



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

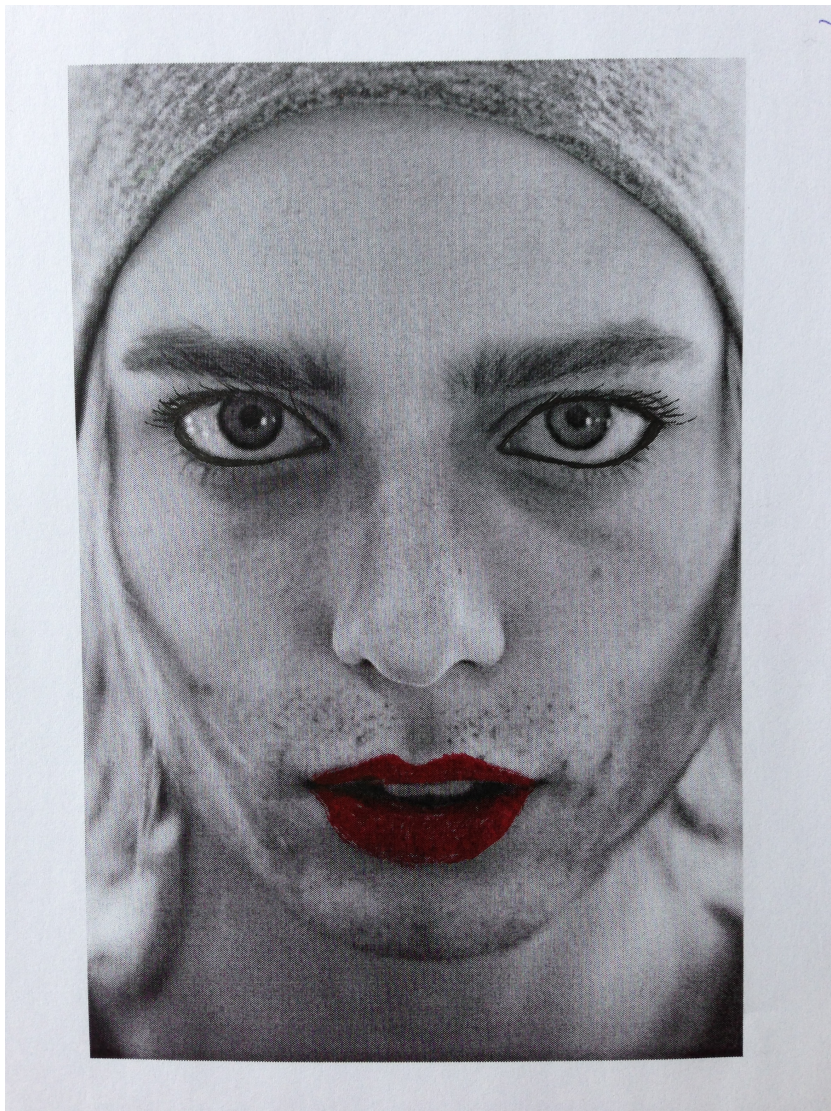
2013

EXAMENSARBETE

Att vara kvinna på scen

”You’re born naked and the rest is drag”

ANDREA BJÖRKHOLM



UTBILDNINGSPROGRAMMET FÖR SKÅDESPELARKONST



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2013

EXAMENSARBETE

Att vara kvinna på scen

”You’re born naked and the rest is drag”

ANDREA BJÖRKHOLM

SAMMANDRAG

Datum: 27.3.2013

FÖRFATTARE Andrea Björkholm		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet för skådespelarkonst	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Att vara kvinna på scen – ”You’re born naked and the rest is drag”.		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 57 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL De-construction site I only want you to love me Handledare: Lidia Bäck			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I mitt examensarbete vill jag dela med mig av mina personliga upplevelser av att vara kvinna under min skådespelarutbildning på Teaterhögskolan i Helsingfors. Jag reflekterar över hur normer samt min egen och andras syn på kön, genus och sexualitet påverkat och påverkar mig som skådespelare.</p> <p>Som kvinnlig skådespelarstuderande har jag upplevt att jag inte arbetar under samma förutsättningar som mina manliga kollegor. Genom att reda ut orsakerna till denna ojämlikhet vill jag försöka göra läsaren uppmärksam på de strukturer som ligger till grund för hur vi omedvetet eller medvetet påverkar varandras tillvaro i och utanför det sceniska arbetet.</p> <p>Bland annat behandlar jag hur de studerande på olika sätt gynnas eller missgynnas under utbildningen på grund av sin könstillhörighet. De hinder de studerande upplever under sin utveckling är dels individuella men grundar sig också i maktstrukturer, utbildningens uppbyggnad och studiematerial. I samband med att jag lägger fram de strukturella problem jag upplevt under mina år på Teaterhögskolan presenterar jag olika verktyg för hur jag som skådespelare kan lösa dessa problem genom att tänka normkritiskt och arbeta med genusnyfiken gestaltning. Jag lägger också fram förslag för hur pedagoger och utbildningens ansvariga genom strukturella förändringar kan främja både sin egen och studerandenas utveckling mot ett mer normkreativt konstnärligt skapande.</p> <p>Många av de strukturer som upprätthålls inom scenkonsten härstammar från en gammal teatertradition. Trots att teatern gång på gång påstår sig spegla sin samtid anser jag att det i många fall är mycket tydligt att det rakt motsatta sker – istället för att ifrågasätta rådande normer lyckas teatern reproducera föräldrade könsroller och stereotypier.</p> <p>Genom mitt arbete vill jag öppna upp för en diskussion om ett fördomsfriare och mer jämlikt teaterklimat. Jag har en förhoppning om att denna text skall hjälpa till att möjliggöra att skådespelare, oavsett kön, i framtiden får utvecklas under jämlika och normkreativa förhållanden.</p>			
ÄMNESORD Genus, kvinnobild, feminism, queer, identitet, skådespelare, skådespelarkonst.			

INNEHÅLL

INLEDNING	9
NORMER	10
ATT VARA KVINNA	11
KANON INOM DRAMATIKEN	12
<i>Bechdeltestet</i>	12

ATT ARBETA JÄMSTÄLLT	15
<i>Hinder under utbildningen</i>	15
<i>Hinder i ensemblen</i>	16
<i>Självkritik</i>	16
<i>Duktig flicka</i>	17

SEXUALITET PÅ SCENEN	19
NORMKRITISK GESTALTNING	22
<i>Hamlet under lupp</i>	23

KÖN PÅ SCENEN	26
<i>Könsneutral rollbesättning</i>	27
<i>Byxroller</i>	28

STEREOTYPT GESTALTANDE	29
<i>Drivande kontra understödande roller</i>	30

MAKT	32
<i>Platstagande</i>	32
<i>Homosocialitet</i>	34
<i>Härskartekniker</i>	35

IDENTITETEN OCH KROPPEN	39
<i>Självbild</i>	39
<i>Maskulina och feminina uttryck</i>	41
<i>Queera uttryck</i>	42
<i>Drag</i>	44

KOSTYM	46
<i>Att spela kostym</i>	46
<i>Hinder och fördelar med olika sorters kostym</i>	47
<i>Nakenhet på scen</i>	49

HUR KAN SITUATIONEN FÖRÄNDRAS?	52
KÄLLFÖRTECKNING	56

INLEDNING

När jag var liten var jag en riktig pojkflicka, jag hade kortsnaggat hår och kunde lätt misstas för att vara pojke. Min bästa vän på dagis var Kristoffer. Han i sin tur hade en annan bästa vän som hette Tomas. Tomas gick alltid före mig som lekkamrat, jag visste att det berodde på att jag inte var kille fast jag kunde leka precis samma saker som Tomas. En dag skulle vi besöka ett annat dagis i min hemstad för att bekanta oss med de andra barnen. Där träffade jag en pojke som undrade om jag hade lust att leka med honom. ”Ja” svarade jag och som en extra koll frågade han ”Är du pojke eller flicka?” Av rädsla för att jag inte skulle duga att leka med om jag var flicka sade jag att jag var pojke. ”Vad heter du?” ”Kalle”, svarade jag utan att tveka. Jag klarade testet och vi lekte i frid och fröjd ända tills min granne Hanna som var några år äldre gick förbi på gatan, såg mig och ropade ”Hej Andrea!”. Jag minns att min nyfunne vän och Hanna började gräla med varandra om vilket kön jag tillhörde medan jag själv långsamt backade från platsen och förpackade minnet av förnedring och misslyckande i mitt undermedvetna.

Hela livet har jag funderat en hel del på hur jag som kvinna förväntas bete mig eller klä mig för att accepteras av olika människor i olika sammanhang. När tillhör jag normen och när står jag utanför den? Att utforska femininiteter och maskuliniteter är något jag fascinerats mycket av. Vad är det egentligen som skiljer könen åt utöver det vi har mellan benen?

Som skådespelare har jag fått möjlighet att undersöka könsroller och genus och därigenom upptäckt att det inom teatern, som borde vara en möjligheternas arena, också finns outtalade gränser för vad som är gångbart att gestalta.

I min uppsats kommer jag att dela med mig av mina erfarenheter av att vara kvinna på och utanför teaterscenen och fundera över hur normer och syn på kön och sexualitet påverkat mig som skådespelare. Jag kommer också att försöka ta reda på vad det beror på att stereotypa roller upprätthålls inom scenkonsten som ständigt utger sig för att spegla samtiden.

NORMER

Vare sig man vill det eller inte bär man med sig mycket socialt bagage.

Uppfostran, klasstillhörighet, etnisk bakgrund, religion och sexualitet ger dig erfarenheter som gör dig till just den människa du är. Vare sig du är född som biologisk man eller kvinna har du livet igenom påverkats av rådande normer. I motsats till kön är genus inte något du föds med. Genus är det sociala kön som skapas av våra inlärda beteenden. I flera vetenskapliga undersökningar har det konstaterats att flickor ända sedan födseln uppfostrats till att vara lugna och beskedliga medan pojkars vilda beteende och platstagande uppmuntrats.¹

Som skådespelare kan du aldrig ta ansvar för vad publiken läser eller tolkar ur det du gör på scenen. Både skådespelaren, medspelarna och publiken bär med sig sina föreställningar om kön till teatern. Åskådarna avkodar helt enkelt det skådespelarna gestaltar beroende på vilka erfarenheter de har i sitt bagage. Till exempel förväntas kvinnor och män vara och göra olika saker, därför uppfattas deras handlande varierande. När jag såg *I taket lyser stjärnorna* på Lilla teatern 2012 läste jag in att karaktären Ullis definitivt var förälskad i sin kompis Jenna. När jag efteråt pratade med skådespelaren som gestaltat Ullis blev hon förvånad över att jag tolkat in ett sådant begär i Ullis. Uppenbarligen hade jag ett annat sätt att förstå de två tjejernas vänskapsrelation, kanske på grund av att jag är homosexuell och därigenom tyckte att det hade varit en intressant vinkling.

Att vara medveten om vilka normer som råder i samhället anser jag vara enormt viktigt som skådespelare. Normer påverkar oss hela tiden, vare sig vi lägger märke till det eller inte. Om jag på ett intressant sätt skall kunna förkroppsliga människor i olika historiska sammanhang är det viktigt att jag blir medveten om och problematiserar gällande normer, annars finns risken att jag blir okritisk i mitt gestaltande. En normativ rolltolkning leder till att varken åskådaren, dina kollegor eller du själv utmanas att tänka till.

¹ Baby X-studier; Kapitel 1; Marklund, L. & Snickare, S (2005). *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra*. E-bok: Piratförlaget.

ATT VARA KVINNA

Mannen har genom historien varit normen och därigenom lever vi i ett patriarkalt samhälle. Kvinnan står därför hela tiden utanför normen och har till uppgift att lyfta upp och förstärka den.

Under min uppväxt har jag väldigt ofta identifierat mig mer med pojkar och män än med flickor och kvinnor i böcker, serietidningar, tv-program och filmer. Jag upplever att männen och pojkarna framställts som mycket intressantare och mer mångfacetterade än tjejerna. Killarna var äventyrliga, inte sällan superhjältar med magiska krafter, medan tjejerna oftast bara representerade ”kvinnan” och egentligen inte hade några egenskaper utöver detta. Jag har saknat – och saknar fortfarande – starka kvinnor i kultur och media att identifiera mig med.

Normer skapas av samhällsliga strukturer. Normer kommer alltid att finnas men de skiftar med tiden. I Finland står jag delvis utanför normen eftersom jag är kvinna, finlandssvensk och homosexuell. Teatern framställer ofta det normativa samhället helt okritiskt. Många kvinnoroller jag ser gestaltade på scenerna, speciellt på institutionsteatrarna, känns främmande för mig. Jag känner inte igen dem varken i mig själv eller i de människor som är en del av mitt liv. ”Kvinnorna” jag ser på scenen är alldeles för ofta vackra, välklädda, passiva och okritiskt gestaltade. De känns helt enkelt omoderna.

