

KAPITEL 2

MÖNSTER OCH MÖJLIGHETER



Beginning with the rise of opera in the seventeenth century, composers worked painstakingly to develop a musical semiotics of gender: a set of conventions for constructing "masculinity" and "femininity" in music. The codes marking gender difference in music are informed by the prevalent attitudes of their time. But they also themselves participate in social formation, inasmuch as individuals learn how to be gendered beings through their interactions with cultural discourse such as music.⁶⁰

Susan McClary

Jag har inte sett *Lady Macbeth från Mzensk*, föreställningen som gav upphov till diskussionen [om sexism på operascenen], men när många uppsättningar läggs bredvid varandra uppstår ofta intressanta mönster. Konstnärliga val blir tydliga och kan inte på samma sätt (bort)förklaras med konstnärens fria, individuella tolkning. När flera uppsättningar visar på liknande upprepningar av ojämlika maktförhållanden berättar det om någonting annat som det är viktigt att våga problematisera.⁶¹

Lisa Lindén

*We're all born naked and the rest is drag.*⁶²

RuPaul

60 McClary, 1991, s. 7.

61 Lindén, 2012.

62 RuPaul, 2014.

Undersökningens upprinnelse

Undersökningen *Mönster och möjligheter* var sprungen direkt ur de professionella erfarenheter och de skav som jag till viss del beskriver i prologen och som lett mig till akademien. I början av mina doktorandstudier kände jag ett starkt behov av att rent praktiskt och konstnärligt arbeta mig in i teorin. Det första projektet inom ramen för avhandlingen kom att handla mycket om teori. Därför innehåller beskrivningen av den första undersökningen fler teoriavsnitt än de andra tre.

Medforskare

Mönster och möjligheter var ett samarbete med Kristina Hagström-Ståhl. Kristina är regissör och när projektet genomfördes var hon professor i performativa konstarter vid Högskolan för scen och musik och PARSE (Platform for Artistic Research Sweden), Göteborgs Universitet.⁶³ Kristina har lång erfarenhet av att arbeta med genusfrågor i scenkonstnärlig gestaltning. Hon var dramaturg för det nationella projektet *Att gestalta kön* (2007–2009) och ledde 2014 ett forskningsprojekt om opera, teknikutveckling och normkreativ gestaltning som utmynnade i en uppsättning av *Dido och Aeneas* på Unga på Operan.⁶⁴ Utöver sin konstnärliga praktik är Kristina disputerad inom performance studies och hade filosofen Judith Butler som en av sina handledare för avhandlingen. När jag påbörjade mina doktorandstudier var Kristina min första biträdande handledare. Eftersom vi båda var intresserade av att undersöka genusteori och gestaltning i ett samkunskskapande med andra praktiker kom vi fram till att vi ville göra ett konstnärligt forskningsprojekt tillsammans.

Till undersökningen knöts också fyra pianister som i olika skeden av processen arbetade med hela materialet. Eric Skarby är pianist, kapellmästare, repetitör inom opera, musikal och teater och har bland annat

63 Kristina Hagström-Ståhl har regisserat produktioner på bl. a. Scenkonst Sörmland (*Fröken Julie*, 2012; *Adjö Muffin*, 2017), Folkteatern i Göteborg (*Här skulle vi leva tillsammans*, 2017), Göteborgs stadsteater (*Antigone*, 2019) och Strindbergs Intima Teater (*Den starkare*, 2021).

64 Purcell, 1979.

arbetat på Kungliga Operan, Dramaten, Kulturhuset Stadsteatern och Cirkus. Bo Wannefors är frilansdirigent, pianist, sångcoach, arrangör och repetitör. Han har arbetat både i Sverige och internationellt, återkommande på operahus som Kungliga Operan, Göteborgsoperan och Malmö Opera. Tommy Jonsson är organist och pianist och har även arbetat som repetitör på Göteborgsoperan. Ruth Pergament är cembalist och pianist och sedan många år anställd på Göteborgsoperan som repetitör. Hon har dessutom en fil. mag. i litteraturvetenskap och en i idéhistoria. Eftersom undersökningen utgick från ett gemensamt kunskapande var pianisternas samlade kompetens och långa erfarenhet viktig ur ett forskningsmässigt perspektiv. De tillförde värdefulla musikaliska perspektiv och erfarenhetsbaserad kunskap som ibland utmanade mina och Kristinas föreställningar. Detta bidrog i hög grad till samkunskapandet.

Upplägg och val av material

De konstnärliga laborationerna inom ramen för projektet skedde vid tre tillfällen under två års tid med en sammanlagd laborationstid om knappt tio arbetsdagar. Samkunskapandet genomfördes i olika scenframställningsrum, av praktiska skäl växelvis vid Högskolan för scen och musik i Göteborg och dåvarande Operahögskolan i Stockholm.

Vanligtvis kommer sångarna in i en operaproduktion när många av de konstnärliga ramarna redan har satts. Sångarna förväntas ofta inte ha synpunkter på läsningen av ett verk eller på det koncept som regissören och de andra i produktionsteamet arbetat fram. Jag kommer att återkomma till det lite senare. I min forskning vill jag inte hamna i gamla betendemonster där jag lämnar över det övergripande konstnärliga ansvaret till andra. För att jag skulle kunna fatta egna beslut bestämde vi oss för att hålla detta första delprojekt helt inom akademin och arbeta i det lilla formatet. Kristina och jag valde tillsammans material och satte alla ramar.

Vi ville utgå från repertoar som jag känner väl och har ägnat mig mycket åt i min konstnärliga praktik för att ha en kunskapsmässig bas att stå på i undersökningen. Dessutom var det viktigt att musiken skulle passa sångtexten väl (även om det kan tyckas märkligt, är det faktiskt inte fallet i alla operor). Valet föll på Mozarts operor och efterhand bestämde vi oss

för att begränsa materialet ännu mer genom att välja scener från ett och samma verk. Eftersom jag var den enda sångaren i projektet behövdes scener där karaktären inte behöver något motspel. Ytterligare en begränsning i urvalet bestod alltså i att hitta arior där personen är (eller kan vara) ensam på scen. I *Figaros bröllop* med libretto av Lorenzo da Ponte fanns många sådana möjliga scener vilket avgjorde saken. Det var dock inte verket som sådant som var föremål för vår undersökning – vi använde *Figaros bröllop* som ett material för att utforska frågan om genus och gestaltning på operascenen. Eftersom fokus i undersökningen låg på dagens normer, och hur de kommuniceras genom och påverkar operagestaltningen, fördjupade vi oss inte heller i hur Mozart och da Ponte kan ha resonerat kring genusfrågor.

