

För att det är konst vi gör

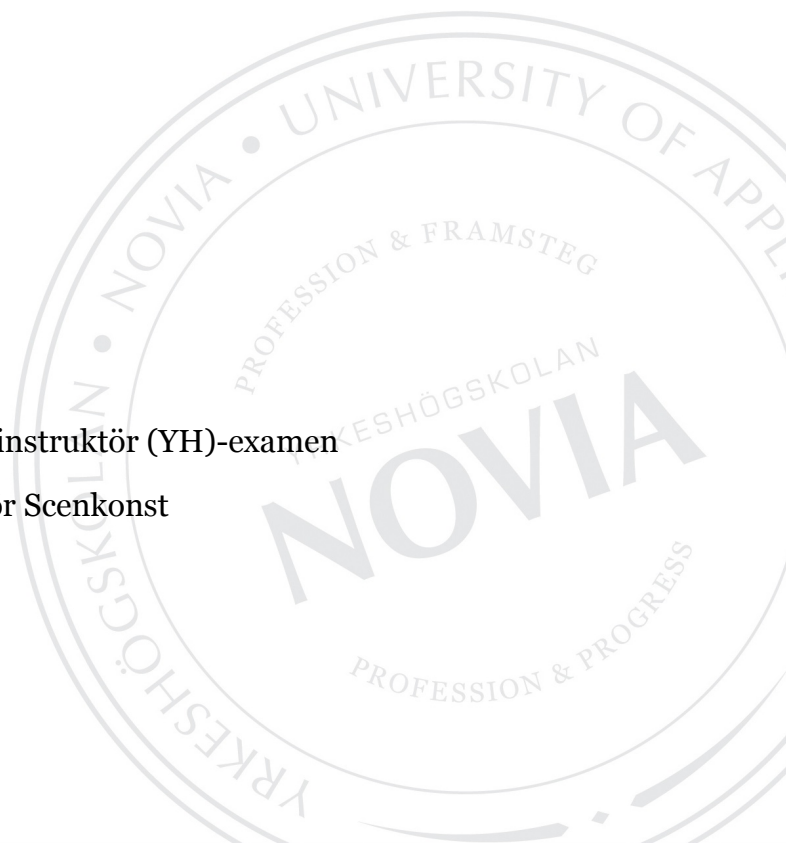
Genusproblematiken i gestaltungsarbetet

Anna Maria Granlund

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst

Vasa, 2012



EXAMENSARBETE

Författare: Anna Maria Granlund
Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa
Inriktningalternativ/Fördjupning: Drama och Teater
Handledare: Seija Metsärinne

Titel: För att det är konst vi gör - Genusproblematiken i gestaltsarbetet

Datum: 23.4.2012

Sidantal: 32

Bilagor: 2

Sammanfattning

Detta examensarbete behandlar genusproblematiken i gestaltsarbetet. Målet med examensarbetet är att kartlägga möjliga problemområden, väcka ett intresse och en medvetenhet för problemområdet samt att motivera till ett fortsatt genusmedvetet arbete inom teater.

I examensarbetet kommer jag diskutera hur normer i samhället formar teatern. Trots att teatern vill vara radikal och samhällsförändrande lyckas den inte alltid bryta sig loss från genusnormerna. Som grund för examensarbetet använder jag mig av teorier om genus och kön, av mina egna erfarenheter från mitt konstnärliga examensarbete, som skådespelare på Uppsala Stadsteater, och av tidigare upplevelser jag haft inom området. Jag hämtar information och inspiration från litteratur, rapporter och undersökningar som berör genusproblematiken för att slutligen bidra med mina egna tankar och slutsatser om hur vi kan arbeta för en genusmedveten scenframställning.

En genusmedveten gestaltning och mångsidiga porträtteringar av kön och genus skulle bidra till att teatern kunde föra dialog med en större publik än den publik vi nu tilltalar och förhoppningsvis även kunna bli så öppen, fri och samhällsförändrande som vi vill att den skall vara.

Språk: Svenska Nyckelord: Genus, gestaltning, kön, sexualitet, könsroll, norm, heteronormativitet, den heterosexuella matrisen, Den manliga normen, objektifiering.

BACHELOR'S THESIS

Author: Anna Maria Granlund
Degree Programme: Theatre arts
Specialization: Drama & Theatre
Supervisors: Seija Metsärinne

Title: Because we are making art - Gender issues in theatre work

Date: 23.4.2012

Number of pages: 32

Appendices: 2

Summary

This bachelor's thesis will focus on gender issues in theatre acting. The specific aim is to clarify possible situations where gender issues may occur, in order to create an awareness of and invoke an interest in questions regarding gender on stage. With this thesis I hope to motivate a continuous work regarding gender awareness in theatre arts.

In the thesis I will discuss how the norms in society shape the theatre. Even though we want theatre to be radical and have the possibility to change society, it does not always succeed in breaking free from gender norms. I will base my thesis on theories on gender and sex, on my own experiences from my artistic final exam as an actress at Uppsala City Theatre, and on other experiences I have had. I will also present information and inspiration from literature, reports and investigations considering gender issues.

Finally I contribute with my own thoughts and conclusions on how the issues can be solved, in order to be able to aim for gender awareness in the acting process. Theatre arts that are aware of gender and produce miscellaneous portraits of people, sex and gender could help the theatre art form reach out to a larger audience than the audience we now appeal to. Hopefully this could also help theatre be as open, free and affecting society as we wish it should be.

Language: Swedish

Keywords: Sex, gender, theatre, gender role, the male norm, objectification, sexuality.

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
2 Syfte, frågeställning och material	3
2.1 Definitioner	5
2.1.1 Genus.....	5
2.1.2 Kön.....	5
2.1.3 Norm	5
2.1.4 Heteronormativ	6
3 Genus, kön och makt	7
3.1 Maktordningens uppkomst.....	7
3.2 Könroller	8
3.3 Den manliga normen.....	9
3.4 Den heterosexuella matrisen	10
4 Genusproblematiken i gestaltungsarbetet	12
4.1 Mannen som subjekt, kvinnan objekt	12
4.2 Sexualitet.....	14
4.3 Problemet med dramatiken	16
4.4 Att ta och få ta plats	17
4.5 Skådespelarens möte med publiken	19
4.6 Humor på scenen.....	20
4.7 Genusmedvetenhet gynnas av jämställdhet	22
5 Nyttänkande krävs	23
5.1 Arbetet för skådespelaren	23
5.2 Dramatiska texter	25
5.3 Problematiken berör alla	26
5.4 Manifest för en genusmedveten gestaltning	27
6 Slutsats: mot en genusmedveten gestaltning	29
Källförteckning	31

1 Inledning

- Kan någon stark kille hjälpa mig flytta bordet? frågade regissören och jag tvingade mig själv att sitta kvar på stolen fast jag egentligen ville gå och hjälpa henne. Hon frågade efter en man, jag är kvinna. Jag blev bortvald på grund av att jag har fel kön även om jag hade varit lika kapabel till att hjälpa som någon av männen. En vardaglig händelse som jag tror alla kvinnor någon gång varit med om. En vardaglig händelse som jag förut inte reflekterat över men som den här gången slog luften ur mig.

Jag upplever dagligen situationer där jag förväntas vara på ett visst sätt för att jag är kvinna, och situationer där jag ser män förväntas vara på ett visst sätt för att de är män. Det finns outtalade regler som starkt präglar vår syn på vad en kvinna respektive man skall vara. Judith Butler¹ förklarar att människan blir definierad genom ett heteronormativ². Är man kvinna skall man vara kvinnlig och feminin medan en man skall vara manlig och maskulin. (Butler, se Rosenberg 2005, s. 8-10, 247-248). Med kvinna och man syftar jag på det biologiska könet, kvinnlig och manlig hänvisar mer till vad som är avsett för kvinnor och män medan femininiteter och maskuliniteter är de egenskaper människor har.

Begreppen manlig, maskulin och man eller kvinnlig, feminin och kvinna är ändå inte varandras synonymer. En kvinna kan vara maskulin eller en man ha feminina karaktärsdrag. Trots det finns endast de här två socialt accepterade kombinationerna för oss. De människor som inte lever upp till alternativen kan uppfattas som konstiga och när könet och egenskaperna förväntas vara någonting enhetligt kan vi inte välja fritt hur vi vill definieras. (Rosenberg 2004, s. 247-248). I praktiken betyder det att kvinnor och män förväntas vara på ett visst sätt. De som inte kan eller vill omfattas av de här förväntningarna anses vara onaturliga och annorlunda.

För drygt två år sedan läste jag en artikel i Svenska Dagbladet om två föräldrar som inte svarar på frågan om deras barn är en pojke eller flicka med kommentaren ”det är taskigt att släppa ut sitt barn i världen med en lapp i pannan där det står rosa eller blå”. Artikeln fick mina tankar gå tillbaka till den tio år gamla Anna Maria som åkte till BB för att hälsa på sin nyfödda lillasyster, som var tilldelad färgen rosa redan från de första andetagerna hon

¹ Judith Butler, född 1956, är en amerikansk filosof och professor. Butler har forskat i feministisk

² Begreppet förklaras på sidan 6.

tog. På sjukhuset fanns en almanacka där personalen placerade en knappnål för varje bebis som föddes den dagen, en rosa knappnål för en flicka och en blå knappnål för en pojke. Tio åriga Anna Maria lade märke till det här, men tänkte inte desto mer på det då.

