spetsband runt halsen, en "choker".*¹³² Regissören bekräftar det är mer tristess i den tredje läsningen.

*Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i första styckets förändring*¹³³

När jag lyssnar till de tre styckena kan jag urskilja föränderliga estetiska kvalitéer. Jag hör *en flicka i sagoland* i den första läsningen (det vill säga, bilden av en flicka i sagoland har frammanats genom "evocation" som presenteras genom en bild, "illumination"), som blir något torrare, *en obekvämlig tjej på hotell* i den andra. I den tredje hör jag rösten av *en tuff brud i natten*. Tendensen i regissörens arbete och i min röst går från *förväntan*, över något *sorgsnare*, till *avmätthet*. Utifrån regissörens anvisningar steg för steg låter jag alltså mitt uttryck gå från att *älska vad som händer*, till att *inte bry mig alls*. Illuminerad kvalité: *ett grått spetsband runt halsen. Skirt. Grått. Billigt.*

Andra stycket förändras

Jag får läsa stycke två, där jag går ut i korridoren och kommer fram till Prinsen av Saudiarabiens dörr, först utan regi för att som regissören säger, se var vi hamnar. Till en början träder då åter den klarare tonen in, den från den allra första högläsningen, den som regissören försökte motverka genom att be mig läsa torrare. I jämförelse med det förra styckets sista tagning, går jag också till att artikulera mer igen. Dessutom återkommer långsamheten. När jag skrider förbi dörrarna där skönhetsdrottningarna bor, höjs frasslutstonen, vilket ger ett intryck som vid glädje.¹³⁴ Detta alltså emot det ideal om tristess, som regissören försökte arbeta fram i föregående stycke. Vid fröken Denmark och fröken Colombias dörr, suckar jag dock till på "ända", för att verka loj. *Som vid en utandning. Detta lilla ord upplever jag som ett ögonblick av stor skönhet.* Men när jag ska säga att jag står vid "den största dörren utav dem alla", sker något med rösten.

¹³² Sådana halsband kallades när jag växte upp för *horhalsband*. Idag kallas de choker. För mig finns kopplingarna till halsbandets tidigare namn fortfarande kvar. Det var mode att bära horhalsband, men det var också en viss skam.

¹³³ Delnotis är att jämföras med det deweyska "side remark": det till synes *mindre uppenbara*, det till synes *ovidkommande*, som verkligen utformar en uppfattning. Jämför även metodkapitlets "illuminera", att belysa genom att förfrämlika.

¹³⁴ Flera toppar i fonationsfrekvensen signalerar glädje enligt naturvetenskapliga studier, se t ex professor i röstakustik Johan Sundbergs *Röstlära*. Därför kursiveras inte denna del av upplevelsen här. Sundberg, Johan, *Röstlära*, 3 uppl. Stockholm: Konsultfirman Johan Sundberg, 2007, s 189f.

Allt mycket subtilt: Den får mera tryck, den börjar hacka, stämbanden smäller ihop i en glottisstöt. Är det något som oroar?¹³⁵ *Man gick på en äkta arabisk matta som var mjuk, men så tog man av sig barfota och kände små knutar.* Vid uttalandet av Prinsen av Saudiarabiens namn, kan man höra hur rösten spricker upp i ett leende.¹³⁶ Allt detta emot regissörens tidigare anvisning om att inte värdera.

Inför nästa tagning av stycket ber regissören mig att ha kvar tristessen, men först när jag kommer till missarnas dörrar. Innan det ska jag få med beslutet att gå ut i korridoren, säger hon, där nattvakten står med sina vita synliga tänder. Hon försöker med andra ord differentiera känslan. Jag löser det vid läsningen med ett större tryck i rösten, hela vägen från att jag går ut, tills jag ser nattvakten och vänder mig om. Jag försöker låta som att jag har bestämt mig. Hastigheten ökar. Nu sjunger jag i fraseringen när jag skrider förbi dörrarna. *Jag stönar nästan som att det gör ont, så lite njuter jag av skönhetsdrottningarna.* Fast vid dörren till prinsen av Saudiarabien, saktas farten in. ”Och där”, säger jag, och lägger in en emfatisk paus: ”den största dörren utav dem alla”.¹³⁷

Efter att redan ha gjort denna emfatiska paus, frågar jag regissören om jag ska ”göra något med dörren”. Regissören svarar, att det är roligt att det inte är sagoprinsen. Att det inte är prinsessan som går igenom Disney-korridoren till den där underbara porten, utan ”självklart” har han den största porten. Men det var nånting som hände i starten, tillägger hon, det blev som att vakten blev lite läskig, med hans vita tänder. Var mera saklig, säger hon. Prova att höja tempot i hela stycket. Jag läser en tredje gång. Saklighet skapar jag med mindre klang, mindre resonansutrymme, mindre tryck på vakten, och avsevärt ökad hastighet. Jag bryr mig inte om att artikulera tydligt, på grund av tristessen. Rösten avger smackande ljud. *Jag upplever att rösten får ett köttslighet. Jag återskapar ljudet när jag lyssnar på det efteråt och märker då, att det mindre resonansutrymme gör att jag känner kindernas kött när jag pratar.*¹³⁸ Fram tills prinsens dörr, har jag försökt låta saklig. Men när jag hamnar där igen, förändras återigen röstkvalitén tydligt, denna gång på ett nytt sätt. Tönen i frasslutet sjunker mycket drastiskt. *Jag låter som att det är parodiskt tråkigt att stå inför prinsens dörr.* Regissören bekräftar att det är roligt att det går emot, för det är så mycket i orden säger hon, så mycket i bilderna.

Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i andra styckets förändring

Det andra stycket ser jag förändrat utifrån liknande tendenser som i det förra avsnittet, där kvaliteten i aktiviteten i regin (jämför Deweys ”the quality of activity”) alltmer pekar mot *blasé*. Regissören differentierar dock känslouttrycken inom ett spektrum där rörelsen ska gå från att vara uttråkad, till vara saklig, till att vara uttråkad igen. Detta sker, men rörelsen stoppas de

¹³⁵ Om oro som hörs i rösten, här uttryckt som ”fruktan”, se Sundberg s. 188 resp. s. 191.

¹³⁶ Forskning visar att vi kan sluta oss till ansiktsuttrycket med ledning av vad vi hör. Se t ex Sundberg, s. 198.

¹³⁷ ”En paus kan också vara av förberedande eller av emfatisk, dvs framhävande karaktär.” Öslöf, 1971, s.11.

¹³⁸ Jämför Barone och Eisners att ”återuppleva” i metodkapitlet. Jag gör det här genom att återskapa ljudet.

första gångerna av skådespelaren, alltså mig, borta vid prinsen. Inte tillbaka mot blasering som regissören vill, utan mot något helt annat: *Glädje. Jag är så glad, så glad över prinsen*. Ända tills jag i sista tagningen lyckas låta likgiltig igen. Illuminerad kvalité: *kött*.

Tredje stycket förändras

I stycke 3 och 4 återges av utrymmesskäl blott några av regissörens instruktioner, det vill säga: blott den del av syftet med uppsatsen som rör regissörens medel för att uppnå ett estetiskt ideal. Instruktionerna är utvalda för att de, anser jag, belyser regissör 1:s mönsterbild för hur hela stycket bör regisseras. Instruktionerna finns också med i framställningen nedan, för att de leder mot en sammanfattande *tendens* för hela regin, likväl som mot ett sammanfattande *disequilibrium* för hela stycket, det vill säga ett ogångse sätt att beskriva rösten genom arts based research. I själva urvalet finns alltså en implicit analys.

Runt berättelsens tredje stycke, som är det kortaste och börjar efter att jaget stannat inför Prinsens av Saudiarabiens dörr, uttalas regin enligt följande. Det första regissören säger är att hon tycker att det låter för litterärt. Det här ska vara mer av ett nu, att det verkligen händer, och att det som sker bakom dörren är något konstigt.¹³⁹ Efter en genomläsning vill hon att jag gör det ännu mer krasst och konkret, då jag åter enligt regissören har fallit in i den sjungande tonen. Och ännu konstigare för då det blir mer akut, mer konkret det som händer, tillägger hon. Efter tre läsningar säger hon att det bra, men att det ska dras ihop ännu mer i tempo.

Fjärde stycket förändras

Den fjärde biten är att jaget knackar på, varpå en flicka öppnar, varpå prinsen kommer fram. Jag ska behålla det konkreta i tonen. Frågan om vad det var för ljud ska inte vara så orolig, stor och drömsk, säger hon. Inför sista tagningen vill hon att jag i nuet konstaterar att sviten är störst, och att tempot ska dras ihop ännu mer. Därpå vill regissören ta allt från början i sin helhet.

Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i tredje och fjärde styckets förändringar

Tendensen i regin av de två sista styckena, är en liknande rörelse som i de två första styckena från det *litterära*, mot en allt större *omedelbarhet*. Rösten går från *drömsk* till alltmer *krass*, accentuerat av tempot som blir snabbare än någonsin. Regissören förefaller att gradvis ha förändrat sin syn på materialet (med Deweys uttryck, ha lyssnat till ”the changing play of concrete material”) då rörelsen hos regissören uttryckligen går emot mer och mer tristess. Jag upplever på motsvarande vis i min lyssning en ökande *trulighet*. Riktningen pekar också mot en allt större motsägelsefullhet mellan röstlig kvalité och ord, *som då flickan låter missnöjd över sin sidenmorgonrock. Jag hör en flicka som är ett annat element än den värld hon just befinner sig i.*¹⁴⁰ Illuminerad kvalité: *Trulig*.

¹³⁹ Jämför föregående avsnitt om att uppleva något som ett nu, och hur det kan förändra känslan i ett röstligt uttryck.

¹⁴⁰ Att flickan är ”ett annat element” är något som regissören själv uttryckligen säger inför genomläsningen av stycket i sin helhet.

Förändringar i de sista genomläsningarna

Då regin av alla delarna är klar, och stycket ska läsas igenom i sin helhet, säger regissören att hon egentligen bara är intresserad av en sak: ”Egentligen är jag bara intresserad av att hitta den där tonen av att det är som en vanlig tjej som på nåt sätt är lost i Miss Universum-land.”

Tendensen framför alla hos nummer 1 och varför

De sista stegen i regin, ser jag som kärnan i regissör nummer 1:s estetiska ideal. Rörelsen som jag redogjort för ovan, går från *orolig* till *uttråkad* till *vilsen*. Eller som regissören uttrycker det på engelska: *lost*. Regissör nummer 1:s mest framstående tendens är: LOST.