Figaros bröllop är en komisk opera, en så kallad opera buffa.⁶⁵ Rollerna i operan bygger tydligt på *commedia dell'arte*-traditionen. *Commedia dell'arte* är en form av improviserad komisk teater som växte fram i Italien på 1500-talet och spelades utomhus i gatumiljö.⁶⁶ Den byggde på en uppsättning av rollfigurer som återkom i de olika föreställningarna, som exempelvis den vige, naive och beskäftige tjänaren Harlekin, den gamle pilske gubben Pantalone och den slagfärdiga tjänsteflickan Colombine.⁶⁷ Rollerna i *Figaros bröllop* är alltså redan typer med en tradition att utforska vissa specifika situationer och karaktärsdrag.

Jag ville undersöka så många perspektiv som möjligt och därför letade vi efter roller skrivna för både kvinnliga och manliga röster. I dramat finns två heterosexuella huvudpar som sinsemellan är mycket olika; dels Figaro och Susanna, dels Greven och Grevinnan. Den roll jag själv har spelat många gånger är ynglingen Cherubin och vi tog med även honom i projektet av två skäl. För det första var det intressant att titta på material som ingått länge i min sångarpraktik, för att ha en utgångspunkt i något bekant. Då finns en möjlighet att undersöka hur jag hittills tagit mig an rollen, för att därifrån utforska hur jag kan gestalta rollen på ett eller flera normkreativa sätt. För det andra var det lämpligt att i detta projekt ha med en byxroll (en mansroll skriven för en kvinnoöst) eftersom rollen i sig har en inneboende

65 *Buffo* är det italienska ordet för lustig eller komisk.

66 Oreglia, 2002, s. 11.

67 Oreglia, 2002, s. 74, 115 och 199.

androgynitet. Den bryter redan mot (hetero)normativa förväntningar på genus i och med att kroppen signalerar en ung man (åtminstone när skådespeleri, mask och kostym samverkar), medan rösten klingar kvinnligt.

Grundläggande perspektiv

Innan jag fortsätter att beskriva arbetet med *Mönster och möjligheter* kommer jag att redogöra för de begrepp och tankegångar som låg till grund för undersökningen. De hade även betydelse för övriga undersökningar. Du som läser kan välja att fortsätta läsa om undersökningen på sidan 15 i detta kapitel och komma tillbaka till denna del allt eftersom.

GENUS OCH KÖN

Som forskare har jag ett behov av att skilja på de konkreta kroppar som finns på en scen och de karaktärer som dessa kroppar ska gestalta. Jag ser det som att sångarna, kropparna som gestaltar, har såväl *könsidentitet* (det kön en person själv identifierar sig som) och *könstillhörighet* (det kön som finns registrerat i folkbokföringen) som *genusuttryck*. Karaktärerna som gestaltas i den operarepertoar jag arbetar med har (i de allra flesta fall) en uttalad (fiktiv) könsidentitet och ofta även en förmodad könstillhörighet (åtminstone om det är fråga om någon typ av realism). De har också ett genusuttryck som är mer eller mindre medvetet utformat av sångaren, upphovspersonerna och det konstnärliga teamet. Jag ser genus, både på scenen och i verkligheten, som något vi människor *gör*, snarare än något vi *är*.⁶⁸ Hur genus uttrycks, i verkligheten och i fiktioner, varierar över tid, det skiljer sig åt mellan olika platser i världen och också i olika sammanhang på samma plats. Den sorts beteenden, egenskaper och uttryck som traditionellt förknippats med kvinnor kallar jag *femininitet* och de som kopplats till män kallar jag *maskulinitet*. Egentligen handlar det om *femininiteter* och *maskuliniteter* i plural eftersom det finns många sätt att uttrycka genus på. En sångare med könsidentiteten kvinna (eller som publiken läser som en kvinna) kan kommunicera maskulinitet och vice versa.

68 Butler, 1988, s. 520.

För enkelhetens skull använder jag i texten begreppet *kön* som synonym till könsidentitet och begreppet *genus* som synonym till genusuttryck. Eftersom scenisk gestaltning handlar om att göra, väljer jag i min forskning oftast att använda ordet *genus*. Jag använder prefixet *cis-* för att beskriva människor vars biologiska kön (som tolkas utifrån till exempel hormonnivåer och kromosomer), könsidentitet (det kön personen identifierar sig som) och juridiska kön stämmer överens enligt normen.⁶⁹ Rent språkligt är *cis* motsatsen till *trans*. Könstillhörighet, som juridiskt begrepp, aktualiseras inte i min forskning.

Filosofen Judith Butler, och flera med henne, ifrågasätter idén att människan är heterosexuell av naturen.⁷⁰ Hon menar att föreställningen är så djupt förankrad i de flesta samhällen att heterosexualiteten upplevs som obligatorisk.⁷¹ Detta kallar Butler för den *heterosexuella matrisen* – ”det raster av kulturell begriplighet varmed kroppar, genus och begär naturaliseras” som heterosexuella.⁷² I tankemodellen finns också en hierarki mellan det feminina och det maskulina, där det maskulina är överordnat.

Att människor på förhand antas tillhöra och identifiera sig som en av de två könskategorierna kvinna eller man och vara sexuellt intresserade av det så kallade motsatta könet kallas även för *heteronormativitet*. Heteronormativiteten skapar hierarkier där det som följer heteronormen värderas högre än det som inte gör det. I heteronormen ingår ofta en förväntan på att leva i en romantisk relation med en person av det andra könet (inte ha romantiska relationer med flera personer) och att bilda familj genom att skaffa barn (helst biologiska) med den personen.

Olika kroppar ges olika möjligheter beroende på hur man uttrycker och lever kön, vem man begär och hur man organiserar sitt liv. För att vara begriplig som människa ska man passa in i rådande normer för en av två tillgängliga köns kategorier; man eller kvinna.⁷³

69 RFSL Ungdom, 2021.

70 Butler, 1988, s. 254.

71 Numera vet vi att det även bland djuren förekommer homosexuella relationer, så det ”naturliga” i heterosexualiteten är inte lika lätt att förklara eller försvara (Bagemihl, 1999).

72 Butler, 2007, s. 235.

73 Bromseth & Darj, 2010, s. 30.

Som jag ser det är normer kring genus ofta begränsande. Att vara *genus-medveten* innebär för mig att uppfatta att förväntningarna på kvinnor och män skiljer sig åt på alla plan i livet och att det som associeras till män och manlighet ofta värderas högre än det som associeras till kvinnor och kvinnlighet. Som feminist ser jag att dessa förväntningar begränsar oss eftersom de påverkar hur vi beter oss och vad vi väljer att göra – eller inte göra. Det leder även till strukturell diskriminering. Att vara genusmedveten betyder för mig också att vilja ändra på denna obalans och att arbeta för att alla människor, oavsett kön och genus, ska behandlas lika och ha samma möjligheter och skyldigheter i livet.

