

Balett för Alla?

Undersökning om gränsöverskridande möten
mellan populär- och finkultur



av Hanna Grandert

Konstfack, Institutionen för bildpedagogik

Fördjupningskurs i bildpedagogik 61-80, Medieinriktning

Examensarbete 10p, vt.2006

Handledare: Karin Jonsson, Thomas Koppfeldt, Len Luckhurst

Opponent:

Datum för examination: 8-9 juni 2006

Abstract

Människor lever alltför mycket utifrån normer och allt de gör inplaceras i fack och värderas efter klasstillhörighet. Det kan tyckas självklart att man kan tycka om vitt skilda saker inom kulturen: konst, musik, dans och litteratur – ändå finns det en vag känsla hos många människor att det inte passar sig att samtidigt uppskatta t ex klassisk musik och dansbandsmusik. Vad är det som håller dem tillbaka – vad är det som styr dem?

Den här uppsatsen har som syfte att *undersöka gränsöverskridande kulturmöten* mellan populärkulturella och finkulturella konstnärer, med huvudfrågeställningen om dessa skilda konstformer kan mötas och sammansmältas på ett likställt sätt. Uppsatsen tar därför sin teoretiska utgångspunkt i Herbert Marcuses uttryck om *repressiv tolerans*, som talar om ett ojämnt förhållande mellan etablissemanget – finkulturen – och dess oliktankare populärkulturen, där motståndet trycks ner, genom att tigas ihjäl eller göras ofarligt. Marcuse ingick i den kritiska teorin, med tydliga emanciperande drag. Även denna uppsats har ett undersyfte att se om gränsöverskridande möten kan befria människor – utveckla dem i sin nya erfarenhet.

För att besvara huvudfrågeställningen skildras tre exempel på skapande möten mellan populärkultur och finkultur, bl a föreställningen *The Demons of the Opera* på Norrlandsoperan, där metallbandet *6th Awakening* genomförde en konsert tillsammans med symfoniorkestern och ger en bild hur operahuset vill skapa samarbeten med andra aktörer än normalt och finna ny publik. Huvudparten av materialet i vart och ett av de beskrivna konstmötena är baserat på intervjuer med deltagare. För att ge svar på underfrågan om det gränsöverskridande mötets befriande potential följer ytterligare tre exempel, bl a om den filharmoniska biinstrumentorkestern vars musiker träder in i en amatörroll genom att de inte behärskar sitt andrainstrument – och därigenom hittar tillbaka till glädjen med att spela. Gestaltningen är också en del av dessa exempel: en film där vanliga människor korsar gränsen till ett av finkulturens allra finaste rum, i en *balett för alla*. Undersökningen har till syfte att se vad som händer då människor intar rum de normalt inte rör sig i – prövar på balett – och om det utvecklar dem och visar dem dolda behov de inte visste att de hade.

Resultaten i uppsatsen visar att skilda konstformer verkligen kan mötas, men det krävs en egen legitimitet – den ömsesidiga respekten kommer inte automatiskt i ett oberoende konstmöte, men det finns nyfikenhet. Synen på finkulturens konstnärer som hantverkare leder också till intressanta iakttagelser: populärkulturen lånar manér från finkulturen för legitimitet, samtidigt som finkulturen längtar till populärkulturens spontanitet. Mötena sker också med respektive kulturs publik i det gemensamma rummet, som interagerar med konstnärerna – och öppnar upp rum som varit dolda/bortvalda.

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1 Bakgrund	5
1.1.1 Kulturmöten i medier	6
1.2 Syfte och Frågeställning.....	7
1.3 Teoretisk utgångspunkt.....	8
1.4 Definitioner	9
1.5 Metod	10
2. Undersökningen.....	11
2.1 Stockholms Kungliga Opera	11
2.1.1 Unreal Estate.....	12
2.2 Norrlandsoperan	14
2.2.1 The Demons of the Opera.....	15
2.3 Carnegie Hall.....	16
2.3.1 Challenge the Norm – Red Bull Artsehcro.....	17
2.4 Andra försök att öppna rum, bryta gränser och befria människor.....	19
2.4.1 Filharmoniska biinstrumentorkestern.....	19
2.4.2 Kör för alla.....	20
2.4.3 Ett experiment att bryta gränser: Balett för alla.....	21
3. Analys och egna reflektioner	23
4. Källförteckning.....	25
4.1 Tryckta källor	25
4.2 Internetkällor	25
4.3 Otryckta källor.....	26
5. Bilagor	26
6. Bildbilaga.....	28

1. Inledning

Under vintern var jag en av ca två miljoner tittare som tittade på fredagsunderhållningen *Let's Dance* på TV4. Programidén var att professionella dansare parade ihop sig med icke danskunniga kändisar – en viktig komponent – i en sällskapsdanstävling med jury och tittarröstning. Varje fredag röstades ett par ut. En person som stack ut var Peppe Eng, normalt sportjournalist på TV4: s nyheter. Han blev illa omtyckt av den perfektionistiska juryn och han hamnade ideligen längst ner på deras poänglista. Men han räddades gång på gång av tittarnas röster. Han blev en slags antihjälte, men till slut utröstad ur tävlingen. Vid intervjun efteråt sade han något som gav intryck på mig: att han hoppades att han inspirerat vanligt folk att våga pröva på att dansa, när de såg att *han* vågade. (se bild 1)

Då kom jag att tänka på en episod från min barndom: då jag som 5-åring hade balettuppvisning där jag och mina kamrater skulle visa upp vad vi lärt oss på balettskolan. När musiken satte igång dansade jag i dubbel hastighet – allt för att då min inlärda dans var klar så skulle jag kunna göra min egen dans. Allt inför häpen publik och mina generade föräldrar. (se bild 2)

Personligen tycker jag att människor lever för mycket efter normer: vi får inte tänka själva vad vi ska tycka om. Allt det vi gör inplaceras i ett fack och värderas efter klasstillhörighet. Det finns så många alternativ idag, vilket gör det svårt att veta vad man själv vill. Kulturen är en stor del av människors vardagsliv med musik, bild, etc. Min pappa har vikt sitt liv åt klassisk musik, men på gamla dagar har jag kommit på honom med att spela dansbandsmusik på CD: n. Han säger lite skämtsamt att nu då han har blivit pensionär ska han få lyssna på vad han vill. Vad och vem hade styrt/hindrat honom innan?

1.1 Bakgrund

Denna uppsats handlar ytterst om gränsdragningar – rumsliga och själsliga – inom konsten. Ämnet är i allra högsta grad aktuellt, då år 2006 utropats som *mångkulturår* av kulturminister Leif Pagrotsky, där regeringen ser olikhet och mångfald som en förutsättning för ett livaktigt kulturliv – och det i sin tur en förutsättning för ett gott samhälle.¹ Intressant är ordet livaktigt, vilket avslöjar en syn på kulturlivet som utdöende, något som behöver en kraftig vitamininjektion för klara livhanken. Under mångkulturåret har myndigheter och institutioner inom kultursektorn getts i uppdrag att öka den etniska mångfalden, men även den kulturella mångfalden.² Syftet är att bredda kulturens publik: att få människor som känner sig uteslutna från offentligt finansierade kulturinstitutioner att besöka dem oftare, för att innehållet angår dem mer. Kort sagt, att inte kulturen bara ska vara till för en svensk intellektuell, medelålders medelklass. Leif Pagrotsky fortsätter:

Kultur är kultur oavsett sitt ursprung. Du har rätt till kulturupplevelser som talar till dig, oavsett vem du är eller var du kommer ifrån. Ändå är det så idag att det mångkulturella samhället inte avspeglas på våra kulturinstitutioner, varken på deras scener, i utställningssalarna, bakom kulisserna eller i salongerna. Mångkulturåret 2006 är utlyst för att ändra på det.

Yvonne Rock, samordnare för Mångkulturåret 2006, talar om att tanken är att goda exempel och projekt ska kunna övergå från ord till handling. Hon hoppas att detta kan vara ett första steg mot att skapa öppna och hållbara sammanhang där det mångkulturella är en lika självklar som nödvändig del. Det handlar om att fler historier och fler människor ska få plats i de redan befintliga strukturerna, och att vi tillsammans ska kunna bygga nya: ”vi ska fungera som brobyggare mellan olika aktörer, konstater och kulturella uttryck”.

I anknäring till detta blev orkesterutredningens betänkande klart i april 2006, *Den professionella orkesterverksamheten i Sverige* (SOU 2006:34). Denna utredning menas vara en reaktion på att orkesterverksamheten och konstmusiken – som utgör ett komplement till det populärkulturella musikutbudet som riskerar att bli museala institutioner. Hela bredden av

¹ <http://www.regeringen.se>, 2006-05-12.