Jag kan känna att det väldigt ofta finns en förväntan på mig som kvinnlig skådespelare att gestalta en ”kvinna” när jag står på scenen. Ibland är det en tydligt uttalad önskan från regissören, ibland uppfattar jag att det är något som tas för givet. För mig är det inte intressant att spela varken ”kvinna” eller ”man”. Jag vill gestalta människor och spegla den samtidigt jag är en del av. De tidsepoker jag under min utbildning lärt mig återge har känts främmande. Jag är trött på att se välklädda välsituerade finlandssvenskar i heteronormativa parrelationer på scenen.

KANON INOM DRAMATIKEN

Titt som tätt blir jag frustrerad över att vara kvinna på grund av den litterära kanon. Varför finns det så få intressanta och drivande roller för kvinnor? Hur kommer det sig att kvinnor och också jag själv så lätt identifierar sig med de manliga historierna som berättas på scenerna? Därför att kanon ser ut som den gör. Eftersom världsdramatiken är skriven av och fylld av historier om män har vi i brist på berättelser om kvinnor istället fått lära oss att identifiera oss med männen och mannens problematik.

Anledningen till att det är pjäser av och om män som kanoniserats beror inte på att det skulle ha saknats verk av och om kvinnor. Det betyder inte heller att dramatiken som bestått är den högkvalitativa. I boken *Större än så här* säger Ann Petré att ”Det är den dramatik som väljs som överlever. Och det är män som har befunnit sig i positionerna att välja.”²

Bechdeltestet

För att visa på världsdramatikens bristfälliga framställning av kvinnor har jag valt att göra Bechdeltestet på alla pjäser vi arbetat med under min utbildning på Teaterhögskolan. Bechdeltestet är ett test genom vilket man genom tre enkla regler kan belysa hur kvinnor skildras inom film, litteratur och dramatik.³

Kriterierna för att en pjäs skall passera testet är följande:

1. I verket bör det finnas två eller flera kvinnor
2. De ska prata med varandra
3. De ska prata med varandra om något annat än män

Nedanstående pjäser har vi under min tid på Teaterhögskolan arbetat med scener ur, alternativt satt upp i sin helhet. Tjechov, Strindberg, Molière samt Ibsen är originalmanus. Resten är på sätt eller annat förkortade och/eller

² s.14

³ s. 4. *Astra* 5/2012

bearbetade versioner. Notera antalet manliga författare. Siffrorna efter pjäserna representerar de delar av Bechdeltestet som texterna passerar.

Anton Tjechov – *Körsbärsträdgården*: 1,2

Anton Tjechov – *Onkel Vanja*: 1,2

Anton Tjechov – *Tre systrar*: 1,2,3

August Strindberg – *Fröken Julie*: 1,2

Molière – *Tartuffe*: 1,2

Bertolt Brecht – *Den goda människan i Sezuan*: 1,2,3

Henrik Ibsen – *Ett dockhem*: 1,2

Ingmar Bergman – *Scener ur ett äktenskap*: 1,2

Lewis Carroll – *Alice i Underlandet*: 1,2,3

Diverse författare – *Nattåget* (radioteater): En av sju episoder passerar testet.

William Shakespeare – *Hamlet*: 1,2

Av elva pjäser som vi satt upp i sin helhet alternativt haft arbetsdemonstration med passerar endast tre av dem Bechdeltestet. Två av dessa, *Tre systrar* samt *Den goda människan i Sezuan*, på ganska svaga grunder. Det är intressant att varken *Fröken Julie* eller *Ett dockhem*, pjäser som ses som kvinnosakspjäser och har kvinnliga huvudroller, passerar testet. Resultatet beror främst på att de manliga rollerna har helt andra konflikter än de kvinnliga. Männerna har egna riktningar och agendor medan kvinnorna på något sätt hela tiden åtrår eller står i en beroendeposition till en man. I *Tartuffe* vill Marianne gifta sig med Valère medan hennes far vill tvinga henne att ingå äktenskap med Tartuffe, i *Scener ur ett äktenskap* försöker Marianne reparera sitt äktenskap med Johan och i *Den goda människan i Sezuan* kämpar Shen Te med det goda och onda i sig själv samtidigt som hon är förälskad i flygaren och i slutändan bedras av honom.

Att manliga, numera döda, dramatiker som Tjechov, Shakespeare, Molière, Ibsen, Bergman och Strindberg står för en stor del av materialet vi arbetar med under vår utbildning visar brist på variation i val av arbetsmaterial. Jag drar slutsatsen att min kurs på Teaterhögskolan under kandidatutbildningen skolats till att främst gestalta traditionella könsroller i klassiska pjäser.

Överhuvudtaget borde man syna den klassiska dramatiken i fogarna och se på vilket sätt kvinnor respektive män beskrivs och vad texten behandlar. Är det en mans eller kvinnas berättelse vi får ta del av? Vem har textmassorna och vart riktar sig replikerna? Det finns en hel del roller som automatiskt begränsar handlingsutrymmet för skådespelaren bara på grund av hur de är skrivna. I den klassiska litteraturen och dramatiken befinner sig kvinnorna så gott som aldrig i en maktposition. Deras uppgift är att underordna sig mannen. T.ex. sker Ofelias handlande i *Hamlet* hela tiden i förhållande till en man – pojkvännen Hamlet, fadern Polonius eller brodern Laertes.

Bechdeltestet kan uppfattas som en ganska svartvit metod men säger en hel del om vems historier som berättas på teatern. I de flesta pjäser skrivna av män under de senaste 2000 åren kretsar kvinnornas liv kring män. De är mödrar, döttrar, fruar, älskarinnor, horor o.s.v. Kvinnan gestaltas sällan som en självständig varelse som fungerar utan att förhålla sig till en man. Mannen är subjektet och kvinnan är objekt eller katalysator.

För att kvinnors och mäns relationer på scenen skall förändras måste vi ifrågasätta vilka pjäser vi väljer att framföra och hur vi iscensätter dem. Den kanoniserade dramatiken behöver inte nödvändigtvis spelas. I boken *Byxbegär*⁴ tar Tiina Rosenberg upp några grundregler för feministisk läsning av dramatexter. Enligt henne kan man göra motstånd mot den klassiska dramatiken kanonisering genom "kritiska motströmläsningar", genom att introducera nya och gamla texter skrivna av kvinnor och därmed bredda kanon eller komponera egna pjäser, eller helt enkelt bojkotta texter som håller underordnandet av kvinnor vid liv.

Genom att spela klassiker bekräftar vi gamla stereotypa rollmodeller. Om vi ändå väljer att arbeta med kanoniserade verk bör vi istället för att gå tillbaka till vad upphovsmannen velat berätta fundera över vad vi som lever idag vill skildra med pjäserna vi väljer att uppföra. Det gäller också att komma ihåg att alla klassiker inte är oanvändbara liksom den moderna dramatiken inte alltid är genusmedveten. Huvudsaken är att man gör en grundlig analys av verket.

⁴ s.123

ATT ARBETA JÄMSTÄLLT

Grunden till att utbildningssituationer och sceniska situationer inte är jämställda⁵ baserar sig på könsmaktstrukturer – att kvinnan genom historien underordnats mannen. Att vi lever och verkar i ett patriarkalt samhälle och gjort det sedan urminnes tider är en orsak till att vi, omedvetet eller medvetet, behandlar män och kvinnor olika. I detta kapitel kommer jag att lyfta fram exempel på situationer från min utbildning där jag blivit satt eller försatt mig själv i en sämre position i förhållande till män eller andra kvinnor på grund av de strukturer jag är en del och ett resultat av.

Hinder under utbildningen

Materialet vi arbetat med under utbildningen på Teaterhögskolan har inte alltid varit lika för de kvinnliga och manliga studerandena, varken i fråga om textmängd eller ämnesbredd. Ett exempel på hur de manliga studerandena fått ett mångsidigare undervisningsmaterial att utgå från var när vi under våren på tvåan hade retorikkurs med Harriet Sevelius, lektor i talteknik. Vi fick i uppgift att hitta ett känt tal att memorera och framföra. Det betonades att killarna skulle hitta en text av en man och tjejerna ett tal av en kvinna för att vi skulle ha lättare att identifiera oss med talarna. Utdrag ur min arbetsdagbok 9.3.2010:

”Försökte hitta ett tal i Hajes [Harriet Sevelius] högar men det fanns inte ett enda som skulle ha inspirerat mig ens lite. Alla var rätt tråkiga. /.../ Annars irriterar det mig, eller mest gör det mig trött, att det överhuvudtaget finns så få tal av kvinnor – och de som finns handlar oftast om fred och/eller kvinnans rätt i samhället. Jo, det är viktigt med jämställdhet men det skulle vara intressantare att hålla ett tal av en kvinna som inte behandlade de typiska ämnena.”

Tjejerna fick under kursen hålla tillgodo med ett mindre utbud av texter samt begränsad variation gällande ämnen medan killarna kunde välja och vraka bland tal av en mängd historiska män – Adolf Hitler, Winston Churchill,

⁵ Jämställdhet: Jämlikhet mellan könen. Kvinnor och män har samma rättigheter, skyldigheter och möjligheter inom livets alla områden.

Charlie Chaplin, Martin Luther King m.fl. De kunde tala om krig, fred, antisemitism, religion och stora politiska händelser medan tjejerna fick hålla sig till familjevården, kvinnans rätt i samhället och barn. Inte oviktiga ämnen i sig, men varför ska jag begränsas till dessa ämnen bara för att jag är kvinna, och på vilket sätt förväntas vi på grund av könstillhörighet relatera olika till olika ämnen? Jag har varken erfarenhet av att vara rikssvensk politiker eller diktator över tredje riket, så på vilket sätt skulle min könstillhörighet göra det lättare eller svårare för mig att identifiera mig med någon av dessas inre liv?

Hinder i ensemblen

Under våren 2012 avlade jag en del av min praktik på Åbo svenska teater i produktionen *Kungen av Ö*. Hösten 2011 hade jag praktiserat i Sverige där jag arbetat under väldigt öppna och jämställda förhållanden vilket ledde till att jag upplevde en stor omställning med att i Åbo jobba i en ensemble där platstagandet inte var jämt fördelat och där männen med mest arbetserfarenhet och pondus hade mest att säga till om under repetitionsprocessen. Från regissörens och scenografens sida fanns det ingen genusmedvetenhet och, på grund av tidsbrist, inte heller utrymme att lyfta upp ämnet till diskussion. Dessutom hade jag en liten roll och behandlades ganska långt in i processen som ”praktikanten” som var där för att lyssna och lära. De äldre skådespelarna var mycket måna om att berätta hur man agerar på scen eller hur teatervärlden fungerar. Jag kände mig förminskad och blockerad i mitt konstnärliga arbete på grund av min ställning i arbetsgruppen samt att jag varken hade utrymme eller fick gehör för att göra en kritisk gestaltning av min roll Beatrice.

Självkritik

Under mina tre första år på Teaterhögskolan slogs jag en hel del med mig själv. Inne i mig fanns det en självkritiker. Om jag i någon situation på golvet eller i en diskussion inte tyckte att jag tog tillräckligt mycket plats förbannade jag mig själv och tog ett steg tillbaka istället för att göra något konstruktivt åt saken.

Som jag nämnde tidigare stöter kvinnor på en hel del svårigheter på grund av de strukturer som finns i vårt samhälle. Under första året på skolan hade vi en pedagog som ofta använde sig av härskartekniken ”påförande av skuld och

skam”⁶ mot tjejerna som väntade till sist med att gå upp på golvet under scenframställningslektionerna. Jag var alltid medveten om när jag valde att gå upp på golvet för att arbeta, och jag visade sällan framfötterna. Jag satt där på golvet och slogs med mina egna monster. Inte gå upp först, absolut inte sist, och om den som var före gjorde något jag tyckte var bra blev det genast svårare att gå upp och prestera direkt efter. Att en pedagog i denna situation på ett negativt sätt uppmärksammar att man inte tar tillräckligt med plats hjälper inte självkänslan överhuvudtaget. Man måste lösa problemet från ett annat håll. Uppmuntra de som har svårt att ta plats. Men framför allt – de som är vana att ta plats måste också ge plats eftersom det finns begränsat med utrymme. Platstagande handlar om att ge och att ta och om att uppmärksamma maktstrukturer i gruppen.