Lost, vilsenhet, är den deweyska huvudtendens jag genom mitt estetiska lyssnande finner. Regissören nämner ordet själv, vilket gör att det är i detta fall inte är ett ord som jag egenhändigt som forskare kommit fram till, men som jag härmed illuminerar. *Lost*, som i Merriam Webster Dictionary står för att inte finna vägen, som att något inte förstås och därmed går förlorat.¹⁴¹

Detta arbetar regissören fram genom många enskilda regianvisningar vilka, som jag tolkar det, har det gemensamt att de bildligt talat *går emot* texten. Texten innehar flera ord som uttrycker en viss upphöjdhet, t ex att ”skrida”, eller att något är dyrbart, t ex ”gnistrar som diamanter”, och inte minst, i själva handlingen då flickan träffar en riktig prins. Det röstmässiga resultatet är en slarvande artikulation, för att verka obrydd, där jag slutligen plutar ordentligt med läpparna hela texten igenom, med avsikt att låta missbelåten. De notiser, ”side remarks” som lyssnandet alstrade, med andra ord de ”disequilibrium” som uppstod, ledde från lyx mot simpelhet. Som när fejkdiamanter blev till plastbitar, som blev enkel choker. Detta är alltså resultatet av att lyssna efter *Arts as Experience*, där förståelsen av verket allteftersom förändras. Detta är också de nya sätt att beskriva röstkvalité, som jag arbetade fram genom metoden återfunnen i *Arts based research*.

Regissör 2

Jag har funnit deweyska tendenser i vad regissör 2 gör med min röst, underteman, rörelser i ett spektrum, och de strålar samman till en essens; den stora tendensen utav dem alla.¹⁴² Jag ska nu förklara hur det gick till. Regissör nummer 2 arbetar med texten i sin helhet, och regisserar i stora sjok från berättelsens första till sista ord.

Uppläsningen utan regi

Regissören ber mig läsa igenom texten en gång, så hon får höra hur jag läser den. Tonläget är mycket ljust. *Det är en flickas röst*. Frasslutstonen är jämn eller stigande; allt låter mycket likt det grundmaterial utan regi som den första regissören fick. Skillnaden är att jag talar än ljusare, och att tempot är än högre, med djärvare toppar och dalar i tryck. *Jag låter yster. Som vore jag inne i en underbar saga.*

¹⁴¹ Merriam Webster Dictionary: ”lost [...] unable to find the way [...] not appreciated or understood”. Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

¹⁴² Jämför Barone och Eisners ”subthemes” i metodkapitlet.

Hela texten förändras, första gången

Det första regissören påpekar efter den första läsningen, är att jag har en väldigt hög ton. Hon säger att hon tänkte att jag skulle läsa den mörkare. Därpå beskriver hon en rad ord i texten att ändra. Sedan säger hon, att jag är uttråkad. Att allt är väldigt märkligt, och att jag beskriver det som händer. Inte som jag nu läste det, som att jag är förvånad och som att det är på skoj. Vid nästa genomläsning, sänker jag röstläget. Men de inledande två meningarna, med pojken som säger att han kallade mig miss Barbie idag, har kvar den klarare, ljusare kvalitén, om än inte lika ljus som innan. Därpå sänker jag rösten ytterligare, men bara något. Däremellan ligger röstläget under hela genomläsningen: växlande mellan det ljusare och det mörkare. *Rösten är glatt men blir len, som brokad, med siden och sammet sida vid sida.* För att inte låta som att jag är road, låter jag satsmelodin gå till sjunkande eller jämn. Att tycka att allt är märkligt, är en känsla jag har svårt att uttrycka. Jag hade i så fall velat öka trycket, höja tonläget som när man är glad, och avsluta vissa meningar uppåt, som då man ställer en fråga, men då bleve jag inte uttråkad. Instruktionerna ”uttråkad” och ”märkligt” tillsammans, *skapar istället hos mig en trygg kvalitet. Jag låter mycket trygg i natten.*

Men när jag hamnar inför prinsens dörr, händer något med rösten. Jag trycker ordentligt på ”(d)örren till prinsen av Saudiarabien.” Varför hör jag när nästa mening tar vid, en ny *omsorgsfullhet* i rösten? Jag läcker ut luft samtidigt som jag säger ”prassla”, att sidenet prasslar vid mina fötter, *som om jag njuter av det.* När jag trycker örat mot dörren, läser jag ”trycker” med starkt t och r, ett explosivt t, *som att själva min röst tryckte mot prinsens dörr.* Fraseringen som följer har många små pauser, en efter varje mening, och även inne i meningarna: *spänningen stiger. Men det skulle ju inte vara spännande att gå mot prinsens svit. Det skulle vara tråkigt.* Då flickan har öppnat, och jag ser de andra flickorna över hennes axel, blir fraseringen mer sjungande. *Ju närmare jag kommer min prins, desto svårare blir det att binda rösten.* Röstläget stiger, och på ”där kommer han emot mig. Gyllene.”, läcker jag luft igen. *Det är hans gyllene ring, som kan bli min.* Tempot, som varit ytterligt långsamt hela vägen, ökar i berättelsens sista meningar - *oförenligt med sakligheten.* Regissören säger när jag har slutat, att det är jättebra. Jag tycker att det är sån fin kontrast när du har konversationer, säger hon.

Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i första förändringen

När jag lyssnar till skillnaden mellan dessa tagningar, vars estetiska kvalitéer och frammanade förnimmelser bara delvis ovan kartlagts, upplever jag en tendens från *livlig* till *lugn*.¹⁴³ Rörelsen är att jag tillsammans med regissören dämpar ett uttryck som är *sprittande, förhoppningsfullt*, till en framställning som är mer *andaktsfull, inväntande*, men som ändå mot slutet spricker upp i *livlighet* igen. Illuminerad kvalité: *Brokad, siden med sammetsornament, ty röstens kvalité växlar från skir till len.*

Hela texten förändras, andra gången

Regissören vill ta det en gång till, och ännu mer säger hon, att det här är någonting du beskriver för oss. Och du beskriver det liksom ganska metodiskt. Jag frågar om jag ska tycka att det är

¹⁴³ Tagningarna kan på begäran kan erhållas i sin konstnärliga form som ljudfil, hela sessionerna, eller som dokumentation i form av transkribering.

konstigt. Nej tonen var bra, svarar regissören, kanske lite mer beskrivande. Jag svarar, att jag är rädd att det ska bli monotont. Nej, nej, nej, säger regissören. Hon säger att jag ska tänka på att det är superspännande. Att det är så himla konstigt. Det du beskriver är spännande nog; du behöver inte trolla med rösten. Jag svarar, att jag upplevde det som extremt långsamt, var det en bra hastighet? Någon gång pausade jag lite länge mellan styckena hade hon märkt, men det gör ingenting. Jag läser igenom hela texten igen. Nu håller jag den mörkare tonen med färre genombrott av det ljusa. Artikulationen är väl utmejslad. *Jag ser de gnistrande diamanterna genom hotellfönstret mycket tydligare nu, de bländar.* Jag har ökat tempot något från förra gången, men bara något, för att få det att låta mer metodiskt; metodisk som i planmässig, systematisk - att ingenting får störa mitt fortskridande i berättandet. Pauserna mellan ord och meningar minskar således, *vilket minskar färgen av tvekan.* Under uppräknningen av skönhetsdrottningarnas dörrar, med dess upprepande element, är fraseringen rent av rytmisk.¹⁴⁴ *Jag upplever en fullständigt lugn, nästan sakral kvalitet. Vem är den som strålar?* Allt detta, tills jag kommer till korridorens ände och ”den största dörren utav dem alla”. Jag trycker inte lika mycket på ”(d)örren till prinsen” denna gång, men jag trycker. När flickorna syns, med deras penjoarer i guldbrokad, blir min röst ljusare, som vid de andra tagningarna.¹⁴⁵ Fraseringen får längre pauser, som följer handlingen, som när jag ser på flickorna. Jag ser - paus - och talar igen. Sedan sjunker rösten, djupare som ingen gång förr, när prinsen skymtar. Då inträffar något, som inte har hänt tidigare. Man hör att jag talar närmare mikrofonen. *Jag lutar mig in mot mikrofonen, och in mot hans stora svit.*

Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i andra förändringen

I den andra genomläsningen hör jag en tendens *från lugn till sakral*. Rörelsen som regissören skapar med min hjälp går från stabilitet i rösten som uttrycker *trygghet* till det, som jag ser det, ännu lugnare *tillit*.¹⁴⁶ Sista stycket är en återvändande rörelse, som förra gången mot en nyfiken gestaltning av nuet, snarare än en metodisk beskrivning, men med ett större mått av intimitet (mikrofonens position). Illuminerad kvalitet: *diamant som glimmar i natten, för rösten är mörk och jämn men ljus ibland.*

Hela texten förändras, tredje och sista gången

Allt detta, tycker regissören är bra. Det är bara när du knackar på som det inte är lika beskrivande längre, säger hon. *Jag hör det först efteråt, det är mycket tydligt, jag återupplevde situationen att kika in i sviten så starkt att det stänkte över.* Hon menar att jag börjar spela lite förvånad, att det är den enda biten hon skulle vilja ta om. Men ta allting om igen, säger hon, bara mer beskrivande. Jag inleder tredje och sista inläsningen. Aldrig har rösten låtit så mörk inför denna regissör. Den har en inte knarrande kvalitet, men något som hela tiden nästan ohörbart raspar, *det skapar en angenäm kärna i rösten. En mörk kaffekärna.* Fraseringen är så regelbunden, intonationen från toppar och dalar så utjämnad, trycket så omärkvärdigt, att det

¹⁴⁴ Se språkliga förändringar med denna regissör i Jämförande analys.

¹⁴⁵ Penjoar betyder morgonrock, här använt för variationens skull.

¹⁴⁶ Jämför sista stycket i Jämförande analys om att lita på ordens egen effekt i läsningen.

nästan inte låter naturligt. *Jag har aldrig låtit på detta vis. Det är finess.*¹⁴⁷ Nog för att r-en darrar mer på ”dörren till Prinsen av Saudiarabien”, och nog för att trycket där som alltid ökar, men det går ner igen. Och röstläget går inte upp, inte ens av upphetsningen att flickan i dörröppningen ”ser ut som jag”. När Prinsen av Saudiarabien kommer emot mig i sina vita kläder skönjer jag en större klang i rösten. Inga dramatiska växlar, men en tydlig skiftning mot varmare klang. *Flickan rodnar, och prinsen är bestänkt.. med en purpurröd ”clash of color”.*¹⁴⁸

Sammanfattad tendens och illuminerad delnotis i tredje och sista förändringen

Den tredje och sista genomläsningen innebär en förändring från den föregående tagningen, från alla de tre föregående tagningarna. Rörelsen går *från sakral till elegant*. Med regissörens ihärdiga, upprepade råd skapas berättelsen om, från det *stilla, återhållsamma* till det *obekymrat frammående*; för första gången hela vägen igenom. Slutet är ett rodnande porträtt av prinsen, som alltid, men mer ystert blossande än någon annan gång. *Illuminerad kvalitet: Röd finess.*

Tendensen framför alla hos nummer 2 och varför

Den sista rörelsen i den sista tagningen, varthän det barkat, ser jag som essensen i hela regissör nummer 2:s estetiska approach. Rörelsen går, som nämnts i stycket ovan, från sakral till elegant. Regissör nummer 2:s framstående tendens är: ELEGANS.