² <http://www.regeringen.se>, 2006-05-14.

orkestrar är av nationellt intresse och nya orkestertyper som stått utanför statliga bidrag föreslås få ta del av dessa. Även de fria ensemblernas betydelse betonas för dynamiken och att dessa bör ges bättre möjligheter för framtiden.³

1.1.1 Kulturmöten i medier

Det läggs mycket statliga pengar på finkulturen. Media, och i synnerhet tv, har här en enormt viktig roll att fylla. Enligt Anna Edin skulle det ha varit ett ännu större avstånd mellan populär- och finkultur om inte medierna (t ex SVT och SR) funnits och haft de uppdrag de ålagts att utföra. Ett av de mest centrala uppdrag för public service var att televisionen genom att förmedla teater, opera, litteratur och bildkonst till hela befolkningen, aktivt skulle bidra till att bryta överklassens monopol på de sköna konsterna. Edin menar att syftet inte bara var att göra finkulturen mer tillgänglig, utan också befästa dess roll som normgivande.⁴

Diskussionen om vilken kulturform som hör hemma på vilket ställe är ständigt aktiv, både i och utanför medierna. Det tycks vara viktigt att veta t ex vad man kommer få lyssna på så man (i förväg) kan förhålla sig till det. Ingen ifrågasätter varför man sjunger opera på Kungliga Operan. Men då det sjungs opera i melodifestivalen blir vissa upprörda, precis som de aldrig hade hört opera förut. Melodifestivalen är på många sätt Sveriges medialt största musikevenemang och den har breddat sig genremässigt och alla typer av musikbidrag kommer in. Duon *Elysiön* tävlade med ett operabidrag, i Sverige. Vissa personer inom den s.k. slagervärlden kritiserade deras bidrag. Jens Peterson, krönikör i Aftonbladet, ansåg i en kolumn från år 2002, att skolade operaröster saknar den rätta känslan att sjunga annat än opera.

Elysiön fick samtidigt stöd för deras deltagande i melodifestivalen, av personer inom finkulturens värld. Stockholms konserthus och Filharmonikernas vd Anders Forsberg, ansåg sig i detta fall ta vara på möjligheten att nå ut till annan publik med symfoniorkester, och samtidigt söka blanda sin konstform med populärmusik.⁵

³ <http://www.regeringen.se>2006-04-12

⁴ Anna Edin, Medier, sid. 63.

⁵ <http://www.falukuriren.se>, 2006-04-06.

Satsningar på annorlunda teman har gjorts på konserthuset då de t ex anordnade konserten *Movie Night* i maj 2006, där enbart filmmusik från klassiska filmer spelades. Många ansåg att det var ett bra sätt att dra till sig annan publik än den vanliga, de den berör många.⁶

Det finska hårdrocksbandet *Lordi* vann Eurovision Song Contest detta år, men trots att de fick flest röster är många upprörda: hårdrock passar inte in i en sådan här tävling med dess attribut. Samtidigt vänder sig många mot lättklädda tävlande. Men hårdrocken har blivit mer etablerad jämfört med 20 år tillbaka.⁷ På 1980-talet trodde många att hårdrockare var satanister. Idag är många som ser tävlingen är uppväxta med hårdrock. Innan Internet fanns det mer mystik kring banden: att komma nära miljön och bandet var att gå och se det live, eller titta på skivomslaget. Motviljan till genren kan bero på hur rockstjärnorna skildras i tv, t ex genom serien *The Osbournes* där huvudpersonen *Ozzy* framställs som nästan förståndshandikappad. Och så är det med många kulturer egentligen, att det är tack vare medierna vi får se andra rum.

I dansprogrammet *Floor filler* på Kanal 5, har även balett förekommit bland många andra danser, t ex Hip-hop, Street och Salsa. Här skulle man kunna tala om finkultur i ett tämligen populärkulturellt program. Där fick man sannerligen inte känslan av att alla danser värderas lika: danslärarinnan i serien gav tittaren intrycket att baletten är större, svårare än andra danser: man försökte inte avdramatisera den, som man kanske skulle ha gjort i andra sammanhang. Möjligen fick baletten stå som motbild och kontrast till de stilar som normalt togs upp i serien, men ändå som något häftigt, något konstnärligt och känslöförmedlande – inte bara show.

1.2 Syfte och Frågeställning

Syftet med undersökningen är att studera gränsöverskridande, skapande möten mellan konstutövare i – för varandra – främmande konstformer för att se om sådana möten (som jag härefter kallar kulturmöten), kan ske på ett likställt sätt och ifall de är utvecklande för de medverkande.

Skiljelinjen mellan s.k. *finkultur* och *populärkultur* är, tycker jag, ett bra sätt att utforska främmande konstformer, då de utgör ett motsatspar och de hjälper till att ställa resonemangen på sin spets: hur de definieras. Uppsatsen ska diskutera just denna skiljelinje: varför ska de vara ett motsatspar? Kanske kan kulturformerna hitta likheter mellan varandra? Vad är gränserna för fin- och populärkulturen? Vill man ha gränser?

I den kommande undersökningen kring mötet mellan populär- och finkulturen ska det diskuteras om de *bejakar* eller *förnekar* varandra. Präglas mötet av att ena kulturformen är

⁶ <http://www.konserthuset.se>, 2006-04-06.

⁷ Intervju med Peter Stjärnvind

normgivande och att den får bestämma förutsättningarna för mötet? Eller skapas det en djupare förståelse och acceptens för den andra konstformen?

Slutligen ska undersökningen försöka ta reda på om mötet leder till att konstnärens möte med andra konstformer gör att deltagaren *utvecklat* eller *bevarat* synen på den andra konstformen och sin egen konstform. På ett sätt beror detta på själva konstnärens egna drivkrafter och motiv. En idealistisk uppfattning är att konst *borde* vara befriande: utan gränser och obunden av sin konstforms etablerade begränsningar, både själsligt och rumsligt. Men samtidigt hävdar vissa (se kommande teoridel) att konst *i praktiken* är konserverande och att det finns starka inneboende fördomar som hämmar nyskapande möten mellan konstformer. Vågar konstnären släppa invanda mönster? Finns det någon självkritik hos konstnärerna, att de ifrågasätter sina egna fördomar och gränsdragningar?

På ett sätt kan man bildligt tala om ett slags *rum* som konstnären känner till och rör sig i med lätthet. Men det finns andra rum som konstnären inte vill eller kan ha tillträde till, beroende på förhållandet till andra konstarter. Får man ut något av konstmötena, kan de få utvecklas, vidgas vyerna? Samma sak gäller publiken till konstformerna: Kan de röra sig fritt mellan rummen? Vem har tillträde till rummen? Öppnas det upp så man kan röra sig fritt mellan olika rum? Har man behov av att få tillträde till andra rum?

Resultat ska egentligen vara generaliserbara, men uppfattningen om gränsöverskridande konstmöten har lyckats eller inte, varierar starkt mellan människor och materialet är inte speciellt stort. Önskemålet är ändå att undersökningen i varje fall kan peka i en viss riktning.

Frågeställningen är: kan populärkultur mötas/sammansmältas med finkulturen med lika förutsättningar? Dessutom, kan sådana gränsöverskridande möten utveckla/befria människor?

1.3 Teoretisk utgångspunkt

För att hitta något hjälpmedel att stötta sig mot, när jag undersöker gränsdragningen mellan konstformer och kulturvärldar, prövar jag med utgångspunkt från uttrycket *repressiv tolerans* för att se om det kan beskriva drivkraften bakom konstutövarnas möten med andra konstformer. Termen myntades av *Herbert Marcuse*, som var en av föreläsarna för Frankfurtskolans tidiga kritiska teori, och pekade på det västerländska samhällets dolda förtryck av olikänkare, på så sätt att motståndet mot etablissemangen tolereras, men tigs ihjäl eller alternativt görs ofarlig.⁸ Författaren *Torbjörn Elensky* använder just detta uttryck i artikeln *Surrealismens smutsiga arv*, för att beskriva det enligt honom ensidiga beroendet mellan mass- och finkultur, där masskulturen ger, och finkulturen tar. Faktum är att Elensky i en annan debattartikel ser

⁸ <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/65repressivetolerance.htm>, 2006-05-08.

detta som något typiskt svenskt: att tuga ihjäl det opassande.⁹ Problemet, enligt Elensky, är att finkulturen – eller etablissemangen – inte längre kan hämta inspiration från masskulturen då den inte utgör någon lockelse som något förbjudet.¹⁰ Det man kan anföra som invändning är den ensidiga riktningen på inspirationen: varför skulle inte någon som sysslar med populärkultur kunna påverkas av den etablerade finkulturens uttryck? Går det inte att hitta något sådant exempel?