Det är först nu, i vuxen ålder, som jag börjat fundera över hur vi redan från våra första dagar i livet förväntas fylla en viss roll när vi tilldelas en plats i en av dessa två grupper. Vi lär oss att det viktiga är att berätta om det är en han eller hon, inte att påvisa personligheten bakom könet (Rosenberg 2004, s. 228). Istället för att söka efter olikheterna är vi placerade i en av grupperna, där den ena gruppens medlemmar skall skilja sig från den andra (Butler 2007, s. 74-75).

De här insikterna fick mig att fundera över hur vi definierar kön³. Jag började tänka på vad det innebär att vara en regelrätt man eller kvinna. Jag har alltid sett på teatern som ett ställe där alla är välkomna och alla olikheter omtyckta. Därför föll det sig naturligt för mig att också fundera över huruvida sättet vi gestaltar kvinnor och män på inom teater är det ultimata och om det arbetar för att alla människor, oavsett kön, sexualitet och egenskaper, skall bli sedda som någonting naturligt, självklart och framförallt accepterat.

För mig är teater ett utrymme för olika uttryck som ger oss en möjlighet att påverka samhället, ge nya inblickar och väcka debatt inom aktuella ämnen. Teatern är också en spegel av den värld vi lever i idag, vilken är inramad av hierarkiska maktstrukturer. I frågan om kön och genus skapar strukturerna teorier om hur en man eller kvinna skall vara, och det kan vara svårt att ifrågasätta dem istället för att se dem som självklara när vi har växt upp med dem. (Cefistos jämställdhetsprojekt 2006-2009, s. 26).

Vi vill se teatern som revolutionerande men blickar vi inåt kan vi vara tvungna att medge att när det gäller genusaspekter är teatern inte på den progressivt höga förändrande och radikala nivån. (Hermele 2009, s. 15). Därför anser jag att vi behöver ta tiden att utforska hur vi gestaltar kön och belysa eventuella problem som kan finnas i gestaltungsarbetet.

³ Begreppet förklaras på sidan 5.

2 Syfte, frågeställning och material

- Men varför skall vi behöva ta sådana frågor i beaktande? Det är ju bara konst vi gör! Den frågan fick jag rakt i ansiktet när jag frågade om en yrkesverksam scenkonstnärs syn på genusproblematiken. Överlag har jag upplevt att det finns en stor missuppfattning om vad genusfrågor egentligen innebär, vad ett genusperspektiv är och hur man arbetar ur ett genusperspektiv. Vill man jobba med genus eller påtalar genusfrågor blir man kallad för feminist, och det ordet används inte i sin rätta bemärkelse utan istället som ett skällsord. Som svar på frågan vill jag säga att vi skall ta sådana frågor i beaktande just för att det är "bara konst" vi gör. Eftersom konsten har en förmåga att påverka och ge material för diskussioner är det också viktigt att vi vet vad vi förmedlar med den konst vi skapar.

Jag tycker det finns en klar vilja till att vara medveten om hur och på vilket sätt man arbetar med att porträttera kön på ett vis som inte alltid speglar normen utan också skall stödja människors rätt till att inte klassas enbart efter sina kön. Även om problemområdet blir mer känt upplever jag fortfarande en omedvetenhet, ofta hos människor utanför teaterns värld, om var problematiken egentligen ligger. Jag vill behandla detta ämne för att lyfta fram de problem som kan uppstå i samband med gestaltningsarbetet, förhoppningsvis kunna bidra till en medvetenhet både för mig själv och andra, samt skapa ett ökat intresse för problemområdet. Med nyfikenhet och ett stort intresse vill jag undersöka och behandla genusproblematiken på teaterscenen. Hur vi gestaltar genus och vilka problem vi kan stöta på ur ett genusperspektiv är de frågor jag vill undersöka och försöka besvara med mitt examensarbete.

I undersökandet av genusproblematiken kommer jag stöda mig på Judith Butlers och Simone de Beauvoirs⁴ teorier kring genus och könsfrågor. Jag utgår även från boken "Könsroller och samhällsstrukturer", skriven av den norska socialpsykologen Harriet Holter, samt rapporten från Cefistos⁵ jämställdhetsprojekt "Cefistos jämställdhetsprogram 2006-2009". Påståenden, upplevelser och resonemang ur "Större än så här", en bok som behandlar genusrelaterade problem i gestaltningsarbetet, utgiven av Teater Lacrimosa, har en central plats i mitt examensarbete. Vidare undersöker jag och drar paralleller till

⁴ Simone de Beauvoir, 1908-1986 gick 1949 med sin bok *Det andra könet* mot kvinnoidealen och påtalade ett förtryck, och lade därmed grunden för en feministisk medvetenhet (<http://www.trincoll.edu/depts/phil/philo/phils/beauvoir.html>).

⁵ Cefisto - Centralförbundet för Finlands Svenska Teaterorganisationer r.f.

påståenden och upplevelser i slutrapporten ”Att gestalta kön⁶” eftersom det är en omfattande och mångsidig rapport. Rapporten är speciellt viktig för detta examensarbete när den behandlar min egen generations studerande och därför innefattar situationer som är bekanta både för mig och andra unga på första trappsteget ut i yrkeslivet. Jag kommer även använda ett fåtal andra utgångspunkter som jag anser relevanta för ämnet.

När jag återknyter genusproblematiken till gestaltungsarbetet stöder jag mig på erfarenheter av mitt eget konstnärliga examensarbete som skådespelare och av upplevelser jag tidigare haft inom området. För att ni som läsare lättare skall kunna hänga med i den här uppsatsen presenterar jag kort de två produktioner jag medverkade i på Uppsala Stadsteater våren 2012 som mitt konstnärliga slutarbete i bilaga 1 och bilaga 2.

Som avgränsning bör beaktas att en del av litteraturen och statistiken är svenskproducerad och speglar därför situationen i Sverige. Jag har valt att använda den eftersom den stärker mina egna upplevelser från mitt slutarbete men också för att man i Sverige har gjort stora insatser för jämställdhet och genusaspekter inom teaterbranschen (Cefistos jämställdhetsprogram 2006-2009, s. 27) och jag upplever överlag en stor genusmedvetenhet i Sverige. En del av exemplen jag hänvisar till är mina egna eller andras upplevelser och kan således inte sägas vara absoluta sanningar som gäller i alla situationer i yrkeslivet.

⁶ Att gestalta kön - ett projekt under åren 2006-2009 inom ramarna för genusperspektiv vid Sveriges högskoleutbildningar för skådespelare, musikalartister och mimare. Projektet strävade till att skapa kunskap om de konstnärliga och pedagogiska val som görs på utbildningarna. Både lärare och elever har varit involverade i projektet. (Edemo 2009, s. 1 & 9).

2.1 Definitioner

Ett flertal av de begrepp jag använder mig av används ofta på olika sätt och därmed omfattar de olika områden. För att undvika förvirring klargör jag därför vad begreppen har för genomgripande betydelse i detta examensarbete.

2.1.1 Genus

"**Genus** [je:'-] (latin, 'härlkomst', 'släkt', 'stam', 'kön', 'art', 'slag'), grammatisk kategori som ursprungligen avspeglade vissa kulturellt viktiga egenskaper hos de företeelser som man talade om, framför allt skillnaderna levande–icke levande och manligt–kvinnligt." (Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se/genus/181334>).

I *Större än så här* (Elf Karlén m.fl., s. 7) beskrivs genus som det socialt konstruerade könet. För att förklara det enkelt kan man säga att genus är det vi gör. Genus är hur vi sitter, pratar, gester vi gör – helt enkelt vårt beteende som inte har något att göra med våra biologiska kön.

2.1.2 Kön

"**Kön**, egenskap hos individ som beror på vilken typ av gameter (könsceller) den producerar." (Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se/kön>).

Begreppet kön i denna text innefattar enbart det biologiska kön vi har och bortser från alla sociala egenskaper.

2.1.3 Norm

"**Norm**, det "normala" eller godtagna beteendet i t.ex. en social grupp; konvention, praxis." (<http://www.ne.se/norm/271419>).

En norm är en beteckning för vad vi anser vara det rätta och riktiga beteendet hos människor, det som anses vara naturligt.

2.1.4 Heteronormativ

"**Heteronorm**, den norm som säger att heterosexualitet är det normala, givna och förväntade i ett samhälle." (http://www.ne.se/heteronorm?i_h_word=heteronorma)

Heteronormativ eller heteronorm innebär att heterosexualiteten med sitt behov av en man och kvinna är det vi anser vara det självklara. Andra sexualiteter blir sedda som onormala och är inte lika accepterade som följd av en heteronorm.

3 Genus, kön och makt

”Man föds inte till kvinna, man blir det.” (Beauvoir 2002, s. 325).

Judith Butler började använda begreppet performativitet i frågorna om genus och stödde Beauvoirs teori om att våra kön inte har självklara tillhörande genus. Performativitet betyder att genus inte är något man är utan något man gör. Med andra ord så är ingen man eller kvinna, flicka eller pojke, av sig själv. Man skapar sitt genus genom handlingar, både ensam och tillsammans med andra. Handlingarna som skapar våra genus understöds sedan av förväntningar vi har på de båda könen, och på så sätt blir våra genus bekräftade och vi blir accepterade. (Butler 2006, 2007). Naturligtvis föds vi med ett kön, men vi föds också *med* ett kön – inte *till* ett kön. I detta kapitel skall jag därför gräva djupare i maktordningen mellan könen och se på normer som påverkar vårt sätt att se på kön.

3.1 Maktordningens uppkomst

Simone de Beauvoir hänvisar oss till att betrakta historien för att begripa varför en hierarki mellan könen uppstått. Beauvoir menar att ända sedan mänsklighetens början har de biologiska faktumen skapat det patriarkala förtrycket och männen har kunnat framställa sig själva som subjekt medan kvinnorna aldrig själva fått välja sin roll. Kvinnorna har på grund av sin fysik inte klarat av alla arbetsuppgifter, och inte kunnat utföra vissa sysslor till exempel under graviditeter medan männen har varit de som sett till att familjen skall överleva. Kvinnan blev således det Beauvoir kallar för ”det andra könet”, det kön som inte står i spetsen för förändring. (Beauvoir 2002, s. 97-101, 112).