Duktig flicka

Att vara ”duktig flicka” är ett klassiskt kvinnligt fenomen. Som ”duktig flicka” har jag samvetsgrant gjort mina läxor, lärt mig min text, övat på egen hand, repeterat och sett till att jag kan det jag ska när det ska kunnas. Om jag haft svårt för något har jag övat på egen hand för att nå upp till den nivå som krävts.

När sedan någon annan inte arbetat lika hårt och uppenbarligen inte har kommit lika långt i sitt arbete har det varit jag, den ”duktiga flickan”, som av någon anledning fått lida. Eftersom mycket av det vi arbetat med under utbildningen lett fram till en arbetsdemonstration eller föreställning har det verkat viktigt att från skolans sida visa upp en jämn nivå på studerandena. Ingen ska sticka ut som dålig eller mindre förberedd. Därför har jag som ”duktig flicka” fått mindre individuell undervisning eftersom de som varit lata, ofta killar, fått extra tid med regissören eller pedagogen. Varför skall min utbildning lida för att någon annan inte satsar lika mycket som jag? Hur skall jag någonsin kunna utmanas ytterligare om det duger att jag lyckas komma upp till en viss nivå men aldrig får gå vidare och fördjupa mig i uppgiften med hjälp av en pedagog bara för att någon annan inte är lika motiverad som jag? Denna särbehandling överraskar mig gång på gång.

⁶ se s. 37

Utöver att det är ganska otacksamt att vara ”duktig flicka” och tas för given har jag tagit alldeles för mycket ansvar för den sceniska situationen och -helheten. Detta har lett till att min egen gestaltning av den roll jag tilldelats blivit fattigare och osäkrare än om jag bara koncentrerat mig på mig själv och vad jag sysslar med på scenen.

”Duktig flicka”-syndromet har hindrat mig i mitt skådespelararbete. Eftersom jag tagit ansvar över så mycket mer än bara mig själv har jag varit ganska ospontan och låst. Jag har känt mig blockerad och det har genast synts i mitt arbete – varpå jag skuldbelagt mig själv för att inte göra tillräckligt vilket i sin tur lett till en självutplånande jakt efter ett ouppnåeligt resultat. Det har varit en stor insikt att förstå att det inte är mig det varit fel på utan att det jag upplevt haft strukturella orsaker. Detta har i sin tur hjälpt mig att slappna av, bli snällare mot mig själv och koncentrera mig på mitt eget gestaltningsarbete. Tack vare en ökad medvetenhet om genusnyfiken gestaltning har jag kunnat lämna mycket av min konstnärliga ångest bakom mig.

SEXUALITET PÅ SCENEN

Iscensättningar av monogama förhållanden, heterosexuella relationer där kvinnan är underordnad mannen eller fjolliga bögar i fjäderboa är stereotypa bilder av sexualitet som ofta syns på de finlandssvenska scenerna. Lesbiska existerar nästan inte på teaterscenerna överhuvudtaget. Min önskan är att få se taffliga sexscener, jämställda parrelationer, lesbiska parförhållanden som inte erotiserar eller framställs som gulliga och oskyldiga samt enkönade förhållanden där ingen av parterna behöver vara ”mannen” eller ”kvinna” i förhållandet.

I trean gjorde vi som vårt konstnärliga kandidatarbete *Scener ur ett äktenskap* i regi av Marcus Groth. Upplägget var att alla i tur och ordning skulle spela Marianne och Johan och att paren under pjäsens gång skulle avlösa varandra samt byta sammansättning. Redan i början av repetitionsperioden kom ett initiativ från studerandena att delvis arbeta i enkönade par, dels för att det kunde ge en ny infallsvinkel på berättelsen, dels för att vi dittills under utbildningen främst arbetat i man-kvinna-par.

Idén avfärdades vänligt av regissören eftersom han inte ville att vi skulle ”komplicera saker i onödan”. Det som jag hade svårast att greppa var hur två heterosexuella män eller två heterosexuella kvinnor inte skulle kunna gestalta ett enkönat förhållande när jag som homosexuell utan problem gestaltat otaliga heterosexuella relationer på scen? Antagligen ansågs detta ickenormativa gestaltningssätt vara allt för främmande och svårt att greppa för regissören. Istället för att bejaka de nya vinklingar i gestaltningen som sannolikt hade uppstått genom att frångå ett heteronormativt gestaltande sågs detta som ett problem.

Det förvånar mig att genusnyfiken gestaltning av många ses som ett hinder eller något som kräver extra repetitionstid när det i verkligheten är en intressant metod att närma sig materialet, en metod som öppnar upp för nya tolkningsmöjligheter i en konstform som ständigt bör förnya sig själv.

När jag gjorde min praktik i *Mefisto* på Uppsala Stadsteater bestämde jag och min motspelare Helena att vi skulle antyda en homosexuell relation mellan

våra roller Nicoletta och Barbara. Regissör Andriy Zholdak hade aldrig föreslagit detta trots att det tydligt finns att läsa mellan raderna i Klaus Manns roman som pjäsen utgick från.⁷ Jag och Helena kuppade in en kärlekshistoria som var sublim men absolut inte oskyldig vilket gjorde våra roller och deras relationer till varandra och till det övriga persongalleriet mer komplext.

Det som förvånat mig under kandidatutbildningen är att jag nästan uteslutande bara delats in i man-kvinna-par när vi arbetat med etyder eller produktioner. Jag har knappt fått gestalta kvinnliga vänskapsrelationer och aldrig en enkönad relation. Personligen ser jag inga problem i att gestalta en heterosexuell relation så då borde det väl inte vara så svårt för en heterosexuell att gestalta en enkönad relation? Eller har jag på grund av att jag innan jag kom ut som homosexuell så länge försökt passa in i heteronormen förvärvat mer kunskap om heterosexuella upplevelser än en heterosexuell har om homosexuella dito? Jag hoppas att det inte är så. Är du en bra skådespelare kan du gestalta vad som helst utan att ha upplevt det själv. Jag kan spela flykting trots att jag haft en trygg uppväxt lika mycket som jag kan spela en 28-årig lesbisk kvinna.

Först under magisteråret har jag fått spela min egen sexualitet, dessutom vid fler än ett tillfälle. Alla dessa tillfällen har uppstått under produktioner eller kurser med rikssvenska regissörer som inte en enda gång lyft fram de enkönade relationerna som något speciellt, snarare har det känts som en självklarhet för både pedagoger och studerande att det skall vara så. Överhuvudtaget har jag uppfattat de rikssvenska pedagoger vi arbetat med som mer liberala och samtidigt utmanande och problematiserande gällande sexualitet och genus än sina finländska kollegor.

Jag anser att teatern ska spegla samtiden och de människor som lever i den, därför är det konstigt att vi inte lär oss just det. Visst ska vi också kunna spela Tjechov eller Shakespeare, men det är inte en självklarhet att vi kan framställa vår egen tid bara för att vi är en del av den. Under utbildningen blir vi indoktrinerade i ett traditionellt sätt att agera på scenen medan

⁷ Mann, Klaus (1981). *Mefisto – Romanen om en karriärst i Tredje riket*. Malmö: Berghs Förlag AB.

frågeställningar om bl.a. sexualitet, kön, genus, etnicitet och klass hamnar i skuggan.

NORMKRITISK GESTALTNING

För mig innebär normkritisk gestaltning att bli medveten om de normer som finns och utgående från dessa göra medvetna konstnärliga val som sätter en berättelse i nytt ljus.

Alla föreställningar skulle vinna på att öppna upp för genusnyfikenhet och normkritik. Det är inte något som tar bort kvalitéer, snarare breddar det interpretationsmöjligheterna. ”Jag tycker inte att Stålmannen är den roligaste rollen på teatern, att rädda de gnälliga tjejerna. Därför är jag beroende av mer nyanserade kvinnoporträtt, för att få roligare uppgifter. Det blir ett roligare samspel.” säger den rikssvenska skådespelaren Simon Norrthon i *Större än så här* och David Goldmann fyller i att ”Mansrollerna runtomkring kvinnan måste förändras.”⁸ Genusnyfiken gestaltning handlar inte om att tona ner männen för att lyfta fram kvinnorna utan om att öppna upp möjligheter för alla. Det finns till exempel en hel del män som inte identifierar sig med den mansbild som gestaltas på teaterscenerna. Vår utbildning på Teaterhögskolan handlar om att förvärva en bredd som skådespelare och utvecklas till fördomsfria konstnärer vilket innebär att genusnyfiken gestaltning borde ses som ett självklart arbetsverktyg i undervisningen.

Under de tre första åren på Teaterhögskolan ingick ingen genusnyfiken gestaltning i vår undervisning, bortsett från ett undantag där vi under en månad arbetade med scener ur *Ett dockhem* med en pedagog utan utbildning på området. Tanken var god, men att som vi gjorde svänga på rollerna så att Nora spelas av en man och Torvald av en kvinna, leder inte automatiskt till att gestaltningen blir genusnyfiken eller normkritisk. I stället för att synliggöra normer lyckades vi snarare falla in i stereotypa gestaltningar. I en av de scener vi iscensatte var Torvald en invandrare som inte integrerats i samhället därför att han inte lärt sig språket utan bara satt hemma och tittade på fotboll på tv och därigenom var underställd Nora som tagit honom till Finland och försörjde honom. Detta i stället för att undersöka vad i vårt samhälle som gör att kvinnor respektive män hamnar i maktpositioner.

⁸ s.125

Om man bara svänger på rollerna utan att ifrågasätta materialet i sig kvarstår fortfarande samma gamla maktstrukturer. Det som ibland ser enkelt ut kan under ytan visa sig vara mer komplicerat än väntat.

Man stöter på problem med en stor del dramatik om man tolkar den klassiskt. Genast när man ifrågasätter och gör en kritisk analys blir det intressantare. Så visst kan kanoniserad dramatik ingå i undervisningen men då är det viktigt att ifrågasätta och belysa normerna i verket och diskutera dess kontext. Fröken Julie behöver inte vara ett offer och Ofelias självmord kan ha en annan orsak än att männen i hennes liv tas ifrån henne.

Hamlet under lupp

Under vår kurs i genusnyfiken gestaltning med Liv Elf-Karlén under det femte utbildningsåret fick vi bland annat arbeta med scener ur kanoniserade verk som August Strindbergs *Fordringsägare*, Edward Albees *Vem är rädd för Virginia Woolf?* och Ingmar Bergmans *Scener ur ett äktenskap*. Jag och Nils gav oss på den berömda scenen i *Hamlet* där Ofelia förnedras av Hamlet som uppmanar henne att gå i kloster.⁹ Vi analyserade scenen för att kunna sätta fingret på vilka maktstrukturer det fanns mellan Hamlet och Ofelia och med vilka medel vi skulle kunna belysa dem. Detta för att sedan med ett antal olika metoder försöka komma fram till en någorlunda genusmedveten gestaltning. Det visade sig mycket svårare än väntat att lyckas.

Det första hindret vi stötte på var att Hamlet har de största textsjoken och med dem driver scenen framåt medan Ofelia är väldigt handlingslös och endast sticker in korta repliker som "Å Gud, hjälp honom!" här och där. När jag gjorde Ofelia hade jag väldigt svårt att "bara vara" på scenen eftersom Hamlet var den som drev och Ofelia inte hade någon konkret handling. Som verktyg föreslog Liv att jag som Ofelia vid några tillfällen skulle titta ut mot publiken så att åskådarna skulle se Hamlets vansinne speglat genom hennes ögon. Eftersom publiken fick ta del av Ofelias reaktioner på Hamlets sinnesförvirrade agerande fick Ofelia mer tyngd i situationen, scenen började handla mer om henne. Dock låg fortfarande all handling och text hos Hamlet vilket ledde till att jag kände att Nils som Hamlet ändå hade den intressantare uppgiften och dessutom fick publikens fokus utan att behöva arbeta lika hårt

⁹ s. 63-65 ; Shakespeare, W (2003). *Hamlet*. Stockholm: Ordfront Förlag.

som Ofelia. Jag som skådespelare märkte var fokus oftast låg eftersom jag såg publiken vilket ledde till att jag kände mig ännu mer maktlös därför att jag märkte att fokus större delen av tiden låg på Hamlet.

Sedan testade vi en version där Hamlet (Nils) och Ofelia (jag) befann sig hemma hos Ofelia och hon försökte kasta ut Hamlet som vägrade gå. Trots att jag hade en väldigt tydlig strävan (en strävan med omständigheter som inte i sig fanns i den ursprungliga texten) och därigenom handling tyckte jag som Ofelia att det var jobbigt att spela den understödande rollen. Det kan bero på att jag under just detta experiment ombads iklä mig en klänning som jag varken kände mig bekväm eller rörlig i. Jag njöt helt enkelt inte i någon version av att vara Ofelia.