Det är ju avgörande att mötet mellan konstformer *kan* ske, och att det sker *båda* vägarna: öppenheten kan ju annars vara blockerad hos dem med ett mindre *kulturellt kapital*. Jostein Gripsrud menar att de välutbildade har dubbel tillgång till kulturlivet, då de har skaffat sig ett språk med analytiska och kritiska begrepp samt att ta till sig upplevelser inom populärkulturen.¹¹

Här hamnar vi i ett resonemang kring individens bestämning av grupp- och klasstillhörighet, som Pierre Bourdieu kallar *habitus*: det är de ”anlag” för en individs handlingar, handlingsmönster som är inlärd och som leder till att individen gör vissa typiska val som leder till att gynna makthierarkier.¹² Livsstil och smak innebär alltså samtidigt motvilja inför en annan grupps smak. Dessa ”anlag” skapar gemensamma sätt att se på omvärlden och sig själv, och att avgränsa sig från andra grupper. Även citatet av Keith Roe i Mats Trondmans bok om praktisk kultursociologi pekar i samma riktning: att kritiken av populärkulturen har att göra med att den intellektuella kulturen söker legitimeras sin status.¹³

Frågan är bara med vilken måttstock man mäter kulturellt kapital: vem får definiera hur man tillägnar sig och analyserar t ex ett symfoniskt verk, är dessa metoder relevanta för dagens unga människor? Kan det vara så, att det är populärkulturen som genom sin storlek och genomslagskraft har den verkliga maktpositionen?

Går det att mötas i ett jämlikt utbyte av konstutövning? Det är det jag ska försöka titta på i de kommande exemplen.

1.4 Definitioner

Begreppet *finkultur* myntades av sociologen Harald Swedner år 1965 då han gjorde en utredning av kulturella institutioner i sex stora svenska städer, och använde ordet då bara ironiskt, med anspelning på finrum. Finrum är som bekant en plats som är vackert möblerad

⁹ <http://www.expressen.se>, 2006-05-14.

¹⁰ <http://www.agamemnon.se>, 2006-03-27.

¹¹ Jostein Gripsrud, Sociala skillnader, livsstil och smak, sid. 122.

¹² Pierre Bourdieu, Den konstruerade klassen, sid. 266.

¹³ Mats Trondman, Kultursociologi i praktiken, sid. 198.

men sällan använd, Swedner ansåg att "finkulturen" hade en liknande funktion för den borgerliga samhällsklassen. Finkultur är en (ofta nedsättande) benämning för kulturella uttryck som menas eller anses vara mer bildade eller djupa än andra kulturella uttryck¹⁴. Motsatsen är vanligen *populärkultur*, men gränserna däremellan är mycket oklara. Förr talade man ofta om kvalitet som kriterium för finkultur, men numera har detta tystnat då detta anses alltför subjektivt. I uppsatsen kommer främst opera, balett och klassisk musik att behandlas som finkultur.

1.5 Metod

För att ha något att utgå ifrån när finkulturen jämförs med populärkulturen har jag börjat med att göra besök på Kungliga Operan – en slags deltagande observation – allt för att få mig en dagsaktuell bild av förhållandena på ett operahus och tydliggöra definitionen: vilka som besöker, hur föreställningen "går till", hur orkestern agerar och hur jag reagerar i situationen.

Min undersökning utgår först ifrån tre huvudexempel på kulturmöten som problematiserar gränsen mellan finkultur och populärkultur och styrkeförhållandet dem emellan. Jag har haft ett explorativt tillvägagångssätt att välja ut dem: det har inneburit att söka på nätet, läsa böcker, tala med bekantskapskretsen, etc. Men gemensamt för huvudparten av exemplen att de är offentliga och riktade till en större publik/grupp utanför dem som faktiskt deltar, vilket naturligtvis har hjälpt mig att hitta dem.

Efter de tre huvudexemplen tittar jag på två andra exempel som mer diskuterar den inspirerande/befriande sidan av att bryta gränser i mötet med en kulturform. Till sist har jag valt att redovisa mina aktiviteter och observationer från det experiment jag gjorde i min gestaltning. Där redovisar jag också intervjuer med personer som medverkade.

Rent dispositionsmässigt kommer exemplen – i de fall det är tillämpligt – först utgå ifrån att beskriva det fysiska rummet (t ex Kungliga Operan), då den betyder mycket för människors inställning till finkulturen: att besökare känner sig uteslutna därifrån av olika anledningar. Sedan kommer en redogörelse för det faktiska projektet som får stå som exempel på gränsöverskridande konstmöten. Till grund för exemplen har jag gjort intervjuer med personer som deltagit i konstmötena, för att se hur de upplevt dem. Jag har valt att göra relativt obundna frågesamtal, för att låta dem beskriva sina upplevelser med egna ord, utan att jag leder samtalet. Ibland har jag återkommit till personen för uppföljningsfrågor.

Materialet kommer att analyseras med stöd i den teoretiska utgångspunkten och i analysen kommer jag att söka efter likheter i hur gränsdragningen görs, men även söka lyfta fram olikheter där de finns.

2. Undersökningen

I de tre första delarna kommer olika exempel på platser och gränsöverskridande möten mellan kulturformer att presenteras: balettföreställningen *Unreal Estate*, symfonikonserten *The Demons of the Opera* och symfonikonserten *Challenge the Norm*.

2.1 Stockholms Kungliga Opera

En djupare presentation av Kungliga Operan är kanske inte nödvändig, men det kan vara på sin plats att nämna att det praktfulla huset vid Gustav Adolfs Torg i Stockholm invigdes år 1898 efter att det gamla operahuset från sena 1700-talet hade rivits. De tre ensemblerna kungliga baletten, operasektionen och kungliga hovkapellet är de äldsta ensemblerna i Sverige med anor från 1700-talet då Gustav III lade grunden för operakonsten genom att sparka den franska operagrupp som var anställd. Han lät bygga en inhemsk operakonst med svenska som operaspråk. Sedan dess har Operan varit Sveriges nationalscen för opera och dans.¹⁵

Detta avsnitt inleds med en beskrivning av hur det kan vara på ett ”traditionellt” operahus som Kungliga Operan – *ett finrum* – och sedan en beskrivning hur det är att jobba där. Själv såg jag baletten *Tristan* på Kungliga Operan som bygger på Wagners opera ”Tristan och Isolde”. Publiken var stiltigt klädda och i övre medelåldern¹⁶. Orkestern spelade fantastiskt och dansarna likaså. Miljön var vacker, men man behövde läsa ett program för att förstå handlingen. Henrik Pettersson var en av dansarna i balettföreställningen *Tristan*, och han gav en närmare inblick i hur balettyrket normalt ser ut och kan uppfattas av utövarna.

Henrik tycker att baletten sällan är ”äkta” då bara eliten får plats, på så sätt suddas karaktärerna ut.¹⁷ En bra balettdansör förmodas dansa exakt lika som alla andra, och de förtrycker sitt eget rörelsemönster och personlighet. Ju mer man får dansa desto roligare är det för dansarna och i de gamla baletterna är killarnas roll nästan bara att lyfta balettdansöserna. Det är lätt att dansarna börjar tröttna då de får jobba med samma uppdrag – då känner de att de

¹⁵ <http://www.operan.se>, 2006-05-25.

¹⁷ Intervju med Henrik Pettersson 2006-04-11.

inte att utvecklas. Många dansare bryr trots det sig inte: de gillar bara att få stå på scen – andra dansar för att de gillar att röra sig. (se bild 3)

Baletten har en stark tradition som inte går att ändra på och om man integrerar den för mycket med populärkulturen så kan det bli en motreaktion och finkulturen kommer att bli ännu starkare och hålla på ”sitt”. Baletten är som en museal verksamhet med en äldre publik men det kanske är operans plats att ta hand om de äldre, tänker Henrik.

Han menar att publiken helst vill se en balettföreställning som är vacker och som inte behöver inte vara dramaturgisk. Om operan försöker sig på att göra något modernare som t ex att välja tre olika koreografer och göra något nytt, så går den föreställningen sämre än kända verk som exempelvis Svansjön. Men mer publika föreställningar som *Pippi Långstrump* går alltid bra, då de är också roliga då responsen är så bra från publiken med glada barn.

Henrik framhåller vikten av bra förebilder. Speciellt balett uppfattas som främmande för många och många tror att det bara finns homosexuella dansare. Henrik själv hade aldrig börjat dansa om det inte hade varit för den unga och tuffa dansläraren på jazzbaletten, som Henrik självmant sökte upp då han ville bli den populäraste killen genom att dansa bra på disco. Om det hade varit en kvinnlig och lite äldre lärare hade Henrik haft svårt att identifiera sig och inte trivts på dansen.¹⁸

2.1.1 Unreal Estate

Kungliga operan gjorde ett försök med en lite annorlunda idé. *Unreal Estate* är en balettföreställning som visades på Kungliga operan under våren 2002. Programmet bestod av fyra i hög grad olika baletter, varav den sista dansades till musik av metallbandet *Entombed*.

