



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

”Vårt uppdrag är att spegla verkligheten.”

Cementera eller utmana?

Rasmus Mononen

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musikal

Vårterminen 2014

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musikal
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2014

Författare: Rasmus Mononen

Arbetets titel: Vårt uppdrag är att spegla verkligheten. Cementera eller utmana?

Handledare: Anders Wiklund

Examinator: Katarina Karlsson

Abstract

Syftet med denna uppsats var att utreda vilken inverkan genusstrukturer har på de konstnärliga valen hos en skådespelare samt hur skådespelare talar om genus i förhållande till sitt yrke. Begreppen genus och konstnärliga val behandlas och diskuteras för att klargöra vad som ska läsas in i begreppen vid slutdiskussionen.

I det förberedande arbetet har jag gått igenom några genusforskares forskningsarbeten om genusstrukturer. Framför allt har jag valt att framlägga genusforskare som i sina arbeten beskriver genus som performativt och språket och talet som konstituerande för det sociala könet. Skälet till urvalet av forskare är att kunna göra jämförelser med hur språket och talet hos en skådespelare och dess medarbetare formar skådespelarens gestaltningsval, på ett både medvetet och omedvetet plan. Därtill har jag gått igenom Malmö operas jämställdhetsplan för 2013-2015 och HSMs likabehandlingsplan från 2012 och hur policydokument som dessa möter skådespelarnas och studenternas behov av formella och teoretiska jämställdhetsverktyg.

Jag har intervjuat fyra skådespelare på Malmö opera och ställt frågor kring genus och olika skeden i repetitionsprocessen. De fyra skådespelarna fick sedan mötas som en grupp och diskutera vidare vad frågorna hade väckt för tankar hos dem. Det bekräftas under intervjuerna att teatern upplevs som en arbetsplats med ett ständigt alibi för att slippa delta i genusedebatten. Slutligen problematiserar jag genusedebattens ”teoretiska läggning”, alltså hur genusedebatten har tendenser att stanna kvar på ett teoretiskt och tankemässigt plan, och hur detta påverkar det praktiska arbetet på teatern.

Nyckelord: Genusstrukturer, Konstnärliga val, skådespelarval, könsmaktsordning, teaterscenen, sociala hierarkier

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
2. Syfte och frågeställning	8
3. Litteraturavsnitt	8
3.1 Genusstrukturer	8
3.1.1 Nina Lykkes genusforskning	9
3.1.2 Don Kulicks (red.) genusforskning	9
3.2 Konstnärliga val	10
3.2.1 Stanislavskij	10
3.2.2. Stella Adler genom Joanne Rotté	11
3.2.3. A Practical Handbook for the Actor	11
3.3 Malmö opera - Plan för mångfald och jämställdhet 2013-2015	12
3.4 Befrielsen är nära - Birgitta Johansson	12
3.5 Sandra Stjernfeldts tidigare undersökningar om teatern som spegel av verkligheten	13
3.6 Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring	14
3.7 Val av teorier och litteratur	16
4. Metod	17
4.1 Val av metod	18
4.2 Val av arbetsplats	19
4.3 Val av informanter	19
4.4 Analys av data	20
4.5 Etik	20
5. Analys och resultat	20
5.1 Idé och inspiration	20
5.2 Förberedande arbete	21
5.3 Skådespelarnas reflektioner	21
5.3.1 Skådespelarens tal om relationen till kollegorna	22
5.3.2 Skådespelarens tal om relationen till den konstnärliga ledningen	23
5.3.3 Skådespelarens tal om grupp- och könsroller på arbetsplatsen	24
5.3.4 Skådespelarens tal om konstn. val i förhållande till genusstrukturer	25
5.4 Samtalsmaterial	26
5.5 Efterföljande samtal	27

6. Analys och Tolkning	28
7. Diskussion	32
8. Litteraturlista	35
9. Bilagor	
Bilaga 1, Brev till informanterna	
Bilaga 2, Transkription av samtal med informanterna	
Bilaga 3, Malmö operas plan för mångfald och jämställdhet 2013-2015	
Bilaga 4, Likabehandlingsplan 2012 (HSM)	

1. Inledning

När jag började mina studier på Högskolan för scen och musik (HSM) så pågick ett genusprojekt som startat redan ett år tidigare. Projektet mynnade ut i en slutrapport med titeln *Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring* (2012). Under mina år på HSM har jag efter varje avslutad kurs fått delta i en utvärdering som innehåller en fråga om likabehandlingsplanen. Min fråga har då alltid varit: "Vilken likabehandlingsplan?". Om man söker på orden "likabehandlingsplan" eller "jämslällhdetsplan" på www.gu.se så går det att hitta ett stort antal styrdokument i form av planer, policies och regler för respektive institution om hur man ska jobba med genus på universitet. I den antagna likabehandlingsplanen, *Likabehandlingsplan 2012 Högskolan för scen och musik* (Se bilaga 4) för HSM kan man läsa i avsnittet "likabehandlingspolicy GU" som gäller för hela Göteborgs universitet att:

"Likabehandling vid Göteborgs universitet innebär ett integrerat arbete med kön och könsöverskridande identitet eller uttryck."

Hur krockar dessa likabehandlingsmål med våra arbetsplatsers syn på genus? Genus! Ordet som troligtvis inte gått någon idag levande människa obemärkt förbi. Någons absoluta räddning - någons absoluta fall. Sådan är min upplevelse av så väl mäns som kvinnors bild av jämställdhet mellan könen och rädslan för en alltmer utvecklade syn på traditionella könsroller. Manligt och kvinnligt - ett socialt kön eller en av Gud avgjord biologisk skillnad som för alltid ska skilja oss åt som sol och måne, natt och dag, svart och vitt, hård och mjuk, tung och lätt, formell och abstrakt, militäriskt rak och vårdande böjlig.

Min upplevelse är att flera yrkesgrupper och branscher har varit föremål för genusdebatten de senaste decennierna. Som exempel på detta vill jag framlägga bolagsstyrelsernas sammansättning, där frågan om kvotering av kvinnor är ständigt närvarande och mer eller mindre hätskt debatterad, men även yrkesgrupper i mer klassiskt kvinnodominerade och lågavlönade branscher som sjuksköterskor, vårdbiträden, förskollärare osv.

Jag tror att frågor rörande genus ofta bemöts med en stark känsla av provokation från de människor som inte anser sig själva vara i behov av omställning eller kanske till och med upplever en rädsla för att inte vara till lags om de skulle subventionera frågan med sin blotta positiva uppmärksamhet.

Hur är det då i min egen bransch - teaterbranschen? Jag tror att samtliga avdelningar i ett teaterhus länge har varit förskonade från all sorts kritik som rör traditionalism och cementerade strukturer. Teater som form har antagligen traditionellt ansetts som fanbärare för nytänkandet och ständig utmanare av konventioner, men plötsligt hörs röster höjas om att detta inte alls stämmer. Både kvinnor och män reser sig upp och menar att teatern och scenkonsten inte alls är fri från fördomar och strukturellt kvinnoförtryck, utan kanske rent av är den mest traditionsbundna och patriarkala branschen av dem alla. En bransch full av män i ledande positioner. Det går an att tala om detta som recensent, elev eller lärare på en skola eller som genusforskare - men hur går resonemanget i ett opera- eller teaterhus under pågående repetition eller föreställning? Hur upplever männen och kvinnorna på golvet sitt sociala kön och finns det en maktobalans mellan män och kvinnor? Hur talar dagens skådespelare om könsmaktsordning och genus? Vad är deras erfarenhet av begreppet och på vilka grunder gör de sina konstnärliga val?

När jag frågat mig fram bland skådespelare och andra yrkesmänniskor från scenkonstbranschen under förberedelserna av detta arbete så har jag mött ett antal olika inställningar som jag upplever utgjorts av tre huvudgrupper.

1. Erkännande av problemet.

De allra flesta reagerar med att bekräfta frågans angelägenhet och betydelsen av att fler belyser ämnet.

2. Går till försvar.

Några människor, som jag tror upplever sig själva befinna sig i någon sorts skottlinje för ämnet, reagerar med att ställa motfrågor och försöka förklara sin egen relation till genus och varför de anser sig aktivt arbeta genusmedvetet. Jag får en känsla av att dessa personer känner ett behov av att rentvå sig från eventuella misstankar om att omedvetet understödja patriarkala strukturer.

3. Det har gått för långt.

Sedan återstår så klart ett stort antal som först uttrycker hur trötta de är på ämnet för att sedan landa i att hela debatten har gått alldeles för långt, men att kärnfrågan givetvis är relevant.

Vad är det då som har gått för långt? Det jag vill diskutera i det här arbetet är om känslan av att något gått för långt har lett till att vi är rädda för genusfrågor. Inte rädda för "att tala"

om dem men "på vilket sätt" vi ska tala om dem och hur vi ska hantera frågorna i relation till oss själva som aktiva yrkesmänniskor och i det här fallet skådespelare.