När vi sedan gjorde exakt samma upplägg på scenen, bortsett från att jag var Hamlet som Nils Ofelia skulle kasta ut, kände jag mig mycket friare. Jag kunde ta tid, göra irrationella val, känna att jag hade kontroll eftersom jag hade både text och handling att driva situationen med. Detta var en version som vi senare visade i föreställningen *De-construction site*. I den andra versionen som publiken fick ta del av var Hamlet (Nils) en högstadietjej som blivit dumpad av Ofelia (mig), en kille i vars pojkrum vi befann oss.

Nils konstaterade att skillnaden mellan att gestalta de två rollerna var att Hamlet hade kontroll över situationen medan Ofelia inte hade något stöd i texten att ta egna initiativ. Trots detta tyckte han att det var roligt att gestalta Ofelia eftersom han inte tidigare arbetat särskilt mycket med understödande roller och här fick möjlighet att utforska en ny sida av sig själv som skådespelare.

Under arbetet med scenen ur *Hamlet* ifrågasatte jag om det faktiskt var möjligt att gestalta scenen som en realistisk situation. Alla de versioner vi testade föll alltid in i ett humoristiskt fack. Dessutom verkade de under fabricerade omständigheter som inte understöddes av pjäsen i sig. Vi fick hitta på nya omständigheter för scenen för att Ofelia skulle få tillräckligt starka psykologiska orsaker att reagera logiskt på Hamlets svek. Det var svårt att göra scenen så att den skulle hänga på liv och död för Hamlet och Ofelia. Är det möjligt att undvika att det blir roligt när man bryter normen? Humor är

ett bra medel att berätta om begränsningar men gällande det här textpartiet kändes det lite som ett misslyckande att inte klara av att göra en trovärdig gestaltning som understöddes av originaltexten. Det faktum att vi inte lyckades gestalta scenen utan att det blev roligt var i sin tur en bekräftelse på att Shakespeares text är föråldrad. Kan hända ska vi leta bättre pjäser bland nutida författare eller skriva egna texter istället.

Oavsett vilket material man arbetar med gäller det att vara öppen för att arbeta normkritiskt med det och göra en djup analys av texten. Rikta också förstoringsglasat mot dig själv och var ärlig mot den agenda du jobbar enligt.

KÖN PÅ SCENEN

Trots att jag är kvinna har jag under mina år på Teaterhögskolan ofta känt att jag varit tvungen att gestalta en arketypisk ”kvinna”. Ofta har denna ”kvinna” varit känslig, mjuk, ”kvinnlig” samt klädd i klänning och högklackat. ”Kvinnan” på scen är ofta någon som inte existerar i den verklighet jag lever i. När kommer teatern ifatt det verkliga livet så att jag någon gång ibland också kunde få gestalta en kvinna som jag kan identifiera mig med? En kvinna som klär sig i byxor, t-shirt och sneakers, är stark, tar egna initiativ och har makt över sitt eget liv?

Suzanne Osten har sagt att ”Många kvinnliga skådespelare känner att deras roller inte är riktiga, att de jobbar med något som inte är verkligt, inte betyder något.”¹⁰ Jag känner så väl igen mig i det. Oftast ligger problemet i texten eller regin. Trots att få känner igen sig i bilden av ”kvinnan” får jag ofta känslan av att vissa regissörer vill att det är just hon som ska gestaltas. I manus innehållandes ickekomplexa kvinnoroller begränsas de kvinnliga karaktärerna lite för enkelt till stereotypa schabloner. Jag borde bli bättre på att i sådana situationer ta reda på varför kvinnan jag ska gestalta beter sig på ett stereotypt sätt, t.ex. varför hon anser att en mans bekräftelse är det ultimata i livet, istället för att okritiskt spela att en mans bekräftelse är det ultimata i livet. Jag som skådespelare måste akta mig för att falla i normativa fällor och istället se på problemen från en mer kritisk synvinkel.

För mig handlar det mycket om när jag frivilligt får agera kvinna på mitt eget sätt eller när jag får en kvinnoroll tvingad på mig. Lusten måste finnas. Jag känner mig genast blockerad när jag uppfattar att det krävs att jag skall gestalta en ”kvinna” på ett visst, ofta stereotypt, sätt som är uppenbart ogenomtänkt. Det har hänt att jag fått regin ”hon skall vara sådär sexig”. Jag vet också att jag inte är ensam om det här problemet – att få regi där man inte får någon konkret användbar handling att arbeta med utan förutsätts spela ett utseende eller bara finnas till på scenen. Sällan har jag varit med om situationer där manliga skådespelare fått lika passiviserande regi. Jag

¹⁰ s.94-96 ; Rosenberg, T. (2004). *Besvärliga människor – kommunikation till varje pris! : Teatersamtal med Suzanne Osten*. Stockholm: Atlas

upplever att ett av grundproblemen med att spela ”kvinna” grundar sig i att kvinnor i första hand måste spela ett kön medan mannen är så mycket mera än bara man.

Könsneutral rollbesättning

I framtiden skulle jag vilja se flera produktioner med könsneutral rollfördelning. Skulle vi ha lättare att släppa våra föreställningar om kön om rollen inte hade ett namn eller definierat kön? En kvinna kunde få en roll som ursprungligen var skriven för en man och vice versa. Intressanta relationer skulle uppstå. En man kunde refereras till som kvinna och enkönade förhållanden och ickekonventionella familjesammansättningar skulle uppstå.

Möjligtvis skulle jag ha lättare om jag inför varje rollarbete lade rollens kön åt sidan och bestämde mig för att det här är en könlös (dock inte asexuell) person och se var jag hamnar. Jag har innan Teaterhögskolan spelat mansroller och då har jag, precis som när jag ska gestalta en ”kvinna”, stött på patrull. När jag arbetat med dessa mansroller och försökt göra saker jag uppfattat som ”killgrejer” har jag fallit in i olika stereotypa uttryck där inget känns eller låter naturligt. Då jag senare i liknande situationer bestämt att rollens kön är ospecificerat har jag kunnat slappna av i gestaltningen och förlitat mig på kläder, smink och text. Genom att arbeta med fysiska uttryck som härrör sig från bilder som framhäver maskuliniteter och femininiteter kan man säkerligen nå ett mindre normativt resultat än om man försöker sig på att spela ett visst kön. De roller jag trivts bäst i har varit androgyna varelser som antingen haft obestämt kön eller varit en mansroll från början.

Om man inte använder sig av könsneutral rollbesättning i själva föreställningen kan det öppna upp fantasin att göra en läsning av texten i ensemblen utan att ta kön i beaktande och därigenom höra en ”oväntad” röst för en roll man kanske format sig en helt annan bild av.

Att läsa eller sätta upp pjäser med könsneutral rollfördelning hjälper oss att komma bort från våra föreställningar både om karaktärernas kön och handlande. Jag tror att vi är lite för bekväma när vi iscensätter pjäser. Som konstnärer borde vi utnyttja fantasin mer i den skapande processen för att

undvika att fastna i normativa tankesätt. Vi borde helt enkelt tänka lite mer utanför boxen.

Byxroller

Det finns många pjäser i teaterhistorien där den kvinnliga huvudrollen är tvungen att förklä sig till man för att hon råkar ut för ett hinder som hon inte kan ta sig förbi på grund av att hon är kvinna. Dessa så kallade byxroller synliggör det faktum att vi levt och lever i ett samhälle där kvinnan ser sig tvungen att förändra sig och anamma ”manliga” epitet för att själv kunna påverka sitt liv.¹¹ Kvinnorna som klär ut sig till män gör det för att vinna något på det och på vägen till sitt mål kan de agera friare än i sina egna kvinnokläder – från att ha varit objekt övergår de till att vara subjekt. När problemet är löst avslöjar de sin rätta identitet och återgår till rollen som kvinna. I Brechts *Den goda människan i Sezuan* måste Shen Te klä ut sig till en manlig bror, Shui Ta, för att bli respekterad av sina grannar och kunder. I Shakespeares *Som ni vill ha det* utger sig Rosalind för att vara Ganymedes, för att under sin landsförvisning säkert kunna fly till Ardennerskogen och senare för att vinna Orlandos hjärta. Kvinnorna som förklar sig till män upplever oftast en frihet i att deras handlingsutrymme ökat. I de kanoniserade verkens byxrollscenarion återgår de förklädda kvinnorna till den traditionellt underordnade kvinnopositionen när de övervunnit sina problem.

Dessa kanoniserade byxroller kan t.ex. jämföras med Jessica Schiefauers bok *Pojkarna*¹² som spelåret 2013-2014 sätts upp av Riksteatern i Sverige. Där förvandlas berättelsens förtryckta kvinnliga huvudperson Kim till pojke och får uppleva att hon blir sedd och bekräftad av andra killar. När hon i slutet av berättelsen återgår till att vara tjej vägrar hon, till skillnad från de klassiska byxrollerna, att falla tillbaka i sin gamla kvinnoroll utan gör istället en mängd radikala beslut för att förändra sin livssituation.

¹¹ s.32-40 ; Rosenberg, T. (2000). *Byxbegär*. Anamma Böcker

¹² Schiefauer, J. (2011). *Pojkarna*. Bonnier Carlsen.

STEREOTYPT GESTALTANDE

Hösten 2012 såg jag en arbetsdemonstration inför vilken årskurs två på Teaterhögskolan hade arbetat med Tjechovs *Tre systrar* under ledning av svenska institutionens professor. Upplägget gick ut på att gruppen först spelade upp en förkortad version av första akten för att sedan med korta scener göra nedslag i de tre övriga akterna.

För det första var rollfördelningen ojämn. Redan med utgångspunkten att alla killar fick ansvar för varsin roll hade de studerande olika mycket material. Tjejerna fick dela på de fyra stora kvinnorollerna så gott det gick. Irina och Olga dubblerades. Hela första akten fick alla vara på scenen utom Olgas och Irinas dubbletter. De fick alltså inte spela med i massscenerna som alla andra studerande i något skede deltog i.

Följande sceniska situationer utspelades under arbetsdemonstrationen:

- Under första akten besöker Versjinin det Prosorovska hemmet. Han kommer från Moskva och väcker därför systrarnas intresse. Versjinin framställdes som en arrogant snobb vilket för mig gjorde psykologin bakom att Olga, Irina och Masja rent fysiskt beundrande sprang efter honom i rummet oförståelig. Att gestalta de tre systrarnas dragning till Versjinin på detta extremt konkreta sätt är ett ganska stereotypt val som inte på något sätt understöddes av mannens överlägsna attityd.

- Innan Tusenbach skall gå till duellen mot Soljonyj hälsar han på hos Irina. Tusenbach närmar sig Irina som tydligt visar att hon inte vill ha fysisk kontakt med honom. Tusenbach ignorerar detta och kysser henne med våld. Irina protesterar varpå Tusenbach får dåligt samvete och börjar avlägsna sig. Irina ser sig tvungen att trösta honom trots att hon nyss inte velat ha något med honom att göra.

- När militären lämnar staden i sista akten kommer Versjinin till Prosorovs för att ta farväl av Masja. Versjinin tvingar sig fysiskt på Masja som just undanbett sig hans kärleksbetygelser. Masja försöker ta sig ur hans omfamning men kampen slutar med en krampaktig omfamning från båda håll eftersom hon inte kan göra annat än att ge upp för sina egna känslor och

Versjinins fysiska styrka. Versjinin säger sedan känslokallt adjö för att aldrig mer återvända. Hela världens sorg drabbar Masja som skriker och klamrar sig fast i Versjinins ben medan han försöker ta sig ut ur rummet utan att ändra en min eller ens se på sin älskade Masja. Allt tyder på att mannen är behärskad och målmedveten med en tydlig riktning medan kvinnan inte kan kontrollera varken sina känslor eller sin vilja. Versjinin är den förnuftiga medan Masja är hysterisk och irrationell.

När jag såg dessa scener hade jag väldigt svårt att förstå psykologin bakom de kvinnliga karaktärernas val. Ett scenario med så många svängar på en så kort tid är inte helt lätt att klara av. Dessutom har jag svårigheter att se att det fanns belägg för dessa sceniska val. Det är just dessa sorters scener som jag sett alldeles för mycket av under mina teaterbesök. Varför upprätthålls det här misogyn gestaltningssättet?

Jag anser att scenkonstens uppgift är att spegla och ifrågasätta sin samtid, inte förstärka stereotyper. På scenen har kvinnan väldigt sällan en egen sexuell drift och har hon det respekteras den inte eller så är hon en hora. Det är inte många decennier sedan kvinnans sexuella frigörelse och ändå envisas vi med att visa upp kvinnans sexualitet så som den beskrivs i pjäskanon. Det är en osann gestaltning att kvinnan inte skulle ha en egen sexualitet eller vilja knulla runt precis lika mycket som mannen.