Det var performanceduon bestående av Bogdan Szyber och Carina Reich som blev tillfrågade att göra något på operan.¹⁹ Metallmusik på operan hade de inte hört förut. De gillade *Entombed* och tänkte att det skulle behövas på operan. De har tagit scenografiska element från Operans värld, och förstorat det de gillar med Operan, att det är festligt och flott och röda fåtöljer och guldtofsar. Temat var balettens klassiska: kärlek och död.

Då *Carina Reich* och *Bogdan Szyber* först tog kontakt med *Entombed* angående baletten så trodde *Entombed* att det var ett skämt, berättar Peter Stjärnvind i intervjun i samband med undersökningen, trummis i bandet.²⁰ Syftet var att föra samman finkulturen med den råa

¹⁸ Bilaga

¹⁹ <http://www.nummer.se>, 2006-04-24.

²⁰ Intervju med Peter Stjärnvind, 2006-04-21.

hårdrocken. Efter några möten så var bandet med på förslaget, och de flesta balettdansarna hade positiv inställning till idén.

Bandet började komponera nya låtar anpassade till operan, men poängen var att de skulle ha det råa kvar i musiken, så det blev ett potpurri av deras gamla låtar för att få den rätta dynamiken. En befogad fråga kan vara varför de inte kunde skriva rå musik, bara för att det var ämnat för en operascen. En tolkning är att beslutet att använda det gamla materialet var att metallmusiken inte tilläts att omvandlas tillsammans med operan, balettens musik: de skulle inte få lov att mötas. Men ur en annan synvinkel fick de verkligen mötas – men i sin rena form, utan inordning. Legitimiteten hos metallbanden ligger i den självständiga hållningen som kanske lätt förlorar vid ett gränsöverskridande. Bandet var tvunget att repetera på plats tillsammans med balettdansarna, då dansarna inte improviserar till musiken. Trummisen leder hela dansen, vilket var en stor utmaning för ett liveband som spelar mer på känsla i vanliga fall. Men Entombed blev bättre som liveband efter konserterna på operan.

Föreställningen började med pianospel av sångaren i Entombed, därefter kom hela bandet upp ur orkesterdicket och genomförde en konsert. De tre först akterna, som inte Entombed var inblandade i, hade förinspelad klassisk musik. Viss avundsjuka kunde anas från de andra regissörerna, då det var Entombeds akt som stack ut och fick all uppmärksamhet.

Det blev åtta föreställningar av Unreal Estate under våren 2002, och en stor kassasuccé samt ett stort medieuppbåd. Föreställningen fick fantastiskt positiv kritik. Kritiker gillade kontrasten som uppstod i att Entombed intog finrummet och att konsten i och med detta utvecklas: Där gavs åskådaren tillfälle att återfinna sig själv i ett nyupptäckt rum.²¹

Men alla var inte nöjda: Operans chef Petter Jacobsson blev avskedad p.g.a. föreställningen. Operan hade svikit sin trogna publik, sades det, och den trogna publikens behov måste tillgodoses först. Operans habitus, dess kärna, var ifrågasatt genom föreställningen. Erfarenheten hotade möjligen i förlängningen att rita om gränserna till finkulturen – som annars är så självklara för ett operahus. Flera av operans trogna besökare köper abonnemang och vill se på samtliga föreställningar. Det var en ovanligt högljudd konsert, men öronproppar hade delats ut till alla innan konserten – ändå var det flera som reste sig och gick i ren protest utan att ge Entombed en chans.

Trots det, och det faktum att chefen hade fått sparken, blev föreställningen så populär att fyra föreställningar till blev beställda: det var onekligen positivt då ny intresserad publik kom. Hårdrockarna i publiken skötte sig exemplariskt fast de applåderade lite högljuddare och på ett annat vis än vad som är vanligt på operan. Entombeds fans uppskattade denna integrering, för det är inte självklart att hårdrockare vill fraternisera med finkulturen. Peter Stjärnvinds syn på

²¹ <http://www.reich-szyber.com>, 2006-04-24.

balettdansare hade förändrats efter föreställningen: innan såg han dem enbart som triåker och stram knut drickandes sherry. ”Men de är som vem som helst, de gör bara sitt jobb”. Entombed har efter konserterna gett ut en CD-skiva med material från Unreal Estate, där skivkonvolutet är inspirerat av operans manér. (se bild 4 och 5)

2.2 Norrlandsoperan

I denna del kommer ett lite annorlunda operahus att beskrivas. *Norrlandsoperan* har sedan starten år 1974 huserat i diverse temporära lösningar, men flyttade sedan in i en ombyggd brandstation i centrum. Den ägs och drivs av Västerbottens Läns Landsting samt Umeå Kommun. Den ska vara en regional operaensemble med turnéansvar, med en femtio man stark symfoniorkester.

En ny del av operan byggdes till som stod färdigt år 2003. Det nya operahuset har ett modern utseende med glasfasader.²² Operan byggdes om under en tid då den lokala ekonomin var dålig, och de fick ta bort ett soppkök för att kunna bygga ut det exklusiva operahuset.²³ Detta lever kvar inom många: en bitterhet mot operahuset som bara nyttjas av ett fåtal. Dessutom utnyttjas inte teatersalongen speciellt ofta.²⁴ Men Magnus Aspegren, vd och konstnärlig ledare på Norrlandsoperan, vill ändra den synen och har visionen; ”Norrlands Operan – spelplats för nya uttryck”²⁵. Och målet är att ”Konsten – genom tradition och provokation ska utveckla vår mångfald genom nya konstnärliga uttryck.”

Norrlandsoperan tycks vara en god förebild för hur man kan jobba på operahus för att integrera och få in allmänheten – att öppna dörrarna både in och ut. Exempelvis startades en Queer klubb under hösten 2005 på operahuset och halvåret innan så sattes ”the Demons of the Opera” upp som jag snart kommer att nämna ytterligare. Magnus Aspegren är kritisk mot Köpenhamns dyra stora och även ödsliga operahus²⁶ och säger:

Med vår nya Norrlandsopera försöker vi hitta en tätare relation med vår publik. I Köpenhamn känns det som man med sitt nya hus skapat ett än större avstånd till Operakonsten. Vi måste komma ut ur våra garderober och kommunicera mer med vår omvärld. Vi måste för branschens framtid ligga betydligt mer före i våra tankar och diskussioner. Vikten av samarbeten med andra aktörer runt omkring oss blir också allt mer tydlig. En biljett kan kosta 400 kr och på parkett kostar en biljett 1500 kr! En opera för nästan alla? Om nu Stockholm på sikt ska bygga ett nytt operahus är det bara att hoppas att man

²² <http://www.nummer.se/content/p28444.asp?id=28273>, 2006-05-26.

²³ Intervju med Robert Arnlund 2006-04-06.

²⁴ <http://www.nummer.se/content/p29392.asp>, 2006-05-26.

²⁵ Vision och mål från <http://www.norrlandsoperan.se>, 2006-04-12.

²⁶ <http://www.vk.se>, 2006-02-07.

vågar tänka mer okonventionellt än man gjort i Köpenhamn. Så länge får vi hälsa alla välkomna till ett alternativ som heter Norrlandsoperan.

Å andra sidan motiverar denna fantastiska programdeklaration en avvaktande inställning: man bör samtidigt problematisera den uttalat öppna hållningen från operahusets ledning. Att inkorporera de kritiska, alternativa kulturmiljöerna i sitt sammanhang kanske kan vara – trots de ädla intentionerna – en undermedveten sätt att göra dem ofarliga.

2.2.1 The Demons of the Opera

Under år 2004 hade metallbandet *6th Awakening* från Umeå blivit uppmärksammade i den lokala pressen. En reporter på lokala TV4 Västerbotten fick höra talas om bandet och beslöt sig att göra en intervju med dem. Under intervjun tillfrågades de om vilka ställen de skulle vilja spela på och de svarade – halvt på skoj: på operahuset. TV4-reportern satte sig direkt i sin bil och åkte till Magnus Aspegren, vd konstnärlig ledare på Norrlandsoperan, varvid han fick Aspegren att framför kameran framkasta att Norrlandsoperan behöver mer metallmusik – sida vid sida med symfoniorkestern.²⁷ Idén till en metallsymfonikonsert hade funnits i flera år hos metallbandet, men intervjuens följder var en ren slump. Eller, var det en slump?