Under intervjuerna talades det om att "vårt uppdrag är att gestalta verkligheten". Med det uttalandet, menar jag, görs en rad antaganden om vad "verkligheten" är. "Verkligheten" är väl inget annat än ett ord som står för den enskilda människans upplevelser av vad det innebär att vara människa och vilka naturlagsmässiga och sociala regler som finns kring det varandet. I fallet med rubriken på den här uppsatsen och det utvalda citatet så menar jag att det ska förstås som att det finns en mer eller mindre utbredd och allmänt spridd bild hos människan att verkligheten skulle ha världsliga regler om hur vi "är" och vad vi "vill" som människor. Vad skulle hända med teatern och skådespeleriet om vi började försöka bryta upp invanda tankegångar kring vad skådespeleri och gestaltning är? Om min upplevelse att det finns en bild av att skådespelarens uppdrag är att spegla "verkligheten" och därmed en rad fördomar och samhällsstrukturer är riktig, har vi inte då redan fastnat i ett enda stort ekorrhjul där vi riskerar att ytterligare bygga på dessa samhällsstrukturer med fler fördomar om vad det innebär att vara människa? De skådespelare jag känner är öppna för nya tankar och idéer om teater som en viktig funktion i samhället - men är ofta främmande för att de skulle medverka till att cementera samhällsstrukturer eftersom de vet att de traditionellt borde utmana dessa. Min upplevelse är att det ändå är precis vad vi gör. De konstnärliga valen vi gör som skådespelare på scenen, hur vi väljer att gestalta vår karaktär, kan endera göras genom att luta sig tillbaka och passivt betraktande spela upp det vi känner igen som "verkligheten som vi alla lever i" eller aktivt försöka hitta en viktigare funktion hos teatern som samhällspådrivande och utvecklande av människans tankesätt och därigenom nå en djupare förståelse för vad vi kan åstadkomma som de komplexa människor vi verkar ha förmågan att vara.

Jag vill ställa dagens skådespelande kvinnor och mäns relation till genus mot 70-talets teaterarbetares kamp för jämställdhet med teatern som verktyg. Jag kommer delvis att göra detta mot bakgrund av Birgitta Johanssons (2006) avhandling "Befrielsen är nära" som går igenom Margareta Garpe och Suzanne Ostens gemensamma teaterprojekt under 1970-talet. Därtill kommer ett antal reflekterande texter från två män och två kvinnor från ensemblen i Malmö operas uppsättning av Rebecca att utgöra jämförelse och ligga till grund för ett samtal mellan de fyra skådespelarna i slutet av deras spelperiod. Jag kommer därefter ställa det samtalet mot *Malmö operas plan för mångfald och jämställdhet för 2013-2015* (2012). Jag kommer också att gå igenom Sandra Stjernfeldts

kandidatuppsats (2013) som analyserar en grupp skådespelares samt regissörens användande av genus i gestaltandet av könsidentiteter och vad som ligger till grund för deras konstnärliga val.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med mitt arbete är att undersöka vilka tankar fyra skådespelare i musikteaterproduktionen Rebecca på Malmö opera har om genusstrukturer och dessa genusstrukturers inverkan på de konstnärliga valen.

Syftet med arbetet mynnar ut i följande frågeställningar:

1. Vilken inverkan upplever skådespelare att genusstrukturer har på deras arbete med gestaltning?
2. Hur relaterar skådespelare som är yrkesverksamma idag till genusbegreppet?

3. Litteraturavsnitt

I litteraturavsnittet beskriver jag begreppen genusstrukturer och konstnärliga val. Jag kommer också beskriva närmre vilka mål som Malmö opera har satt ut för att arbeta med genusstrukturer i sin jämställdhetsplan och presenterar tidigare forskning på området. Dels Birgitta Johanssons avhandling "Befrielsen är nära" samt Sandra Stjernfelts kandidatuppsats som gjort en genusanalys på skådespelarvalen i pjäsen "Den elektriska flickan". Jag kommer också beskriva närmre vad det är jag tar med mig från HSMs musik och genus-projekt *Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring. (2012)*

3.1 Genusstrukturer

För att förtydliga hur begreppen genus och genusstruktur ska läsas och förstås inom uppsatsen har jag valt två forskares beskrivningar och åtskillnad av det sociokulturella könet respektive det biologiska. I avsnittet om Nina Lykkes (2009) forskning ges också en bild av hur det sociokulturella könet är medverkande i definitionen av sig själv genom talhandlingar. Detta är relevant för skådespelaren eftersom det är genom talet och texten som skådespelaren ska basera sina konstnärliga val. Don Kulick (red, 2004) beskriver språkets kopplingar till genusbegreppet. Jag har valt att citera ett avsnitt där Kulick beskriver genus i relation till husideologi, där kvinnan får representera huset så att mannen kan härska över det, för att belysa kopplingen språk, kultur och genus ytterligare.

3.1.1 Nina Lykkes genusforskning

Nina Lykke (2009) beskriver hur ett av de centrala målen för genusforskningen är att göra upp med fastlåsta och stereotypa föreställningar om kön. Hon menar att detta medför en hel del språkliga konsekvenser, och att det kräver djupgående definitioner av begreppet kön.

I Sverige har vi valt att använda oss av begreppet "genus" när vi talar om det sociokulturella könet, och begreppet "kön" när vi talar om det biologiska könet. I andra länder, t.ex. Danmark, används begreppet "kön" för båda dessa sammanhang med tillägget "sociokulturellt" alternativt "biologiskt". Lykke (2009) menar att genusbegreppet i Sverige idag signalerar existensen av ett särskilt kunskapsfält och ett paraply för en mångfald av öppna, kritiska och ständigt förändringsorienterade sätt att förstå hur man teoretiserar genus/kön.

Lykke framlägger också Judith Butlers tidigare teorier om könsidentitetens performativa tillblivelse, om hur ord utlöser handlingar hos det "görande" könet. Här ska det performativa könet förstås enligt följande: ord som leder till handlingar som i sin förlängning utgör ramarna genom vilka individen kommer att förstå sig själv.

"De könsskapande talhandlingarnas performativitet består nämligen i att de återskapar det som du utsäger. Vid varaktiga upprepningar och citat fixeras och naturaliseras normer om kön - om "rätt/fel", "naturligt/onaturligt könat beteende. Könet kommer genom de upprepande talhandlingarna att framstå som om det vore frågan om något substantiellt och essentiellt. [...] Det sker vad Butler kallar ett "stelnde" - med konsekvenser för de ramar som subjekten måste definiera sig inom och för det sätt varpå de måste stilisera sina kroppsliga uttryck för att göra sig begripliga som könssubjekt i samhället. Den sociokulturella kommunikativa produktionen av könade subjekt kommer med andra ord genom upprepade interpellationer och talhandlingar att framstå som om den vore en effekt av individernas essentiella inre könsnatur. Så även om det enligt Butler inte finns någon "doer behind the deed" kommer det inte desto mindre att se ut som om det finns ett "naturligt" kön och en "naturlig" könsidentitet." (Lykke, 2009, sid. 65)

3.1.2 Don Kulicks genusforskning

Kulick beskriver tillblivelsen av det engelska begreppet "gender" och dess översättning till svenska "genus" och hur detta skiljer sig från begreppet "könsroll" som tidigare använts. Kulick menar att ordet "könsroll" är sammansatt på så sätt att det kan uppfattas som att "rollen" är en förlängning av "könet", dvs. biologin. Istället menar han att genus ska användas för att beskriva det kulturella eller sociala könet.

Ordet genus ska endast kopplas till kulturella skillnader. I fransk grammatik använder man den manliga böjningen på kvinnans könsorgan (le vagin). Det är just sådana språkliga konnotationer som gör att genus är en bra benämning på ett kulturellt idiom.

”Redan vid diskussionen av huset kom vi in på genus eftersom huset, la maison, är en kvinnlig symbol och husmodern är central i husideologin. Frågan är om denna symboliskt centrala position har sin motsvarighet på den praktiska nivån eller om kvinnan symboliserar huset [...] så att männen kan härska över det. Och hur mycket av instängdhet innebär positionen som centralfigur i huset? Mannen styr egendomen, han är *chef d’exploitation* och har en mer utåtriktad position genom att han representerar hushållet utåt och är länken mellan hus och omvärld. Kvinnan är hemma, *chez soi*, och hennes kontakter utåt är inofficiella, hon kan inte formellt representera hushållet.” (Kulick, 2004, s. 26?)

3.2 Konstnärliga val

För att få en samlad bild av skådespelarens konstnärliga val, eller som det ibland benämns: ”skådespelarval”, och vad detta på ett både praktiskt och teoretiskt plan innebär presenterar jag här nedan Stanislavskijs (Kurtén, 1997) och (Ludawska, 1986) samt Joanna Rotté (2006) tankar om skådespelaren och dennes förberedelser och skyldigheter inför arbetet.

För få en inblick i vilken skådespelarmetodik som används på HSM har jag valt att kort redogöra för den kurslitteratur som används vid skådespelarutbildningen på HSM, *A Practical Handbook for the Actor*, som bygger på David Memets metoder för skådespeleri som jag också valt att referera till.

3.2.1 Stanislavskij

Stanislavskij beskriver i en av sina anteckningsböcker, från åren 1911-1916, vikten av att skådespelaren vunnit sin frihet såväl kroppsligt som intellektuellt. Han menar att skådespelaren måste vara oberoende och friställd för att kunna utföra sitt arbete. Friställd och oberoende på så sätt att denne gör sig ansvarig för att i grunden utföra skådespelarens förberedande och skapande arbete. Stanislavskij menar också att oberoende är något skådespelaren kämpar sig till. Om frihet och oberoende givits denne till skänks så förbrukas det mycket snabbt. (Kurtén, 1997)

Stanislavskij beskriver också hur skådespelarens skapande process bygger på att lära känna sin roll, genom förnimmelse. Förnimmelse som byggts upp av ett liv av erfarenheter

och upplevelser. Han beskriver det som ett "omedvetet intuitivt skapande med hjälp av ett medvetet förberedelsearbete." (1997, sid. 66) Han beskriver också hur de konstnärliga valen görs i många plan. Bland annat nämner han hur den litterära analysen har ett underliggande skikt bestående av filosofiska, etiska, religiösa, mystiska och sociala nyanser som måste utredas för att kunna göra ett väl förberett val. (Kurtén, 1997)

Varje detalj i skådespelarens fysiska, känslomässiga och intellektuella förmågor används för att göra val, såväl intuitiva som medvetna. Det är därför viktigt att skådespelaren på alla sätt utforskar dessa delar av sig själv. (Ludawska, 1986)

3.2.2. Stella Adler genom Joanna Rotté

Joanna Rotté beskriver hur Stella Adler (1901-1992) vid en klass gav instruktionen att skådespelarna befann sig på en tågstation. Skådespelarna gjorde då valet att ha aktionen "Att vänta". Skådespelarens fysiska och tidsmässiga plats i situationen samt vilka andra karaktärer denne har omkring sig avgör vilken aktion skådespelaren ska välja. Att stationsbyggnaden och tiden i sig överhuvudtaget existerar är helt beroende av och upp till skådespelaren. Skådespelarens upplevelser och intellekt avgör vilken betydelse en rekvisita eller scenografimodul ska ha. Däri består skådespelarens val. (Rotté, 2006)

3.2.3. A Practical Handbook for the Actor

A Practical Handbook for the actor (Bruder, M. et al., 1986) används på HSM som kurslitteratur i kursen "Scenisk gestaltning", som också på utbildningen har det informella namnet "Aktion/Aktivitet". Boken är en sammanställning av en skådespelarmetod som en grupp unga skådespelare tillägnat sig och utvecklat i samband med en work shop med den pulitzer prize-belönade manusförfattaren David Mamet.