Drivande kontra understödande roller

Jag börjar nu förstå att många av de hinder jag stött på och mycket av den maktlöshet jag känt under min utbildning har berott på att jag som kvinna inte fått tillräckligt mycket repetitionstid eller utmanande uppgifter samt oftast spelat understödande roller. Det kan också ha varit så att jag fått testa på ett fåtal drivande roller och inte hittat verktygen att gestalta dem eftersom jag aldrig spelat sådana roller tidigare.

När jag och Nils jobbade med Hamlet och Ofelias scen hade jag mycket lättare att spela Hamlet. Hamlet hade mest text och var den som drev situationen. Trots att vi gjorde en situation där allt speglades genom Ofelias ögon kände jag att jag måste arbeta mycket hårdare med Ofelia. Som Hamlet, en drivande roll, fick jag så mycket mer gratis medan jag som Ofelia kände mig som en

sämre skådespelare eftersom hennes strävan var mycket otydligare än Hamlets.

Sättet män och kvinnor framställs på inom kulturen överensstämmer inte med verkligheten. Hamlet är skriven som en människa, Ofelia som en schablon av en ”kvinna”. Det känns frustrerande och sorgligt att jag ofta har lättare att identifiera mig med mansroller eftersom de helt enkelt skildras intressantare.

På grund av den litterära kanon finns det få intressanta och drivande roller för kvinnor i den äldre dramatiken. Om pedagogerna inte är medvetna om dessa textuella problem kan det som studerande kännas ensamt och vara svårt att upptäcka att dessa känslor av maktlöshet i det sceniska arbetet ligger i texten och inte i deras förmåga att göra ett bra rollarbete. Pedagogerna borde utbilda sig inom genusteori för att först kunna se problemen och sedan ha möjlighet att hjälpa studerandena på ett praktiskt plan.

MAKT

Makt är något väldigt centralt i den här uppsatsen. Många strukturer och normer grundar sig på vem som har haft och har makten samt hur den fördelas och förvaltas. Enligt Michel Foucault är makt föränderlig och finns alltid i människors förhållningssätt till varandra.¹³ Makt hänger samman med ramarna för vad som är normalt och leder till olika former av uteslutande, antingen genom att exkludera andra eller genom att begränsa sig själv.

Maktmissbruk i arbetssituationer, speciellt i arbetet på scenen är väldigt sällan konstruktivt. Som konstnär är det viktigt att kunna arbeta under jämställda och fördomsfria förhållanden.

Platstagande, homosocialitet och härskartekniker är olika sätt att placera sig i en maktposition gentemot andra. Nedan tar jag upp några exempel från min utbildning för att synliggöra maktstrukturer jag stött på under mina år på Teaterhögskolan.

Platstagande

Teater är ett ensemblearbete och därför är det viktigt att hitta en fungerande gruppdynamik för att alla skall känna att de får plats, blir sedda och samtidigt får behålla sin integritet. Det talas mycket om platstagande inom teater men det är ofta väldigt svårt att definiera vad platsen som ges eller tas innebär. Det kan handla om tid, utrymme, var du rent fysiskt befinner dig på scenen i förhållande till dina medspelare eller vem som tar eller får fokus. Platstagande påverkas av personers privata status i gruppen och hur mycket gensvar man får av andra – helt enkelt hur mycket frihet att existera du har.

”»Platstagande« är inte en individuell handling utan bygger på ömsesidigt, ofta kollektivt agerande – för att kunna ta plats måste individen också få plats. Att manliga studenter i större utsträckning än kvinnliga upplever platstagande som problematiskt handlar inte enbart om att de är bättre på att

¹³ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Makt>

ta för sig, utan också att de får ett större utrymme av omgivningen.”¹⁴

Under arbetet med *Scener ur ett äktenskap* tog regissören inte något ansvar för att fördela materialet jämnt mellan studerandena på kursen. Textmängd, uppgift och scentid varierade väldigt mycket mellan studerandena. En nonchalant attityd gentemot rollutdelning och fördelning av materialet resulterade i att kvinnorna fick mindre och ointressantare sceniska uppgifter än sina manliga kurskamrater. Det är till exempel stor skillnad på att bli tilldelad en scen i akt ett där personerna i pjäsen presenteras och att få scenen som innehåller föreställningens vändpunkt.

Ansvar för fördelningen av scener och material lades på studerandena – vi skulle själva bedöma om vi ansåg oss ha tillräckligt med material eller inte. Det var väldigt svårt att för mig i det läget ställa mig upp och be om att få en större uppgift eller ett material med köttigare innehåll, bland annat för att det fanns andra tjejer som var i samma situation som jag och jag därför inte ville känna mig gnällig och kräva mer än någon annan. Jag bad helt enkelt om ursäkt för mig själv istället för att våga stå på mig, ta min plats och kräva att få lika stora uppgifter som alla andra.

När vi två år senare gick igenom ordningen på scenerna i *De-construction site* och såg vem som var med i vilka scener konstaterades det att några hade väldigt lite att göra. Två tjejer och, för omväxlings skull, tre killar hade mindre material än alla andra medan en kille helt klart hade mest. Problemet togs upp och jag, som för en gångs skull kände att jag var nöjd med mina uppgifter och dess svårighetsgrad, satt alldeles tyst och tänkte att ”Shit vad skönt att inte behöva klaga över att jag har för lite att göra! Nu jämnar det äntligen ut sig lite efter de här fyra åren i skolan.” Det var en helt ny situation jag befann mig i och jag kände att jag verkligen inte ville lämna ifrån mig någon av mina uppgifter till förmån för någon annan. Efter den upplevelsen kan jag förstå att killarna inte heller vill ge ifrån sig uppgifter de blivit tilldelade. Just därför är det pedagogens uppgift att ta ansvar för fördelningen av material redan i ett tidigt skede av en kurs eller produktion.

¹⁴ *Att gestalta kön* s. 135

Kvinnors platstagande görs oftast till ett psykologiskt och individuellt problem istället för ett strukturellt problem. Det kan vara svårt att omfatta att majoriteten män och kvinnor uppfostras olika redan från födseln och därför inte verkar under samma förutsättningar. Vi lever i ett patriarkat, där männen är överordnade kvinnorna, och bara genom det finns det en motsättning i platstagande och kön. Flickor uppfostras att leka lugnt och bejaka sina känslor medan pojkar förväntas vara vilda och starka både psykiskt och fysiskt. Den klassiska feminina könsrollen som flickor uppfostras till gör att kvinnor inte är lika vana som män att breda ut sig varken fysiskt eller psykiskt.

”Kvinnliga studenter får höra att de måste ta för sig mer, ta mer plats. Denna typ av uppmaning är felformulerad, felriktad och problematisk av flera anledningar: dels antyder den att situationen är självförvållad, dels faller det på den kvinnliga studenten att ta ansvar för en ojämställd situation som redan missgynnar henne. Det tas för givet att positiv förändring sker genom att kvinnliga studenter anpassar sitt beteende, medan de manliga studenterna inte behöver förändra sitt sätt att agera eller förhålla sig. Och det sänder signaler om att manliga studenter inte aktivt behöver delta i förändringsarbetet utan kan fortsätta som förut, att jämställdhetsarbete är de kvinnliga studenternas område.”¹⁵

Homosocialitet

Det är ett faktum att män har en tendens att hålla varandra om ryggen. Många gånger har jag upplevt att en idé eller ett skämt som kommit från mig inte fått samma genomslagskraft i gruppen som när en kille tar upp exakt samma sak två minuter senare.

Manlig homosocialitet innebär att män identifierar sig med och förhåller sig till andra män. Kvinnor gör samma sak, de väljer också att identifiera sig med män och ägnar sig därmed åt kvinnlig heterosocialitet. Detta betyder att alla har lättare att identifiera sig med män. Därför går t.ex. kvinnor på teater i

¹⁵ Att gestalta kön s.136

högre grad än män eftersom de har lättare att känna igen sig i både kvinnors och mäns erfarenheter.

Att bli bekräftad av en man väger tyngre än att bli bekräftad av en kvinna. Jag går själv i den fällan, främst när det gäller humor. Drar jag ett skämt som en man skrattar åt känner jag mig mer tillfredsställd än om en kvinna gör det.

Kvinnor kan ingå i den manliga homosocialiteten men oftast för att hon står utanför den förväntade kvinnliga normen. Typ ”du är ju inte som alla andra kvinnor”. Detta sker ofta på bekostnad av andra kvinnor. Ibland har jag tydligen varit en del av den manliga homosocialiteten. Jag tror det beror på att jag är lesbisk och på det sättet är ”ofarlig” rent sexuellt, det finns ingen risk att vi kommer att ligga med varandra. Dock är det intressant hur jag kan vara en i killgänget ända tills en man med mycket auktoritet som tar mycket plats ansluter sig. Hela gruppdynamiken ändras och jag degraderas till ”tjejen som hänger med” som inte längre har lika stort inflytande i gruppen.

Att de intressantaste dramatiska rollerna är skrivna för män och att de högsta posterna på teatrar ofta innehas av män är ett resultat av manlig homosocialitet.

I *Större än så här* tipsar komikerna Sissela Kyle och Anna Blomberg att tjejer borde bli bättre på att: ”Skratta åt varandras skämt, öva tillsammans på att misslyckas, inte vara så självkritisk när svårigheterna ökar i och med nya uppgifter.”¹⁶ Håll varandra om ryggen som kvinnor och stå upp mot könsmaktsordningen¹⁷ tillsammans.

Härskartekniker

Härskartekniker används av både män och kvinnor men det är oftast kvinnor som utsätts för dessa. Nedan listar jag socialpsykologen Berit Ås fem grundläggande härskartekniker¹⁸ och exemplifierar dem med situationer jag själv upplevt under mina år på Teaterhögskolan.

¹⁶ s. 46

¹⁷ Könsmaktsordning: Män som grupp är överordnade kvinnor som grupp.

¹⁸ <http://sv.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4rskarteknik>

Osynliggörande:

”Att tysta eller marginalisera oppositionella genom att ignorera dem.”

Under en repetition råkade jag ut för en situation där min manliga medspelare förbisåg alla sceniska överenskommelser och därigenom ignorerade i stort sett alla mina idéer och impulser. Jag blev avbruten, överröstad och fullkomligt nonchalerad. Trots att jag försökte ta in situationen och upprätthålla en diskussion med min medspelare tog han all plats och fokus, han ställde sig till och med i vägen för mig rent fysiskt. Jag kände att jag inte blev respekterad som skådespelare i detta läge eftersom min medspelare inte tog något som helst ansvar för den sceniska situationen som vi båda var en del av.

Förlöjligande:

”Att genom ett manipulativt sätt framställa någons argument eller person som löjlig och oviktig. Detta genomförs till exempel genom att använda slående men ovidkommande liknelser. Även att inför grupp anmärka på ens yttre är ett sätt.”

Under en paneldiskussion under temat “Normkritik/normkreativitet inom scenkonsten”¹⁹ konstaterade jag att genuskursen med Liv Elf-Karlén var första gången under hela min teaterhögskoletid som jag har haft tillräckligt mycket material under en föreställning, till och med mer än några killar, samt att jag dessutom fick arbeta med en drivande roll. Av en paneldeltagare och pedagog på Teaterhögskolan fick jag då motfrågan om den här kursen kanske motiverat mig på ett annat sätt än andra kurser och att jag därför känner mig mera tillfredsställd med materialet än tidigare?

Detta är ett tydligt exempel på ett återkommande sätt att använda sig av härskartekniker – att en studerandes uppfattning av ett strukturellt problem förminskas till en privat känslomässig upplevelse av situationen. Att kursen bland annat tack vare materialet motiverade mig mer än tidigare kurser är uppenbart, därför borde man fokusera på att granska hur undervisningen sett

¹⁹ ”Normkritik/normkreativitet inom scenkonsten” 6.10.2013 under Regnbågshelgen

ut fram till genuskursen i stället för att avfärda detta som en enskild studerandes upplevelse.

Undanhållande av information:

”Att utestänga någon eller marginalisera dennes roll genom att undanhålla väsentlig information.”

Pedagoger som i rökrummet ger regi och feedback till studeranden leder till att de som inte röker får mindre respons på sitt arbete. Det har hänt att studerande efter pauser fått nya förslag på lösningar presenterade för sig utan att själv ha haft en möjlighet att diskutera arbetet som hen är delaktig i.