Elegans är alltså den huvudkvalité jag med mitt metodiska estetiska lyssnande finner.¹⁴⁹ ”Renhet” och ”tydlighet”, står det i Svenska akademiens ordbok om ordet, och om substantivets syster, adjektivet elegant står det bland annat ”utan synbar svårighet”.¹⁵⁰ Med elegans menar jag också prydlighet, finhet och smak.¹⁵¹ Jag syftar på en utsökt *grace*.¹⁵² En lösning slipad men enkel.¹⁵³

Dels visas detta i regissörens arbete med språket. Hon förändrar meningsbyggnader mot det talspråkliga, förkortar satsen och skapar på ett ställe upprepningar.¹⁵⁴ Upprepningarna är ett

¹⁴⁷ Se sista stycket.

¹⁴⁸ Om clashes of color, se Val av metod och därunder de tre stegens del A.

¹⁴⁹ Om estetiskt lyssnande, se teorikapitlet eller under avsnittet Databearbetning och analysmetod i metodkapitlet.

¹⁵⁰ Svenska akademiens ordbok [websida], 1923, saob.se.

¹⁵¹ Jämför Nordisk familjeboks förklaring av ordet. Nordisk familjebok [websida], 1881, runeberg.org/nfad/.

¹⁵² Jämför Merriam Webster Dictionary med ”elegance: refined grace”. Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com.

¹⁵³ Jämför Cambridge Dictionary, ”elegant [...] An elegant idea, plan, or solution is clever but simple, and therefore attractive”. Cambridge Dictionary, *Dictionary* [websida], 2017, dictionary.cambridge.org.

¹⁵⁴ Se stycket ”Hela texten förändras, första gången”. Samtliga språkliga förändringar i texten gjorda av regissören kan erhållas på begäran.

stilistiskt drag som både förenklar texten, då det ju står samma sak flera gånger, och som här, menar jag, genom en klassisk retorisk figur förtydligar den.¹⁵⁵ Dels springer elegansen ur den hastighet som regissören tillåter. När jag läste såpass sakta, så sakta att jag som logonom vid en röstanalys själv skulle ha noterat ”Tempo: för långsamt”, hann alla ord artikuleras. Och det just här med en omsorgsfullhet och precision. Det är nästan försiktigt; jag menar fyllt av grace. Vidare bidrog mitt användande av de prosodiska elementen - min tolkning av hennes trägna regianvisning ”mer beskrivande” - även i slutprodukten till en upphöjdhet, som jag vid tidigare tagningar beskrev som andaktsfull, stundom sakral. Det upphöjda låg i ett talande minst sagt utan synbar svårighet. Rösläget anstormades till exempel inte av stora höjningar, som då man är arg, utan återgav en neutralare sinnesstämning utan tvära kast, med blott subtila stigningar, som när prinsen kom.¹⁵⁶ Slutligen är de disequilibrium som jag frammanade, de poetiska elementen, behängda med lyxkonnotationer så klassiska att de går tillbaka till antiken: diamanterna som gnistrar, sidenbrokaden, den röda färgen.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Se t ex Hellspong, Lennart, *Konsten att tala*, 3 uppl. Lund: Studentlitteratur, 2011, s. 127.

¹⁵⁶ Om rösläget vid olika sinnesstämmningar som arg och neutral, se Sundberg s. 188ff.

¹⁵⁷ Röd är t ex den färg som i Sverige bara kungen och drottningen än idag får ha i sin mantel och kron-hätta, blå är för prinsar. Röd, som purpur, var också den romerska kejsarens färg. Se t ex engelskspråkiga Wikipedia, för referenser om *red liksom om *diamond och *brocade. Wikipedia [websida], 2017, en.wikipedia.org.

Diskussion

Resultatdiskussion

Jag märker hur jag är lockad att skapa estetiska koncept, idéer, kategorier. Jag vill kalla dem för elegans, för sammet, för silke - men bör inte. Det strider emot arts based research, där författarna förespråkar att man inte använder fasta begrepp, då det förminskar forskningens synvidd.¹⁵⁸ Det strider emot Deweys upplevelsebaserade filosofi. Efter denna undersökning, förstår jag de filosofer och konstkritiker som nämndes i inledningen, som försöker systematisera in konstupplevelsen i koncept. Mot bakgrund av uppsatsarbetet förefaller det mig i själva verket, som om indelandet i fasta begrepp är ett sätt att skapa kontroll över ett material, som inte låter sig kontrolleras. Med andra ord: jag hade haft lättare att analysera materialet utifrån fasta begrepp. Ännu lättare hade det varit om jag uteslutit *upplevelsen*, the experience. Än enklare hade det varit, om jag hoppat över att skapa egna bilder för vad jag såg, struntat i att göra dem till egna metaforer, disequilibrium. Men jag hade förmodligen inte blivit lika stimulerad.

Efter arbetet med analyserna, förstår jag djupet av det som Dewey talar om. Jag förstår vikten av göra som han säger; jag förstår dyrbarheten i vinsten. Om jag skulle skapa en *Talets gåva 3*, som en fortsättning på Ruth Öslöfs bok, skulle det vara en bok med nya ord för att beskriva röstens kvalitéter. Att dessa kvalitéter inte helt får skiljas från andra kvalitéter, skulle uttryckligen behöva bli förklarad. Allt detta för att inte bidra till den förvirring som uppstår, när en forskare, t ex Zamir, delar upp den skådespelande röstens natur i enheter som den inte låter sig indelas i. De tendenser som jag här funnit hoppas jag, om någon annan använder dem, inte ska hindra dem i deras *personliga upplevelse* av rösten. Om så är fallet, måste de finna andra begrepp.