To act means to do, so you must always have something to do on stage or you will immediately stop acting. This is why physical action is so very important for the actor. Simply defined, an action is the physical pursuance of a specific goal. Physical action is the main building block of an actor's technique because it is the one thing that you, the actor, can consistently do onstage. Choosing a good action is an invaluable skill that can only be developed by long, hard practice. (Bruder, M. et al., 1986, sid. 13)

3.3 Malmö opera - Plan för mångfald och jämställdhet 2013-2015

I *Malmö operas plan för mångfald och jämställdhet 2013-2015* (se bilaga 3) är begreppen mångfald och jämställdhet definierade så här:

Mångfald och jämställdhet för oss är allt som gör var och en till en unik individ som har samma rättigheter, skyldigheter och möjligheter - oavsett kön, könsidentitet eller uttryck, etnicitet, trosuppfattning, funktionsnedsättning, sexuell läggning eller ålder. (sid. 2)

En av visionerna för mångfald och jämställdhetsarbetet är att "det som visas på Malmö operas scener ska beskrivas och gestaltas på ett sådant mångfacetterat sätt så att båda könen speglar alla sidor av mänskligt liv." (sid. 2)

Malmö operas plan för att arbetsplatsen ska präglas av mångfald och jämställdhet är att i repertoarbetet reflektera över frågor gällande dessa båda begrepp. Vidare ska också samtliga anställda delta i föreläsningar och workshops etc. som ett led i förankringen av arbetet. Detta är mål för innevarande år, 2013. Personalchefen har därtill i uppdrag att jämställdhetsarbetet belyses genom att genomföra återkommande medarbetarundersökningar för all personal samt genom resultatet genomföra erforderliga aktiviteter.

I könsfördelningen inom olika arbetsområden på Malmö opera framgår av planen att 4 av 9 sektioner är mansdominerade. Dessa är "Ledning/stab", "Operaverkstan", "Teknik" samt "Orkester". 3 av 9 är kvinnodominerade. Dessa är "Administration", "Marknad" samt "Produktion". 2 av 9 är jämställda. Dessa är "Vokal" samt "Arrangemang".

3.4 Befrielsen är nära - Birgitta Johansson

Birgitta Johansson disputerade med avhandlingen *Befrielsen är nära. Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater* (2006). Nu arbetar hon med forskningsprojektet "Känsla och frigörelse – sentimentala och melodramatiska inslag i kvinnors äktenskapsdramatik i det moderna genombrottet". Hon undervisar också i ämnet teaterstudier. Jag har valt att använda mig av hennes avhandling för att göra jämförelser med dagens aktiva teaterarbetares yrkesmässiga och ideologiska engagemang för genusfrågor och deras sätt att prata om genusfrågor.

Våren, år 1968, bildade Suzanne Osten och Margareta Garpe en kvinnopolitisk sammanslutning med namnet "Grupp 8". Många av dess medlemmar ingick i den nya vänsterns och den politiska rörelsens kretsar och tog med sig en socialistisk grund in i arbetet. Upprinnelsen till Grupp 8 var upplevelsen av en underordnad plats i vänsterrörelsen och dess ointresse för kvinnopolitiska frågor. Grupp 8 såg därför en separat kvinnokamp som nödvändig men underströk att kvinnornas frigörelsekamp inte skulle föras mot männen utan involvera dem.

I början av 1970-talet anställs Osten för att utveckla och etablera ungdomsverksamhet på Stockholms stadsteater dit hon även knyter Margareta Garpe. Johansson beskriver hur Vivica Bandler, dåvarande teaterchef på Stockholms stadsteater, blir kritiserad i beslutet att anställa Susanne Osten till projektet med anledning av hennes alltför aktiva politiska engagemang i kvinnofrågor. Vivica Bandler nämner att delar av teaterns personal hotade med att säga upp sig från sitt arbete på teatern om Bandler engagerade Osten i verksamheten.

Birgitta Johansson beskriver hur Garpe och Osten menar att kvinnan förväntas inta den passiva rollen och att inte tillräcklig kritik riktas mot uppfattningen att passivitet är en konstituerande egenskap för kvinnan. Vid en alltför aktiv roll riskerar hon att hamna utanför gruppen och att rent av inte ens duga till som "preventivlöst sexuellt sällskap".

Osten kom från de fria gruppernas läger och hade konstnärligt rört sig i avantgardistiska sammanhang. Den gruppteaterörelse som Garpe och Osten deltog i opponerade sig mot den etablerade institutionsteatern och därmed också mot traditionell illusionsbevarande realism med aristotelisk dramaturgi. Garpes och Ostens teater började med att de intervjuade och undersökte kvinnors erfarenheter som kvinnorna i publiken kunde känna igen som sin egna och den rådande ordningens kvinnoideal. Som i kvinnorörelsens medvetandegörande samtal skulle relationen påverka vaneseendet och förändra upplevelsen av självet och omvärlden, menar Johansson. (2006)

3.5 Sandra Stjernfeldts tidigare undersökningar om teatern som spegel av verkligheten

Sandra Stjernfeldt (2013) har i sin C-uppsats, *Andars Anderum?* vid K3 på Malmö Högskola undersökt hur teater fungerar "som ett speglade av verkligheten, där vi ständigt reproducerar bilder av en normerande könsuppdelning." (sid. 3) Syftet med uppsatsen är att undersöka om det är relevant att tala om könsöverskridande i teaterpjäsen "Den

elektriska flickan”, (Malmö stadsteater, 2012) samt se om det går att möjliggöra förändringar i ett sådant arbete. Detta har hon gjort genom intervjuer med regissören för ”Den elektriska flickan”, Sara Cronberg, samt en av skådespelarna och en omfattande genusanalys av manuset.

I Stjernfeldts intervju (2013) med Sara Cronberg, framgår att det finns en underförstådd strävan att utmana texten och att ställa textens kvantitet i relation till det sceniska skeendet. Sara Cronberg nämner 10% - 90% om relationen mellan text och sceniskt skeende.

Jag tänker inte så mycket på vad dom säger utan vad som händer och sen så försöker jag associera på det som händer, fritt. Istället för att binda mig till texten för texten är bara en pytte-pytteliten del av allt det som ska vara på scenen. Det är ju bara, [...] ja, av 100 så är den väl 10 procent.

Sandra Stjernfeldt sammanfattar i sin avslutande diskussion med ett citat av Tiina Rosenberg.

I många fall handlar det om att det är möjligt att jobba utanför rådande könsidentiteter. Det verkar finnas intresse, både från skådespelare, regissör samt dramatikers håll att frångå bilden av teatern som ett speglande av verkligheten, där vi ständigt reproducerar bilder av en normerande könsuppdelning - för att istället utgå från att teatern är en plats där vi skapar nya identiteter. Konsten, och i detta fall teatern, har en tanke om att aktivt skapa världen snarare än att passivt spegla. (Rosenberg, 2012)

3.6 Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring

Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring (Olofsson, 2012) är slutrapporten av musik och genus-projektet som pågick på HSM under åren 2009-2012 med syftet att nå en höjd kvalitet och ökad rättvisa inom verksamheten vid HSM genom att projektet

- ur ett genus- och jämställdhetsperspektiv synliggör de traditioner och maktstrukturer som påverkar medarbetares och studenters konstnärliga och pedagogiska val
- etablerar ett genuskritiskt förhållningssätt vid HSM
- ger medarbetare och studenter verktyg att göra aktiva val och kritiskt reflektera över egna och andras val
- integreras med HSM:s reguljära arbete med likabehandling och breddad rekrytering av studenter
- med kommunikativa insatser med andra utbildningar, lärosäten och det professionella

kulturlivet sprider kunskap om hur frågor om genus och jämställdhet kan integreras i konstnärliga processer. (Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik, 2010)

I Carina Borgström-Källéns avsnitt *Utsikt från en minoritetsposition* har Borgström-Källén låtit ett antal studenter föra loggbok under en period av sin utbildning i ensemblespel. I analysen av dessa loggböcker beskrivs ett återkommande tema i tjejernas loggböcker. Kvinnorna reflekterar över att de tar på sig, eller blir tilldelade ansvaret som sekreterare eller administratör för ensembleerna. De har också en tendens att vilja visa sig skötsamma genom att använda sig av anteckningsblock och kalender under undervisningen. Borgström-Källén resonerar kring om detta beror på att kvinnorna har en svagare position i gruppen och att de genom att vara i tid och sköta sig löper en mindre risk att bli ytterligare försvagade i sin roll i gruppen. Hon påtalar också möjligheten att detta är en väg att som kvinna skapa sig en större funktion i gruppen när inte utrymme ges musikaliskt. Hon menar att den sortens struktur medför att kvinnorna får mindre tid åt att ägna sig åt och fokusera på sin musikaliska utveckling. Flera av männen har beskrivit hur de upplever det som svårt att få "tjejerna" att ta mer plats och att "våga" under ensemblelektionerna. Tematiken beskrivs som att kvinnorna upplever en rädsla för att "förstöra stämningen" i gruppen genom att inte vara lika tekniskt och musikaliskt bra som männen. (Olofsson, 2012)