Dubbelbestraffning:

”Att ställa en inför ett val, och utsätta en för nedvärdering och bestraffning, oavsett vilket val man än gör.”

Från dag ett på Teaterhögskolan fick min kurs höra att vi går en av landets dyraste utbildningar. Vi fick också veta att en konstnärs uppgift är att ifrågasätta saker och att det därför är viktigt och helt naturligt att vi kritiserar och ger feedback på utbildningen och kurserna. Dock visade det sig att studerandena, när de framförde konstruktiv kritik gällande utbildningen till pedagogerna, uppmanades att sluta gnälla och istället tänka på alla de hundra sökande som inte antogs till skolan och som mer än gärna skulle ta deras plats.

Påförande av skuld och skam:

”Att få en att skämmas för sina egenskaper, eller att antyda att något man utsätts för är ens eget fel. Detta sker ofta genom en kombination av förlöjligande och dubbelbestraffning.”

Under grundutbildningen krävde en pedagog att jag borde ta mer plats under lektionerna. Fast jag tyckte att jag hela tiden tog små steg framåt uppmanades jag att visa framfötterna ännu mera. Till slut trodde jag verkligen att det var mitt fel att jag inte klarade av en så enkel uppgift istället för att se det faktum att pedagogerna var oförmögen att hjälpa sina studerande.

Det är svårt att hävda sig när ens pedagoger använder sig av härskartekniker i undervisningen. Jag har upplevt det många gånger, även från sådana pedagoger som anser sig vara medvetna och påstår sig vara feminister. Att bli medveten om härskartekniker och dess funktioner, både som offer och förövare, gör att det är lättare att upptäcka när de används och därigenom förlorar de betydelse.

Ett bra tips för att hitta verktyg att försvara sig mot härskartekniker eller helt enkelt skapa ett positivare arbetsklimat är att bekanta sig med främjartekniker.²⁰ Genom *synliggörande* lyfter du fram alla i gruppen i stället för att osynliggöra en eller flera personer. *Respektera* och bemöt andra seriöst för att motverka förlöjligande. Att *framhålla information* och att inte ta för givet att alla är upplysta gällande ett visst ämne är bra sätt att hindra undanhållande av information. Genom *dubbelbelöning* kan du lyfta fram folks positiva egenskaper samt ta deras olika förutsättningar att klara av en uppgift i beaktande. För att uppmuntra sig själv kan man tänka att man gör så gott man kan, allt för att undvika dubbelbestraffning. I motarbetandet av påförande av skuld och skam kan man ägna sig åt *avlastning och bekräftelse* genom att stödja andra i deras arbete och betona det de gör bra.

²⁰ http://alltomjamstalldhet.se/?page_id=413

IDENTITETEN OCH KROPPEN

De allra flesta har, vare sig de vill det eller inte, en bild av den stereotypa ”mannen” och den stereotypa ”kvinnan” och vilka ideal för beteende och utseende som kretsar kring dem. Kvinnor skall vara vackra, föra sig feminint och inte vara allt för starka, varken fysiskt eller psykiskt. Män bör vara stadiga och stabila, macho och vältränade. Trots dessa arketyper föreställningar är det få som identifierar sig med dem. Ibland får jag känslan av att det är dessa stereotyper vi ska lära oss gestalta på skolan. Att vi alla stöps i samma form istället för att våra olikheter bejakas och ses som positiva egenskaper – att våra olika sätt att uttrycka oss på som skådespelare faktiskt speglar den variation av människor vi hittar i det verkliga livet.

Självbild

Under en stor del av mitt liv har jag haft en väldigt förvriden kroppsuppfattning. Jag har förstätt att jag uppfyller många skönhetsideal och har aldrig känt någon större press att leva upp till några utseendemässiga krav. Snarare har mitt problem legat i att jag inte känt mig bekväm i min egen kropp för att jag inte riktigt har vetat var jag har den. Många av de begränsningar jag känt i min kropp beror på att jag har uppfattat mig som klumpig, svag och osmidig för att jag har så långa armar och ben. Ibland har jag glömt bort att jag har en kvinnlig kropp. Jag tror att jag rör mig maskulinare och mer kantigt än jag gör. Största delen av mitt liv har jag inte känt mig attraktiv trots att jag har attribut som spelar på det – att jag är lång, smal, har bra benstomme, o.s.v. Det har helt enkelt tagit lång tid för mig att lära känna min kropp.

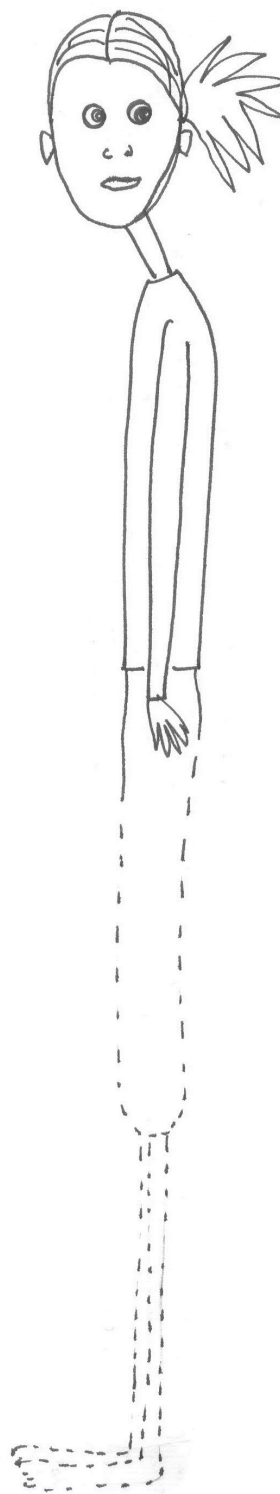
I och med att jag inledde mina studier på Teaterhögskolan sattes en enorm process igång för mig. Jag fick börja utforska min fysik och lära min kropp nya saker. Att väcka upp kroppen var väldigt emotionellt för mig. Jag märkte att många känslor var kopplade till min fysik. Att våga, tro på att jag klarar något, sedan lyckas eller misslyckas var en känslomässig berg- och dalbana. Innan jag ens själv visste vad mitt personliga uttryckssätt var skulle vi parallellt med rörelselektionerna arbeta med olika fysiska skådespelaruttryck i scenframställningsundervisningen.

Under början av vår utbildning hade vi en scenframställningspedagog som satte etikett på alla studerandena. Du kunde antingen ha en fysik av käpp, boll eller slöja. Under en lektion satt alla studerande samlade på golvet och pedagogen gick person för person igenom vilken kroppstyp de hade - ”du är boll” ”du är en typisk slöja”, ”du är käpp” o.s.v. Att någon sätter en stämpel på en på det sättet sätter ganska djupa spår. Det ger en bild av att alla är på ett visst sätt och att det inte är bra att vara för mycket av det ena eller andra, speciellt inte om du som kvinna är käpp eller som man är slöja. Jag stämplades som käpp, det vill säga var jag kantig och hård, och uppmanades att arbeta mer med mina mjuka, feminina ”slöjiga” sidor.

Som studerande borde man få lära sig att ingenting är rätt eller fel, att alla har olika utgångspunkt men ska bli bra på allt. Att inte se diversitet hos skådespelarstuderandena som en tillgång är att kasta bort begåvning.

Under en röst- och rörelsekurs med Liisa Pentti och Harriet Sevelius ganska tidigt under utbildningen fick vi en uppgift där vi skulle rita ett självporträtt. Jag tecknade en lång smal seriefiguraktig varelse med suddiga ben. När vi i ett senare skede diskuterade min illustration noterade en av mina kurskamrater att jag på bilden inte har några bröst. Jag hade ritat mig själv platt som en plank. Faktum är att jag har bröst som syns men de hade inte rymts med i den bild jag hade av mig själv.

Nu har jag blivit vän med min kropp och vet ungefär hur den fungerar. När jag nu inte längre ser saker som begränsningar utan kvaliteter så har jag blivit ganska intresserad av att fortsätta undersöka min kropp och vad jag vill och



kan göra med den. Jag har lärt mig tycka att jag är intressant som jag är just därför att jag inte passar in i en klassisk feminin mall utan är en androgyn person med spännande fysik.

Jag har alla biologiska fysiska förutsättningar att berätta att jag är kvinna. I och med det borde det bara vara en fördel att jag kan leka både med mina maskulina och feminina egenskaper. Om jag betar mig klumpigt eller känner mig fyrkantig så är det kanske just precis sådan som rollen jag gestaltar får vara den dagen.

Maskulina och feminina uttryck

Av någon anledning har jag hemskt sällan på scenen känt att jag får bejaka just den jag är. Pojkflickan i mig har allt som oftast känt sig hämmad och åsidosatt.

Under arbetet med *Kungen av Ö* våren 2012 på Åbo svenska teater kände jag mig extremt felcastad. Jag skulle spela Beatrice, en 16-årig flicka som skulle vara sexig men oskuldsfull, en roll som inte driver överhuvudtaget utan mest är en accessoar för männen. Jag hade svårt att närma mig rollen, dels för att manuset ville tvinga in mig i en stereotyp gestaltning, dels för att jag kände mig för gammal, för maskulin och tyckte att mitt skratt inte var tillräckligt "flickigt" och bubbligt. Hela tiden dessa "inte tillräckligt feminin". Jag försökte göra mig mjuk i kroppen och hitta ett "flickigare" sätt att vara men det kändes helt enkelt som om jag var allt annat än övertygande. Hur är det möjligt att göra en mångfasetterad och normkritisk gestaltning när manus, regissör, kostym och medspelare drar åt rakt motsatt håll?

Förstås har det varit en bra utmaning och väldigt givande att lära mig gestalta sådana kvinnor som ligger långt ifrån mig själv. Samtidigt saknar jag att gestalta moderna kvinnor, dem jag träffar på gatan idag.

Jag ifrågasätter också logiken i att de killar som haft lätt för feminina uttryck under utbildningen ofta fått spela kvinnor medan jag på ettan inte tilläts gestalta en man eftersom jag enligt vår pedagog ansågs kunna det här med maskuliniteter och istället borde arbeta med mina mjuka sidor. Möjligtvis kan detta bero på att maskuliniteter inte är lika tillgängliga för alla att gestalta som

femininiteter. ”Femininitet uppfattas som något artificiellt som alla, män likaväl som kvinnor, kan agera och tillägna sig. Maskulinitet är däremot något som är svårt att separera från manskroppen.”²¹

Under första året på skolan skulle vi under en lektion i scenframställning improvisera med maskulina och feminina uttryck. Killarna skulle imitera James Bond medan flickorna fick ta sig an Marilyn Monroe. Jag låste mig totalt eftersom jag fick uppfattningen av att vi helt okritiskt skulle imitera manliga och kvinnliga stereotyper för att tjejerna på kursen skulle bli mjukare i kroppen och killarna skulle hitta machomannen i sig. När jag efteråt ifrågasatte övningen och undrade om vi inte skulle svänga på rollerna så att killarna också fick prova på att vara Monroe och tjejerna Bond svarade vår pedagog att ”det hinner vi inte med idag, vi gör det en annan gång.” Den gången kom aldrig. Visst ska studerandena lära sig att bli mångsidiga skådespelare och hitta olika kvaliteter i sin fysik men då måste man hitta verktyg som ger både manliga och kvinnliga studeranden möjlighet att undersöka både maskulina och feminina uttryck utan att behöva koppla det till kön.

Queera uttryck

Med hjälp av olika former av performativitet, yttre förutsättningar som skapar kön, kan man utforska femininiteter och maskuliniteter och upptäcka hur små medel det egentligen krävs för att göra ickenormativa gestaltningar av män och kvinnor. Genom att t.ex. klä en kvinna med maskulina rörelsemönster i kvinnokläder eller en man med feminina rörelsemönster i kavaj kan man få betraktaren att tänja på sina föreställningar om kön.

Under kursen i genusnyfiken gestaltning med Liv Elf-Karlén hösten 2012 arbetade vi med monologer och lät först en kvinna framföra den och direkt efter en man som försökte imitera föregående uppförande exakt. Det var väldigt intressant att se att dessa två personers budskap, som framfördes identiskt, tolkades så olika av oss som observerade bara på grund av vilket kön

²¹ s. 223 ; Rosenberg, T. (2004). *Besvärliga människor – kommunikation till varje pris!: Teatersamtal med Suzanne Osten*. Stockholm: Atlas.

skådespelarna tillhörde. Bara genom att ha en kvinnlig kropp uppfattar publiken det jag gör annorlunda än om en man skulle göra exakt samma sak.