Butler påpekar dock att det är viktigt att vi med försiktighet åberopar historien som grund för maktordningen mellan könen då vi inte med säkerhet kan fastställa exakt hur det varit. Försöken till att visa mannens förhållande till sig själv som det högt rankade subjektet, i och med att han varit den som i störst utsträckning åstadkommit de förändringar som påverkat det dagliga livet, kan göra att synen på kvinnan blir att patriarkatet är det självklara, att kvinnan skall vara underkastad. En förtryckande lag rättfärdigar sig genom att referera till hur det var innan den lagen uppstod. Att hänvisa till historien för att förklara patriarkatet är således också att bekräfta en riktig, autentisk kvinnlighet. Den bilden är inte

aktuell idag, snarare är det en inskränkt bild av kvinnan som begränsar möjligheterna för hur en kvinna skall bete sig för att bli accepterad. (Butler 2007, s. 92).

Holter beskriver maktordningens uppkomst som en följd av de biologiska orsakerna under materiella förutsättningar. De biologiska orsakerna i sig skapade inte någon maktordning men när de ställdes ihop med andra förutsättningar bidrog de till en manlig dominans. (Holter 1970, förord).

Beauvoir som hänvisar till de biologiska skillnaderna som bidragande orsak och Butlers avståndstagande från historien visar oss att vi inte med säkerhet kan säga hur patriarkatet uppstått. Att ämnet uppdragats och att maktfördelningen mellan könen ifrågasätts visar att oavsett hur det varit tidigare så har samhället förändrats och är i ständig utveckling.

3.2 Könsroller

Könsroller är de roller som tillämpas på kvinnor och män på grund av deras kön. De är det vi förväntar oss av manligt och kvinnligt och ses som en generell definition på vad könen skall vara. I vårt samhälle kan det exempelvis vara att en kvinna förväntas vara utseende- och modemedveten eller en man händig och teknikkunnig. När sociala normer och beteendeformer ofta är de vi uppfattar som korrekta blir könsrollerna därför något som faller sig naturligt för oss. Könsrollerna stöds av våra föreställningar och tankar om hur könen skall vara. (Holter 1970, s. 1-14, 55).

Holter (1970, s. 202) förklarar att könsrollerna är något vi växer in till redan från det att vi är barn. Hos ett barn uppfattas könet som en fördelning av områden. Ett barn studerar beteenden hos män och kvinnor och eftersom könet är det centrala för dem tar de upp beteenden som runt omkring dem uppfattas vara menat för det kön de tillhör.

I *Under det rosa täcket* likställer Björk könsrollerna vid att bära masker. Björk menar att de könsroller vi lärt oss reducerar bilden av könen. Samhället fungerar så att våra biologiska kön inte rättfärdigar oss som man och kvinna, det är våra beteenden som gör det. När alla människor vill kunna bekräfta sig själva som individer tar vi på oss dessa masker för att bli bekräftade. I vår värld delas människor in efter kön, det gör att de här maskerna inte bara

blir masker utan en del av vår identitet som vi behöver för att känna oss accepterade. (Björk 1996, s. 24-25).

Även Holter förklarar könsrollernas existens genom ett belöningssystem. Om vi kopierar en förväntad könsroll blir vi belönade genom acceptansen och förståelsen av andra människor, vi blir socialt gillade och det i sin tur gör att de gånger vi uppfyller könsrollerna känner vi oss själva tillfredsställda. När könsrollerna på det här viset blir bekräftade fortsätter de därför existera. (Holter 1970, s. 33-35).

3.3 Den manliga normen

Det har alltid funnits en manlig dominans i det västerländska samhället. Det finns således en hierarki mellan könen där kvinnan är underordnad. Det kan vi fastställa om vi beaktar hur kvinnan alltid ställs emot mannen. Om vi ser på exempelvis jämställdhetsfrågor märker vi att det är kvinnans situation som diskuteras. Mannens ställning blir den naturliga och önskvärda mot vilken kvinnornas jämförs. (Holter 1970, s. 4).

De strukturer enligt vilka mannen är överordnad har bidragit till kulturella traditioner, förväntningar och sociala vanor som vi upprätthåller (Stahlman 1998, s. 199), eftersom strukturerna fungerar som ett mönster vi ofta omedvetet ser som det naturliga och anpassar oss efter. Männerna har länge ägt den ”viktiga” världen och dit har kvinnor inte varit välkomna. Männerna har varit de som suttit i ledande positioner och haft makt. Även om situationen idag är annorlunda och kvinnor tar sig upp på lika högt rankade positioner som män ligger denna gamla syn om ”männens värld” kvar. Mannen är det högsta man kan nå, han är en prototyp. (Hirdman 2007, s. 13). Mannens kunskap och tillämplighet har alltid tagits för given medan kvinnornas blivit ifrågasatt. För att förstå hur männen varit normen kan vi förslagsvis se på hur sent kvinnor fick rösträtt jämfört med män, eller hur vi benämner en polis som ”kvinnlig polis” ifall hon är kvinna men inte ”manlig polis” när han är man. Mannen har genom det här blivit den som uppfattas som den ultimata människan, han är normen som inte behöver bekräftas på något annat sätt än genom sig själv. (Beauvoir 2002, s. 25).

I och med att begreppet *Den manliga normen* började diskuteras inom feministiska kretsar har det öppnat ett område för diskussion där mannen inte längre är självklar utan kan både problematiseras och analyseras, vilket inte har varit möjligt innan när männen definierats som en enhetlig heterogen grupp. (Ekman 1995, s. 40-41).

3.4 Den heterosexuella matrisen

Heterosexualiteten är inte något vi fritt får välja, den är snarare sedd som det enda rätta valet. Butler menar att den kulturella matris som gjort våra genus förståeliga är den som bestämmer vad som är rätt och icke rätt. En matris kan man förklara som en formel eller uppställning för hur någonting skall vara. Framförallt omfattas sexualiteten av matrisen där heterosexualiteten är det godkända och naturliga. (Butler, se Rosenberg 2005, s. 10-11).

Heterosexualitet kräver en man och en kvinna och stöder därmed ett genussystem där det behövs två genus som skiljer sig från och kompletterar varandra. För heterosexualiteten behövs det manliga och det kvinnliga och vi förväntar oss att det skall finnas hos män respektive kvinnor. Det här genussystemet och den heterosexuella matrisen innebär att genusmöjligheterna begränsas till ett tvåfaldigt motsatsförhållande där de som inte kan eller vill omfattas av de här genusmöjligheterna upplevs som konstiga, onaturliga eller avvikande. (Butler 2007, s. 69-75). Den heterosexuella matrisen existerar starkt i vår tid när heterosexualiteten överlag anses vara bättre än homo-, bi- eller transsexualitet. Heterosexualiteten är sedd som det rätta medan de andra är felaktiga och onaturliga sidospår.

Den heterosexuella matrisen gör också att våra kön blir bekräftade genom förståeliga genus. Förståeliga genus är de som bevarar en substans mellan kön, sexualitet och genus. De genus vi räknar som förståeliga faller inom ramarna för det heteronormativa, en man förväntas vara manlig och maskulin och en kvinna kvinnlig och feminin. Det betyder att de genus som inte är begripliga både blir skapade och förbjudna av ett heteronormativ som vill att kön, genus och sexualitet skall bekräfta och understöda varandra. (Butler, se Rosenberg 2005, s. 11).

Om könet är vår medfödda faktor och genus är något vi själva skapar betyder det att kön och genus inte alls behöver bekräfta varandra på det här viset. Butler påvisar att i sådana fall kan förväntningarna på manligt och kvinnligt, feminint och maskulint sammanfalla i vilken människa som helst oavsett deras kön. Könen borde inte således bli bekräftade genom begripliga genus eftersom de är socialt konstruerade. De normer vi upprätthåller gör ändå att det är precis så könen blir bekräftade. (Butler 2007, s. 56, 67-68). Den heterosexuella matrisen utgår från att mannen är grunden, och han förväntas avstå från såväl homosexualitet som kvinnlighet (Rosenberg 2004, s. 247).

4 Genusproblematiken i gestaltungsarbetet

Genusproblematiken i gestaltungsarbetet grundar sig på att samhället idag är patriarkalt, det vill säga att kvinnor är underordnade män. Det bekräftar skådespelaren Niklas Häggblom, medlem i arbetsgruppen för Cefistos jämställdhetsprogram (Cefistos jämställdhetsprojekt 2006-2009, s. 13). Samhället utanför teatern är inramat av normer som är skapade och upprätthålls av oss som lever idag. De här normerna är grunden till de uppfattningar vi har om hur saker och ting borde vara (Butler 2007, s. 226-227). Vi kan alltså dra slutsatsen att även teatern är påverkad av de normer som finns angående kön. I detta kapitel vill jag kartlägga möjliga områden inom gestaltungsarbetet som kan vara problematiska ur ett genusperspektiv.

4.1 Mannen som subjekt, kvinnan objekt

Majoriteten av alla teaterpjäser berättar mannens historia (Elf Karlén m.fl., s. 90). Mannens historia är en "jag-berättelse" medan kvinnan lyfter fram den historien, och blir således ett objekt istället för att vara ett subjekt. Ett exempel på det här kan vi se inom filmbranschen, där en stor del av filmerna endast berör männen även fast det är kvinnor som för dialog i en scen⁷. Trots att det finns hundratals andra historier att berätta, och lika många diskussioner att föra, så används kvinnan för att berätta något om mannen. Det blir hela tiden vanligare med komplexa kvinnoroller, men det är fortfarande viktigt att belysa området för att vi skall uppmärksamma hur verkligheten ser ut.