I Per Buhres avsnitt *Längst ner i näringskedjan* har Buhre beskrivit några samtal han haft med en kvinnlig student om hennes relation till sin manlige lärare som undervisar henne individuellt i hennes huvudinstrument. Han beskriver hennes utsatta situation till läraren som förintande och läraren beskrivs som destruktiv i sin undervisning och sitt bemötande till studenten. Efterhand som hon blev nedbruten av hans bemötande fick hon också ett större behov av hans bekräftelse och en känsla av att *hans* hjälp var den enda som kunde göra henne till en bra musiker. Kanske kunde detta bero på hur läraren själv hade blivit undervisad och hans syn på musikeryrket som tävlingsorienterat, en strävan efter att bli bäst för att kunna lyckas. Buhre påvisar även den enorma maktskillnaden mellan studenten och läraren som förstärks av att hon är kvinna och han är man, hon är student och han är lärare, hon är i 20-årsåldern och han är i medelåldern, hon är beundrare och han är framgångsrik musiker. Buhre menar att det inte är lärarens fel att det ser ut på det viset men att det är sorgligt att han verkar vara tillfreds med det och använder sig av maktförhållandet i sin undervisning. (Olofsson, 2012)

3.7 Val av litteratur

Gemensamt för de definitioner jag presenterar av genusbegreppet är att det sociokulturella könet är en social konstruktion som har utvecklats som en konsekvens av kultur och språk. Min upplevelse är att den grupp skådespelare jag valt att använda i mina intervjuer ofta talar om genus och problematiserar repetitionsarbetet utifrån en genuskonversation, men i analysen av text och scenanvisningar förhåller de sig mer passiva i förhållande till genusbegreppet.

När skådespelare ska motivera sina konstnärliga val och ägna tid åt att beskriva dem kan jag ibland uppleva att de gör väldigt små och betydelselösa val att bygga sin karaktär på. Jag upplever att skådespelarna lägger stor vikt vid att vara "sanna" mot verkligheten och mot sin regissör som de förväntar sig ska ta de yttersta konstnärliga besluten. I Stanislavskij och Adlers metoder som HSMs skådespelarmetodik baseras på upplever jag att det finns stöd för att en skådespelare kan vara mer individualistisk i förhållande till sin regissör och att det finns en vinst i att frigöra sig och sina konstnärliga val på så sätt att man argumenterar för rätten att låta den egna intuitionen vara yttersta grund för det konstnärliga valet. Jag upplever att denna åsikt förstärks ytterligare i den kurslitteratur som används vid skådespelarutbildningen på HSM, *A Practical Handbook for the Actor*, som bygger på David Memets metoder som jag också valt att referera till.

Birgitta Johansson (2006) har i sin avhandling gjort en mycket omfattande nedteckning av 70-talets genussituation för scenkonstområdet, vilken har legat till grund för hur jag valt att ställa upp mina frågor när jag brett skådespelarna på Malmö opera att reflektera över sin repetitionsprocess. Avhandlingen har också utgjort inspirationsgrund för mig i ett tidigt skede med planeringen av det här arbetet.

Sandra Stjerfeldt (2013) ställer den mycket viktiga frågan om teaterns uppgift, att spegla eller utmana verkligheten, och det är denna fråga som genusbegreppet kommer att få avstamp i när jag möter skådespelarna gemensamt för en sista diskussion om deras processer.

Då mina frågeställningar vid arbetets början mycket kom av att jag läst slutrapporten för HSMs musik och genus-projekt *Musik och genus - röster om normer, hierarkier och förändring* (2012) har jag valt att använda mig av denna som inspiration och som hjälp att orientera mig i den forskning som redan gjorts på scenkonst och genus. I ett av

delprojekten gör "Borgström-Källén" en intervju med ett antal elever utifrån reflektioner på ett tema i dagboksform. Jag har inspirerats av intervjuformen och kombinerat detta med de uppgifter som jag fått från *Närhet och distans*. (Repstad, 1999)

Borgström-Källén och Buhres båda avsnitt i *Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring* (2012) anser jag visar tydligt hur man iklädd kulturens och konstens rustning kan stanna kvar i en uråldrig könsmaktsordning utan att på ett rimligt sätt kunna ställa frågan till någon: "är detta verkligen okej?". Jag har valt avsnitten dels för att Borgström-Källén har använt en metod liknande den jag använder för mina intervjuer och därför tycker jag det är av betydelse att kortfattat redogöra för några av de svaren som hennes informanter gav då detta har varit en viktig inspiration för mig i mitt eget arbete. Buhre beskriver en maktsituation och en maktskillnad mellan en framgångsrik musiker och hans kvinnliga student. Jag tycker det är av värde att ha med sig denna beskrivning av maktförhållande mellan konstnärlig ledning och verkställare, liksom relationen mellan regissören och skådespelaren i vidare läsning.

I *Malmö operas vision för mångfald och jämställdhet 2013-2015* (se bilaga 3) redogörs det för hur Malmö opera arbetar med genusfrågor. I synnerhet en av visionerna uppmärksammades av mig, "det som visas på Malmö operas scener ska beskrivas och gestaltas på ett sådant mångfacetterat sätt så att båda könen speglar alla sidor av mänskligt liv." (sid. 2). Detta låter i mina öron som ett ovanligt medvetet genusarbete. Dock fanns det inga spår av denna skrivelse i det faktiska arbetet på Malmö opera, vare sig i den aktuella produktionen eller i någon annan produktion som jag medverkat i tidigare eller därefter. En arbetsplats med en sådan utförlig jämställdhetsplan borde väl prestera bättre? Vem bär ansvaret för att visionerna eftersträvas? Ytterst är det teaterchefen, enligt planen, men vad händer när han inte gör det som krävs? Blir kravet på att skådespelaren och regissören gör konstnärliga val som går i linje med jämställdhetsarbetet, eller är planen bara ett spel för gallerierna? Hur resonerar skådespelarna? Vad är deras roll i genusarbetet? Gör skådespelarna genusmedvetna skådespelarval? Det kommer jag undersöka i de förestående intervjuerna.

4. Metod

Då jag vid förberedelserna inför denna uppsats bestämde mig för att använda mina kollegor på Malmö opera för att vara en del av min undersökning valde jag att använda

kvalitativa intervjuer som metod. Intervjun består av fyra grundfrågor som informanten (skådespelaren) fritt får reflektera kring i dagboksform. Intervjuerna ligger till grund för den diskussion som kom att hållas i produktionens slutfas. Diskussionen är en utveckling av de frågor som skådespelarna redan fått reflektera kring.

Informanterna arbetar alla i produktionen av musikalen "Rebecca". Föreställningen handlar om en ung, icke namngiven, kvinna som blir förälskad i en äldre mystisk man som bär på en mörk hemlighet. De gifter sig och flyttar till hans enorma slott på den engelsk östkusten. Tjänstefolket verkar ogilla hennes närvaro och hon tvingas kämpa för den mystiske mannens kärlek och gillande. Till slut avslöjas hans hemlighet och den unga kvinnan blir modigare och modigare och väljer att stötta sin man igenom hans mörker.

I produktionen arbetar lika många män som kvinnor. Detta återspeglas också i roll-listan. Den yngsta skådespelaren var 21 år och den äldsta 77 år. Åldersspridningen där emellan var jämn, med ungefär lika många kvinnor och män jämnt fördelade över åldersspannet. Det konstnärliga teamet bestod av en kvinna och sex män.

4.1 Val av metod

Repstad (1999) förklarar i *Närhet och distans* att kvalitativ metod inriktar sig på texten (i en vid mening) som det centrala begreppet. Det jag är intresserad av är att få en inblick i hur informanterna resonerar och tänker och därför väljer jag kvalitativ intervjumetod istället för en kvantitativ. Repstad anser att en mer nyanserad bild av informanternas upplevelser kan ges om de får svara mer fritt och reflekterande. Därför har jag valt att låta skådespelarna beskriva sina upplevelser i dagboksform. Jag fann Repstads metod då jag läste ett stort antal andra C-uppsatser från Malmö Högskola där hans metod används för samtliga intervjuformer vid C-uppsatserna. Jag ansåg att hans metod skulle passa för intervjuerna jag avsåg göra. Det bör nämnas att det finns ett antal andra möjliga metoder, men att den valda passar väl in med vad jag har för avsikter med mina intervjuer.

För det avslutande samtalets transkription kommer jag att sammanfatta samtalet på det sätt som är relevant för uppsatsens frågeställning. Även om idealet är att transkribera hela intervjun så kan det ibland vara mer produktivt att nedteckna valda delar. En tänkbar variant är att skriva av ordagrant det man tycker är intressant och som kan bli aktuellt att ha med i rapporten och nöja sig med ett mer eller mindre komprimerat referat av andra delar av intervjuerna, menar Repstad. (1999) Därför har jag valt att som bilaga lägga hela

den transkriberade intervjun samt ta upp utvalda delar av denna i avsnittet ”analys och tolkning.”

4.2 Val av arbetsplats

Jag valde att använda mig av mina kollegor på Malmö opera eftersom jag själv skulle vara en del i ensemblen och min övertygelse var att informanterna skulle kunna tala mer fritt om de hade en personlig relation till mig som intervjuade dem. Repstad (1999) skriver i *Närhet och distans* att det kan vara en fördel att välja informanter som man är bekant med, eftersom det kan innebära att de känner sig trygga i intervjusituationen och till följd av detta lättare öppnar sig. Han menar också att det kan vara en fördel att ha en viss kännedom om vilken kontext informanterna befinner sig i för att på så sätt kunna anpassa frågorna. Därför valde jag att intervjua skådespelare som jag är bekant med sedan tidigare genom produktioner på andra teatrar.