Under en annan övning delades vi upp i par som fick härma varandras privata gångstilar. Jag och Nils arbetade med varandra och upptäckte att vi inte behövde ändra särskilt många detaljer för att imitera varandras kroppsspråk. Vi har olika sätt att slänga fram foten när vi går och jag rör lite mer på höfterna medan han har en mer rörlig torso. Skillnaderna mellan våra sätt att röra oss är väldigt små, ändå ser man tydligt att jag är kvinna och han man även när vi härmar varandra. Under *I only want you to love me* utnyttjade vi våra likheter i det sceniska arbetet då Nils och jag mot slutet av repetitionsperioden bytte kostym med varandra. Det var många av våra kurskamrater som förväxlade oss i början. Med små medel kunde vi förvirra både oss själva och andra.



Under en lektion med Liv Elf-Karlén arbetade vi med att isolera feminina och maskulina egenskaper i olika kroppsdelar. T.ex. kunde vi gå omkring i rummet med feminina ben och maskulina händer. Först skulle vi överdriva rörelserna för att så småningom tona ner och göra dem väldigt subtilt. Till vår stora överraskning förvandlades dessa groteska överdrivna varelser till väldigt naturliga människor. Genom att använda sig av maskuliniteter och femininiteter kan man twista till ett porträtt utan att för den delen gestalta ett specifikt kön. Detta sätt att arbeta ger nya uttrycksmöjligheter både för

kvinnor och män. Att utveckla sitt kroppsliga uttryck breddar skådespelarens repertoar.

Överhuvudtaget är det intressant att bryta mot normer och stereotypa handlingssätt och hamna någon helt annanstans än i det ”normala”. Jag gillar att gestalta könsneutrala karaktärer eftersom det ger mig en känsla av frihet. Jag kan leka med maskulina och feminina uttryck utan att ifrågasätta mig själv eller komplicera kring mina könsuppfattningar. Delvis förändrar jag beroende på situation eller vad jag vill uttrycka mitt fysiska uttryck också privat. Jag antar att alla gör det hela tiden, därför känns det också så konstigt att spela kvinna eftersom jag, och kanske också pedagogen eller regissören, automatiskt förväntar sig av ”kvinnan” att hon skall ha ett feminint uttryck och klä sig i kjol och gå omkring i högklackat. Hon kan vara en femme fatale, mor, hora, utnyttjad kvinna, o.s.v. men sällan blir hon mer djuplodad än vad dessa epitet berättar. Alla människor är komplexa och därför borde jag bli bättre på att ifrågasätta de stereotypier och normer som jag helt oreflekterat kan falla i fällan för i utövandet av mitt yrke.

Drag

Under vårt forskande i maskuliniteter och femininiteter under processen med *De-construction site* fick de självdefinierade kvinnorna under några dagars tid utveckla egna drag kings. Vi klädde oss i manskläder med löskuk i kalsongerna, lindade bröst samt lösskägg och skapade utgående från denna mask en stereotyp bild av en man. Vi bredde ut oss fysiskt, anammade maskulina sätt att röra oss, tog mycket tid och utrymme, undvek att ta ansvar över sociala situationer och gjorde en sak i taget så enkelt och praktiskt som möjligt.

Det uppstod en variation av olika stereotypa män – Keijo: tystlåten ensamstående fotbollstränare, Spikin från Pojo: mormors pojke med intresse för motorer, Erik: konstnärlig gitarrkille, Ronny: evighetsstuderande ungarl med taskig kvinnosyn och Mackan, min dragking, en miljömedveten hipsterkille och feminist. En del av killarna var extrema karikatyrer som hela tiden droppade oneliners och bekräftade manliga stereotypier. Mackan låg dock ganska nära mig själv och jag märkte att jag istället för att driva med en manstyp försökte vara realistisk och passera som verklig kille med honom. Jag

landade i male mimicry, ett försök att uppfattas som riktig kille, som i motsats till drag kingens stereotyperande är ute efter att framställa verklighetstroga män. Det krävdes mycket energi att hålla masken vid liv med en så "realistisk" karaktär som Mackan.

Utöver att jag inte ville stereotypisera Mackan kändes det ganska underligt att som lesbisk dragkinga och börja spana in brudar. Åsiktsmässigt skiljde det inte mycket mellan mig och Mackan. Det var en väldigt speciell och emotionell upplevelse att hela tiden ligga på gränsen till det privata. Jag antar att det ledde till att jag inte kände mig särskilt fri i Mackan samtidigt som det var revolutionerande hur mycket plats jag kunde ta, och hur lite jag behövde bry mig om att hålla diskussioner vid liv eller ta ansvar för att andra skulle ha det trevligt.

Eftersom jag har mycket fördomar både om stereotypa "män" och "kvinnor" skulle det vara fantastiskt att få spela ut dem också genom att draga mitt eget kön, att få undersöka var glipan mellan min uppfattning av att vara kvinna och min bild av en arketyrisk "kvinna" ligger.

Dessutom var det mycket intressant att efter att ha gjort dragking märka hur feminin min fysik egentligen är. Jag inser samtidigt att det ibland är en väldigt liten skillnad mellan femininiteter och maskuliniteter och hur lätt jag kan ändra en liten detalj i mitt fysiska uttryck för att genast uppfattas som mer maskulin.

KOSTYM

Eftersom jag alltid varit lite av en pojkflicka har jag ofta känt ett motstånd i att tvingas klä mig i högklackat och klänning privat. På scenen kan jag tycka att det är riktigt roligt men jag har märkt att jag blir bångstyrig om jag anser att kostymen inte understöder min roll eller hindrar mig att vara så fysisk som jag skulle vilja. Ibland känner jag att kostymen kan främmandegöra en roll för mig, speciellt om jag som skådespelare får mina rollkläder sent i processen eller inte känner att kläderna stämmer överens med den bild jag skapat av rollen. Jag garderar mig ofta extra när det gäller klänningar, kjolar och högklackat eftersom jag är väldigt mån om att inte följa kläderna allt för mycket och börja spela ”kvinna”. Suzanne Osten säger att ”Inom skådespeleriet är uppfattningen om kvinnligt och manligt oerhört gammalmodigt./.../På teaterhögskolorna används fortfarande högklackat och kjol för att spela kvinna, kostym och hatt för man.”²² Jag håller med i Ostens påstående och uppfattar att valet att iklä män kavaj och kvinnor klänning på teaterscenen inte sällan är relativt oreflekterat.

Att spela kostym

Som skådespelare får man ofta sin kostym i ett ganska sent skede av repetitionsprocessen, ibland kan kostymen göra rollen komplett, ibland blir det en chock att dra på sig rollkläderna. Kostymen berättar så mycket om sin bärare att den både kan hjälpa och stjälpa ett rollporträtt. Som skådespelare börjar man lätt fylla ut kostymen på ett passande sätt. Om du blir tilldelad en klänning och högklackade skor förändrar du antagligen ditt kroppsspråk och din andning dels för att du har en inbyggd bild av vad just den här sortens kostym berättar, dels för att det med den följer vissa fysiska begränsningar. Att som skådespelare helt inrätta sig efter vad kostymen berättar är kanske inte alltid det mest intressanta konstnärliga valet. Eftersom vissa kostymer kan vara väldigt starka påståenden är det viktigt att fundera över vad man kan uppnå genom att gå emot detta påstående och spela något som kanske inte förväntas av personen som bär denna kostym.

²² s.228 ; Rosenberg, T. (2004). *Besvärliga människor – kommunikation till varje pris!: Teatersamtal med Suzanne Osten*. Stockholm: Atlas

Under repetitionsperioden av *De-construction site* klädde sig de kvinnliga studerandena, som en uppgift i arbetet med performativitet, i tunna nattlinnen medan de rörde sig med sina dragkingars fysik i rummet. Det fanns en märkbar skillnad i hur mycket mer energi det krävdes att hålla drag kingen vid liv när vi endast hade på oss tunna linnen och trosor och varken hade smink eller manliga kläder till hjälp. Tidigare har jag alltid känt att jag måste ändra mitt sätt att röra mig och vara på när jag fått scenkläder som är förknippade med feminina eller maskulina uttryck men eftersom drag kingen i sig var ett så starkt påstående påverkades jag mindre av kläderna som drag kingen Mackan än jag skulle ha gjort som mig själv. Dock var jag tvungen att överdriva Mackan extra mycket, liksom kämpa emot nattlinnet och den femininitet det ville dra med mig i. Killarna på kursen fick i sin tur göra sina dragqueens iförda herrkavajer. Dessa lekar med performativitet ledde till att betraktarna såg biologiska kvinnor och män som betedde sig ickenormativt. På det här sättet kan genusnyfiken gestaltning ge skådespelaren nya verktyg att gestalta roller på ett icke könsbundet sätt.

Hinder och fördelar med olika sorters kostym

Rent fysiskt ligger det olika hinder och möjligheter i olika sorters kostym. Det kan vara svårt att lyfta armarna ordentligt i en kavaj, du har inte samma kontakt med golvet i högklackade som i flatbottnade skor, för små kläder begränsar rörelsefriheten medan stora kläder kan göra samma sak eller ge mer utrymme, en korsett påverkar andningen o.s.v. Det finns också rent psykologiska hinder och fördelar med kostym. Hur påverkar min kostyms utseende publikens uppfattning av skådespelarens gestaltning? När tillåts hinder i kostym vara en kvalitet och när begränsar det mig fysiskt eller psykiskt att som skådespelare uttrycka mig?

Under grundutbildningen i scenframställning på Teaterhögskolan ombads alla studerande att gå till dräktlagret och plocka ut skor att arbeta i. Tjejerna skulle prova både lågskor och högklackade medan killarna bara behövde lågskor. En diskussion uppstod där både manliga och kvinnliga studerande undrade om inte killarna också skulle få ta med sig högklackade skor. Vi fick klartecken för det men väl i dräktlagret visade det sig att storlekarna på högklackade skor var begränsad. Vi fick hålla oss till ursprungsplanen. Flickorna fick två par skor medan pojkarna fick nöja sig med ett par lågskor var. Under lektionerna var

det till en början frivilligt för flickorna att välja om de ville arbeta i låg- eller högklackade skor. Så småningom beordrades vi att använda endast högklackat. Det var nyttigt för mig att röra mig utanför bekvämlighetszonen genom att arbeta i högklackat, men de höga klackarna och tvånget kändes extremt begränsande. När killarna rörelsemässigt kunde explodera åt olika håll i rummet hade jag alltid en bromssträcka på några meter och riskerade att stuka vristerna, dessutom lade jag alldeles för mycket fokus på mina skodon och hur min kropp anpassade sig till dem istället för att kunna lägga all min koncentration på de sceniska uppgifterna. Bara genom en så enkel sak som att improvisera vardagliga scener i högklackat, begränsades jag som skådespelare. Mina förutsättningar att få ut lika mycket av undervisningen i förhållande till killarna minskade på grund av ett par skor.

En av kvinnoklädernas funktion är att framhäva kurvor och feminina uttryck. Om kläder är designade för att framhäva kroppsformen innebär det automatiskt att den som ikläder sig dem förväntas bli betraktad. För mig känns det problematiskt att bara genom att jag bär en viss sorts kläder signalerar att jag är ett objekt. Både det att jag blir medveten om hur min kropp ser ut och att mitt rörelseutrymme begränsas gör att jag känner mig mindre bekväm och tappar status.

I *Mefisto* som var en extremt fysiskt krävande föreställning bar jag från dag två av repetitionerna högklackat och långklänning. Kostymören anpassade kostymen så gott det gick till fysisk aktivitet. Kostymen var absolut ett hinder som jag helt enkelt fick ta in och arbeta med för att klara av min uppgift som skådespelare. Det tog ett tag innan jag kände mig bekväm med motståndet men samtidigt blev motståndet i sig en kvalitet – det gav mig som skådespelare energi och rent visuellt kände jag mig inte tvungen att försöka se stilig ut i dessa kläder, för mig handlade det om att ta mig igenom föreställningen så som Zholdak instruerat mig utan att för den skull skada mig eller halka omkull på det våta scengolvet.

När vi arbetade med *I only want you to love me* fick jag en 70-tals herrkostym och drog först slutsatsen att jag skulle gestalta någon sorts maskulinitet. Efter ett tag insåg jag att regissören inte förväntade sig något sådant av mig, jag kunde göra vad jag ville och snarare leka med hindren och möjligheterna som

kostymen gav. Jag har faktiskt aldrig känt mig så bekväm med att spela med feminina uttryck som i den kostymen.