Beauvoir (2002, s. 25) menade att en man berättigas genom att vara sig själv, medan det för kvinnan inte är likadant. Kvinnan är just det, en kvinna, medan mannen blir människan. Utgående från Beauvoirs teori kan jag se vissa likheter till hur kvinnor och män ofta gestaltas inom teater. När jag tänker på pjäser jag har sett genom åren upplever jag att många av dessa skulle fungera utan den kvinnliga karaktären, hon har fått en funktion för att mannen är där medan mannen skulle kunna berätta historien utan kvinnan.

⁷ *The Bechdel test* undersöker framställningen av kvinnor på film. Testet har tre kriterier: Det skall finnas minst två namngivna kvinnor, de skall prata med varandra, det de pratar om skall inte beröra en man. I dagsläget har 2996 filmer blivit undersökta med testet men bara 11,9 procent, eller 357 filmer, uppfyller alla tre kriterier. (<http://bechdeltest.com/statistics/>).

Under mitt slutarbete reflekterade jag över det här i ett par scener i *Fursten* där min karaktärs historia och öde var det centrala. Scenerna var inte viktiga enbart för hennes historia utan också för att de skulle berätta något om mannen som var en orsak till att hon hamnat i den situation hon var i. Även om scenerna förmedlade hennes öde, så fanns de med för att ge en större bild av mannen. Karaktären såg för stunden ut att vara subjektet när hon i största grad var ett objekt.

Gestaltningar som gör mannen till subjekt och kvinnan objekt understöder en maktordning mellan könen. Här kan vi se hur den manliga normen har påverkat teatern, i och med att mannen är den som tas för given, han är den självklara huvudpersonen. Jag skulle beskriva det här som förstärkta avbilder av de normer som vill höja upp mannen som den riktiga människan (Beauvoir 2002, s. 25), och samtidigt göra kvinnor och män till varandras motsatser (Butler 2007, s. 69-75). Om mannen är den riktiga människan, och kvinnan skall vara hans motsats betyder det att hennes egenvärde förminsas. När majoriteten av teaterpjäser berättar den manliga historien är det som att påstå att verkligheten är att kvinnan skall vara ett objekt för mannen.

Naturligtvis är det så att vad vi än visar på scenen berättar det något om karaktärerna runt omkring, men jag tror vi är så invanda till att se kvinnan som objektet att vi inte reagerar på att hon sällan är subjektet. Kvinnan förväntas ställa sig som objekt och på det viset få sin uppskattning (Beauvoir 2002, s. 391-393), och som tidigare diskuterats så begränsas våra accepterade beteendemöjligheter genom de förväntningar som finns på könen (Björk 1996, s. 24-25). De egenskaper och beteenden som förväntas av könen är de vi vill kunna suddas ut med hjälp av en genusmedvetenhet, eftersom förväntningarna på könen gör att en sådan gestaltning kan bli väldigt enspårig.

Sådana situationer måste vi uppmärksamma för att bli medvetna om hur vi gestaltar könen i relation till varandra. Det här är inte enbart ett problemområde som vi ensamma kan förändra. Dels ligger en annan faktor i dramatiken, och dels hos publiken. I kapitel 4.5 kommer jag att diskutera publikens syn på manliga och kvinnliga karaktärer som också är en försvårande faktor för att kvinnor skall kunna uppfattas som likvärdiga subjekt på det vis mannen blir uppfattade.

4.2 Sexualitet

Sexuella uttryck är en del av vårt sociala beteende, och därför också en del av våra genus. Sexualitet ett område där vi ofta inom teater porträtterar typiska föreställningar om könen (Elf Karlén m.fl., s. 69). För att vi skall kunna arbeta framåt med genusproblematiken är det viktigt att vi blir medvetna om hur vi gestaltar sexualitet.

Kvinnan gestaltas ofta som ett objekt för mannens sexuella uttryck. Hon blir sexig, istället för att vara sexuell. (Elf Karlén m.fl., s. 71-72). För att förstå grunden för den gestaltningen kan vi behöva se på synen på sexualitet ute i världen. Om vi tänker på hur kvinnor i våldtäktsfall skall redogöra för vad de har haft för kläder på sig för att det skall kunna fastställas om de har lockat fram övergreppet kan vi också se att det i samhället finns en syn på kvinnans sexualitet som rätten till att säga nej. Det är inte en självklarhet att få säga nej, eftersom kvinnans beteende och klädsel kan ha provocerat fram förgripandet. Simone de Beauvoir menar är kvinnor är inskolade till att vara objekt för att det är så de blir uppskattade, och den uppskattningen mäts utgående från mannens ögon. (Beauvoir 2002, s. 391-393). Kopplingen mellan kvinnan och sexualitet är i större utsträckning att hon är ett objekt för någon annan än att hon själv skulle kunna vara en människa med stark lust. Inom teater kanske det finns en spegling av den bilden genom att kvinnan sällan är den som gestaltas aktivt sexuell. (Elf Karlén m.fl., s. 71-77).

Skildringen av sexualitet med kvinnor som objekt målar upp att kvinnor inte har någon egentlig sexualitet, eller att den uppstår först när en man visat intresse (Elf Karlén m.fl., s. 71-72). Jag tror alla kan hålla med om att verkligheten inte ser ut så och vi kan utgående från det konstatera hur genusnormerna om sexualitet har påverkat gestaltningen på teatern. För att undvika en sexuell objektifiering av kvinnor måste vi bli medvetna om de könsroller som reglerar vår syn på sexuella uttryck.

På senare år har jag börjat reflektera över varför jag så sällan får se annan sexualitet än heterosexualitet på scenen. Butler (2006, s. 29-36) resonerar att det inte finns någon ursprungssexualitet eller någon sexualitet som är den normala, utan att det är normerna som vill tillskriva vad som är naturligt och rätt. Det är därför viktigt att ifrågasätta den nu självklara gestaltningen av den heterosexuella kärleken.

Jag tror att en orsak ligger i vad publiken längtar efter. Människan längtar alltid efter det ultimata, en fantasibild över en perfekt situation som vi målat upp i vår fantasi. Det egna livet är kanske inte så stort som vi skulle önska, men med teater kan publiken få uppleva den stora kärleken och fantastiska historien som de drömmer om men inte får i sina egna liv. I och med att heterosexualliteten är norm (Butler, se Rosenberg 2005, s. 10-11) kan det finnas en bidragande faktor till att den heterosexuella kärleken blir förstavalet på teatern.

Teatern är alltså påverkad av det heteronormativa samhället. Det som blir uppfattat som rätt och naturligt i världen utanför, blir också rätt och naturligt på teatern. Det betyder att teatern ger heterosexualliteten en slags bekräftelse som det riktiga, istället för att belysa det faktum att det finns många andra kombinationer än det heteronormativa. En heterosexuell läggning kräver kvinna och man och precis som Butler resonerar begriper vi den genom tydliga genus. Det gör att vi får begränsade valmöjligheter för hur vi kan vara och bete oss för att bli accepterade (Butler 2007, s. 69-75), och för teatern kan det betyda att vi kan komma att begränsa våra uttryck istället för att bredda dem.

Vi skall ändå inte enbart fördöma gestaltningen av sexualitet. Om vi blickar tillbaka ett tiotal år kan vi se en förändring. Jag som ung människa upplever att min generation är mer accepterande av olika sexualiteter än vad den äldre är. Det har jag märkt väldigt tydligt under de senaste månaderna när jag flera gånger fått frågan om jag har någon pojk- eller flickvän. De som frågat har inte tagit för givet att jag skall ha en pojkvän bara för att jag är kvinna. I och med att det blivit vanligare med andra öppna sexuella uttryck än det heterosexuella ökar acceptansen sakta men säkert, och det påverkar även teatern.

I dagsläget finns det även teatergrupper som jobbar med att gestalta sexualitetens minoritetsgrupper. Jag har även tänkt på att bilden av kvinnans sexualitet förändrats något de senaste åren, det blir mer accepterat att även se en kvinna som någon med begär istället för att hon bara är ett objekt för den manliga sexualiteten. Allt tyder på att problematiken med en enkelriktad och självklar gestaltning av sexualitet är på uppgång.

4.3 Problemet med dramatiken

Vi är måna om vårt kulturarv. Det bidrar till en känsla av gemenskap. Till det vi kallar vårt kulturarv hör klassiker som främst är skrivna av män. Man skulle kunna säga att klassikerna bekräftar den manliga normen. I sig är det inget problematiskt med att spela klassikerna. Däremot blir det en situation värd att ifrågasätta om det inte finns en medvetenhet om att dessa pjäser egentligen enbart månar om ett manligt kulturarv, som i sin tur ofrivilligt blivit kvinnornas på grund av deras ställning gentemot männen genom tiderna. (Hermele 2009, s. 22-23). Klassiker betyder inte alltid kvalitet som så Petrén (Elf Karlén m.fl., s. 14) uttrycker sig i följande citat:

”Det är en felsyn att tro att den dramatik med bäst kvalitet överlever. Det är den dramatik som väljs som överlever. Och det är män som befunnit sig i positionerna att välja.”