Under operakonstens drygt 400 år långa historia har samhällets idéer kring genus växlat. Den binära uppfattningen, alltså tanken att det finns två (och endast två) genus som i någon mån är varandras motpoler, växte fram under 1800-talet.⁷⁴ Under den tidigmoderna perioden mellan år 1500 och den franska revolutionen 1789 sågs inte kvinnor och män som två motsatser. I stället uppfattades genus som "a continuum, a ladder with adult masculinity at the top and adult femininity and childhood on the lower rungs".⁷⁵ Förväntningarna på hur människor ska bete sig utifrån sitt kön har också skiftat genom århundradena. På 1600-talet kom den västerländska idén om att män skulle kontrollera sina känslor medan kvinnor skulle ge sig hän och tydligt visa för omvärlden vad de kände.⁷⁶ Dessutom skilde "självbehärsningen [...] den dålige mannen från den gode och legitimerade den senares makt över den förre".⁷⁷ Fram till 1800-talet trodde vetenskapsmän att kvinnan behövde få orgasm för att kunna bli gravid.⁷⁸ När de konstaterat att så inte var fallet började den period i den västerländska historien då kvinnors sexualitet allra mest ansågs behöva kontrolleras, genom att den helt enkelt förnekades.⁷⁹

74 Forskningsrådsnämnden, 1999, s. 168.

75 Hadlock, 2012, s. 265.

76 McClary, 1991, s. 50. Förväntan på kvinnor att visa sina känslor och på män att dölja sina finns kvar ännu 400 år senare (LaFrance, 2013 [2011], s. 175).

77 Holmqvist, 2017, s. 157.

78 McClary, 1991, s. 37.

79 Johannisson, 1994, s. 58 och Reynolds, 1995, s. 142.

PERFORMATIVITET

En av filosofen Judith Butlers tidiga texter, "Performative Acts and Gender Constitution", utgår ifrån Simone de Beauvoirs kända utsaga i *Det andra könet* om att ingen föds till kvinna, utan blir det, liksom Maurice Merleau-Pontys teori om kroppen som historisk idé.⁸⁰ Genus, menar Butler, är något som konstrueras genom ett inlärt beteende och det finns därmed inget inneboende genus i våra kroppar, vi skapar det i stället själva genom att upprepa vissa stiliserade handlingar. Vi blir så bra på dessa genusskapande handlingar att vi ofta inte ens är medvetna om dem. Butler menar att handlingarna, när de upprepas tillräckligt ofta, skapar en illusion om ett inneboende genus, och att illusionen blir så stark att vi upplever genus som något av naturen givet.⁸¹ Detta är vad hon kallar performativitet.

Vilka handlingar vi väljer, både medvetet och omedvetet, styrs av den kultur vi lever i. Den som gör "fel" och inte följer normerna för hur genus bör gestaltas bestraffas av samhället, medan den som håller sig inom normerna uppfattas som genusmässigt trovärdig. Det könade subjektet skapas relationellt – själva möjligheten att agera bygger på att vi hela tiden reglerar varandra genom att vi godkänner, straffar och visar på vad som är accepterade beteenden.⁸² Men upprepningen möjliggör också förändring, genom förskjutning av handlingsmönster som kan skapa nya genusuttryck. Andra handlingar än de som följer normerna är möjliga. Det betyder inte att vilka handlingar som helst kommer att uppfattas som acceptabla genusuttryck, men genom små förskjutningar i upprepningen kan nya mönster bildas. På så sätt går det att över tid förändra normer.⁸³

80 Butler, 1988 och de Beauvoir, svensk utgåva från 1995, s. 162. Butler baserar också sin teori om genus på språkfilosofen J.L. Austins idé om performativa talakter, alltså yttranden som förändrar något i världen, till exempel när en vigselförrättare förklarar två människor för äkta makar. (Austin, 1976)

81 Butler, 1988, s. 520.

82 Butler, 1988, s. 522.

83 Ett exempel på det ser jag i hur attityderna kring könsidentiteter har förändrats på senare år i Sverige. Genom att vi benämner möjligheten att det kön ett barn tilldelats vid födseln inte alla gånger stämmer överens med det kön personen upplever sig tillhöra, öppnar vi tanken för en flytande könsidentitet. Numera kan en höra barn i lågstadieåldern prata med självklarhet om kompisar som transpersoner (även om de kanske inte använder just det ordet).

Butler använder teatern som metafor för sitt resonemang men protesterade när texten tolkades alltför bokstavligt av teatervetare.⁸⁴ Hon menade att det finns en viktig skillnad mellan skådespelarens sceniska handling och de upprepade (ofta omedvetna) handlingsmönster som möjliggör könad identitet. Butlers tankar går dock att överföra till scenisk gestaltning. Det publiken ser på scen är en kombination av medvetet och omedvetet agerande. Jag uppfattar att de flesta sångare inte aktivt tänker på hur genus skapas på scen. Ibland övergår denna omedvetenhet i motstånd.

NORMER, NORMKRITIK, NORMKREATIVITET

I denna avhandling använder jag ordet *norm* för att beskriva de spelregler som påverkar hur vi agerar i samhället och tillsammans med andra människor.⁸⁵ De kan vara såväl uttalade som outtalade, synliga som osynliga. Begreppet kommer från sociologin och beskriver de allmänna förväntningar som finns i en viss grupp på hur människor ska bete sig och reagera, både i mindre sammanhang och i samhället i stort. Dessa förväntningar eller regler lärs alltså in socialt men är ofta outtalade och många gånger även omedvetna. Vilka beteenden som anses godtagbara skiljer sig åt mellan olika grupper. Normer kan också förändras över tid. De kan även stelnas till traditioner och konventioner.

En norm är inte något negativt i sig, det finns många normer för hur vi beter oss som hjälper oss i vardagen. Till exempel lär vi oss som barn att vänta på vår tur i leken eller att köa vid bussen. Men det finns normer som begränsar människors handlingsutrymme och som ger den som följer normen fördelar, privilegier och makt, medan livet blir svårare för den som inte passar in.

Normer pekar på vad som uppfattas som normalt, neutralt och önskvärt, vilket alltid bär på föreställningar om sin motsats: det icke-normala, det specifika och det icke-önskvärda. Normer skapar maktordningar där somliga ges och tar sig rätten att omedvetet eller medvetet benämna, betrakta och behandla människor,

84 Se t. ex. Diamond, 1997, s. 46.

85 Se också en definition av ordet *norm* i *Nationalencyklopedin*, 2021; sökord: norm.

konstnärliga uttryck eller andra fenomen som avvikande och möjliga att ifrågasätta.⁸⁶

Som Butler påpekat blir den som bryter mot normer ofta bestraffad av andra. Bestraffningen kan ske på allt från subtila sätt, som att någon viker undan blicken, till mer offensiva handlingar som psykiskt eller fysiskt våld. Normer kan också leda till diskriminering.