Nakenhet på scen

”If a man gets naked he is trying to change the world and create new important things, specially [sic!] if he talks about philosophy or political change, while he is naked. Ok, maybe you feel offended, because he is taking out his dick. Or you think, this is a concious provocation! But by thinking and feeling this, you just affirm, that it is something important he does. But if a woman gets naked and talks about this/.../you think she wants to seduce you, or she has some kind of wierd trauma. In most of cases [sic!] you think: That poor dear, there must have been an evil director forcing her to get naked and put shame on her like this!”²³

Jag har haft otaliga diskussioner om nakenhet på scen och hur mycket mer problematiskt det är för kvinnor än män att vara nakna på scenen. Ofta uppfattar jag att manliga skådespelare som tar av sig kläderna på scenen gör det för att det är en konstnärlig nödvändighet, man vill understryka mannens budskap, medan det bakom den kvinnliga nakenheten inte alltid hittas en konkretare orsak än att visa upp den nakna kvinnokroppen. Den nakna kvinnan ses som ett objekt medan den nakna mannen uppfattas som ett subjekt.

För mig känns det väldigt frustrerande att inte kunna styra publikens läsning av nakenhet på scenen. Jag har själv varit med om situationer där publiken uppfattat min roll som ett objekt fast jag som skådespelare inte själv gjort det. Detta kan bland annat kopplas till blick. Den nakne mannens seende maskulina blick bidrar till att han uppfattas som ett subjekt medan kvinnan med en betraktad feminin blick lätt blir ett objekt för den maskulint betraktande publiken. Förstås handlar mycket om hur publiken uppfattar nakenheten och dess samband. Det är stor skillnad på att välja att klä av sig själv och att bli avklädd, vilken handling du utför och vad texten berättar när du är naken. I regel har jag oftast uppfattat den manliga nakenhet jag sett på

²³ Christoph Wirth inspirerat av improvisationer ur repetitionsprocessen av *I only want you to love me*

scenen som ett slags bevis för just manlighet medan de nakna kvinnorna varit bifigurer som betraktats eller utnyttjats.

Under repetitions- och spelperioden av *I only want you to love me* tog jag möjligheten att utforska min egen nakenhet på scenen. Under en improvisation klädde min manliga medspelare under ett känslomässigt utbrott av sig naken varpå jag hoppade på tåget och kommenterade denna nakenhet. För att illustrera detta började jag själv klä av mig påhejad av en annan medspelare. Efter att ha klätt av mig strumpor, skor, kavaj och skjorta konstaterade jag vid byornas öppnande att om jag klär av mig naken nu så kommer min nakenhet att betyda något helt annat än min manliga medspelares nakenhet. Bara för att jag är kvinna kommer jag att bli betraktad på ett helt annat sätt än han. Varpå jag valde att långsamt klä på mig igen. Av denna improvisation skapades idén till en scen som senare kom med i föreställningen.

I scenen som slutligen visades i *I only want you to love me* klädde min manliga motspelare av sig naken och härjade fritt runt i salongen, pratade med publiken och tog utrymme och tid i allmänhet. Min uppgift var att stillastående vid en mikrofon kommentera detta faktum – att han som man kan ta tid, plats och dessutom vara naken – samt ställa frågan om jag som kvinna skulle kunna göra exakt samma sak utan att ses som ett objekt. I mitten av min monolog började jag klä av mig för att liksom i improvisationen i underkläder konstatera att jag nog måste behålla kläderna på.

Efter halva spelperioden började jag fundera över vad som skulle hända i mig själv och med publiken om jag faktiskt klädde av mig naken. Jag kände att jag ville utmana min egen bekvämlighet och se vilka reaktioner som skulle uppstå i stunden. I näst sista föreställningen klädde jag slutligen av mig naken för första gången. Jag var förberedd på att känna mig obekvämt och utsatt samtidigt som jag var redo att utsätta mig för situationen som ett personligt experiment på scenen. Dock överraskades jag över hur bekväm jag kände mig när jag slutligen stod naken på scen. Jag beslöt mig för att också klä av mig under den sista föreställningen för att undersöka om föregående föreställnings upplevelse skulle upprepa sig. Återigen var jag redo för att

känna mig utsatt men inte heller den gången kände jag något annat än att jag var modig.

Jag tror att denna känsla grundade sig i att jag själv valde att klä av mig naken, det var inte en regissörs önskan. Den sceniska situationen hade jag efter sex spelade föreställningar förhållandevis bra kontroll över, speciellt i och med att jag hela tiden kunde kommentera situationen, ha kontakt med publiken och se deras reaktioner. Det faktum att jag kunde se publiken och inte bara var betraktad av dem gjorde det lättare att inte bli ett objekt. Jag hade möjlighet att se om de tittade på mig och i så fall vilken del av min kropp deras blick sökte sig till. Både min och publikens medvetenhet om att de ser mig men att jag också ser dem hjälpte till att avobjektifiera situationen.

HUR KAN SITUATIONEN FÖRÄNDRAS?

När Teaterhögskolan lade upp sin jämställdhets- och likabehandlingsplan gjordes en kartläggning av jämställdheten på Teaterhögskolan. I december-januari 2011-2012 fick de studerande svara på en jämställdhetsenkät. I *Teaterhögskolans jämställdhets- och likabehandlingsplan för åren 2012-2014* redogörs undersökningens resultat:

I enkätens öppna [sic!] respons gavs det uttryck för att utbildningen i skådespelararbete inte är könsneutral och att skådespelarna uttryckligen utbildas till kvinnliga och manliga skådespelare. Vidare önskade man att det som kursmaterial skulle väljas pjäser där också de kvinnliga studerande kunde få betydelsefulla roller.²⁴

Materialet som används i undervisningen på Teaterhögskolan bör ses över. Att kräva att dramatiken som används ska vara skriven av 50 % kvinnor och 50 % män är helt rimligt. Det finns goda samtida alternativ till t.ex. August Strindberg – Alfhild Agrell, Anne Charlotte Leffler, Frida Stéenhoff och Stina Aronson för att nämna några. Dessutom måste man vara noga med vilka uppgifter de studerande får möjlighet att arbeta med. Man bör vara vaksam på att vi genom att spela klassiker bekräftar gamla stereotyper och att all modern dramatik inte nödvändigtvis är genusmedveten.

I *Teaterhögskolans jämställdhets- och likabehandlingsplan för åren 2012-2014* kan man läsa: ”Vid antagningen och vid val av studiematerial bör man ta hänsyn till båda köns synpunkter.”²⁵

Gästpedagoger och regissörer bör bekanta sig med Teaterhögskolans jämställdhets- och likabehandlingsplan. Arbetsgivaren bör vara tydlig med vilka värderingar Teaterhögskolan står för och kräva att gästpedagoger och regissörer respekterar dem. Dessutom tycker jag att det är viktigt att gästande regissörer och pedagoger skulle ha en uppfattning om vad genusnyfiken gestaltning innebär. Det bör vara en självklarhet att ingen studerande

²⁴ s.10

²⁵ s.10

behandlas ojämnt på grund av kön, sexualitet, etniskt ursprung, religion o.s.v. I nuläget är det t.ex. ett faktum att kvinnor och män inte får likvärdiga arbetsuppgifter under kurserna. Det är inte acceptabelt att ansvaret för att utbildningen skall vara jämlik ligger på studerandena. Skolan har en jämställdhetsplan och den ska respekteras.

Antagningen till Teaterhögskolan borde göras av en jury som har genuskompetens och har en kritisk syn på normer. Kön fördelningen på pedagogerna bör ses över. Under mina år på Teaterhögskolan har det oftast varit kvinnor som lett undervisningen i röst, sång och rörelse medan männen dominerat på scenframställningssidan.

Under vårt femte studieår har vi till stor del arbetat med rikssvenska regissörer och pedagoger. Jag har märkt en stor skillnad i genusmedvetenhet jämfört med de pedagoger och regissörer vi arbetade med under kandidatutbildningen. Jag tycker att vi under vårt sista studieår jobbat under mer queera och självklart normkritiska förhållanden samt att platstagandet mellan män och kvinnor har varit relativt jämnt.

Det jag finner förvånande är att pedagogerna på Teaterhögskolan inte utbildar sig i genusfrågor. Studerandena har äntligen fått genuskurser insatta i studieplanen, men hur ska de kunna diskutera dessa kunskaper med fast anställda pedagoger om pedagogerna inte erhållit samma utbildning och förstår vilka verktyg studerandena lärt sig arbeta med? Är det verkligen studerandenas uppgift att upplysa pedagogerna? Förändringen måste initieras och stödas uppifrån, det är de som besitter makt som bör se och stöda utbildningens behov. En högskola i vilken pedagogerna inte utbildar sig och fördjupar sina kunskaper är inte en professionell sådan.

Det ultimata skulle förstås vara att inte ha genuskurser överhuvudtaget utan anställa pedagoger som är genusmedvetna och integrerar normkritisk gestaltning i all undervisning. Speciellt under de första utbildningsårens grundundervisning i scenframställning borde det vara en självklarhet att pedagogerna genomgående arbetar genusnyfiket och normkreativt.

Som studerande är det ett alldeles för stort ansvar att förutom att lära känna sig själv och sin kropp också ha koll på att pedagogen eller regissören ger alla i ensemblen utmanande och jämnt fördelade uppgifter. Därför har både institutionens ledning och pedagogerna ett ansvar att se till att de studerande ska kunna koncentrera sig på den primära uppgiften istället för att behöva ta ansvar för upplägget av kursen.

Om studerandena på eget initiativ önskar kurser som tar upp genusfrågor och ickenormativ gestaltning bör pedagogerna hörsamma detta och se möjligheter istället för problem. I längden vinner alla – pedagoger, studerande, publiken, konsten och samhället – på en positiv syn på diversitet inom utbildningen. Att arbeta med en genusmedveten gestaltning sänker inte nivån på den konst som skapas. Snarare höjer den standarden och ger skådespelarna och regissören ett bredare register att röra sig med under den konstnärliga processen. Att vara genusmedveten handlar helt enkelt om att vara medveten i största allmänhet. Genom att lyfta fram de normer och mönster vi agerar efter i vardagen eller på scenen öppnas nya valmöjligheter upp för skådespelaren.

Arbetsituationen kring en pjäs och gestaltandet av den kan vara komplicerad. Hur mycket utrymme finns det egentligen att ta upp gestaltningssätt när man är ny på en teater, i en ensemble eller arbetar under tidspress och kanske upptäcker att man är ensam i gruppen om att intressera sig för normkritik? Det känns lite farligt att som blivande nyutexaminerad kvinnlig skådespelare uttrycka för starka åsikter – att riskera att bli stämplad som den där jobbiga feministen. Det är en balansgång att försöka hålla hårt på sina egna ideal samtidigt som man är beroende av jobb och en någorlunda stadig inkomst. Själv har jag beslutit mig för att vara besvärlig. Om jag inte är ärlig mot mig själv och min teatersyn kommer jag i slutändan att bli olycklig. Genom att yttra mina åsikter hittar jag förhoppningsvis förr eller senare likasinnade konstnärer att arbeta och ifrågasätta normer tillsammans med.

För mig som skådespelare känns det viktigt att kunna berätta intressanta historier om kvinnor så att publiken får möjlighet att identifiera sig också med dem. Jag vill utmana åskådarna, överraska dem och få dem att tänka till. Strukturer skall problematiseras och dekonstrueras. Om man inte ifrågasätter

stereotypier och normer är risken stor att man istället är med om att reproducera dem.

KÄLLFÖRTECKNING

Mann, Klaus (1981). *Mefisto – Romanen om en karriärst i Tredje riket*. Malmö: Berghs Förlag AB.

Rosenberg, Tiina (2004). *Besvärliga människor – kommunikation till varje pris!: Teatersamtal med Suzanne Osten*. Stockholm: Atlas.

Rosenberg, Tiina (2000). *Byxbegär*. Göteborg: Anamma Böcker.

Elf Karlén, L. Stormdal, L. & Vinthagen, R (2008). *Större än så här – Tankar för en genusnyfiken gestaltning*. Stockholm: Atlas.

Red: Edemo, G. Engvoll, I (2009). *Att gestalta kön*. Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm.

Shakespeare, William (2003). *Hamlet*. Stockholm: Ordfront Förlag.

Marklund, L. & Snickare, S (2005). *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra*. E-bok: Piratförlaget.

Schiefauer, Jessica (2011). *Pojkarna*. Bonnier Carlsen.

Astra nr.5 December 2012

Teaterhögskolans jämställdhets- och likabehandlingsplan för åren 2012-2014

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Makt> (18.1.2013)

<http://sv.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4rskarteknik> (17.01.2013)

http://alltomjamstallldhet.se/?page_id=413

Magisterarbetets undertitel "You're born naked and the rest is drag" är ett citat av den amerikanska skådespelaren och dragshowartisten RuPaul.

<https://twitter.com/RuPaul> (23.3.2013)