I rapporten *Att välja och att välja bort* bekräftas att teatrar i Sverige har tydliga kriterier och direktiv för hur de väljer dramatik. Trots det faller många potentiella dramatiker bort fastän de uppfyller kraven. Det är lättare för dramatiker som redan fått sina texter spelade att bli valda igen, och när de flesta pjäser som tidigare spelats är skrivna av män är det naturligt svårare för kvinnor att få uppdrag. Feiler synliggör också att det på de ledande positionerna för valet av dramatik finns en tro om att kvinnliga dramatiker inte har tillräckligt starkt självförtroende för att klara av att skriva något för de stora scenerna. (Feiler 2009, s. 43). Ifall kvinnor skulle ha samma möjlighet att få dramatik spelad skulle det bidra till en mer mångfacetterad grund för gestaltningensarbete. När männen är de som i störst utsträckning blir de valda dramatikererna fyller repertoaren också det manliga önskemålet om vad som vill ses och vad som är värt att spelas.

Jag vill däremot inte påstå att kvinnliga dramatiker är lösningen på problemet. *Fursten* som jag spelade i, och tidigare berättade om min karaktär som var objektet när hon syntes vara subjektet, är skriven av en kvinna. Dramatikern var däremot mycket medveten om hur den kvinnorollen var skriven, att den starkt blev underkastad och fanns till för mannen.

4.4 Att ta och få ta plats

”Kvinnor får ofta ta ansvaret för att hålla uppe tempot och kasta upp bollarna så det går bra för killarna att smasha. Kvinnor är mycket skickligare på den positionen för vi har övat” (Svedin, se Hermele 2009, s. 74).

I en intervju Tiina Rosenberg gjorde med Suzanne Osten⁸ 1995 (Rosenberg 2004, s. 252-253) berättar Osten om hur kvinnliga skådespelare både under repetitionstid och föreställningar generellt sett har svårigheter med att ta plats på scenen. I *Att gestalta kön*, som är en mer tidsaktuell rapport, berättar teaterstuderande om samma situation men där med inblicken om att det är omöjligt att få plats. Visst är det väl så att om man inte ges plats går det inte heller att ta den (Edemo 2009, s. 37, 134-136). Att det här är en problemsituation som kan uppstå är en självklarhet, och orsakerna som bidrar till problemet tror jag är en kombination av båda ovanstående påståenden.

Att kunna ta plats påverkas av den maktstruktur som idag talar till männens fördel på grund av de könsroller som byggts upp. Det finns en problematik i att man ibland jämställer problemet med att ta fokus vid en enskild skådespelare istället för att se på förutsättningarna skådespelaren möter i kampen om att få plats. Att ta plats är en kollektiv handling som inte går att utföra ensam. (Edemo 2009, s. 135).

Under mina repetitioner på Uppsala Stadsteater upplevde jag ett flertal gånger att det var svårt att få det fokus jag behövde i vissa scener, hur mycket jag än jobbade räckte det inte till. Den manliga regissören påpekade fler gånger att jag måste jobba mer för att ta allt fokus men uppmärksammade aldrig de andra på att det var min karaktär som skulle ha allt fokus. I den andra produktionen jag gjorde fanns även liknande problem men där sade regissören, som var kvinnlig, till de andra skådespelarna på scenen att de måste ge mig fokus och det fungerade genast.

Om en skådespelare får ta tillräckligt med plats betyder det att resten av ensemblen understöder spelet, att publiken placerar sitt fokus där vi vill. Av de erfarenheter jag har både från mitt konstnärliga examensarbete och tidigare produktioner upplever jag att det fästs för stor vikt vid den enskilda skådespelaren istället för att även fokusera på alla

⁸ Suzanne Osten, född 1944, är konstnärlig ledare på Unga Klara i Stockholm. Hon har varit verksam regissör under många år och arbetat mycket med frågor som rör genusgestaltning. (<http://ungaklara.se/om-unga-klara/suzanne-osten/>).

runtomkring. Här ligger det ett ansvar hos regissören, som skall vara skådespelarnas yttre öga, att hjälpa till med att forma det arbete som sker på scenen. Regissören måste vara medveten om var fokus skall ligga och hur man måste jobba för att komma dit. Mina erfarenheter från mitt examensarbete var att det var betydligt lättare för den kvinnliga regissören att se problemet för hela ensemblen istället för den enskilda skådespelaren. Hon tog sig tiden att åtgärda de situationer där det inte fungerade. Det betyder inte att det här är en könsspecifik sanning som gäller alla verksamma regissörer, men det visar att vissa personer har lättare för att identifiera och åtgärda ett problem.

Även om kvinnor är de som har svårigheter med att ta plats finns det också omständigheter för män som bör uppmärksammas. I juni 2009 ordnades ett dramatikseminarium på Teater Biennalen i Borås. Under ett av seminarierna berättade en manlig studerande på en av de svenska teaterhögskolorna att han inte visste hur han skulle ge sin kvinnliga motspelare mer plats (Edemo 2009, s. 135). Om männen inte under sin utbildning lär sig stiga åt sidan och ge över den största drivkraften till en kvinnlig medspelare bidrar det till problematiken på det viset att det enda de blivit skolade till och är vana vid är att vara den som tar stor plats. Hur gärna de än vill ge över fokus till någon annan finns det brister i deras kunskap om hur de skall gå tillväga. Således kan man inte påstå att det generellt sett är den manliga skådespelaren som av eget storhetsvansinne är boven i dramat.

Under min egen studietid vid Yrkehögskolan Novia har jag däremot inte stött på situationer där jag upplevt att jag hade svårigheter med att ta den plats jag behövde. Jag har också diskuterat frågan med några studerande vid Teaterhögskolan i Helsingfors, de har inte heller upplevt att det skulle vara något problem i deras utbildning. Oberoende av hur studiernas upplägg i dagsläget skiljer sig från varandra i Finland och Sverige är det viktigt att institutionerna och pedagogerna alltid fortsätter att medvetet hjälpa de blivande skådespelarna att få kunskap både i att ge och ta plats för att motverka problemsituationer när de kommer ut i yrkeslivet.

4.5 Skådespelarens möte med publiken

Enligt teatervetaren Sue Ellen Case ser publiken karaktärerna ur en manlig synvinkel, de identifierar sig med subjektet som är mannen och därför blir kvinnan objektet. (Elf Karlén m.fl., s. 90). Därför finns det en problematik i hur publiken mottar manliga och kvinnliga skådespelare.

Osten berättar att hon som barnteaterregissör märkt att publiken reagerar annorlunda på en manlig röst än en kvinnlig. En man på scenen är mer intressant att följa än en kvinna. En kvinna har svårare att upprätthålla kontakten med publiken, de lyssnar inte på den svaga, gråtande kvinnan varken på teaterscenen eller i det verkliga livet. Osten menar att barnen stöter på kvinnor i det dagliga livet på dagis, i skolan och det gör att mannen blir mer intressant. När publiken redan från barndomen fungerar på det sättet följer den för dem omedvetna fokuseringen till män på scenen med dem även in i vuxen ålder. (Rosenberg 2004, s. 94-95 & 232).

Även i *Större än så här* (Elf Karlén m.fl., s. 17-21) berättar författarna om deras upplevelser när de tolkade samma text framförd av en kvinna respektive en man. De berättar att de tolkade kvinnan mer känslomässigt än mannen. Kvinnan blev ett skadat offer medan mannen blev distanserad till svårigheterna i precis samma text. Kvinnan lade ett ansvar vid sig själv medan mannen försatte ansvaret hos publiken. Personerna som skrivit boken är yrkesverksamma skådespelare. De blev medvetna om hur olika de tolkade könen för att de gjorde det här med missionen att upptäcka sina egna uppfattningar. En publik som kommer för att se en föreställning är i vanliga fall inte där för att betrakta könsmonster och ifrågasätta sitt eget sätt att tolka könen.

För att ge ett exempel på hur publiken uppfattar könen vill jag nämna en recension av *Den flygande handläggaren* som fick mig att höja på ögonbrynen:

”I Uppsala växlar de fem skådespelarna mellan ett tjugotal roller. Anna Carlson spelar oftast kallhamrade kvinnliga mellanchefer och Claes Ljungmark mesmjuka manliga överchefer, vad man nu ska säga om den genusbalansen.”
(Schwartz, <http://bloggar.expressen.se/kritik/2012/01/sjuk-forsakring/>).

I det här fallet var makthierarkin, enligt normen, omvänd. Då blev den diskuterad och kommenterad i enlighet med vad Butler (2007, s. 69) menade uppfattas som normalt eller

inte normalt. På grund av det kan jag inte låta bli att undra över om samma åsikt uppstått hos skribenten ifall maktordningen som gestaltades hade varit tvärtom; den manliga karaktären hade varit den med hög status och den kvinnliga hade haft låg status. Här behöver jag dock påpeka att de mesmjuka manliga övercheferna som nämns ofta blev komiska, ett statusfall hos män som ofta blir humoristiskt som jag också kommer diskutera i kapitel 4.6. Det är möjligt att det var en bidragande faktor till kritikerns åsikter.

Butler (2007, s. 69-75) menar att den heterosexuella matrisen ger grund för våra förväntningar om manligt och kvinnligt. Här kan vi se att publiken bekräftar den heterosexuella matrisens könsroller på teatern. Publiken kommer till teatern som människor med förväntningar på kvinnligt och manligt, de som är uppbyggda på de sociala normer vi blivit inlärd till. Det som åskådaren upplever är inte alltid en spegling av de val den enskilda skådespelaren har gjort om sin karaktär.