4.3 Val av informanter

Jag hade som utgångspunkt att intervjua 3 kvinnor och 3 män i olika åldrar med ett åldersspann av minst 20 år mellan den yngsta och den äldsta för att få ett så brett spektra av reflektioner som möjligt med olika utbildnings- och yrkesbakgrund. Det var dessvärre inte möjligt för några av de tillfrågade att delta och jag genomförde därför intervjuerna med endast 2 kvinnor och 2 män. Detta medförde också att åldersspannet mellan männen blev 10 år, istället för mer än 20 år. De två kvinnorna hade däremot ett åldersspann som översteg 20 år. Jag anser att antalet informanter ändå var tillräckligt för att få ett brett spektra av reflektioner.

Sara: Utbildad vid Högskolan för scen och musik i Göteborg, yrkesverksam i 3 år.

Maria: Utbildad vid Högskola för scen och musik i Göteborg, yrkesverksam i 19 år.

Björn: Utbildad vid Högskolan för scen och musik i Göteborg, yrkesverksam i 8 år.

Hannes: Utbildad vid Balettakademien i Göteborg, yrkesverksam i 18 år.

Tyvärr kunde inte en av informanterna (Maria) närvara vid det efterföljande samtalet och det fanns inte tid att hitta en likvärdig ersättare. Därför begränsades min empiri till tre informanter. Efter avslutad empiriinsamling bedömer jag ändå att jag har samlat tillräckligt med information för att min studie ska ha hög tillförlitlighet. I rapporten använder jag mig av fingerade namn på skådespelarna.

4.4 Analys av data

Genomgången av svaren har gjorts på så sätt att det ska gå att jämföra och förtydliga en viss tematik inom reflektionerna. För att på ett rimligt sätt ställa upp nya frågor för det efterföljande samtalet valde jag att ordna reflektionernas olika delar under följande punkter:

Uppdelning av svaren

1. Skådespelarens tal om relationen till kollegorna.
2. Skådespelarens tal om relationen till den konstnärliga ledningen.
3. Skådespelarens tal om grupp- och könsroller på arbetsplatsen.
4. Skådespelarens tal om skådespelarval i förhållande till gruppdynamik.

Inom uppdelning finns både nedteckning av citat samt en sammanfattande beskrivning av en diskussion som förts i de olika skådespelarnas svar för att på så sätt kunna förtydliga och stärka om det uppstått en tematik inom reflektionerna.

Vid det efterföljande samtalet valde jag att dels transkribera intervjuerna och lägga som bilaga till arbetet, och dels att återge delar av samtalet i avsnittet för ”analys och tolkning”.

4.5 Etik

Den kvalitativa intervjun utgår ifrån enskilda individers personliga upplevelser och erfarenheter. Det ämne jag har valt att undersöka är av subjektiv karaktär. Bemötande och känslor upplevs olika av olika personer. Den kvalitativa undersökningen som metod är också subjektiv. Det är viktigt att jag, i tolkningsarbetet, kan hålla isär mina förutfattade meningar, skådespelarnas tankar och den forskning som undersökningen utgår ifrån. Jag vill inte förneka att både transkriptionerna och resultatet av dem är subjektiva.

Jag har i ett brev till informanterna (se bilaga 1), informerat om forskningens syfte samt att deras medverkan är frivillig och kan avslutas när de vill. Alla namn i undersökningen är fingerade för att undvika möjligheten för utomstående att identifiera informanterna.

5. Intervjuerna - Resultat

5.1 Idé och inspiration

Efter att ha läst slutrapporten från HSMs genusprojekt *Musik och genus - röster om normer, hierarkier och förändring* (2012) så väcktes en idé hos mig om att jag måste samla

ihop min yrkesgrupps erfarenheter av genus på ett liknande sätt som gjorts i rapporten. Jag blev inspirerad av deras val, att låta studenterna göra fria reflektioner över tid i dagboksform, eftersom det ledde till en mycket uttömmande sammanfattning, där tankar hunnit förändras över tid. Att få delta i den personliga genusprocessen över tid tror jag är ovärderligt för att få en samlad syn på individens mognande upplevelse av sig själv som biologiskt respektive sociokulturellt kön. Under tiden tror jag att det kan ske en uppbyggnad av begreppet i förhållande till individen som gör att individen kan gå tillbaka i sina egna reflektioner och se hur bilden av sig själv i sammanhanget utvecklas. Repstads intervjumetod fann jag mycket passande eftersom metoden låter informantens subjektiva upplevelser utvecklas över tid, genom att låta dem skriva fritt och vid flera tillfällen, något jag tror är av största vikt då begreppet genus är så intrikat och i synnerhet i förhållande till det subjektiva och personliga arbetet att forma en roll och göra val för sin gestaltning.

Min idé var att använda en grupp bestående av sex skådespelare, lika många män som kvinnor, i olika åldrar, som varit yrkesverksamma olika länge och som arbetade i samma produktion och därför genomgick samma repetitionsprocess. Dessa skulle få, likt studenterna i "Musik och Genus"-projektet på HSM, reflektera fritt, med hjälp av ett antal frågor, i dagboksform under hela repetitionsprocessen och sedan även under föreställningsperioden. Efter sammanställning av informanternas reflektioner ville jag återvända till dem i grupp för att gemensamt samtala om deras reflektioner, om vilka teman som framkommit i deras svar och därefter eventuellt gå vidare i samtalet. Jag tyckte det var passande att jag själv skulle medverka i samma produktion eftersom jag då skulle ha närmre kunskaper om vad mina upplevelser var kring situationer som skulle kunna komma upp i reflektionerna.

5.2 Förberedande arbete

För att göra det tydligt för informanterna vad de ska reflektera kring och för att hålla mig inom min egen avgränsning valde jag att ställa upp ett antal frågor att reflektera kring. Jag valde att ha tre huvudgrupper av reflektionsfrågor.

1. Leder in reflektionen på hur skådespelaren upplever sin relation till medspelarna.
2. Leder in reflektionen på hur skådespelaren upplever sin relation till den konstnärliga ledningen.

3. Leder in reflektionen på hur skådespelaren upplever att de konstnärliga valen påverkas av genusstrukturer.

Jag tror att man genom att prata och reflektera kring sin relation till kollegorna kan återupptäcka minnen från arbetet - minnen som har en känslomässig anknytning i kroppen, t.ex. en stark känsla eller tankar kring hur man blivit bemött, eller hur man själv bemött någon annan. Sedan skulle reflektionerna efterhand leda fram till en analys hos informanterna utifrån ett genusperspektiv, eftersom jag bett dem om detta. Det skulle bli ett led i att sätta upplevelserna i en genuskontext som går att använda vid det efterföljande samtalet.

Jag utgick från början från att använda sex informanter, men tyvärr var intresset att delta så lågt att det blev omöjligt att hitta en tillräckligt stor åldersspridning för att säkerställa att svaren inte kom från en alltför homogen grupp. Därför fick jag minska antalet till fyra informanter, två män och två kvinnor som varit ute i arbetslivet 5-10 år respektive 15-20 år.

Ett problem var också att informanterna bad om att få senarelägga slutdatumet för när reflektionerna skulle skickas till mig. Jag upplevde att detta ledde till att informanterna sköt upp arbetet med reflektionerna till en tid som låg längre och längre bort från repetitionsprocessen. Jag fick därför förlägga större delen av uppsamlad av reflektionsmaterial till det gemensamma efterföljande samtalet.

5.3 Skådespelarnas reflektioner

Jag hade i förväg valt att inordna svaren enligt de fyra punkterna nedan. Efter att ha läst reflektionerna och kommit vidare i mitt arbete insåg jag att den 4:e punkten måste formuleras om för att stämma överens med frågeställningen och hur arbetet utvecklats. Den gamla formuleringen är överstruken.

- 1. Skådespelarens tal om relationen till kollegorna.*
- 2. Skådespelarens tal om relationen till den konstnärliga ledningen.*
- 3. Skådespelarens tal om grupp- och könsroller på arbetsplatsen.*
- ~~*4. Skådespelarens tal om skådespelarval i förhållande till gruppdynamik.*~~
- 4. Skådespelarens tal om konstnärliga val i förhållande till genusstrukturer.*

5.3.1 Skådespelarens tal om relationen till kollegorna.

SARA (Kvinna 1)

Trots att skådespelare, i alla fall från den yngre generationen, är väldigt upplysta i genustänk och genusfrågor, finns det ofta en uråldrig hierarki med mannen i spetsen på en teater, menar Sara. Bland mina kollegor upplever jag ingen skillnad på kvinnor och män i relationen till varandra. Vi behandlar varandra med lika respekt och har en fin jämställdhet i gruppen.

MARIA (Kvinna 2)

Maria minns hur en av de manliga skådespelarna under repetitionsprocessen hade ett väldigt hotfullt kroppsspråk när han blev frustrerad eller inte förstod regissörens intentioner. Hon minns hur han stod väldigt nära regissören och lutade sig över henne när han talade. Maria menar att detta maktspel från skådespelarens sida troligtvis inte hade ägt rum om regissören var en man.

BJÖRN (Man 1)

Björn upplever att de manliga kollegorna är lättare att få en fysiskt varm relation till än de kvinnliga. Han känner också att det oftast är de kvinnliga kollegorna som får honom att känna sig tillrättvisad, om han skulle göra ett fel i koreografin eller om han missar en instruktion. Han upplever också att manliga kollegor har närmre till att hitta en lösning som inte gör situationen laddad vid dessa tillfällen.