Olika typer av diskriminering och maktrelationer samverkar, detta kallas för *intersektionalitet*.⁸⁷ Exempelvis kan en person vara cisman, afro-amerikan, född in i överklassen och homosexuell. Beroende på vilken situation personen befinner sig i kan han möta olika former av diskriminering och motstånd, liksom fördelar och privilegier. På arbetet kanske han som man får mer tid att prata vid möten än en kvinnlig kollega på samma nivå, men som rasifierad kan han drabbas av rasistiskt bemötande. Genom sin klassbakgrund kan han ha lärt sig att föra sig på ett visst sätt som gör att människor omkring honom upplever honom som trovärdig. Samtidigt kan han utsättas för homofobi på grund av sin sexualitet. I relation till andra människor kan han alltså vara överordnad i ett eller flera avseenden, men underordnad i andra.⁸⁸ Det handlar kort och gott om samspel och makt.⁸⁹

Två begrepp som kommer från ordet norm är *normalitet* och *normativitet*. Normalitet beskriver det genomsnittliga, det vanliga. Normativitet har att göra med hur något bör vara och har en starkare betoning på att något är påbjudet. Eftersom normativiteten gör anspråk på att vara vägledande för mänskligt liv och handlande behöver alla förhålla sig till den, även om det ofta sker på ett omedvetet plan.

86 Edemo & Hagström-Ståhl, 2009, s. 216.

87 Crenshaw, 1989.

88 Björkman & Bromseth, 2019.

89 Intersektionalitetsbegreppet har sitt ursprung i svart feminism. Den afroamerikanska juristen och forskaren Kimberlé Crenshaw myntade begreppet 1989 och menade att gruppen kvinnor inte är så homogen som den dittills framställts av genusforskningen, utan att diskriminering kan ske samtidigt utifrån fler grunder, exempelvis etnicitet. Därefter har begreppet använts av många på delvis olika sätt och ibland har inte etnicitet funnits med i analysen. Det har vissa reagerat mot, bland andra statsvetaren Anna Carastathis (2016) som menar att det inte går att koppla bort frågan om ras och kolonialism i intersektionalitet.

Begreppet *normkritik* myntades inte inom akademien, utan av en studiegrupp i Sverige i mitten av 00-talet där bland andra Lotta Björkman, Janne Bromseth, Frida Darj och Gunilla Edemo ingick.⁹⁰ De var intresserade av att utforska queerpedagogiska koncept och praktiker utifrån ett intersektionellt perspektiv. Avsikten var att flytta fokus från den som bryter mot en viss norm, till att belysa själva normen. ”Från att vi tidigare uppehållit oss vid *diskrimineringen* av det *avvikande* ville vi syssla med att kritiserar *privilegieringen* av det *normativa*.”⁹¹ De ville genom detta utmana och förändra de normer som begränsar människors handlingsutrymme. Begreppet plockades snabbt upp av Skolverket och andra följde snart efter.⁹² Numera ges begreppet ofta betydelsen ”metoder och teorier som används för att arbeta mot diskriminering och exkludering”.⁹³

Ordet *normkreativ* myntades av den svenska ideella organisationen Settings, som är en plattform för ”kunskapsutbyte, utveckling och inspiration”.⁹⁴ Utifrån den förståelse som en normkritisk analys kan ge om hur sociala normer begränsar vissa människor och ger fördelar åt andra ville Settings föreslå sätt att undersöka vad vi vill ha i stället och hur vi kan komma dit. Det handlar alltså om att omvandla teorin till praktik. I konstnärligt arbete kan normkreativitet handla om att lära sig att känna igen normen och välja om en vill följa den eller inte. I det arbetet går det inte att lita till spontana impulser – då hamnar en oftast i det som känns lätt och enkelt, vilket brukar vara det som följer normen. I stället behöver en arbeta detaljerat med en specifik konstnärlig tanke eller hantverksmässig teknik och hela tiden utvärdera det som sker och hur det läses. Liksom inom normkritiken är det viktigt att maktanalysen finns med i det normkreativa arbetet.

DEN MANLIGA BLICKEN

Under 1970-talets första hälft hade feministiska forskare börjat undersöka litteraturen och filmen ur ett genuskritiskt perspektiv. 1975 skrev

90 Bromseth & Darj, 2010.

91 Edemo, 2016, s. 17.

92 Skolverket, 2009, s. 98–99.

93 Skolverket, 2009, s. 98–99; och *Nationalencyklopedin*, 2021; sökord: normkritik.

94 Vinthagen & Zavalia, 2014.

den brittiska filmteoretikern Laura Mulvey essän "Visual Pleasure and Narrative Cinema"⁹⁵. Inspirerad av journalisten John Bergers analys av könsmaktsordningen i bildkonsten några år tidigare, myntade Mulvey begreppet *the male gaze* (på svenska *den manliga blicken*).⁹⁶ Hon menade att klassiska Hollywoodfilmer från 1930-, 40- och 50-talet berättades på ett sätt som placerade åskådaren i en manlig subjektsposition. Publiken skulle identifiera sig med den manliga huvudpersonen och därför var det hans blick som avgjorde hur åskådaren upplevde världen som filmen utspelade sig i. Enligt Mulvey tänkte sig filmaren omedvetet en heterosexuell manlig åskådare och såg därför till att den eller de kvinnor som var med i filmen framställdes som objekt för hans – den straighta manliga åskådarens – visuella njutning. "Invävda mönster av lust och identifikation påtvingar åskådaren maskulinitet som en 'synvinkel'."⁹⁷

Mulvey hävdade också att "en heterosexuell arbetsfördelning mellan aktiv och passiv har styrt konstruktionen av berättelser".⁹⁸ Enligt henne kan mannen inte vara det sexuella objektet, hans uppgift är att föra handlingen framåt och att vara en representant för makten. Det är hans blick som får styra berättelsen. Kvinnan är "ett (passivt) råmaterial för mannens (aktiva) blick".⁹⁹

Precis som många andra tänker jag att Mulveys teori om Hollywood-filmen även gäller övrig västerländsk film idag och talteater. Jag menar att den manliga blicken också ofta är närvarande i operakonsten. Den definierar det vi ser, utan att vi tänker på det. Ett talande exempel är hur mötet mellan karaktärerna Donna Anna och Don Giovanni i Mozarts opera *Don Giovanni* har gestaltats historiskt.¹⁰⁰ Här finns en tradition av att antyda att Donna Anna samtycker till det sexuella mötet. Om Don Giovanni inte är en förövre kan han lättare inta positionen som den manliga hjälte som publiken ska identifiera sig med.¹⁰¹ Inget i librettot eller musiken stödjer en sådan

95 Mulvey, 1975.

96 Berger, 1972. Berger, 2018, s. 9 och 53–72. Mulvey, 1975. Mulvey, 1995, s. 35.

97 Mulvey, 1995, s. 44.

98 Mulvey, 1995, s. 37.

99 Mulvey, 1995, s. 42.

100 Mozart, 2003 [urpremiär 1787].

101 Redan författaren och tonsättaren E. T. A. Hoffmann (som bara var 20 år yngre än Mozart) spekulerade om huruvida Donna Anna kanske i själva verket är attraherad

tolkning. Jag tänker att det är ett av de sätt som den manliga blicken har fått genomslag i regipraxis. En utmaning för en genusnyfiken operagestaltning ligger i att hitta vägar bort från den manliga blicken, där kvinnor inte behöver vara sexuella objekt, där män kan ta andra positioner än subjektets och där heterosexualiteten inte tas för given.