4.6 Humor på scenen

"Det finns komiker, och sen finns det kvinnliga komiker" (Sissela Kyle, se Elf Karlén m.fl., s. 43). Det ligger en sanning i det som Kyle, framgångsrik komiker och skådespelare, säger. Av ren nyfikenhet bad jag vänner och kollegor, både sådana med koppling till teaterbranschen och de utanför, associera till ordet komiker. Jag fick alla gånger manliga namn som svar. Visserligen är män dominerande inom humorbranschen⁹, men det ger konsekvenser för de kvinnliga komikerna. Eftersom männen dominerar humorbranschen blir det också männen som är norm för komiken.

Sissela Kyle och Anna Blomberg, även hon komiker, berättar att kvinnor ofta ses som något avvikande inom humorbranschen. De är "det andra" och deras kompetens mäts utifrån en skala där den manliga komiken är grunden för bedömningen. Det kan vara problematiskt för kvinnor att få använda humorn som sitt eget uttryck utan att jämföras med den manliga motsvarigheten. Kvinnor blir istället ofta företrädare för en enhetlig grupp som i detta fall är alla kvinnor. Det begränsar möjligheterna till komik genom att

⁹ Sveriges TV8 undersökte könsfördelningen i svenskproducerade humorprogram år 2007. I rollerna som programledare, producenter, manusförfattare, regissörer och redaktörer är balansen minst 80 procent män i respektive kategori. (Elf Karlén m.fl., s. 47).

publiken har svårt för att se den kvinnliga komikern som en självständig person och följa hennes associationer utan att koppla dem samman med alla kvinnor. Männerna däremot har enklare för att ses som komiker och använda sig av humorn som sitt eget personliga uttryck, utan att vi vill placera honom i en grupp dit även alla andra män hör. (Elf Karlén m.fl., s 50).

En annan bidragande faktor till att det är svårare för en kvinna att vara rolig och klara sig som komiker är att männen har mer material att tillgå, i varje fall om vi pratar om att förvränga status. En man kan vara rolig om han klär på sig rollen som den svaga, mesiga och sårbara, för det är inte så vi är vana att se män. Ett exempel på det, som jag tidigare nämnde i föregående kapitel, var hur de manliga cheferna blev komiska i sina statusfall.

Man skulle kunna säga att statusförvrängningarna handlar om en måttstock där männen står högt uppe tack vare den manliga normen. Genom att påvisa skillnaden från en placering högt uppe på måttstocken till något som är längre ner föds ett komiskt statusfall. Ingen hade skrattat åt en sårbar och svag kvinna, det är så vi föreställer oss att en kvinna är. En svag och ynkelig man däremot kan däremot bli väldigt komisk. Kvinnor måste därför lyckas visa på en distans från sig själva till den svaga karaktären för att den skall kunna vara rolig. De har en större utmaning i att först lyckas klättra upp på måttstocken, försäkra publiken om att de är trygga i sin position, för att sedan kunna kliva ner igen och skapa komik. En kvinna kan inte spela otrygg som komik i sig. Publiken måste först bli säker på att det inte är själva komikern, kvinnan, som är otrygg utan att det verkligen är karaktären, medan männen inte behöver försäkra publiken om att det finns ett avstånd till en sådan karaktär. Det tar publiken för givet. (Elf Karlén m.fl., s. 51-55).

Jag hörde en gång ett påstående som säger att män aldrig släpper barnet inom sig, medan kvinnor tar sin uppgift mer allvarligt. Idealet för att kunna använda sig av humor är enligt mig en vuxen människa som tar sitt ansvar men samtidigt kan släppa den traditionsenliga vuxenheten och börja leka när som helst. Komiken ligger förstås också i ens personlighet. Självt har jag några gånger upplevt att män har lättare för att använda sig av komik än kvinnor, det faller sig naturligare för dem. Ibland när jag förväntas vara rolig blir jag nervös för att jag känner en press om att publiken verkligen skall tycka att jag är komisk. Jag vill att de skall skratta och ha roligt och tycker jag själv är dålig om de inte upplever någon komik.

I *Större än så här* (Elf Karlén m.fl., s. 52-53) kommer det fram att det upplevs som att kvinnor tar mer ansvar över situationen och publiken och att det hindrar dem från att vara komiska. Om vi ser på ovanstående exempel jag gav om mig själv kan vi konstatera att det ligger en sanning i påståendet. Jag och andra kvinnor som har problem med komiken behöver våga använda oss av humor. Vi behöver inte lära oss en komik som accepteras som en kopia av den manliga humorn, men vi måste lära oss hitta komiken som vår egen och våga lita på den utan att känna att vi behöver ta ett ansvar för att publiken skall förstå den.

4.7 Genusmedvetenhet gynnas av jämställdhet

Något annat jag anser, med medhåll av Petrén (Elf Karlén m.fl., s. 13), gynnar ett genusmedvetet arbete är att det finns lika mycket kvinnor som män på de ledande positionerna inom teaterverksamheten. I *Plats på scen* visas att år 2005-2006 var 19 procent av teatercheferna kvinnor, 81 procent män. Mellan de 196 regissörer man fört statistik på fanns en jämnare fördelning: 45 procent kvinnor och 55 procent män, medan 64 procent av dramatikererna var män och 36 procent kvinnor. (Statens offentliga utredningar 2006, s. 566-567, 572).

Innan år 2006 var det i Finland väldigt få kvinnor som sökte och blev anställda till chefsposter på teatrar. Cefisto ordnade då en ledarskapsutbildning riktad till kvinnor, som resulterade i att fler kvinnor både sökt och blivit anställda till ledande positioner. Under år 2005-2006 visade statistiken för de finlandssvenska teatrarna att 33 procent av regissörerna var kvinnor, 66 procent män. Av dramatikererna var endast 25 procent kvinnor medan 75 procent var män, men att klyftan mellan könen jämnades ut lite till år 2007. (Cefistos jämställdhetsprogram 2006-2009, s. 7-9).

En kvinna i en hög position innebär förstås inte att genusfrågor automatiskt kommer stå i fokus, men det säger någonting åt oss själva och omvärlden om hur vi ser på kön och makt. Om vi låter idéer och förslag från båda socialt konstruerade könen som samtidigt har olika biologiska kön bli en del av det dagliga arbetet kommer bilden och de omedvetna förväntningarna vi har om en given maktordning småningom suddas ut. Jag vill däremot påpeka att det är viktigt att vi inte fyller positioner enbart för att uppnå en jämställdhet

mellan könen. Vi skall sträva efter att hitta lämpliga personer för de olika befattningarna som innehar den kompetens som behövs för arbetsuppgifterna.

5 Nyttänkande krävs

När jag jämför teorier och upplevelser kan jag konstatera att teatern och gestaltningen idag är genomsyrat av normer och föreställningar om genus och kön som skapats ute i samhället. Som ett resultat av den heterosexuella matrisen har förväntningarna på kvinnligt och manligt kommit att även bli en norm på teatern. Jag kan konstatera att den manliga normen också reproduceras på teatern inom dramatik, platstagande och en objektifiering av kvinnan.

För att hålla fast vid den förändring av konsten som redan pågår krävs att vi skapar en medvetenhet om våra konstnärliga val och en medvetenhet om hur normerna påverkar oss utanför det konstnärliga yrkeslivet. Vi omsätter genusnormerna i vårt språk och våra handlingar varje dag, ofta helt omedvetet. (Edemo 2009, s. 128). En viktig del för ett genusmedvetet gestaltungsarbete är därför att normerna blir uppmärksammade.

När jag ser på hur teatern utvecklats de senaste åren tvivlar jag inte alls på att kvinnor eller minoriteter skulle ha en framtid inom konsten och teatern. Tvärtom tror jag att vi just nu står på första trappsteget till en helt ny värld som hela tiden blir större och större. För att vi skall lyckas kliva upp på nästa trappsteg krävs ändå att vi fortsätter arbeta med de här frågorna.

5.1 Arbetet för skådespelaren

I ett gestaltungsarbete har skådespelaren sig själv som verktyg. Det betyder att det är ens egna erfarenheter och upplevelser som ligger till grund för var gestaltningen börjar ta form. Om man växer upp i ett samhälle som klart redogör för typiska kvinnliga och manliga beteenden kommer det påverka det arbete man gör på scenen om man inte gör medvetna val. Därför måste vi fortsätta skapa en bredare kunskap om hur kön gestaltas. Att utmana

sig själv i sitt eget rollarbete är en början till att bli mer medveten om genusnormerna och att få ett bredare perspektiv på gestaltningen. (Elf Karlén m.fl., s 7).

När vi ser andra arbeta med en karaktär kan vi genom att fokusera på hur vi själva tolkar män och kvinnor på scenen bli medvetna om våra egna förväntningar. På det sättet kan vi märka var vi har lagt ramarna för vad som är manligt och kvinnligt. Sanningen är att vi begränsat det manliga och kvinnliga och därmed har vi också begränsat uttrycken för oss själva på scenen. När vi hela tiden aktivt jobbar med en medvetenhet kommer vi automatiskt ställa nya frågor och söka nya tillvägagångssätt när vi själva gestaltar, eller ser någon annan gestalta, en karaktär. (Elf Karlén m.fl., s. 17-21).

När en skådespelare får ett manus i handen skapas en föreställning, en omedveten impuls, om hur karaktären skall gestaltas. Istället för att gå på den bilden kan det löna sig att försöka hitta nya frågeställningar. Det gör dels ens eget arbete mer utmanande, men utvecklar samtidigt ens konstnärliga tänkande. Skådespelaren Ann Petré berättar att hon försöker hitta nya frågor att ställa angående sin karaktär för att hitta nya sätt att se på kön. Petré påpekar att frågorna kanske aldrig blir besvarade, men när man jobbar på det här viset kommer det märkas vad vi gör på scenen av gammal vana. Tar man sig an nya frågor och utforskar stort som smått får man som skådespelare ett vidare perspektiv på sin karaktär och sin gestaltning än vad man hade fått om man gick på den första bilden av karaktären som dök upp i huvudet. (Elf Karlén m.fl., s. 12-17).