I analysen har vissa skillnader framkommit i regissörernas arbetssätt samt vad de försöker få fram. Om man ser till regissör 1, som regisserar i detaljer med många omtagningar, med fler uttryck för vilka känslor som ska fram, och till regissör 2, som påkallar en stillsammare läsning, ett beskrivande, kan man dra en möjlig koppling: Det kan ha ett samband med regissörernas bakgrunder. Förmodligen har de olika förfarandena att göra med att regissör 1 är teaterregissör, och att regissör 2 i första hand är dramaturg och dramatiker.

Syftet med uppsatsen var att komma åt kunskap, som annars svårligen går att komma åt. För egen del gjorde jag nya uppdaganden, som jag inte hade förväntat mig. Intet vis som regissörerna arbetade på var egentligen nytt för mig, men jag fick genom att själv utföra processen, och genom att lyssna och analysera efteråt, insikter som jag svårligen annars fått. Läsastighetens betydelse var för mig som skådespelare och logonom naturligtvis ingenting nytt. Men jag har en större förståelse nu för den mängd schatteringar i röstligt uttryck som hastigheten faktiskt kan ge. Jag förstår vidare det för mig tidigare kända nu-vertygets praktiska konsekvenser bättre, och hur det går att använda för vitt skilda uttryck. Jag förstår också lugnet som kommer av få instruktioner, och stimulansen som kommer av många. Jag blir lockad att själv som logonom prova motsatsen i framtiden: stimulera någon med få instruktioner, och lugna någon genom att metodiskt gå igenom många.

¹⁵⁸ Jämför metodkapitlet.

Metoddiskussion

Insamlingen

En studie av detta slag väcker vissa metodologiska frågor, inte bara om det att forska på sig själv, utan också om det att forska på andra. Inte i förväg, utan i efterhand insåg jag att jag faktiskt granskade andra konstnärers mycket personliga arbetsmetoder. Jag insåg att jag av konstnärerna hade tilldelats ett stort förtroende, vilket jag i det övergripande arbetet har försökt förvalta. Vad det rör insamlandet av data anser jag det därför här vara på sin plats, att ta upp den entusiasm som regissörerna visade över att få vara med i studien. När jag blickar bakåt, och försöker finna några problem *i insamlingen*, med andra ord skapandet av röstkonstverken, är det, trots att detta är utrymmet för kritisk reflektion, svårt att finna dem. Regissörerna föreslog t ex inte vitt skilda omständigheter för sina verk, som en annan samlingsplats, tid på dyget etc, vilket gjorde förutsättningarna för jämförelse förhållandevis goda. Men i metoden ingick också att i *efterhand* forska på regissörerna, och på mig: vad de gjorde - med mig.

Hur det var att forska på sig själv

Jag trodde på förhand att det att betrakta sin egen insats skulle innebära stora svårigheter. När jag fann Dewey, och fann arts based research, insåg jag att jag inte behövde se det som ett problem. Hindren - att det var jag som själv skulle uppleva verket, och jag som skulle skapa det - blev en tillgång. Dewey hjälpte mig i lyssnandet på mig själv, genom alla de av hans idéer som ovan presenterats. Som i det han skriver om att konstnären är med medan verket skapas: "The work is there in progress, and the artist has to become vicariously the receiving audience." Också i det, att konstnären är med efteråt. Jag blev Matisse när han såg på sin tavla. *Arts based research* för sin del, hjälpte mig att finna en metod, som erbjöd en *djävhet*, som de anonyma författarna av Vetenskapsrådets skrift uttrycker det.¹⁵⁹ Jag skulle med för mig ganska hårresande tekniker, som illumination och att använda så kallade "side remarks" - mina vilda anteckningar, om man så vill - få lov att finna ord och mening för rösten, som verkligen kom ur *mig*. Men det jag på förhand föreställde mig skulle komma ur mig, framstod under analysarbetet som allt mindre kommande blott "ur mig". Det artistiska språket i mina anteckningar vid lyssnandet, blev alltmer uppenbart som de blev, för att två andra konstnärer varit med och befruktat verket. Om jag t ex hade regisserat själv, hade rösten låtit annorlunda, och en annan illumination framträtt.

Men är det vetenskapligt?

Arts based research hjälpte mig tillsammans med Dewey att vara progressiv. Regissörerna bidrog med att skapa en förståelse som - *för mig* - var ny. Jag menar, att jag faktiskt lyssnade estetiskt: "If he perceives esthetically, he will create an experience of which the intrinsic subject matter, the substance, is new".¹⁶⁰ Men är det vetenskapligt? Jag är inte säker, trots att hela boken *Arts based research* är fylld av argument för "ja". Kunskapen som inhämtades ur analysens båda delar, går till stora delar att verifiera. Men inte den del, som är av en metaforisk karaktär. Så även

¹⁵⁹ Vetenskapsrådet s. 11.

¹⁶⁰ Dewey s. 64.

om Vetenskapsrådet framhåller, att ”kvalitetsaspekten innehåller [...] sådant som vetenskaplig fantasi och originalitet”, är jag medveten om att jag forskat i vetenskapens utmarker.¹⁶¹

Går det att använda?