HANNES (Man 2)

Hannes upplever att kollegorna är traditionella i förhållandet till varandra. Det finns beteenden som sticker ut, men dessa identifierar han som personliga förutsättningar snarare än en normutmaning. Han upplever att människorna i Rebecca-ensemblen har nått en social utveckling som gör stämningen i gruppen lugnare än han annars varit med om. Han menar också att männen i gruppen är "mjuka". "Nästan alla", tillägger han. Det finns en homosexuell manlig norm. Han menar också att teaterchefen har refererats till som en typisk "gubbe med makt", och att det skulle vara lättare att sätta fingret på en sådan titel när det är en person som befinner sig utanför gruppen.

5.3.2 Skådespelarens tal om relationen till den konstnärliga ledningen.

MARIA (Kvinna 2)

Maria minns att regissören flera gånger tog skådespelare handen och gick runt på scenen under tiden hon instruerade dem. Maria upplevde situationen när detta inträffade som nedvärderande och hon menar att detta var ett maktmedel som regissören brukade för att dölja sin egen osäkerhet.

BJÖRN (Man 1)

Björn upplever att han inte blev delgiven om några genusdiskussioner som fördes under föreställningens repetitionsfas.

HANNES (Man 2)

Hannes upplever att han kopplar på sin "autopilot" och att personens kön har en inverkan på vilken typ av kommunikation som förs.

5.3.3 Skådespelarens tal om grupp- och könsroller på arbetsplatsen.

SARA (Kvinna 1)

Jag har en uppfattning av att traditionella könsroller är tydligare på en teater. Bland mina kollegor upplever jag ingen skillnad på kvinnor och män i relationen till varandra. Vi behandlar varandra med lika respekt och har en fin jämställdhet i gruppen.

MARIA (Kvinna 2)

Maria upplever att hon blivit sedd och bekräftad i processen och att hon accepterats precis som hon är. Trots att hon upplever sig själv som bråkig och ifrågasättande känner hon att hon accepteras på arbetsplatsen. Hon upplever att tack vare materialets framlyftande av kvinnorna på scenen har fokus på männen inte varit så stort och det har stimulerat processen. Maria undrar också varför det är en oskriven regel att kvinnorna ska ha de tidigaste sminktiderna trots att det inte finns några tekniska anledningar till detta.

HANNES (Man 2)

Det finns flera unika rangskalor att relatera till i ett repetitionsarbete. Kön, utseende och inte minst röstläge. En man kan inte konkurrera om samma plats med en kvinna, och därför kan det vara avslappnat i en sådan relation, säger Hannes. Han menar också att det oftast inte förekommer två personer som liknar varandra i en produktion och därför minskar konkurrensen om utrymmet.

5.3.4 Skådespelarens tal om konstnärliga val i förhållande till genusstrukturer.

SARA (Kvinna 1)

Menar att sättet, på vilket hon bemöts på sin arbetsplats, utifrån att hon är kvinna färgar av sig på vilka konstnärliga val hon gör. Hon upplever att det är tydligt från början vilken "plats" som är hennes i repetitionsprocessen, att denna är begränsad och att hon är rädd för att bryta upp mönstret. Hon menar också att problemet kan bero på henne själv, men att det också är ett resultat av hur hon formats av sitt yrkesliv.

Hon talar också om en strukturellt mansdominerad musikalvärld där mannens plats är komplex, överordnad och övergripande i storlek. Detta gäller för såväl manus som regissörens konstnärliga val. Vidare menar hon att regissören för Rebecca, som är kvinna, inte har gjort något för att lyfta genusorienterade frågor kring föreställningen.

"Kvinnans problematik i musikalerna handlar i stort sett uteslutande om mannen! Det tycker jag är fånigt. Som om vi inte har andra tankar och andra problem liksom."

"Varför måste den sympatiska mannen framstå som en äcklig mansgris? Helt irrelevant för karaktärens funktion i pjäsen. Det vill jag ha fram, att konstnärliga val baserat på kön, funkar likadant åt båda håll. Det är stereotypt och klichéartat."

MARIA (Kvinna 2)

Maria menar att ensemblen har en bra könsfördelning och en stor åldersspridning. Att det var kvinnorna i ensemblen som stod för merparten av de komiska inslagen var glädjande och bra för syresättningen i gruppen. Maria ställer sig frågande till varför t.ex. skorna som kvinnorna använder ska ha klackar och varför män ska bocka och kvinnor niga på scenen.

BJÖRN (Man 1)

Björn upplever en avsaknad av genusdiskussioner från den konstnärliga ledningens sida under föreställningens repetitionsfas.

"Badpojken gjorde jag först med fokus på att simma och njuta av vattnet. Den instruktion jag sedan fick var att göra en 'Starke Adolf' med spänniga poser. Revanschen kom när de två badpojken kysste varandra (även om detta grundade sig på ett missförstånd från regissören och instruktionen egentligen var riktad till en av kvinnorna på scenen)."

Björn menar att han blir castad på grund av sina manliga kvalitéer och att det finns en förväntan från det konstnärliga teamet att han i första hand ska använda sig av dessa. Vid ett försök att hitta mjukare rörelser upplevde Björn att han blev stoppad och ombedd att återfalla i det mer typiskt manliga och kantiga rörelsemönstret.

HANNES (Man 2)

Hannes menar att det inte finns någon direkt diskussion om genusstrukturer i föreställningen från den konstnärliga ledningens sida och att han själv utgår från ett heteronormativt förhållningssätt i sina möten på scenen samt när han skapar undertext. Skulle han välja ett annat förhållningssätt så tror han att det också skulle vara okej.

”Det finns en möjlighet att jag inte ser hela strukturen då jag som man själv är en del av den.”

5.4 Samtalsmaterial

Efter sammanställningen av svaren från de första reflektionerna så upplevde jag att det fanns en förväntan hos informanterna att jag skulle stimulera diskussionen för att de skulle kunna tala kärnfullt. De valde att i sina reflekterande texter, istället för att behandla vissa frågeställningar, hänvisa till det kommande, avslutande, samtalet och då reflektera mer utförligt. Jag valde därför att förlänga svarstiden med ytterligare en månad. Detta ledde dessvärre inte till mer utförliga reflektioner. Jag kommer därför att försöka återkomma till de teman som jag lyckats fastställa i *punkt 5.3 (med underrubriker)* och låta informanterna återkomma till sina reflektioner och gemensamt föra samtalet vidare. På så sätt hoppas jag nå in i ett djupare samtal om skådespelarnas egna konstnärliga val och vilka komponenter det skulle kunna vara som medverkar i besluten de tar på scenen och hur skådespelarna själva kopplar detta till begreppet genus. Frågorna nedan kommer att användas för att öppna samtalet. Sedan kommer jag ställa mer öppna frågor som rör skådespelarvalen.

1. Maria minns hur en av de manliga skådespelarna hade ett väldigt hotfullt kroppsspråk i kommunikationen till regissören. Vad tänker ni andra om den situationen?
2. Hannes upplever att han kopplar på sin ”autopilot” när han kommunicerar med teamet och att kön har en inverkan på vilken typ av kommunikation som förs. Vad tänker ni att Hannes menar när han använder begreppet ”autopilot”?

3. Sara säger att hon har en uppfattning av att traditionella könsroller är tydligare på en teater. Vad tror ni om det?
4. Om Maria: Trots att hon upplever sig själv som bråkig och ifrågasättande känner hon att hon accepteras på arbetsplatsen. Vad tänker ni om att Maria upplever sig själv som bråkig?
5. Björn upplevde att han vid ett försök att hitta mjukare rörelser blev stoppad och ombedd att falla tillbaka i det mer typiskt manliga och kantiga rörelsemönstret. Vad tänker ni om instruktionen som Björn fick?
6. Maria ställer sig frågande till varför t.ex. skorna som kvinnorna använder ska ha klackar och att män ska bocka och kvinnor niga. Ska vi spegla verkligheten eller utmana normerna?
7. Vem är det som bär genusansvaret på teatern?

Syftet med att ställa frågorna i den här ordningen är att jag vill närma mig tanken om skådespelarens uppdrag och slutligen ställa genusbegreppet på sin spets utifrån de faktiska val som görs på teatern - genom att ställa frågan om vem det är som bär genusansvaret.

5.5 Efterföljande samtal

Dessvärre fick samtalet hållas utan en av de fyra informanterna då denne hade glömt plats och dag för mötet. När kontakt togs med informanten var det för långt till platsen för mötet för att det skulle bli meningsfullt att invänta denne. Frågeställningar som rörde den specifika informanten togs ändå upp under mötet eftersom jag ansåg dem vara relevanta för hela gruppen. Vid ett tillfälle fick vi avbryta kort och ta om inspelningen då inspelningsanordningen av misstag stannade. Var i samtalet detta inträffade finns angivet i transkriptionen. Jag anser inte att detta påverkade samtalet i någon riktning som är tillräckligt beaktansvärt för att beskrivas här.

I övrigt förflöpte samtalet utan några större tekniska svårigheter. Ibland var miljön som vi hade bestämt träff på lite i stökigaste laget. Informanterna ville gärna ses på ett kafé så att de hade möjlighet att äta samtidigt. Det gjorde samtalet avslappnat men tidvis något

ofokuserat. De planerade frågeställningarna togs upp och ytterligare frågor ställdes för att komma vidare och fördjupa de trådar som dök upp under samtalets gång.

En analys och tolkning av samtalet följer här nedan, och inom avsnittet rymmer också kortare redogörelser för vad som sades under samtalet. För att ytterligare studera samtalet i sin helhet finns en transkription (se bilaga 2).