Publiken har en benägenhet att uppfatta kvinnor och män olika på scenen (Elf Karlén m.fl. s. 17-18). Det kan därför vara av nytta för kvinnor och män att iaktta hur skådespelare av det andra könet förhåller sig till text och agerar och försöka hämta inspiration från deras sätt att gestalta. Att utforska de intrycken och se om man märker någon skillnad, men också om mottagandet blir annorlunda, kan göra att man som skådespelare får fler verktyg att använda sig av i arbetet med en karaktär. (Elf Karlén m.fl., s. 115).

Förutom att bara iaktta människor av det andra könet behöver kvinnor utforska mannen inom sig och mannen behöver hitta sin kvinna. I *Att gestalta kön* (Edemo 2009, s. 117-122) berättas om ”Genusmaskeraden” som man använde sig av för att utforska det andra könet. Ett annat begrepp som är mer känt är ”drag”. Genom genusmaskeraden kan man på ett lekfullt och roligt sätt utforska det andra könet i sin egen kropp. Det finns inget som är

rätt och fel eftersom genus är något som skapas genom handlingar (Butler 2006, 2007). På det viset kan man utan krav hitta sina egna sidor av maskuliniteter och femininiteter.

För skådespelare som skall jobba i grupp och behöver kunna förstå varandras förutsättningar kan lätta medel, som till exempel att byta roller och läsa varandras texter, vara hjälpsamt. Att befinna sig i varandras situationer kan vara tacksamt för att arbetet skall kunna genomföras med större respekt och förståelse för varandras situationer, något som också Sissela Kyle och Anna Blomberg tipsar om. (Elf Karlén m.fl., s. 59). För att undvika en given maktordning i själva arbetsgruppen med en process är det viktigt att ensemblen är medveten om vems förslag man lyssnar till och värderar högt och vem man inte lyssnar lika mycket på, både under repetitioner och föreställningsperioden. (Elf Karlén m.fl., s. 36).

5.2 Dramatiska texter

För att arbeta ur ett genusperspektiv måste vi inte, till skillnad från vad jag märkt att många tror, utplåna all existerande dramatik eller bara spela dramatik som är skriven av kvinnor. När vi arbetar med genusfrågor innebär det inte att vi förbjuder klassiker. Vad det innebär är att vi strävar efter en medvetenhet om hur vi gestaltar kön.

Ulla Svedin, skådespelare och ordförande i teaterförbundets jämställdhetsgrupp, sammanfattar det hela väldigt bra:

"Om man tar Strindberg, till exempel. Ju mer man driver könsrollerna och könsförtrycket där till sin spets desto tydligare blir det. Genom att driva någonting väldigt långt kan man säga motsatsen, men om man inte tar ställning alls, då blir det mer som någonting man menar: så här ska det vara, så här är kvinnor som grupp." (Hermele 2009, s. 23).

Det är ett tankesätt vi kan använda oss av oavsett vilka dramatiska texter vi jobbar med. Vi behöver inte svänga på könsförtrycket eller försöka ändra på den existerande dramatiken. Vad vi kan göra är att alltid ta våra uttryck ett steg längre, för att på det viset bidra till en större medvetenhet om könsroller. Den medvetenheten mottar både skådespelarna och publiken. Om vi jobbar med dramatiken på det här sättet visar vi att vi har gjort våra val, vi vet vad det är vi visar. På det sättet kan vi skapa en större syn på genusproblematiken även

hos vår publik. Det är en annan förutsättning för att vi skall kunna göra förbättringar inom teatern utgående från ett genusperspektiv.

5.3 Problematiken berör alla

Lika viktigt som det är för skådespelarna, regissörerna och alla andra inblandade i en teaterprocess att förstå och besvara genusfrågorna är det att även skapa genusfrågorna hos publiken, som jag började poängtera redan i föregående kapitel.

I *Större än så här* finns en fråga som vi måste besvara, nämligen: "Hur tar sig samhället in i just det här rummet, just nu?" (Elf Karlén m.fl., s. 17). Vi kan aldrig med säkerhet veta hurudan publik vi kommer möta, eller anta att alla kommer uppfatta de val och handlingar vi gör på scenen på samma sätt. Publiken är inte homogen. Det ligger en utmaning i att kunna engagera publiken i dessa frågor. Det enklaste sättet för att uppnå förändringar tror jag är att rikta sig mot den unga generationen. Den äldre generationen är kanske för ingrodd i gamla vanor, medan den yngre är morgondagens vuxna som sedan för över åsikter och idéer till sina barn. Fler genusmedvetna projekt riktade mot den målgruppen hjälper oss framåt i vår önskan om en fortsatt utveckling. Vi måste hitta vägar som gör att publiken uppmärksammar genusnormer men vi kan inte förvänta oss att publiken skall uppmärksamma genusmönstren ifall vi inte själva gjort det. Därför måste arbetet med genusmedvetenhet börja utgående från oss själva, genom det kommer vi med tiden även ta oss an publiken.

Som skådespelare är det viktigt att komma ihåg att masken man har på sig i och med en roll är till för att skydda ens personliga jag. Därmed inte sagt att objektivisering eller kränkningar skall vara accepterat om de händer så länge offret är i karaktär. Teaterförbundet föreslår att arbetsledningen noggrant bör överväga iscensättningar där det förekommer avklädd sexuell natur för att varken kvinnor eller män skall bli utsatta för onödig exponering (Hermele 2009, s. 100-101). Detta tycker jag är ett krav man som skådespelare kan ställa på ett projekts ledning, och även något ledningen självmant borde ta i beaktande.

För att nämna en annan förutsättning för ett genusmedvetet arbete vill jag anknyta till Simon Norrthon, skådespelare och prefekt för institutionen för skådespeleri vid Stockholms Dramatiska Högskola. Han menar att en förändring i gestaltandet av kön kräver att också männen bli uppmärksammade på att kvinnor har andra förutsättningar. Norrthon påpekar att det kan vara en knivig situation eftersom man inte vill ge ifrån sig en hög position om man inte har något att vinna på det. Därför är det viktigt att belysa vad alla, både män och kvinnor, har att vinna på att jobba med en genusmedveten gestaltning. Teater är en kollektiv konstform, vi skapar den tillsammans med andra och det är i de ögonblicken då samarbetet fungerar som vi skapar något bra. Mångfacetterade kvinno- och mansgestaltningar bidrar till en intressant scenframställning som även hjälper en att utvecklas som självständig konstnär. (Elf Karlén m.fl., s. 122-125).

5.4 Manifest för en genusmedveten gestaltning

Jag vill kort sammanfatta vad jag kommit fram till i kapitel 5 som jag anser vara de viktigaste delarna för en fortsatt utveckling av problematikens lösning. Jag gör det här i form av ett manifest som enligt mig utgör hur genusmedvetenheten bör användas i teatervärlden.

1. Genusperspektiv skall användas som ett konstnärligt val, inte för att inkräkta på skapandet av konst.
2. Alla skådespelare måste lära sig att uppfatta skillnaderna i vad vi uppfattar och förväntar oss av könen kvinna och man.
3. Skådespelare oavsett kön måste få tillgång till samma grundförutsättningar på utbildningar när det gäller möjligheterna att få spela ledande och hjälpande, det vill säga bi-, roller.
4. Dramatiken som gestaltas skall ge utrymme både för nytänkande och ett upprätthållande av vårt kulturarv.

5. Med dramatiken kan vi genom att alltid medvetet driva könsrollerna längre säga någonting om könen och maktordningen mellan dem.
6. Alla måste bli medvetna om fördelarna med en genusmedveten gestaltning, både som enskild individ och som del av en grupp. Då blir det också lättare att motivera till ett fortskridet arbete.
7. Objektivisering av kvinnor och män inom teatern skall uppmärksammas och noggrant övervägas innan de används som konstnärliga val.
8. Alla val som görs inom gestaltningen skall vara medvetna. Det kräver att skådespelarna ständigt har en pågående process med sitt rollarbete där nya frågor skapas.
9. Ett genusmedvetet arbete går inte att uppnå genom ett enda projekt, utan måste bli en naturlig del av vardagen.
10. Diskussioner kring genus och gestaltandet av kön bör ständigt fortgå. Genom diskussioner kan man gemensamt komma framåt i arbetet.
11. Vi kan med stor fördel rikta mycket av vårt genusmedvetna arbete mot barn och unga. Det är en försäkran om att acceptansen av olikheter fortgår.
12. Oavsett om man tillhör en genuskategori som anses vara normen eller inte så är det viktigt att alltid stå för sin sak och vara ärlig både mot andra och sig själv. Om man vågar visa vad man står för och vem man är har man redan då skapat sig en stark grund som inte lätt går att rubba. På det viset understöds alla människors rätt till att vara sina riktiga jag.

6 Slutsats: mot en genusmedveten gestaltning

Jag tror att en av de viktigaste sakerna för oss att tänka på är att hur vi än gör teater så berättar vi något om könen och könets maktordning. Jag har många gånger upplevt en irritation och trötthet när genusfrågorna dras upp, men även om vi inte gör medvetna val för att ta en klar ställning ur ett genusperspektiv så har vi tagit en ståndpunkt. Vi visar något om genus och kön även fast vi inte gjort medvetna val i frågorna. Det finns inget som ”den vanliga teatern” och ”genus-teater”.