I uppsatsens bakgrundskapitel tog jag upp svårigheten att finna adekvata ord för att beskriva den estetiska rösten, rösten under framförandet, den performativa rösten. Mitt syfte var att genom en estetisk inlyssning, med metoden jag nyss återgivit, som alltså i *Arts based research* heter att finna ett ”disequilibrium”, också finna ett språk som skulle kunna hjälpa mig att beskriva rösten på ett sätt, som är mer adekvat för mig som logonom. Jag framarbetade metaforiska uttryck, som jag kommer att kunna använda i framtiden. *Elegant* kan jag säga om en röst som är tydligt artikulerad utan större skiftningar i tempo eller röstläge, men som ändå betonar på lämpliga ställen; särskilt om denna röst också pauserar så att en känsla av betydelse och andakt läggs vid ordens innehåll. Jag kommer att använda det - när jag nu funnit det - frapperande enkla och självklara *siden* som en kvalité för röst. Detta vid sidan av det redan idag vanliga *sammets* (sammetslen röst, röst som sammets etc). *Brokad* kommer jag att ange om en röst, som både har det ljusare, skirare ljudet, men som sjunker in det i det mörka sammetsartade. För övrigt är jag inspirerad att börja använda *andra tyger* för att beskriva röstens struktur, då tyg *per se också har en tydlig struktur*. Tyg består av mycket yta, så att säga mycket struktur. I den mån en mun avger smackande ljud, ifall det är i en ytterst ringa utsträckning, kommer det passa att säga: *köttigt*. Allt detta kan gälla min röst, men det kan naturligtvis gälla andras. Metaforerna som jag funnit, kommer att fortplanta sig in i den pedagogiska situationen. Om en elev ska läsa med stor variation, men utan bestämdhet, vill jag pröva uttrycket *lost*. Detta om de uttryck som jag funnit genom iscensättningen av det experiment, som är denna uppsats. Över allt står dock ett annat faktum. Genom *göra* allt som ovan beskrivits, genom att jag *prövat* metoden har jag utvecklat en större, och nu använder jag återigen Vetenskapsrådets begrepp: djärvhet. Jag har övat upp förmågan att se bilder. Det sistnämnda är vad jag vill förmedla till mina elever. Vilka bilder framstår för *dem själva*, när de läser?

Det hela skulle ju också, enligt författarna av metodboken, *ge något till någon annan*. Jag valde en metod bland alla dem som uttryckligen eller indirekt presenterades i praktiska exempel, för att den metoden motsvarade det som författarna menade var ett kriterium för att göra arbetet *användbart*. Lyckades jag t ex med följande? ”(A) disequilibrium in the reader or viewer - that is to enable someone to 'get a feel' for a set of phenomena that calls into question previously held perceptions and understandings of that phenomena”.¹⁶² Fick läsaren av uppsatsen en ny idé om, hur man kan tolka just det här verket? Hur man kan tolka andra verk? Och därutöver, fick läsaren nya begrepp som denne själv kan använda för att beskriva en röstkvalité? Kommer läsaren att börja uttrycka sig poetiskt? Bara läsaren kan avgöra.

För min del hade jag velat gå djupare. Frågan uppstår, om presentationen av nya metaforer blev tillräckligt omfattande, som del-syfte i denna uppsats. Jag hade velat redogöra för fler av de notiser som jag frambringade i analysarbetet, däribland artistiska uttryck. Jag hade velat lista upp fler sätt att beskriva rösten, *mer vittomfattande* än vad som framkommer av naturvetenskaplig

¹⁶¹ Vetenskapsrådet s. 25.

¹⁶² Barone och Eisner, s. 51.

forskning, *mindre* vittomfattande än de som filosoferna angav - om de ens angav några.¹⁶³ Men destilleringen av temana, finnandet av *tendensen framför alla* hos regissör 1 och 2, som jag tvingade mig själv till för att uppsatsens ramar inte kunde sprängas vidare, var å andra sidan det mest stimulerande jag gjorde under hela arbetet. Uttrycken som jag fann, adjektiv som *lost*, *köttslig*, *sakral*, och så bilderna: *choker*, *flicka i sagoland* - att önska att de skulle bidra med något som tidigare forskning saknar och, som vissa forskare har efterfrågat, är väl att hoppas för mycket. Detta är mitt stilla bidrag.

¹⁶³ För naturvetenskaplig forskning syftar jag bl.a. på Sundbergs forskningsgrupp, se bakgrundskapitlet. För den filosofiska delen syftar jag t ex på Kennedy och Zamir, presenterade i samma kapitel. Kennedy förslog inga sätt, medan Zamir föreslog sätt, som ju mer jag studerade dem, desto mer framstod som obrukbara.

Epilog

Jag lät ett par regissörer påverka min text, medan jag läste upp den. Jag är tacksam över att de gjorde det, för de gjorde det bra. Och de hjälpte mig att hejda min glädje över Prinsen av Saudiarabien.

Litteratur och länkar

Barone, Tom och Eisner, Elliot W., *Arts based research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2012.

Bjärnelid, Lena och Lindquist, Lisbeth, *Bedömning av röstkvalitet med korrelogram – jämförelse med auditiv perceptuell bedömning*. Magisteruppsats, Karolinska institutet. Stockholm: Karolinska institutet, 2005.

Cambridge Dictionary, *Dictionary* [websida], 2017, dictionary.cambridge.org, hämtad 20171017.

Camlot, Jason, Early Talking Books. Spoken Recordings and Recitation Anthologies, 1880–1920. *Book History*, vol. 6, 2003.

Dewey, John, *Art as experience*, 10 uppl. New York: Van Rees Press, 1934.

Google Scholar [websida], 2017, scholar.google.se, hämtad 20171017.