Ett halvår senare blev löftet verklighet. *The Demons of the Opera* kallades uppsättningen. För första gången i Sverige skulle rockband få spela tillsammans med en symfoniorkester. Stora rockband som t ex Metallica har hyrt in orkestrar för dyra pengar, men nu skulle det ske i ett ömsesidigt samarbete. Banden tog inget betalt för konserten, de såg det som att de hade fått en symfoniorkester gratis istället för att betala för den. Beskedet att de skulle samarbeta togs emot positivt av symfoniorkestern – orkestern var ledig och redo att repetera. Dirigenten Hans Ek hade annorlunda idéer om hur man kan använda en symfoniorkester: i en annan uppsättning hade han utforskat hur man kunde få en stråkorkester att låta som synthmusik. I dokumentärfilmen om *The Demons of the Opera*, som visades på tv, fick man se dirigenten analysera metallbandets brutala och omväxlande musik. Naturligtvis hade han stor användning av sitt kulturella kapital som klassiskt skolad ensembleledare, men frågan kvarstod om han greppade att förstå musikgenres övriga underförstådda viktiga komponenter, som ljudbild och föreställningsvärld.²⁸ Samtidigt tycktes det finnas ett genuint hos dirigenten, drivet av intresset för att utveckla sig själv och pröva nya vägar med hur en symfoniorkester kan låta. Det var tre band

²⁷ <http://www.6thawakening.com>, 2006-05-26.

som spelade med symfoniorkestern men sammanlagt 16 stycken band som spelade på operahuset under evenemanget.

Projektledare för uppsättningen blev *Robert Arnlund* från bandet 6th Awakening. Han anser att det var metallbanden som blev huvudaktörer. I andra, liknande försök så har resultatet blivit att det låter för symfoniskt – nu så kunde metallbanden behålla sitt råa, brutala spelsätt. Arnlund förväntade sig att publiken bara skulle vara hårdrocksintresserade mellan 15–35 år. Men till hans stora glädje så var det ett spann från 6–80 åringar. På konserten kom även de som vanligtvis brukar gå på operan, men som kanske inte har för vana att lyssna på hårdrock: föreställningen sågs som en positiv nyhet. De frekventa operabesökarna tyckte kanske inte att det var det bästa de sett, men det var omtumlande att se vad man kan göra, menar Arnlund.

Folk har frågat sig hur de här två musikstilarna kan ha så här mycket gemensamt: att de aldrig kunde ha trott på det; att det är nytt, fräckt och symfoniskt. Men Arnlund anser inte att det finns något nytt att tala om: det är bara en rockband som adderats som grund. Han tror att om hade det funnits distade gitarrer på 1800-talet då den s.k. *Ödessymfonin* skrevs, hade de självklart använts. Intensiteten och uttrycket är exakt det samma, enligt Arnlund, det finns ingen skillnad förutom att man använder andra manér.²⁹

Det är trots allt inte ovanligt att rockband använder t ex stråkinstrument. Det finska bandet *Night Wish* går ut med att de har en skolad operasångerska. Andra band reser till en öststat för att spela in, där de kan hyra en billig orkester med hög kvalitet. Bandet *Hammerfall* har blivit inspirerade av uppsättningen och kommer att göra en likartad uppsättning i Göteborg.

Konserten öppnade och bröt ned gränser, menar Arnlund och fortsätter: Operahuset måste fråga sig hur öppna och nutida de är. Om operahuset vill ha ny publik, får de anpassa sig. Kanske tycker de att var sak har sin plats, men då kanske inte operahuset har någon plats i framtiden. (se bild 6)

I dokumentärfilmen på tv får man även se ett möte mellan en skolad operasångerska och sångerskan ur metallbandet 6th Awakening. Det som är intressant med detta möte är att både sångerskorna sjunger sin musikstil för varandra. Båda imponeras av den andre, och jag som betraktare av dokumentären, får inte den uppfattningen av upplägget att den ena stilen skulle värderas mer än den andra. Båda är specialister och tränade på sitt område.

2.3 Carnegie Hall

På Manhattan i New York ligger konserthuset Carnegie Hall, bara några kvarter från Central Park. Konserthuset stod färdigt år 1891 med pengar från industrialisten Andrew Carnegie och

²⁹ Intervju med Robert Arnlund 2006-04-06.

ägs idag av New Yorks stad. År 1964 blev Carnegie Hall utropat till ett nationalhistoriskt landmärke.³⁰ Konserthuset byggdes i en tid där det var vanligt att rika välgörare byggde konstmuseer och liknande kulturinrättningar i nordstaterna, åtskilliga av dem med syftet att upplysa den kulturfattiga arbetarklassen och immigranterna i deras städer.³¹ Carnegie Hall, med dess tre salar, används visserligen i första hand för t ex konserter med symfoniorkestrar, men även för dans, teater och politiska tal. År 1912 hölls den första jazzkonserter i konserthuset (visserligen av vita musiker). Många artister inom populärmusiken, som t ex The Beatles och Judy Garland, har även haft historiska framträdanden där.³²

Trots detta, är ändå Carnegie Hall en stark symbol för framgång inom det finkulturella fältet, med sin långa historia av premiärer av operor och symfonier. Det uttrycks bl a genom allmänt vedertagna talesätt inom amerikansk kultur. Det i Amerika välkända skämtet med frågan ”hur tar jag mig till Carnegie Hall?” och svaret ”övning, övning, övning”³³ anspelar på den omedelbara konnotationen när konserthusets namn nämns: att där hittar besökaren endast de bästa musikerna/konstnärerna som finns – där finns inte plats för amatörer.

2.3.1 Challenge the Norm – Red Bull Artsehcro

Det internationella företaget *Red Bull* som distribuerar och marknadsför en energidryck har sedan 1980-talet på olika sätt sökt att nå en ung storstadskonsument. Man har satsat tämligen mycket pengar på sponsring av sport, speciellt extrema sporter som skateboard, klippdykning och olika former av motorracning, men även uppmärksammade uppköp av fotbollslag i Österrike med namnbyte som följd. Red Bull nådde snabbt en dominerade roll på energidrycksmarknaden och har haft många rättegångar mot imitatorer kring varumärkesintrång och snyltning sedan dess. Men företaget har inte bara stött sportevenemang, utan även kulturaktiviteter. Under sex år har dessutom Red Bull bl a anordnat *Red Bull Music Academy* i olika delar av världen för människor som är engagerade i musik att kunna träffas och inspireras av etablerade musiker såväl som okända musiker.³⁴

År 2005 tillkännagav Red Bull att de ville anordna en konsert i oktober på Carnegie Hall i New York under mottot *Challenge the Norm* – utmana normerna, spräng gränserna. Man sökte sextio unga musiker som naturligtvis skulle vara duktiga instrumentalister, men som också hade starka åsikter om det klassiska musikfältet. De skulle ha intressen som sträckte sig

³⁰ <http://www.carnegiehall.org>, 2006-05-26

³¹ Cynthia Freeland, *But is it Art?*, år 2001. sid. 98-99.

³² <http://www.carnegiehall.org>, 2006-05-26.

³³ <http://www.carnegiehall.org>, 2006-05-26

³⁴ <http://www.redbull.com>, 2006-05-24.

bortom klassiska fältet till hip-hop, independent rock eller electronica, eller jobba gränsöverskridande på något sätt. Dessa musiker skulle hjälpa till att introducera ett nytt ljud och en ny publik till den klassiska musikgenren. Den unika idén med konserten var att man för första gången skulle använda *turntables*, skivspelare, med en diskjockey som ett integrerat och melodiskt instrument i en klassisk symfoniorkester. Konserten med specialskrivna *Concerto for Turntable* var alltså ett försök att få en korsbefruktning mellan den strukturerade klassiska/traditionella finkulturen och diskjockeykulturen som använder sig av improvisation med skivtallriken.³⁵ Orkestern skulle kallas *Red Bull Artsehcro* – alltså Orchestra baklänges för att understryka den uppochnervända utgångspunkten gentemot den traditionella klassiska musiken. Skillnaden var att diskjockey denna gång var tvungen av få specialskrivna ”noter” för sitt instrument.

Syftet med att använda konserthallen i Carnegie Hall för att på sätt och vis återuppfinna klassisk musik i ny tappning var att få den urbana publiken i New York att värdera den klassiska musiken annorlunda.³⁶ Det var också samtidigt avsikten att upphöja och få den i storstäderna vedertagna diskjockeykulturen likställd med finkulturella klassiska musiken. På sätt och vis blev det ett test av gränser: att testa var skiljelinjen går mellan symfoniorkestern och andra fenomen inom populärmusiken, som t ex diskjockeyn. Men på sätt och vis hade diskjockeykulturen redan legitimiteten: en stor del av publiken var branschfolk och specialinbjudna unga New York-bor. Möjligen kan Red Bulls dominerande ställning fått dem att söka andra vägar att nå sina konsumenter – via nätverk och events – för att inte förknippas med en slags etablerad översittare.³⁷ Inom marknadsföring tycks en förkärlek finnas för uppstickare på marknaden som ifrågasätter förebilder: precis det som tillhör ungdomen, att sätta sig upp mot auktoriteter. Var det detta (att utmana normerna) som hände i Carnegie Hall?