SUBJEKTS- OCH OBJEKTSPOSITIONER

Ett subjekt är någon som agerar, inom konsten "en position varifrån berättelsen utgår" med Teater Lacrimosas formulering.¹⁰² Subjektet har initiativet, kan handla, har tolkningsföreträde och är ofta den publiken identifierar sig med. Objektet däremot reagerar på det andra gör eller säger. Hen styr inte skeendet, berättar inte sin egen historia utan någon annans. Enligt Teater Lacrimosa har subjektspositionen varit svår för kvinnor att inta.

Att bli betraktad som ett objekt innebär att den som betraktar är den som definierar dig och din karaktär. Vad du påstår och säger har mindre betydelse, den sanna tolkningen av dig ligger utanför, hos den som betraktar. På så sätt är blicken ett maktmedel. Att hamna i positionen att bli betraktad innebär att ha mindre kontroll.¹⁰³

Teater Lacrimosa beskriver en teknik för att sätta sig i subjektsposition som går ut på att skådespelaren arbetar med sin egen blick. De skiljer på en *tillgänglig* och en *otillgänglig* blick. När vi människor tittar kan vår blick antingen betrakta något eller någon, eller bjuda in till att bli betraktad.¹⁰⁴ Den som använder en *betraktande*, *seende* eller *otillgänglig* blick, å ena sidan, tar sig rätten att titta och att värdera det eller den som betraktas. Hen äger också tiden, kan själv välja hur länge hen vill titta och på vilket sätt. Den som använder en *betraktad* eller *tillgänglig* blick, å andra sidan, äger inte tiden, utan accepterar eller får stå ut med att bli betraktad och att bli bedömd. Den kan till och med bjuda in till att bli betraktad och göra sig

.....
av Don Giovanni och är väl medveten om hans identitet (Locke, 1995, s. 66).

102 Elf Karlén et al., 2008, s. 91.

103 Elf Karlén et al., 2008, s. 94.

104 Elf Karlén et al., 2008, s. 97.

själv till ett föremål som andra kan bedöma, njuta av och använda. I dessa två sorters blickar ligger också en hierarki; den som betraktar har makten att godkänna eller underkänna den som betraktas, vilket skapar en beroendeställning för den betraktade personen. Genom att bestämma vilken sorts blick en använder på scenen kan subjekspositioner och objektspositioner skifta.

Till tankarna om blicken kan en fråga om ansvar kopplas. Teater Lacrimosa menar att den som tittar och värderar inte tar ansvar för hur hen uppfattas av andra, det spelar ingen roll. Lotten Roos, en av de skådespelare som intervjuas i Teater Lacrimosas bok och som arbetat mycket med *dragking*-teknik, ser det som en viktig del i gestaltningen av maskulinitet att "lägga ansvaret utanför sig själv".¹⁰⁵ Det kan också handla om att inte ta socialt ansvar, exempelvis att inte bekräfta någon som pratar genom att nicka, eller om att luta sig bort.

Teatervetaren Tiina Rosenberg påpekar att det inte är fel i sig att vara ett objekt som någon begär.¹⁰⁶ Problemet är när den enda position som är möjlig är objektets. I mina projekt har jag därför velat arbeta mig bort ifrån en objektsposition när jag undersökt kvinnorollerna; jag har aktivt försökt göra de kvinnor jag gestaltar till agerande subjekt. Samtidigt finns här en risk: om publiken förväntar sig att få se kvinnor som är charmerande eller lider på ett vackert sätt för att det är så kvinnor ofta porträtteras på operascenen och jag som konstnär väljer att inte ge publiken det, kanske jag förhindrar njutningen. Förväntningar av den typen är inte alltid medvetna hos publiken, men det märks när de inte tillfredsställs. Kommer jag som står på scen då att nå fram med min berättelse?

FEMINISTISK VERFREMDUNG

In sin artikel "Brechtian Theory/Feminist Theory" gör Elin Diamond ett slags korsläsning av feministisk teori och Bertolt Brechts teori för att utifrån det kunna föreslå en teaterspecifik feministisk kritik.¹⁰⁷ Hennes

105 Elf Karlén et al., 2008, s. 106.

106 Rosenberg, 2000, s. 168.

107 Diamond, 1997. Följande fyra textstycken bygger på denna artikel, om inte annan källa anges.

avsikt är att publiken under pjäsens gång ska uppfatta genus som något konstruerat och hon menar att teori alltid finns i bakgrunden i en föreställning. I artikeln går hon igenom några olika nyckelbegrepp hos Brecht och undersöker hur de kan vara användbara i en feministisk praktik. Ett av begreppen är Brechts *Verfremdungseffekt*.¹⁰⁸ I korthet är det en teknik som syftar till ett slags distansering, genom att något välbekant framstår som oväntat så att publiken kan uppleva det som nytt. Om skådespelaren visar rollens beteende i stället för att gå *in* i rollen och identifiera sig med den blir publiken fri att tycka något om pjäsen. Diamond menar att detta kunde vara ett sätt att få publiken att se genus som konstruerat.

Understanding gender as ideology – as a system of beliefs and behavior mapped across the bodies of women and men which reinforces a status quo – is to appreciate the continued timeliness of *Verfremdungseffekt*, the purpose of which always is to denaturalize and defamiliarize what ideology – and performativity – makes seem normal, acceptable, inescapable.¹⁰⁹

Den psykologiska realismen utgår ifrån tanken att om skådespelaren ser ut, är av ungefär samma ålder och agerar som rollen hen spelar, så blir hen trovärdig som en komplett människa; då faller alla bitar på plats.¹¹⁰ Brecht vänder sig emot kravet på att allt ska överensstämma, att det måste bli till en enhetlig värld för att vi ska tro på den. Han menar att teatern som strävar efter realism döljer sin illusion genom att påstå att den speglar verkligheten och han vill visa på hur flera val kan vara möjliga.¹¹¹ Publiken ska kunna se att skådespelaren gjort ett aktivt val, hens agerande måste gå att förstå som en ståndpunkt. När det blir synligt går det också att se att hen kunde gjort annorlunda. Tekniken kallas ”not, but” och visar att också det skådespelaren *inte* gör ryms i det hen gör, att skuggan av det hen inte säger finns i det som faktiskt sägs.¹¹² Gestaltningen ska på något sätt

108 Jag använder begreppet på tyska eftersom jag inte tycker att det finns någon riktigt bra översättning till svenska.

109 Diamond, 1997, s. 47.

110 Hagström-Ståhl, 2013.

111 Diamond, 1997, s. 50.

112 Diamond, 1997, s. 48.

kunna visa också det som valts bort. De konstnärliga valen kan i sig vara små men ändå påverka hur publiken förstår helheten. Diamond menar att Brecht här bjuder in publiken att vara delaktig i meningsskapande och att detta fortsätter även när pjäsen är slut.