Göteborgs universitet, *Institutionen för filosofi, lingvistik och vetenskapsteori* [websida], 2017, flov.gu.se, hämtad 20171021.

Hannula, Mika; Suoranta, Juha och Vadén, Tere, *Artistic research*. Göteborg: Göteborgs universitet, artMonitor bok, 2005.

Hellspång, Lennart, *Konsten att tala*, 3 uppl. Lund: Studentlitteratur, 2011.

Karolinska institutet, *Utbildning, Vad gör en logoped?* [websida], 2017, ki.se, hämtad 20171017.

Kennedy, Flloyd, The challenge of theorizing the voice in performance. *Modern Drama*, vol. 52, no. 4, 2009.

Lakoff, George och Johnson, Mark, *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Leijonhufvud, Susanna, *Sångupplevelse - en klingande bekräftelse på min existens i världen*. Licentiatuppsats, Kungliga musikhögskolan. Stockholm: KMH Förlaget, 2011.

LinkedIn, *Flloyd Kennedy* [websida], 2017, linkedin.com, hämtad 20171017.

Merriam Webster, *Dictionary* [websida], 2017, merriam-webster.com, hämtad 20171017-24.

Nationalencyklopedin, *Uppslagsverket* [websida], 2017, ne.se, hämtad 20171020.

Nilsson, Peter, 'Vad är pedagogik? Några tankar om pedagogikämnet i ett jämförande perspektiv'. Pedagogiska institutionen, Umeå universitet [studiematerial], 2005. Hämtad från sprak.umu.se 20171021.

Nordisk familjebok [websida], 1881, runeberg.org/nfad/, hämtad 20171017.

Oxford Dictionaries, *Dictionary* [websida], 2017, en.oxforddictionaries.com, hämtad 20171020.

Rodenburg, Patsy, *Presence*. London: Penguin books, 2007.

SMI, Stockholms Musikpedagogiska Institut, *Utbildningar* [websida], 2017, smi.se, hämtad 20171020.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Dewey's aesthetics* [websida], 2016, plato.stanford.edu, hämtad 20171013.

Sundberg, Johan; Patel, Sona; Scherer, Klaus och Björkner, Eva, Mapping emotions into acoustic space: the role of voice production. *Biological Psychology*, vol. 87, 2011.

Sundberg, Johan, *Röstlära*, 3 uppl. Stockholm: Konsultfirman Johan Sundberg, 2007.

Svenska akademiens ordbok [websida], 1923, saob.se, hämtad 20171017.

Södertörns högskola, *Pedagogiska institutionen* [websida], 2017, su.se, hämtad 20171021.

Zamir, Tzachi, Listening to actors. *Theatre Topics*, vol 22. no. 2, 2012.

Vetenskapsrådet, *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet, 2017. Hämtad från publikationer.vr.se 20171023.

Wikipedia [websida], 2017, en.wikipedia.org, hämtad 20171017.

Wikipedia [websida], 2017, sv.wikipedia.org, hämtad 20171021.

Öslöf, Ruth, *Talets gåva 1*. Göteborg: Wezäta förlag, 1969.

Öslöf, Ruth, *Talets gåva 2*. Göteborg: Wezäta förlag, 1971.

Bilaga - den litterära texten

De kallade mig Miss Barbie idag. "We call you miss Barbie" sa en pojke, "because you're tall, slim and blonde." Jag tänker på det, där jag sitter i min säng i vår lilla svit i natten. Bredvid mig sover fröken Schweiz, men jag kan inte sova. Ljusen från Manila gnistrar som diamanter, som fake-diamanterna jag bar idag. Jag har ingenting att göra, jag har ingenting att raka. Jag får inte raka förrän i sista stund imorgon, innan presskonferensen i bikini. Jag kör ner fötterna i hotellets mjuka tofflor, och sträcker mig efter den vita sidenmorgonrocken.

Jag går ut i korridoren. Till höger står den unge nattvakten som ska se till att vi inte lämnar våningsplanet. Jag ser hans vita tänder och vänder mig om. Så skrider jag långsamt förbi dörrar; röda i körsbärsträ. Fröken Panama och fröken Norges dörr, fröken Mexikos med Monte Negro. Ända till Denmark och Colombia, och så till gångens ände. Och där, den största dörren utav dem alla: Dörren till prinsen av Saudiarabien.

Alldeles tyst är det. Jag hör sidenet prassla vid mina fötter. Jag lutar mig fram, och trycker örat mot dörren. Mitt hjärta dunkar. Och där: en duns. Ett dunk och en duns. Det låter som att de leker därinne, som att de flyttar möbler. Vad ska jag göra?

Oj, jag har knackat.

Vem öppnar om inte.. en flicka... som ser ut som jag. Hon är lika lång som jag, lika smal, och lika mörkblond. Hon hör inte till oss, hon är ingen 'miss', jag har aldrig sett henne. "Hej" säger hon. "Hej" säger jag. Hon bara står där. Jag måste få titta över hennes axel. Då ser jag fler flickor. Och de ser alla ut: som jag. De sitter på heltäckningsmattan, på soffan, och - ser på mig. Alldeles stilla. Men ljudet då, ljudet? De har också morgonrockar, men med guldbrokad. Det här är den största sviten, våra sviter är ingenting mot hans. Jag ser någon röra sig i det inre rummet. Och där kommer han emot mig. Gyllene. Hans kläder, skjorta, huvudduk med ring är lika vita som mina. "Hey how'ya doing?" säger han. "Hey" säger jag. "I just wanted to say hello."

Av Caroline Donath