Den klassiskt skolade trombonisten Anton Grandert blev tipsad om att Red Bull sökte musiker och tyckte det lät intressant, och som enda europé blev han uttagen att medverka.³⁸ Alla musikerna flögs till New York och repeterade i två dagar, för att avsluta med konserten på Carnegie Hall. Antons allmänna upplevelse av konserten var att det var ”våldigt häftigt” – att en *hel* symfoniorkester backade upp *en* diskjockey, då många anser att det är den största bekräftelse man kan få, att spela i ett sådant sammanhang. Där i konserthusets finrum omvandlas det ”nya” instrumentet till något fint. Där, i det sammanhanget, blev den legitim. Både diskjockeyn och människorna i orkester tyckte det var ett mycket utvecklande möte, och

³⁵ Intervju med Anton Grandert 2006-04-17.

³⁶ <http://www.redbullartsehcro.com>, 2005-05-25

³⁷ <http://www.redbullmusicacademy.com>, 2005-05-26.

att döma av intervjuer som publicerats på webbsidan fick de en större förståelse och djup respekt för varandra, något som Anton bekräftar. Men han tycker inte att konserten omdefinierade den klassiska musiken, utan anser att diskjockeykulturen till stora delar fick anpassa sig: även diskjockeyn bar smoking, använde noter, man hade dirigent och man använde alla maneren från klassisk musik. (se bild 7)

2.4 Andra försök att öppna rum, bryta gränser och befria människor

Såväl *Unreal Estate*, *Demons Of the Opera* som *Challenge the Norm* var exempel på försök att bryta gränser inom ett finkulturellt sammanhang – t ex ett operahus – med ett tämligen seriöst/konstnärligt syfte. Som ett komplement till dessa prov på gränsbrytande kan det vara intressant att titta på två andra exempel, där den ursprungliga avsikten varit mer lekfull och befriande, än de varit i ovanstående fall. Även dessa exempel har tagits ur musikgenren, dels ur en symfoni- och orkestersammanhang och ett kör/populärmusikaliskt sammanhang.

Undersökningen avslutas med ett avsnitt om mina observationer och intervjuer i samband med min gestaltning, som till stora delar är besläktad i sina föresatser om att bryta gränser för vanliga människor

2.4.1 Filharmoniska biinstrumentorkestern

För åtta år sedan kom trombonisten Micke Oskarsson på en rolig idé, något som har kommit att kallas för *Filharmoniska biinstrumentorkestern* (kallas FIBO). Det är en tillfällig orkester som har repetition och uppträdande under en och samma dag en gång per år. Uppträdandet sker normalt 1 maj vid Nybrokajen 11. Det är en femtiomannaorkester som främst består av medlemmar från namnkunniga orkestrar såsom Radiosymfonikerna, Operan och Filharmonin som spelar sitt biinstrument: ett instrument de inte behärskar särskilt väl. Syftet med orkestern är alltså att den ska fungera som en amatörorkester, även för yrkesmusiker. Orkestern spelar symfoniska verk och har olika teman varje år. Styckena ska vara melodiska och många musiker ska få höras, men bara för det egna nöjets skull.

Alexandre Grand-Clément fungerar som en slags samordnare för orkestern detta år. Hans huvudinstrument är valthorn och i år är hans biinstrument fiol i orkestern. Det fungerar som teater då musikern går ifrån sin egentliga roll i orkestern och intar sitt biinstruments position: vilket gör det hela mer avslappnat. Många av yrkesmusikerna upplever det som ett reningsbad att få sätta sig och spela på instrument de inte behärskar. Vitsen är att inte lägga någon tid på musiken/instrumentet – spela utan prestationskrav – det går inte att ”göra bort sig”. Man skulle

kunna se det som att finkulturens hantverkare antar ett underifrånperspektiv till den hämmande kraft som symfoniorkestern kan utgöra: det blir det enda sättet att avvika från dess habitus.

Grand-Clément menar att det är svårt att hålla masken då man spelar (det som är en självklarhet i jobbet som yrkesmusiker), orkestern låter onekligen ganska komisk och ett rollspel tar form där de medverkande medvetet överdriver sin tilldelade karaktär. Viljan finns men inte förmågan, och däri också uppstår humorn med evenemanget. Men det komiska blir bara en bisak. Medlemmarna spelar endast för sin egen skull – inte för publiken, då konserten endast är en upprepning på genrepet. Det är en bisarr känsla att inte vara nervös, berättar Grand-Clément. (se bild 8)

FIBO är inte någon finkultur, anser Grand-Clément. De ställer sig bredvid. För samtidigt har orkestern tagit beslutet att inte söka medieuppståndelse kring evenemanget, eftersom de vill undvika en spexstämpel. Publiken brukar därför normalt bestå av de redan ”invigda”, och det kostar mer att vara med i orkestern än att vara åskådare. Vissa personer i publiken, som i förväg inte känner till vad syftet är med konserten, brukar gå efter ett par musikstycken då musiken låter illa.

2.4.2 Kör för alla

Varje vecka träffas ca 200 körmedlemmar som sjunger tillsammans i en aula på Frans Schartaus gymnasium i Stockholm. Körens ledare är konstnären och popartisten Caroline Ugglas och hon ackompanjeras på gitarr av sin man Heinz samt en kille på congas. Det som är det slående med *Kör för alla* är att det bokstavligen är en ”kör för alla”! Det är en familjär känsla och Caroline står själv i kassan och hälsar välkommen i entrén. Hon är opretentiös: hon vill att alla ska utvecklas och framförallt ha roligt. Hon accepterar alla fast det inte är många som ser ut som typiska rock- och popartister. Den typiska deltagaren är en kvinna strax över 40 år. Caroline lär ut hur man sjunger i stämmor och varje termin kommer en välkänd gästartist och sjunger med kören.

Varje körtillfälle börjar med sånguppvärmning. Då hon bjuder på sig själv – tar i och gör grimaser: troligen ett knep för att alla ska känna sig avslappnade och visa att de kan sjunga och agera ohämmat. Efter uppvärmningen är ritualen att alla ropar på Heinz och trummisen för att gå upp på scen och spela. Därefter börjar alla sjunga med hjärtats lust: det är så många som sjunger att man knappt hör sig själv, men det spelar ingen roll. Det är roligt och befriande ändå. Man sjunger för sin egen skull, för att det är roligt.

Caroline tycker att det är viktigt att få uttrycka sig genom sång.³⁹ Hon menar att sångcentrat ligger intill lustcentrat i hjärnan och då man sjunger ges lustcentrat ”massage” vilket gör oss lyckliga. Kören får inte vara så pretentiös: det finns inga mallar för hur sång ska vara. Så länge man är glad så har man vunnit allt. (se bild 9)

Kör för alla har inte med finkultur att göra, men kören är ett bra exempel på människors behov att få uttrycka sig inom något de annars inte hade haft möjlighet till eller vågat. Därför borde det finnas fler av liknande evenemang, dit alla har tillträde. Tänk om det skulle finnas liknande för balett.⁴⁰

2.4.3 Ett experiment att bryta gränser: Balett för alla

För många är baletten ett främmande ”rum”. Många har en dröm om att få vara så där vacker och graciös som man är som balettdansös/dansare. En del har dansat balett som små, och vill fortsätta att dansa men på egna villkor. Jag har gjort en undersökning om hur det är att inta det ”rummet”. Blir det trovärdigt eller varför är just det rummet så svårt att komma in i, hur uppfattar man det? Undersökningen finns att se på film. (se bild 10, 11, 12 och 13)

Jag har valt att kalla undersökningen *Balett för alla*⁴¹, just därför att syftet var att det skulle vara en balett för alla, med inspiration från ”kör för alla”. Titeln är inte helt olik Peter Wahlbecks kända show *Balett för Alle*, som är en ”satir över den vita människans absurda syniska inställning till naturen”. Det är alltså inte helt ovanligt att experimentera med ”balettbegreppet”. Wahlbeck menar att dansen har gått från att vara primitiv urkraft till en kontrollerad konstform.⁴² Med min balett ville jag få tillbaka den känslan, dvs. urkraften, att få dansa mer okontrollerat. (se bild 14)

Undersökningen gick till så att kvinnor och män i alla åldrar skulle prova på att dansa balett, som de själva uppfattade dansen. Alla har sin erfarenhet. De fick ta med egna kläder som de ansåg vara balettkläder, men jag hade även med rekvisita man kunde låna. En riktig scen användes och musik från baletter spelades för att öka känslan att det var på ”riktigt”. Det fanns dock ingen publik – man skulle bara dansa för sin egen skull. Dansarna fick improvisera till största del, men jag gav även vissa enkla direktiv. Snabbt hamnar man i ett dilemma – inte helt olik skolans eviga problematik kring pedagogik och skapande: det kändes rimligt att jag fick påverka, men på samma gång självklart att jag inte skulle påverka. Men jag nöjde mig med

³⁹ Intervju med Caroline af Ugglas 2006-05-19.