Ett annat centralt begrepp hos Brecht som Diamond tar upp är historisering, tanken att det inte finns någon neutral, tidlös eller universell historia.¹¹³ Han försöker sätta in företeelser i sin konkreta historiska kontext för att på så sätt antingen skapa en kontrast mot samtiden eller visa på en relation till den. Brecht menar att inget på scenen är neutralt, allting är ideologiskt. I en feministisk tolkning av hans begrepp blir det uppenbart att genus produceras från scenen som en ideologi, menar Diamond.¹¹⁴

Vägledande frågeställningar

Utforskandet i undersökningen utgick ifrån ett antal frågeställningar. I slutet av kapitlet gör jag en ansats att besvara dessa.

Några övergripande frågor återkom i undersökandet av samtliga roller:

- ◇ Vilka vokala och sceniska gestaltningsaspekter brukar ingå när denna roll gestaltas på operascenen?
- ◇ Hur blir gestaltningen när sångaren går på de impulser som kommer spontant?
- ◇ Hur kan en arbeta för att föreslå en gestaltning som inte följer normen?

De olika karaktärerna väckte också sinsemellan olika frågeställningar som vi ville undersöka både sceniskt och vokalt:

- ◇ Susanna: Hur kan en kvinna gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?

113 Diamond, 1997, s. 49.

114 Diamond, 1997, s. 45.

- ◇ Grevinnan: Hur kan en kvinna i en utsatt situation gestaltas med självrespekt?
- ◇ Figaro: Hur kan en riktigt aggressiv man gestaltas?
- ◇ Greven: Hur kan en maskulin sårbarhet som väcker empati låta och se ut på scen?
- ◇ Cherubin: Hur kan en ung sexualitet gestaltas?
- ◇ Cherubin: Vad händer när femininitetsmarkörer och maskulinitetsmarkörer blandas?

Tillvägagångssätt

Mönster och möjligheter-undersökningen var ett kunskapsprojekt som Kristina Hagström-Ståhl och jag bestämde oss för att göra tillsammans, där vi involverade fyra pianister. Syftet var att använda våra olika erfarenheter, vår praktik och vår kunskap och mötas i ett gemensamt utforskande. Målet var inte att göra en föreställning där vi gick in i en produktionsprocess utifrån våra yrkesroller. För mig handlade undersökningen inte om att förhålla mig till en regissör, utan om att förhålla mig till ett regiperspektiv i mitt utövande. Ingen av oss som deltog i projektet hade någon prestige i att vakta på vad som vanligen ingår i våra respektive yrkesroller. Det handlade om vad vi kunde tillföra i ett undersökande. Drivkraften i arbetet hade alltså en annan utgångspunkt än i en vanlig scenkonstproduktion.

Undersökningen utgick från befintlig och relevant forskning och litteratur inom genusvetenskap och normkritik och från gruppens samlade erfarenheter av att arbeta med Mozartoperor. Med det som bas laborerade vi med materialet (som jag beskrivit på sidorna 8–10 i kapitel 1 "Om forskningen"). I detta delprojekt ville vi identifiera några av de konstnärliga normer som tycks återkomma i gestaltningen av just dessa scener. Vi försökte också ringa in mina vokala och sceniska vanor, inte för att just mina vanor är intressanta i sig utan för att det var nödvändigt för undersökningen. Vi testade genus- och normteorier i praktiken och sökte efter verktyg och förhållningssätt för en genusnyfiken och normkreativ operagestaltning.

Forskningsprojektet bestod av två delar: först en fas med rent musikaliska laborationer, sedan en scenisk-musikalisk del där materialet utforskades ”på scengolvet”. Under laborationerna arbetade vi omväxlande med kvinnliga och manliga roller vid flera olika tillfällen och lät erfarenheter från undersökningen av en roll påverka utforskandet av de andra i ett slags korsbefruktnings. Utifrån arbetet med scenerna började vi efter en tid skönja ett mönster där de förväntningar som finns på det musikaliska och de normer vi uppfattar kring gestaltningen av scenerna går att se som genuskodade. Eftersom opera är en västerländsk företeelse och normerna och förväntningarna utvecklats i den internationella operakulturen valde vi att låta scenerna utspela sig i en vag västerländsk miljö. Vi valde också att arbeta med en obestämd nutid för att inte hamna i diskussioner om historisk praxis – det är nutidens utövare och publik vi är intresserade av.

FACKFRÄMMADE REPERTOAR

Tonsättare skriver olika sorts musik för olika typer av instrument; en klarinettkonsert skiljer sig från en kontrabaskonsert mer än bara till omfånget. Samma sak gäller för rösten. Det är inte bara läget och *tessituran* – alltså där melodin befinner sig för det mesta – som är olika för olika röstfack; hur kompositören använder instrumentet varierar också.¹¹⁵ Precis som med en instrumentalkonsert är arian ett tillfälle att visa upp ett instruments alla fördelar. Eftersom dessa fördelar skiljer sig åt mellan rösttyper blir följden att musiken får olika skepnad.

De roller från *Figaros bröllop* som jag tittade på i detta projekt är alla förhållandevis lyriska (i motsats till dramatiska). Lyriska röster är inte lika volymstarka som dramatiska röster och kommer bäst till sin rätt i något kortare fraser, men har å andra sidan en rörlighet som ”större” röster ofta saknar. Sedan min utbildning vid Operahögskolan i Stockholm brukar jag likna variationer i olika rösters ”tyngd” vid skillnaderna mellan ett kryssningsfartyg och en vindsurfingbräda, där fartyget har enorm styrka och uthållighet men

115 När *tessitura* är lagom hög kan en sångare sjunga länge utan att trötta ut sig vokalt, även om det finns tillfälliga utflykter till höjdtöner eller djupa lägen (<https://www.britannica.com/art/tessitura>, hämtad 2019-10-24).

även en inneboende tröghet, medan vindsurfingbrädan är snabbmanövrerad och till och med kan användas för hopp och trick av olika slag.