Jag upplever att det är viktigt att reflektera över tyngden i att bli mer genusmedveten om vi ser på minoriteter i samhället och det förtryck de lever under. Jag tänker på sexuella minoriteter som ofta får utstå hårda slag av åsikter utifrån. Jag tänker också på alla de händelser runt omkring i världen som vi kan läsa om i tidningar och höra om på nyheterna, där en minoritet blir utsatt för förtryck. Kvinnor som får syra kastat i ansiktet för att de vanhelgat sin familj, hedersmord, trafficking. Vi kanske inte kan gå in och rädda varje enskild människa men vi kan visa vår ståndpunkt genom att jobba med att medvetandegöra sociala normer. Genom att visa en gestaltning som är genomtänkt och genusmedveten kan det hjälpa till att höja toleransen av minoriteter och visa att allting inte är svartvitt.

Ur en konstnärlig synvinkel tycker jag att en genusmedveten gestaltning är viktigt för att den, precis som det diskuteras i *Att gestalta kön* (Edemo 2009, s. 126), kan hjälpa både kreativiteten och konsten att utvecklas eftersom vi ständigt behöver ifrågasätta den. Men, liksom alla andra kniviga frågor kan även ett genusperspektiv gå överstyr och bli det enda man fokuserar på. Jag håller med skådespelaren Gunilla Röör som menar att genusmedvetenhet inte får bli något som nekar en till arbete (Elf Karlén m.fl., s. 62). Säger vi hur man inte får göra har vi istället för att motivera arbetet satt upp en mur. Vi vill inte förbjuda något med en genusmedvetenhet, vi vill bredda våra synfält.

Sammanfattningsvis vill jag ännu en gång påminna om att genusperspektiv inte betyder att vi begränsar oss till vissa utvalda uttryck och förbjuder andra. Att arbeta ur ett genusperspektiv innebär att vi jobbar med frågeställningar som berör genus och kön för att kunna göra val som blir tydliga både för oss själva och åskådarna. Genusmedvetenhet betyder inte att vi skall utplåna alla normer och ersätta dem med nya, utan att vi skall vara medvetna om hur kön gestaltas och utgående från det våga gå över de gamla gränserna. Vi skall våga ställa frågor, våga ifrågasätta minsta lilla sak, och vi skall vara tillåtna att göra

det utan att frågorna stämplas som onödiga eller jobbiga. Jag ser lösningen på genusproblematiken som att få nya verktyg. Det tar ett tag innan vi förstår hur vi skall använda dem men när vi prövar oss fram ger det resultat och vi lär oss mer och mer hela tiden.

För alla som berörs och arbetar med de här frågorna tror jag det är viktigt att påminna sig själv om att ett liknande arbete tar tid. Det tar tid att själv lära sig se saker med andra ögon, det tar också tid för de runtomkring att uppfatta det som avviker från normerna som naturligt. Genusmedvetenhet är inte någonting vi kan uppnå på en gång, men ett arbete som hela tiden måste fortgå och ett perspektiv vi alltid skall ha i bakfickan. Teatern kan inte själv förändra hela världens syn på män och kvinnor. Acceptansen av olika genusvariationer är även en fråga om politik som vi inte kan råda över hur vi vill. Men vi kan välja att själva fortsätta arbeta medvetet, det är ett steg på vägen.

Det är kanske bara konst vi gör, men just för att det *är* konst vi gör måste vi också utmana oss själva att se nya vägar och prova nya saker. Framförallt måste vi vara medvetna om den konst vi producerar. Annars är det ingen konst, utan bara att trampa på en stig som redan upptrampats.

Källförteckning

Litteratur

Beauvoir, S. (1949/2002). *Det andra könet*. Stockholm: Norstedt.

Björk, N. (1996). *Under det rosa täcket*. Borås: Centraltryckeriet.

Butler, J. (2006). *Genus ogjort*. Norge: Norstedts Akademiska Förlag

Butler, J. (1990/1999/2007). *Genustrubbel*. Stockholm: Daidalos.

Cefisto. 2006-2009. *Cefistos jämställdhetsprojekt 2006-2009*. Cefisto.

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

Ekman, D. (1995). *En mans bok*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

Elf Karlén, L., Stormdahl, E., & Vinthagen, R. (2008). *Större än så här*. Stockholm: Atlas.

Feiler, Y. Red. (2009). *Att välja och att välja bort*. Svenska Dramatikerförbundet & Centrum för dramatik.

Hermele, V. (2009). *I väntan på vadå? Teaterförbundets guide till jämställdhet*. Stockholm: Premiss Förlag

Hirdman, Y. (2007). *Gösta och genusordningen*. Stockholm: Ordfront.

Holter, H. (1970). *Könsroller och samhällsstrukturer*. Oslo: Universitetsforlaget

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

Rosenberg, T. (2005). *Könet brinner! Judith Butler*. (u.o.): Bokförlaget Natur och Kultur.

Stahlman, B. (1998). *Könsrollernas maskerad*. Lund.

Statens offentliga utredningar. (2006). *Plats på Scen*. Stockholm: Premiss förlag.

Källor från internet

Nationalencyklopedin. (u.d.). <http://www.ne.se/genus/181334> (hämtat 6. 3. 2012)

Nationalencyklopedin. (u.d.). http://www.ne.se/genus/181336?i_h_word=kön (hämtat: 4. 3. 2012)

Nationalencyklopedin. (u.d.) http://www.ne.se/heteronorm?i_h_word=heteronorma (hämtat: 22.3.2012)

Nationalencyklopedin. (u.d.). <http://www.ne.se/judith-butler> (hämtat: 15. 3. 2012)

Nationalencyklopedin. (u.d.). <http://www.ne.se/kön> (hämtat: 4. 3. 2012)

Nationalencyklopedin. (u.d.). <http://www.ne.se/norm/271419> hämtat: 22.3.2012)

Schwartz, N. (u.d.). *Expressen*. Hämtat från

<http://bloggar.expressen.se/kritik/2012/01/sjuk-forsakring/> (hämtat: 29. 2. 2012)

Sjöström, M. (u.d.). *Svenska Dagbladet*. http://www.svd.se/nyheter/idagsidan/barn-och-unga/pojke-eller-flicka-det-sager-vi-inte_2559041.svd (hämtat: 28. 12. 2011)

The Bechdel Test. (u.d.) <http://bechdeltest.com/statistics/> (hämtat: 22.3.2012)

Unga Klara. (u.d.) <http://ungaklara.se/om-unga-klara/suzanne-osten/> (hämtat: 20.3.2012)

Den flygande handläggaren

Den flygande handläggaren är en politisk satir skriven av dramatikern Gertrud Larsson. Pjäsen behandlar svenska Försäkringskassans omorganisation som ägde rum under åren 2004 – 2007 och ger en rejäl känga åt myndigheten på grund av de omänskliga förutsättningar som uppkommit till följd av omorganisationen.

Pjäsen börjar i dåtid och omorganisationen reproduceras på scenen under hela akt ett. Akt två tar vid i nutid där en handläggare får nog av hur alla beslut på högre positioner orsakar hjärtlösa och grymma påföljder för henne och hennes försäkrade. Hon förvandlas till en Hulken-liknande superhjärte och bestämmer sig för att hämnas på de ansvariga ministrarna.

Regissörens vision var att skapa en komisk teaterpjäs som samtidigt skulle visa den absurda historien och de orimliga konsekvenser den bidrog till. Vi ville att publiken genom blandningen av humor och allvar skulle ställa sig frågan om hur någonting kan få gå till som det gjorde. Eftersom alla bosatta i Sverige någon gång varit i kontakt med försäkringskassan och fått kämpa för sin sak var pjäsen varmt uppskattad av publiken.

I ensemblen var vi fem skådespelare. Jag spelade körledaren som fungerade som en berättare för att publiken skulle hänga med i historien som utspelade sig på scenen. Utöver körledaren gestaltade jag även en psykiskt sjuk och deprimerad ung kvinna vid namn Marie som kom i kontakt med försäkringskassan på grund av sin sjukdom. Jag gjorde även rollen som Camilla, en ung kvinna som jobbar på försäkringskassan.

Fursten

Fursten är skriven av Malin Lagerlöf på beställning av Uppsala Stadsteater. *Fursten* är en berättelse om Jan Stenbeck, en svensk finansman, som levde 1942 – 2002. Stenbeck var entreprenör och medieägare som levt under en tid i Amerika. När han kom tillbaka till Sverige började han utveckla alla sina idéer han fått under utlandsvistelsen. Hans idéer uppfattades i Sverige som väldigt radikala och djärva, men idag kan vi konstatera hur Stenbeck lyckades förändra hela Sverige. Bland annat var Stenbeck den första att introducera kommersiell TV i Sverige. Han grundade även gratistidningen Metro som idag ges ut dagligen över hela världen.

I programbladet har regissören inledningsvis skrivit: ”Vi har längtat efter den stora berättelsen om det nya Sverige. Om hur Sverige blev det land det är idag. Det här är en del av den berättelsen.” Det sammanfattar ganska långt målet med pjäsen; att berätta historien om en man med stora visioner som lyckades påverka ett helt land.

Samtidigt är det en berättelse om hur den stora människan påverkar de små runt omkring utan hänsyn till vem som blir skadad under färden. Det är en historia om en man med enorm charm och tillgivenhet som samtidigt skulle kliva över lik för att verkställa visioner. *Fursten* är en rå berättelse som går från att människorna runt honom trappas upp på framgångsstegen till att de sedan kallt blir fällda till marken medan Fursten själv står längst fram i segertåget.

I ensemblen var vi sex skådespelare som jobbade med regissör, regiassistent och sufflös. Jag spelade Servitrisen, en ung kvinna som föll för Furstens charm och slutade som ett offer. Jag spelade också Sångerskan, en levnadsglad kvinna som tog för sig av det hon ville ha.