⁴² Intervju med Peter Wahlbeck 2006-05-10.

att konstatera att jag – som skapare av min gestaltning – höll i det kreativa fröet och skulle styra mot det uttryck jag ville. Den ringa styrningen uppfattades positivt, då kunde man improvisera utifrån dem. Jag ställde filmkameran långt ifrån så de inte skulle störas av den. Det är inte filmen som är det viktiga resultatet. Det viktiga var deras behållning av dansen.

Deltagarna uppskattade baletten och vågade dansa mer än vad jag hade trott, de verkade inte tänka på hur de andra gjorde.⁴³ Vissa hade haft farhågor att de skulle bli hämmade inför de andra, men balettkläderna ”skylde” dem, de vågade mer och fantasin sattes igång. Att vara på en scen uppfattades som magiskt: ”äntligen får jag dansa så som jag inte fått sedan jag var liten”, eller; ”att äntligen få dansa på mitt sätt, nu behöver jag inte jämföra mig med någon”. Så visst märkte jag en längtan och ett behov hos deltagarna att få uttrycka sig genom balett. De uppfattade det som spännande att skifta fokus från betraktare till dansare. Under balettens gång skapades det förutsättningar för en konsterefarenhet som låg just i gränslandet mellan det som den expressionistiska teorin och den transformativa teorin beskriver. Urkraften och det inneboende hos varje deltagare sporrade och kunde igenkännas av de andra – de kände likadant. I samma ögonblick skapade de andra deltagarna sin tolkning och interagerade: det blev ett slags självgenererande återkoppling.⁴⁴

En av deltagarna, Anton Grandert, intervjuades samt balettdansören Henrik (som var med i baletten *Tristan*) och de fick se filmen från *Balett för alla*.⁴⁵ Det var intressant att höra Antons kommentarer i egenskap av skolad musiker: han var en av dem som gav sig mest hän i dansen. Även Henriks uppfattning var spännande att höra, skulle ha ta dansen som en parodi på balett?

Henrik tolkade dansen som äkta: han såg glädjen hos deltagarna, fast det såg komiskt ut. Han anser att han inte hade kunnat delta i baletten, med sin syn på balett: att allt ska vara genomtänkt. Improvisation kan vara skrämmande för dansare. Henrik tyckte att idén med balett för alla var intressant, men att improvisera dans är svårt – somliga känner sig sårbara och löjliga. Dansarna i *Balett för alla* vågar göra något de vet att de inte kan så bra och de ”vinner inget på det”, säger han. Han tycker att dansarna behöver pröva fler gånger för att utvecklas och bryta ned sin föreställning om hur balett ska vara.

Anton tyckte att det var skönt och frigörande att få vara en annan del av musiken, än att spela den som han är van vid. När han såg balettfilmerna fick han inte alltid tillbaka känslan som han upplevde på scenen – filmerna kan inte göra känslan rättvisa. Anton kände att han dansade för eget nöjes skull och levde sig in i rollen med inspiration från t ex filmen *Picassos äventyr*. De man dansar med kan avgöra hur hämmad eller frigjord man känner sig. (se bild 15)

⁴³ Intervju med dansarna i *Balett för alla*, 2006-04-23.

⁴⁴ Stensmo, Pedagogisk filosofi, sid. 48-49.

⁴⁵ Intervju med Anton Grandert och Henrik Pettersson 2006-04-24.

3. Analys och egna reflektioner

Som en minneshjälp bör vi upprepa de frågor vi ställde oss i uppsatsens inledning. Kan skilda kulturformer mötas på ”mitten”? Eller är det någon av ”parterna” som står för att definiera och bekräfta konstmötets legitimitet. Vad är i sådana fall drivkrafterna för dem att mötas? Kan man tala om repressiv tolerans i dessa exempel?

Skilda kulturformer kan mötas, det har exemplen tidigare visat, och i de flesta av fallen har de kunnat mötas på samma våglängd. Men det tycks krävas legitimitet från båda kulturformers håll. Man måste komma in med ungefär samma styrka. I fallet med Carnegie Hall kanske inte DJ-kulturen har samma legitimitet som hårdrock (som i praktiken funnits i 30-40 år nu). Men i inget fall tycks den ena parten helt sätta spelreglerna. Det verkar inte handla så mycket om likställdhet, utan mer om ett slags oberoende av varandra – likt Ziehes förklaringsmodeller – parat med en nyfikenhet.

Ett vanligt tema i intervjuerna bland samtliga verkar röra synen på finkulturens konstnärer som skolade, skickliga hantverkare. Detta ger onekligen en alldeles speciell status åt finkulturens utövare. På så sätt får populärkulturen en egen legitimitet genom att inkorporera manér ur finkulturens verktygslåda, som att ta en operasångerska till hårdrocksband. Syftet skulle då kunna vara att ytterligare förstärka betraktarens känsla av att den populärkulturella inriktningen är självvald – inte för att man saknar kulturellt kapital, utan för att man vill det. En variant av hantverkstemat är att finkulturens utövande inte ger något utrymme för vare sig personlighet eller improvisation. Detta tycks vara finkulturens habitus. Konsekvensen av detta kan bli en stark längtan hos orkestermusiker och dansare efter det otvungna och spontaniteten: det som populärkulturen kan ha. Precis dessa behov hittade jag i min undersökning Balett för alla: behovet av att låta sin personlighet befria sig ifrån de förväntningar och fördomar som styr handlandet. Jag märkte den äkta glädjen hos dansarna att få göra något de vanligtvis inte gör pga. spärrar de har inombords, att gå utanför sina välkända områden.

Det är viktigt att vara medveten om kulturers maktrelationer och vikten av öppenhet. Många i högstadie- och gymnasieåldern är lättpåverkade och vill inte skilja sig från mängden. Men de framväxande värderingarna i samhället hos unga människor är att man inte ska följa mallar – man ska vara individualist. Därför kanske det är svårare för finkulturen och dess former att få en självklar plats hos människor: det finns större utmaningar än att visa professionalism genom att spela och dansa perfekt. I populärkulturen handlar det oftare om glädje – en annan konstsyn. Från finkulturens håll har det sagts att man inte ”vinner något” på att göra något som inte ser bra ut utåt – där man inte gör det på ett professionellt sätt – medan Caroline

af Ugglas hävdar motsatsen: med hennes *Kör för alla* vinner man allt, då behållningen är att man har roligt och mår bra, för sin egen skull.

En annan viktig observation är att mötet inte bara sker mellan konstnärerna/artisterna och deras kulturformer. Mötet sker också med respektive kulturs publik i det gemensamma rummet, och sätter de manér och habitus ur spel, som sedan så länge varit invanda och självklara. Det öppnar upp rum som tidigare varit dolda eller bortvalda av publiken. På ett sätt kan man se respektive utövare som en mottagare av den andres konst, men även konstformens publik är en mottagare, som reagerar och interagerar med konstnärerna.

Drivkraften för dem inom populärkulturen tycks mer vara de nya utmaningar som de får, då populärkulturen kan vara precis lika konserverande och rigid i sin syn på vad som är bra eller inte. Det kan även noteras ett stort intresse att hålla kvar framtoningen av finkultur: inte blanda sig för mycket, för då försvinner anseendet. Men gränserna mellan finkultur och masskultur *är* flytande. Efter ett visst antal år är det inte ovanligt att populärkulturen omvandlas och blir mer etablerad, för att sedan bli till finkultur som t ex jazz. Jazzen var förr alternativt, sedan folklig – nu är det lika smalt som klassisk musik: man ska vara utbildad precis som inom klassisk, 4-5 år på musikhögskola. Kanske hårdrock kan räknas till finkultur i framtiden? Hur kommer synen på hårdrock förändras efter att *Lordi* vann Eurovision Song Contest?

Som lärare är det viktigt att komma ihåg att alla elever har sitt kulturella arv och föreställningar med sig och:

”Skolan bör vara öppen för skilda uppfattningar och uppmuntra att de förs fram⁴⁶. Den ska framhålla betydelsen av personliga ställningstaganden och ge möjligheter till sådana. Undervisningen skall vara saklig och allsidig. Alla föräldrar skall med samma förtroende kunna skicka sina barn till skolan, försäkrade om att barnen inte blir ensidigt påverkade till förmån för den ena eller andra uppfattningen”.