Projektets roller tillhör alltså alla samma kategori när det gäller tyngd och rörlighet (även om Grevinnan, Greven och Figaro är något tyngre än Susanna och Cherubin – men det handlar om nyanser på den lyriska skalan). I just de scener vi valt ut kan jag ändå se en del skillnader i det melodiska mellan rollerna för kvinnoröster och dem för mansröster som kan ha att göra med att tonomfånget är markant större för kvinnor än för män.¹¹⁶ De arior i projektet som är skrivna för kvinnliga sångare rör sig mycket över hela registret och befinner sig ofta och relativt länge i de yttre lägena av rösten. Musiken för manliga sångare är mer koncentrerad till mitten av rösten och går inte ut till ytterlägen lika ofta eller länge. I dessa arior ligger dessutom *tessituran* lägre inom sångstämman än i ariorna för kvinnoröster. Sångstämman skriven för kvinnor uppehåller sig oftare i ett medelläge eller ganska högt läge sett till hela arians *tessitura*. Jag tror att det bidrar till att jag använder rösten på nya sätt när jag sjunger arior ur roller för män.

Här är ett exempel: under en av våra rent musikaliska laborationer i övningsrummet hemma hos pianisten Eric arbetade vi med Figaros aria "Aprite un po' quegl'occhi" ("Öppna ögonen lite") från fjärde akten ur *Figaros bröllop*. Först sjöng jag igenom den så som jag vanligtvis tar mig an en ny Mozartaria. Jag fraserade efter orden på det sätt som föll sig naturligt för mig. Men jag föddes ju inte som sångare, jag har skolats i klassisk sång sedan jag var barn och sjöng i kör och därefter utbildat mig till operasångare under många år. Liksom alla yrkesmusiker har jag en bas av medfödd musikalitet, men utöver det finns inget inneboende "naturligt" i mitt sätt att gestalta Mozart – det är något som har formats under många sånglektioner och i mötet med olika sorters repertoar. Genom att musicera med professionella instrumentalister, sångare och dirigenter har jag lärt mig den Wienklassiska stilen (så som den för det mesta framförs idag) och jag har till slut blivit så pass trygg i den musikaliska världen att jag inte längre behöver fundera så mycket på fraserings, artikulation och så vidare. Det känns därför som om det kommer naturligt.

116 Föreläsning av foniatrikern Stellan Hertegård på symposiet *Genus och röst* under World Voice Day på Stockholms musikpedagogiska institut, 2017-04-01.

Men i forskningsarbetet med Figaros scen handlade undersökningen om att identifiera gestaltungsnormer hos en roll skriven för en mansröst. För att försöka ringa in några av de normer som kan påverka hur scenen ofta sjungs försökte jag efterlikna hur barytoner brukar gestalta den vokalt. Eric menade att jag skulle låta mindre feminint om jag sjöng mindre legato och lade en större svikt i fraseringen. Han uppfattar nämligen att det sångsättet ligger närmare den frasering som uttolkare av Figaros roll ofta använder. Resultatet när jag lyckades göra som han föreslog blev en rätt annorlunda tonbildning och inställning i jämförelse med hur jag sjöng först. Det blev mer ”kött” i klangen och mitt intryck var att jag också fick större tillgång till de lägre övertonerna eller frekvenserna i min röst. Detta associerade Eric, Kristina och jag till något ”maskulint” eller till högre status. Rent akustiskt kanske jag dessutom tar större plats om jag använder fler övertonsserier samtidigt. Platstagande är något som brukar uppfattas som högststatus och därmed ofta maskulint.

Genom att sjunga fackfrämmande repertoar, och kanske särskilt om en provar att sjunga som sångare från det aktuella röstfacket brukar göra, kan en få tag på nya sätt att använda sin röst och även få nya gestaltungs-idéer som går att föra över till ens gängse repertoar. Att sjunga fackfrämmande arior kan därmed vara ett verktyg för att frigöra sig från vokala och musikaliska vanor och invanda gestaltungs-mönster och på så sätt hitta nya konstnärliga vägar.

Ytterligare en aspekt när jag jämför rollerna i projektet är att de problem eller situationer som karaktärerna ställs inför skiljer sig markant mellan olika röstfack.¹¹⁷ Den mogna lyriska sopranen (Grevinnan) lider, den unga subretten (Susanna) planerar listiga intriger, byxrollen (Cherubin) tränar efter en kvinna, barytonen (Greven) ruvar på hämnd, och så vidare. Det karaktärerna gör eller funderar på varierar mellan rollerna, men karaktärer inom ett röstfack får ofta förhålla sig till ungefär samma typ av dramatisk situation. Genom att sjunga arior från ett annat röstfack får en gestalta andra

117 Även detta har kopplingar till *commedia dell'arte*-traditionen. Vilken typ av situationer eller problem karaktärer av olika rösttyper oftast får förhålla sig till finns beskrivet bl. a. i *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System* (McGinnis, 2010) och i kapitlet ”Through Voices, History” i antologin *Siren Songs* (Clément, 2000, s. 17–28).

frågeställningar, även i roller skrivna för sångare med samma könstillhörighet som en själv. Också det kan leda till upptäckter av nya vokala och musikaliska vägar eller uttryck som sedan kan föras in i ens vanliga repertoar.

Att sjunga fackfrämmande repertoar kan också synliggöra gestaltungsnormerna i det egna röstfacket. Jag har i omgångar arbetat med studenter på enheten för opera vid Stockholms konstnärliga högskola i workshops där de har fått gestalta fackfrämmande arior. Under ett av passen utforskade tenoren Mattias Gunnari bondflickan Michaëlas aria ur Bizets opera *Carmen*.¹¹⁸ I scenen han valt att arbeta med letar Michaëla efter Don José uppe i bergen, hon är ensam och rädd. Efter att Mattias först provat att gestalta rollen som en kvinna frågade någon av de andra studenterna honom om han kunde sjunga arian som om rollen varit skriven för en tenor. När han då gjorde scenen på nytt sjöng han plötsligt på ett helt annat sätt. Både fraseringen och tonbildningen förändrades, han var hjältemodig där ensam i skogen. Dessutom satt han i en annan ställning på marken, hela gestaltningen påverkades. Efter att Mattias sjungit färdigt samtalade vi om våra intryck och vad vi fått för tankar och associationer av denna variant av arian. Vi upptäckte att det fanns en väldigt tydlig bild hos hela gruppen om hur en scen som är skriven för en tenor låter och ser ut när den gestaltas. Fastän det blev två lager, att Mattias som ju är tenor sjöng arian som om den var skriven för en tenor, blev det ett slags *Verfremdungseffekt*; det vi var vana vid framträdde i ett nytt ljus.¹¹⁹ Hela gruppen insåg att "ah, just det, det är så där tenorer ofta sjunger och agerar". Som metod för att få fatt i kunskap kan det vara effektivt att arbeta med "som om". Det kan vara ett sätt att komma runt det som uppfattas som autentiskt eller naturligt, också i ens egen repertoar.