6. Analys och tolkning

Jag kommer här nedan gå igenom samtalet från början och redogöra kort för de delar som jag tycker är tydliga och har en betydande mening för arbetets helhet. Om någon del av samtalet inte är redogjort för så beror detta på att jag funnit endera mycket liknande teman som har orsakat en större diskussion inom samtalet eller att jag inte funnit ett rimligt sätt att sammanfatta det på för att det inte funnits tillräckligt med material för att kunna analysera det på ett rimligt sätt. Detta kan bero på att bara en person pratat eller att parterna varit så överens om något att det inte uppstått någon diskussion som fördjupat samtalet.

Jag fann att det i samtalet om hur en av de manliga skådespelarna "blåser upp sig" när han ska argumentera om ett konstnärligt val med regissören så fanns det i gruppen en gemensam tanke om att regissörens brist på att inta en auktoritär ställning i relation till gruppen utgjorde ett problem för gruppens gemensamma arbete som nödvändigtvis inte skulle leda till det beskrivna beteendet. Hannes och Björn ville koppla beteendet till en låg självkänsla hos den manlige skådespelaren och att detta på sikt underminerade regissörens auktoritet ännu mer. Sara och Björn resonerade också kring att den manlige skådespelarens sätt att bemöta regissören är en konsekvens av regissörens icke-auktoritära förhållningssätt. Jag upplever att den beskrivningen antyder att en kvinnlig regissör som inte intar en klassisk igenkännbar auktoritär ställning kommer att hamna i den sortens situation när det gäller manliga skådespelare, då vissa av dessa tar sig rätten att använda sitt kroppsspråk för att argumentera. Här tycker jag att vi missar att ställa oss frågan om vad en auktoritet är och bör vara. Vad gör att en auktoritet är en auktoritet? Kanske är vi så vana vid klassiska militäriska auktoriteter att vi inte känner igen någon annan form av auktoritära ställningar. Eller ska auktoritet likställas med någon som har makt oavsett vilka medel som används? Om det är gruppen som bestämmer vem som har beslutsrätt och därav makt så behövs väl inga vidare medel för att hävda denna makt?

Vid frågan om "autopiloten" beskriver Hannes hur han medvetet använder en autopilot med ett antal olika "styrprogram" som automatiskt låter honom bemöta gruppen utifrån förutfattade meningar om hur människor är. Björn menar att denna beskrivning av hur Hannes medvetet använder en fördomsfull "autopilot" är förvånande. Jag inser i stunden inte läget jag befinner mig i för att ta vidare denna mycket intressanta diskussion och avbryter den av misstag då jag tror att vi är inne i en återvändsgränd med olika definitioner av begrepp.

Både Sara, Björn och Hannes beskriver teatern som en väldigt könsstereotypisk arbetsplats och att vi ofta gestaltar förutsägbara och traditionella roller och mönster. Det uppstår en diskussion om detta är typiskt för musikalscenen. Björn menar att både talteater och musikalteater lider av samma problematik. Hannes menar också att det är mer tillåtet för män än kvinnor att ha olika former av könsstereotypiska "hyss" för sig under repetitionerna (t.ex. storma ut ur salen för att man blivit förbisedd på något sätt.).

När jag tar upp Björns reflektion om att han blev avbruten av koreografen när han ville göra ett val som var fysiskt sett mer böjligt och flexibelt uppstår en diskussion som förvånar mig. Diskussionen handlar inte, som förväntat från min sida, om att göra val som är otypiska för skådespelarens biologiska kön utan hur en rörelse beskrivs av koreografen. Sara menar att koreografen inte bör använda ord som manligt eller kvinnligt rörelsemönster utan snarare använda kantigt och hårt för att uppnå ett visst mönster, som kanske är koreografens definition av manligt rörelsemönster. Jag menar då att man har reducerat diskussionen till att handla om hur man talar om könets egenskaper snarare än att tala om hur långt man ska låta personen och människan göra sina egna val och låta teatern och gestaltningen vara öppen för skådespelarens val om hur hen vill att hens kropp ska röra sig oavsett kön. Har koreografen rätt när hen leder rörelserna in i könstypiska mönster? I samtalet framgår också från Hannes och Saras sida att koreografen inte är medveten om vad hans instruktioner leder till. Sara säger att koreografen inte har någon "undertext" i sin instruktion. En undertext, menar dock jag, behöver inte vara medveten. Undertexten i sammanhanget är ett aktivt medgivande av cementeringen av stereotypa könsroller och köns mönster i form av hur deras fysik tar sig uttryck. Samtalet kommer att handla om hur koreografen bäst når fram till att få skådespelaren att inta ett typiskt manligt rörelsemönster utan att använda ordet "manligt". Alltså att inte klumpa ihop alla män i en grupp och alla kvinnor i en grupp.

I de första reflektionerna som gjordes i dagboksform pratar Hannes om att det finns en "homosexuell manlig norm" på teatern. Jag funderar på om denna insikt kring sexualitetens inverkan på oss, inte bara som skådespelare utan också som människor, och hur även den inställningen till sexualitet som normsättande skulle kunna leda till stereotypa val. Kanske är det så att Hannes menar att scenkonsten som bransch traditionellt sett har bestått av en stor andel homosexuella män som varit normgivande för hur män bemöter varandra både på ett fysiskt plan och i tal. Även om tidigare normer kring mäns fysiska relation till varandra brutits upp så har den ersatts med något annat som inte bara är fritt enligt hur jag ser det.

Hannes menar att skådespelaren är redskapet för regissörens vision. "Det är inte fråga om vilja.", säger han. Björn tar upp frågan om vilket utrymme man får och har rätt till som skådespelare i de konstnärliga valen. Han menar att det är en plikt att stå upp och slåss för sina val. Jag funderar på om detta också innefattar att slåss för sina värderingar, och att detta kanske går att göra både som yrkesmänniska och som civil person. Björn menar att han kanske kan hitta en väg att gå regissörens vision tillmötes men ändå göra val som inte är stereotypiska. Exempelvis menar han att en auktoritär person inte måste använda typiskt manliga attribut - och att skådespelaren är ansvarig för att erbjuda ett alternativ. En lösning som ofta väljs bort mot en enklare, menar Björn.

I fallet med den specifika produktionen: "Rebecca", som vi repeterade och spelade i tillsammans, och där föreställningen handlar om en kvinnas utvecklingsberättelse, så menar Sara att istället för att handla om hennes personliga utveckling så ställs hela hennes utveckling i relation till män. Den kvinnliga huvudkaraktären behöver en katalysator, och det är mannen, menar Hannes. Jag tar då upp en instruktion som jag observerat att regissören gett till den kvinnliga huvudrollsinnehavaren, nämligen: "Jag vill att du ska vara mer hjälplös här." Jag frågar samtalsgruppen vad de tycker om den instruktionen. Sara menar att det inte är en instruktion som implicerar ett visst könsstereotypiskt mönster och Hannes menar att instruktionen är öppen. Det hade varit annorlunda om regissören sagt "flickig", menar Sara. Min fråga hade som avsikt att problematisera regissörens val av hur den kvinnliga huvudkaraktären hanterar sina problem i berättelsen - det står inte i texten att rollen på något sätt skulle vara hjälplös inför den situationen hon befinner sig i, det är regissörens egen analys. Olikt vad jag fann i Stjernfeldts (2013) intervju med regissören Sara Cronberg, som menar att förelagd text är

10% av det som händer på scenen och att resten bör fyllas med en strävan att utmana texten har regissören i fallet med "Rebecca" låtit en stor del av de 90% vara könsstereotypiska i all rimlig mening. Passiv hantering: hjälplöshet. Avsaknad av medel. Jag anser att detta på sikt leder oss in i ett mönster där kvinnan blir passiv och typiskt gestaltad.

Jag anser att samtalet förlöpte på ett nästintill oroväckande lugnt sätt. Inga större diskussioner uppstod och de tidigare teman som jag funnit i de reflekterande texterna tog inga nya vändningar under samtalet. Ibland dog samtalet innan jag hade plockat upp tråden inför nästa punkt. Jag försökte därav hitta nya frågeställningar som skulle kunna tänkas provocera fram ett rikare samtal. Trots den mångfacetterade sammansättning av gruppen upplevde jag samtalet som homogent och likriktat. Tyvärr, var kanske gruppen alltför överens och bejakande mot varandra för att det skulle kunna uppstå en meningsskiljaktighet. Vid några tillfällen upplevde jag att samtalet var på väg in i två olika möjliga synsätt som ställdes mot varandra. Hannes pratade om hur han satte på sin "autopilot" i samtalet med sina kollegor och att han däri passivt (och kanske omedvetet, tänker jag?) anpassade sig, för att hantera den sociala situationen på arbetsplatsen. När gruppen försökte få klarhet i vad en autopilot var för något och i vilken grad den var medveten och självvald så uppstod en rad undvikande svar från båda håll i gruppen, som om det fanns en rädsla för att säga något som skulle kunna bli ett argument för att personen handlat/uttalat sig könsstereotypiskt. Det gavs, vad jag upplevde som, signaler från samtalets samtliga deltagare om att man inte ville pålägga någon åsikter eller vara den som omedvetet stod för en könsstereotypisk åsikt eller förstärkte ett könsmaktsmönster. Det fanns också ett återkommande sätt och kanske yrkesmässigt behov av att vända ut och in på varje fråga, eller i varje fall i den mån det var möjligt presentera en motsatt effekt än den som redan var uppenbar, vilket säkerligen skulle vara bra för samtalet på lång sikt, men det försatte också samtalet i en situation där polarisering av åsikterna blev omöjlig. Om gruppen hade varit mer heterogen så kanske polariseringen hade ökat och då lett till ett mer utmanande samtal. Detta skulle dock innebära att jag i förväg skulle vara tvungen att försöka förutse informanternas åsikter, vilket i förlängningen skulle kunna bli konstigt eftersom mina fördomar då skulle styra urvalet av informanter och inte alls säkerställa att gruppen var heterogen. Heterogeniteten bör nog snarare bestå i ett urval av olika åldrar och kön.