Jag vill bli en ”öppen” lärare och försöka se de olika kvaliteterna hos eleverna. Som i min gestaltning är problemet med styrning och fritt skapande en viktig fråga. Jag vill självklart guida mina elever men inte lägga mina personliga värderingar i det de gör, då det kan bidra till att de blir hämmade istället för utveckla sina talanger. Det etiska perspektivet genomsyrar stor del av skolans frågor.⁴⁷ Det ger förutsättningar och hjälper eleverna att skapa egna åsikter. Att göra personliga ställningstaganden tycker jag att man ”vinner allt” på. En förändrad kommuni-

⁴⁶ <http://www.skolverket.se> 2006-05-18

⁴⁷ <http://www.skolverket.se> 2006-05-18

kation/distribution gör också att individen möter den nutida konsten på andra platser och i andra former än tidigare; ”konserthus kontra mobiltelefoni, scen kontra webb”.⁴⁸

4. Källförteckning

4.1 Tryckta källor

Broady, Donald & Palme, Mårten (red.) (1993) *Kultursociologiska texter av Pierre Bourdieu*, Stockholm, Brutus Östlings Bokförlag Symposium.

Edin, Anna (2000) *Den föreställda publiken – Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk Public Service-Television*, Stockholm, Brutus Östlings Bokförlag Symposium.

Freeland, Cynthia (2001) *But is it art? – An introduction to Art Theory*, Oxford, Oxford University Press.

Gripsrud, Jostein (1999) *Mediekultur – mediesamhälle*, Göteborg, Bokförlaget Daidalos AB.

Stensmo, Christer (1994) *Pedagogisk filosofi*, Lund, Studentlitteratur.

Trondman, Mats (1999) *Kultursociologi i praktiken*, Lund, Studentlitteratur.

4.2 Internetkällor

<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/65repressivetolerance.htm>, 2006-05-08.

http://www.vk.se/Article.jsp?article=47018&leftmenu=132_27, 2006-02-07.

<http://www.redbullmusicacademy.com/FAQ.22.0.html>, 2006-05-26.

<http://www.redbullartshcro.com/default.aspx>, 2006-05-25.

<http://www.redbull.com>, 2006-05-25.

<http://www.expressen.se/index.jsp?d=1180&a=308624>, 2006-05-14.

<http://www.6thawakening.com/bio.phtml>, 2006-05-26.

<http://www.nummer.se/content/p29392.asp>, 2006-05-26.

<http://www.regeringen.se> 2006-04-12

<http://www.falukuriren.se>

<http://www.konserthuset.se>

<http://www.agamemnon.se>

<http://www.operan.se> 2006-05-25

⁴⁸ <http://kursplan.skolverket.imcode.com/1349> 2006-05-18

<http://www.reich-szyber.com>

<http://www.norrlandsoperan.se>, 2006-04-12

<http://www.carnegiehall.org>

<http://www.skolverket.se>, 2006-05-18

<http://www.gp.se/gp/jsp/Crosslink.jsp?d=121&a=189766>, 2006-05-25

4.3 Otryckta källor

Peter Wahlbeck, telefonintervju, Stockholm, 2006-05-10.

Anton Grandert, intervju i Stockholm, 2006-04-17.

Caroline af Ugglas, telefonintervju i Stockholm, 2006-05-19.

Robert Arnlund, telefonintervju, Umeå, 2006-04-06.

Peter Stjärnvind, intervju i Stockholm, 2006-04-21.

Alexandre Grand-Clément, intervju i Stockholm, 2006-04-26

Henrik Pettersson, intervju i Stockholm, 2006-04-11.

Gruppintervju, Norrtälje, 2006-04-23.

The Demons of the Opera, dokumentärfilm av Jan Axelsson, Sveriges Television, 2006-01-22.

5. Bilagor

För att få förståelse för finkulturen ytterligare, kan man se till utövarnas utbildning. Balettdansören *Henrik Pettersson* började förvisso ovanligt sent inom branschen. Han var 16 år då han började på Kungliga Svenska balettskolan. Han har jobbat på Kungliga Operan i Stockholm i tre år och innan dess i Tyskland och Helsingfors. I Helsingfors var han med i en liknande föreställning 1999, som *Entombed* gjorde på Kungliga Operan i Stockholm. Där var det med bandet hårdrocksbandet *Waltari* och föreställningen *hette Evankeliumi*. Henrik gillar när konstformer möts, det skapar kontakter och kanske kan fånga en ny publik. Arbetstiderna för en balettdansare är 10.00-17.00. Då det är föreställning är det 10.00-14.00 och föreställning från 19.00 och framåt. Söndagar är de lediga. Så hela deras liv läggs upp runt deras yrke.

Anton Grandert, som spelade i Carnegie Hall är klassiskt skolad musiker med huvudinstrument trombon. Han är utbildad på Södra Latins gymnasium, folkhögskola, musikhögskola i Piteå och Australien. Anton jobbar nu som musiklektör på musik och kulturskola där han undervisar instrument och leder ensembler. Han har själv spelat i ensembler som storband, symfoniorkestrar (Stockholms ungdoms symfoniorkester, orkester Norden, Världsorkestern), brassensembler och popband mm. Anton har turnerat runt hela jorden. Av eget intresse har han utvecklat och breddat sig från klassisk musik och fått upp ögonen för annat. Han menar att genom kontakter, utbildningar och miljöer lär man sig uppskatta all möjlig musik.

Projektledaren för ”The Demons of the Opera, *Robert Arnlund*, fick anställning på Norrlandsoperan efter konserten. Operahuset profilerar sig som ”öppna”, så det är inte konstigt att hårdrockaren Robert har intagit finrummet. Han arbetar inom Länsmusiken där han har ansvar för Jazzfestivalen och turnéer i Västerbotten mm. Han behåller sitt vanliga attribut med långt hår, skägg, svart munkjacka, stor prilla och dricker mycket kaffe.

Entombed är ett av Sveriges mest kända metallband. De är även relativt stora utomlands. Bandet bildades 1989 och *Peter Stjärnvind* har spelat trummor i bandet sedan 1997. Entombed har eget skivbolag och medlemmarna har kunnat försörja sig på musiken helt och hållet, men för att klara sig inom rockgenren måste man spela mycket, det går inte bara att släppa en skiva, säger Peter. Man måste ut och spela hela tiden, så det är inte som för andra tonsättare. Det kan vara svårt att vinna ny publik med så pass snäv musik som hårdrock ändå är, så därför är det också viktigt att vara ute och spela mycket för att få upp ett rykte om sig. Bandet har ca 100-150 spelningar per år och ca 35,000-50.000 sålda skivor per album.

6. Bildbilaga



Bild 1: Peppe Eng i Let's Dance, Foto: TV4



Bild 2: Barnbalett år 1983. Privat bild.



Bild 3: Baletten Tristan.
Foto: Alexander Kenney



Bild 4: Peter Stjärnvind. Privat bild.

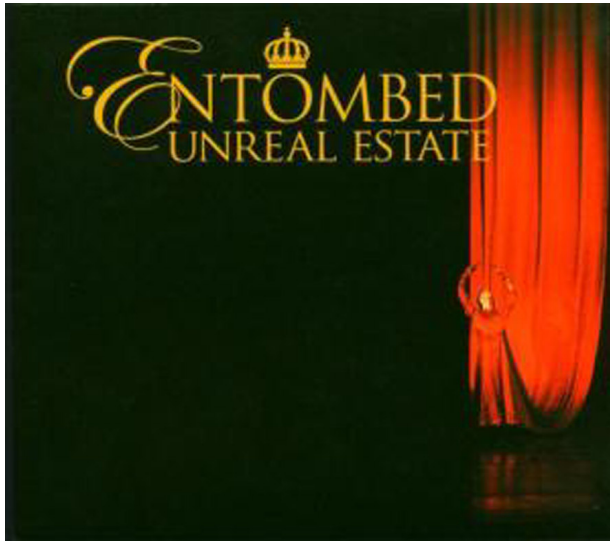


Bild 5: CD-omslag Unreal Estate.



Bild 6: 6th Awakening. Foto: okänd.



Bild 7: Red Bull Artsechro på Carnegie Hall. Foto: François Portmann



Bild 8: Alexander Grande-Clement. Privat bild.



Bild 9: Caroline af Ugglas. Foto: okänd.



Bild 10: Balett för alla. Privat bild.



Bild 11: Balett för alla. Privat bild.



Bild 12: Balett för alla. Privat bild.



Bild 13: Balett för alla. Privat bild.



Bild 14: Balett för alla: Peter Wahlbeck. Foto: okänd.



Bild 15: Henrik Petterson och Anton Grandert. Privat bild.



Bild 16: Friskis och sveltis. Foto: okänd. (fotomontage av Hanna Grandert)



Framsida: målning i olja (2005) av Hanna Grandert.