Varför undviker informanterna att uttala sig på ett öppet sätt? Är det stora samhällseliga samtalet sedan tidigare så infekterat att det finns en rädsla för att delta aktivt och diskutera utanför ramarna av vad som tidigare givits signaler om att vara okej? Var det kanske därför deltagarna och de flesta andra på teatern i mitt förberedande arbete hävdade att det var oerhört viktigt med en genusediskussion men sedan valde att skjuta upp sina reflektioner. Finns det ett pris på att uttrycka sig om könsmaktsordningen? I så fall varför och vad är det priset? Är det farligt för samtalsparterna att inte vara mycket noga med sina svar? De vill vara genusedvetna och delta i samtalet för allas skull, men gör det ändå inte fullt ut och med brinnande engagemang. Varför?

7. Diskussion

Jag får upplevelsen av att mina informanter tror att det finns en förväntan på att de ska vara genusedvetna och ha gjort genusedanalyser på sitt arbete i både stort och smått och redan vara redo att slåss och argumentera för jämställdheten. Det som slår mig är att de inte verkar ha någon särskild grund för sin argumentation, mer än det som de funderat ut själva. Jag vill inte på något sätt förminska värdet i att själv fundera över jämställdhet och strukturer som finns i samhället och analysera detta, men vissa strukturer är svåra att skilja ut och se och analysera utan någon vidare kunskap om genus. Jag upplever att informanterna känner att de har en förväntan på sig att redan ha den kunskapen - och därför talar som om de hade den utan att ha haft möjligheten att göra någon bredare analys. Det skulle kunna vara så att jag som deras kollega, vän och författare av uppsatsen, som deras tankar är föremål för, påverkar hur de pratar. Det skulle kunna vara så att detta leder dem in i att försöka svara "rätt" och inte helt fritt. Jag upplever dock att det föreligger samma problematik på HSM och bland skådespelarstudenterna, och då talar jag om samtliga grupper på utbildningen, musikal, opera och talskådespelare. Jag känner igen sättet att argumentera på ifrån min egen klass och andra klasser på skolan. En idé om att det skulle vara något fult att säga att man inte riktigt har koll på genusediskussionen och att man inte har tagit del av en analys.

Det finns en mängd analyser och framför allt, som redan tidigare nämnts här i arbetet, en diger samling policydokument, styrdokument, riktlinjer, planer osv. på hur jämställdhetsarbetet ska föras. På ett teoretiskt plan borde det sociala könet redan vara utrotat, men varför når det aldrig ned till det praktiska arbetet? Varför kan inte medarbetare, regissörer, skådespelare, klasskamrater, studenter, studierektorer och

onämnda grupper och personer lyfta diskussionen i sitt dagliga praktiska arbete? Varför finns det ingen praktisk plan? Varför läser inte skådespelarstudenter genusvetenskap, som är ett så avgörande och viktigt ämne i deras gestaltningsarbete? Jag skulle vilja jämföra det med att en murare måste lära sig vilka komponenter som bör användas vid blandning av bruk och hur dessa komponenter beter när de sammanblandas i olika mängder. Återigen inser jag hur bristfälliga dessa återkommande planer och riktlinjer för jämställdhetsarbetet är. Det finns i stor utsträckning oerhört detaljerade beskrivningar av hur jämställdhet i siffror uppnås, men inte en tanke på hur de mjuka värdena av ett genusarbete påverkas. Jag tror att projekt som musik och genus-projektet på HSM, som finns rapporterat i *Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring*, har en stor påverkan på alla inblandades sätt att se sin omgivning och sig själva ur ett genusperspektiv, men att låta studenter delta på en konsert som är kopplat till projektet utan att göra en uppföljning med medverkande studenter om vad som behandlats inom ramen för projektet är rent av katastrofartat i mina ögon. Så mycket personal och resurser som används i genus-debattens namn, så borde det finnas utrymme för att utveckla och berika samtliga studenters genuskunskaper. Vad jag vet finns i nuläget ingen sådan tanke eller plan som en följd av arbetet. Är genusarbetet bara en trend som i största allmänhet ska markeras och bockas av från HSMs sida?

Samma sak finner jag när jag pratar med mina informanter och andra medarbetare på Malmö opera, som för övrigt har en lika briljant plan för jämställdhet och mångfald ur ett teoretiskt perspektiv, *Malmö operas plan för mångfald och jämställdhet 2013-2015*. Man ska "gestalta mänskligt liv så att båda könen speglar alla sidor av mänskligt liv" och detta, bör nämnas, gäller för samtliga medarbetare på Malmö opera. Vem såg till att denna rad lästes av team och ensemble inför Rebecca. Av de jag frågat på Malmö opera visste ingen om att denna plan existerade överhuvudtaget.

Till skillnad från Ostens och Garpes teaterarbete under 70-talet på stadsteatern i Stockholm som på alla sett tog avstamp i genus och jämställdhetsfrågor både teoretiskt i form av ideologi och praktiskt i form av pjäsval, val av ledning för projekten och i allt annat väsentligt praktiskt arbete så upplever jag att genusdebatten står vid sidan av projekten, som en parameter som läggs till efter allt annat är på plats. En nödvändig men inte alltid så välkommen bricka, varken från de som konstnärligt leder arbetet eller de som på scenen ska spela upp berättelserna. Utifrån hur informanterna svarar på reflektionerna så

rör sig svaren runt omkring de faktiska konstnärliga valen och ut i periferin där endast genus existerar på ett teoretiskt plan.

Stanislavskij menar att det är av största vikt att de konstnärliga valen kommer inifrån. (Kurtén, 1997) När skådespelaren lägger detta ansvar i regissörens händer så kommer inte sanningen inifrån skådespelaren utan placeras i denne av någon utomstående. Det ska krävas ett liv av erfarenheter för att gestalta och göra val för en karaktär. Jag tror att när dessa metoder, som används på de allra flesta skådespelarutbildningar i Sverige, används på rätt sätt så kommer även de eventuella genusfrågorna att behandlas inom ramen för karaktärsarbetet. Jag tror dock att det krävs en utveckling av genusdiskussionen på högskolorna för att det ska vara möjligt för skådespelaren att ha den genusmedvetenheten i sitt arbete rakt igenom så krävs det en breddning av genusutbildning i skådespelarens grundutbildning. Det skulle krävas för att detta skulle ha följder i arbetet på längre sikt. Det måste på bred front införas ett allmänt genusglasögons påtagande för att de unga skådespelarnas nya kunskaper om könsmaktsordningen skulle ha effekt enda in på de etablerade teaterscenerna. Trender och normer i praktiken sätts på scenen av skådespelarens gestaltningsval inte i styrelsemötesrum av teaterchefer.

För att avsluta denna diskussion skulle jag vilja återvända till produktionen av Rebecca på Malmö opera och språkets makt över skådespelaren och människan. Precis som Lykke (2009) framlägger att ord leder till handling som i sin förlängning utgör ramarna genom vilka individen kommer att förstå sig själv så kommer skådespelaren som spelar huvudkaraktären i Rebecca, när hon blir ålagd att spela "hjälplos" att förstå sin karaktär utifrån att hon är "hjälplos" och därav passiv. Kanske läggs detta även till skådespelarens egna erfarenheter av vad det är att vara kvinna. Kanske inte just nu, men historiskt, och vet vi verkligen vad skillnaden är? Kanske läggs detta även till hur publikens kvinnor och män uppfattar sig själva som kön. Kvinnan är hjälplos och mannen ska kunna undsätta det svagare könet. Vi talar om karaktärerna på det viset, och vi spelar karaktärerna på det viset, för vi känner människan på det viset, men hur vill vi känna människan? Vad är teaterns roll och målsättning? Cementera eller utmana? Vem bestämmer hur jag ska vara som människa?

8. Litteraturlista

Bruder, M., Michael Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., Zigler, S. (1986) *A Practical Handbook for the Actor*. New York: Random house

Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik. (2010). *Projektbeskrivning Musik och genus 2009-2012*. Hämtad 2014-05-26 från <http://www.hsm.gu.se/Samverkan/musik-och-genus/projektbeskrivning/>

Johansson, Birgitta (2006) *Befrielsen är nära. Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Kulick, Don (red.). (2004) *Från kön till genus. Kvinnligt och manligt ur ett kulturellt perspektiv*. Stockholm: Carlsson bokförlag AB.

Kurtén, Martin (1997) *K.S. Stanislavskij. Arbetet med rollen. Material till en bok*. Otalampi, Finland: Sahlgrens Förlag AB

Ludawska, Janina (1986) *Konstantin S Stanislavskij. Att vara äkta på scen. Om skådespelarens arbetsmoral och teknik. Valda texter*. Örlinge: Gidlunds förlag

Lykke, Nina (2009) *Genusforskning - en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*. Stockholm: Liber AB

Olofsson, Charlie (red.) (2012) *Musik och Genus - röster om normer, hierarkier och förändring*. Mölnlycke: Elanders

Repstad, Pål (1999) *Närhet och distans – kvalitativa metoder i samhällsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur

Rosenberg, Tiina (2012) *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Bokförlaget Atlas

Rotté, Joanna (2006) *Acting with Adler / Joanna Rotté; foreword by Ellen Adler*. New Jersey: Limelight Editions

Stjernfeldt, Sandra (2013) *Andars anderum? En semiotik- samt genusanalys av gestaltandet av könsidentiteter i musikteaterpjäsen Den elektriska flickan* (Kandidatuppsats). Malmö: Konst, kultur och kommunikation (K3), Malmö Högskola. Hämtad 2014-02-18 från <http://dspace.mah.se/bitstream/handle/2043/15693/Sandra%20Stjernfeldt%20Examensarbete%20PDF.pdf?sequence=2>