TRANSPONERING

Merparten av de roller jag undersökte i *Mönster och möjligheter*-projektet är skrivna för röster som har ett annat omfång och en annan *tessitura* än min röst har. Därför började vi våra musikaliska laborationer med att jag provade att sjunga ariorna i olika tonarter. Vi ville undersöka vad det får

118 Bizet, 19nn.

119 Jag återkommer strax till begreppet *Verfremdung*.

för konsekvenser rent vokalt när en aria transponeras, vad som förändras sångligt, vad som vinnas och förloras klangligt och vilka associationer gällande femininitet och maskulinitet som jag och de andra i rummet gjorde när jag sjöng en aria i en viss tonart. Vi ville också ta reda på vilken eller vilka tonarter som skulle ge mig bäst möjlighet att utforska den frågeställning vi valt för scenen. Dessutom behövde vi komma fram till en tonart som passar min röst, som jag kan arbeta i länge utan att bli trött i rösten. Eftersom syftet med projektet var att undersöka gestaltandet ur en sångares perspektiv tog vi inte hänsyn till vilka tonarter som är enkla eller svåra att spela på piano eller vad som skulle fungera med en orkester. Vad olika tonarter lär ha haft för "betydelse" när Mozart skrev sina operor lade vi inte heller någon vikt vid.

Vi började alltid med originaltonarten. I ariorna skrivna för mansröster sjöng jag en oktav över det noterade eftersom jag inte har tillgång till de djupa tonerna. Innan jag började utbilda mig till operasångare studerade jag under två år jazzsång vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. När jag sjunger jazzlåtar behöver jag ofta transponera ner dem en kvart eller en kvint från originalet för att de ska ligga behagligt för min röst. I dessa Mozartarior upplevde vi att det blev stor skillnad att bara flytta upp eller ner en hel eller halv ton.

Vi provade även större transponeringar. Exempelvis testade vi Figaros aria upp en kvart. Då hände två saker. För det första blev *tessituran* för hög för mig, även om sångstämman fortfarande låg inom mitt omfång. För det andra förändrade själva röstläget sångens uttryck. Det som i ett lägre läge i min röst lät argt och respektgivande och som kunde tolkas i termer av maskulinitet, uppfattades i stället som bjäbbigt och hysteriskt och fick därmed en feminin association. Det blev mer kraft i rösten i det högre läget, men den betydelse som situationen i operan antyder försvann. Den ilska som Figaro gav uttryck för hade inga konsekvenser när den uppfattades som hispig. Ingen behövde vara rädd för den eller tro att den skulle leda till något farligt. Övertonerna i mitt höga register har en sorts lyster som ledde oss in på en annan associationsbana. Givetvis är också själva sättet att lyssna invariant, det är ett normativt lyssnande som gör att det tolkas på det viset. Men eftersom även vi i forskningsgruppen styrs i vårt lyssnande valde vi att sänka arian för att se om jag med min röst och mina förutsättningar kunde få tag i något som kändes hotfullt.

Operasångare gör ofta en och samma roll många gånger i olika produktioner. Efter några år är det lätt att en slutar reflektera över sitt sätt att sjunga en viss aria och helt enkelt bara gör som vanligt. Den unge pagen Cherubin har jag gjort vid fem olika tillfällen mellan 1996 och 2011. Rollens båda arior, men kanske särskilt den första, *Non so più*, ligger ganska högt för en mezzosopran. Under laborationerna provade vi (precis som vi gör i föreställningen) att sänka arian en helton för att se om det gick att få tag i ett röstuttryck som mer motsvarar det jag associerar till när jag tänker på en tonårskille. Det gav mig möjlighet att använda en kraftigare bröströst på låga lägen, något vi associerade med maskulinitet. Samtidigt försvann en lyster på de höga tonerna som vi alla tyckte var en viktig del av rollen. De ljusa och glittrande höjdttonerna bidrar till det attraktiva hos karaktären och vi förknippade också den kvaliteten med ungdomlighet. Därför landade vi i en kompromiss; genom att sänka arian en halv ton kunde jag lättare mixa in mer bröströst på de låga tonerna medan höjdttonerna behöll ett visst skimmer.

Ett syfte med projektet är att undersöka hur jag kan gestalta Cherubin och de andra mansrollerna så att det jag gör tolkas som maskulint av andra runtomkring mig. Under de musikaliska laborationerna blev det tydligt att det som kan uppfattas som genus kanske egentligen handlar om helt andra saker, till exempel frasering. Men med roller som en spelat många gånger finns en risk att fastna i en bestämd sånglig gestaltning som kan vara svår att på egen hand både bli uppmärksam på och förändra. Här kan tonartsbyten vara ett användbart verktyg för att frigöra sig från vokala (o)vanor i ens ordinarie repertoar.

IDENTIFIERING AV NORMER

Könsmaktsordningar gör vissa konstnärliga val mer begripliga än andra. De valen blir nära till hands att göra och att tolka medan andra val framstår som obegripliga eller icke-konstnärliga.¹²⁰

120 Lund, 2009, s. 173.

Ett av mina syften i avhandlingen är att kunna göra medvetna och aktiva konstnärliga val i relation till framställningen av genus. Jag söker efter ramen, mallen, formen. Att arbeta normkreativt innebär inte att alla normer bör brytas, att följa normerna kan vara ett konstnärligt val så gott som något annat om det görs med avsikt. Men alla val kommunicerar något. Det gäller även de val som sker omedvetet.

För att själv kunna välja vilka gestaltungsnormer en vill gå med och vilka en vill bryta mot, och kunna söka efter en tolkning som inte oreflekterat faller in i de traditionella sätten att gestalta genus, behöver normerna först identifieras. En måste undersöka vad normen består av och hur den byggs upp rent praktiskt, för det är inte uppenbart. Sångare använder helt omedvetet en massa tekniker i sin gestaltning. Det kan handla om aktivt inövade mönster som blivit så självklara att en inte behöver tänka på dem, beteenden som kommer spontant i vissa situationer och som kan upplevas som naturliga. Men det kan också handla om vanor från ens liv i stort som följer med in i det konstnärliga arbetet.

Settings, som myntade ordet *normkreativ*, föreslår att leka med iscensättningar för att öva på förändring:

Att iscensätta hur det brukar se ut ger oss en första utgångspunkt för ett vidare arbete. Genom en sådan iscensättning kan vi synliggöra olika beståndsdelar och analysera vilka normer som är verksamma och varför. Då har vi möjlighet att undersöka och testa vad i iscensättningen vi kan och vill ändra på, för att omformulera och skapa andra iscensättningar.¹²¹

Även om Settings förslag handlar om att iscensätta händelser som inte är specifikt kopplade till konstnärligt utövande är metoden förstås användbar också i ett gestaltande arbete. Ett sätt att identifiera en operanorm kan vara att ställa sig frågorna: "Hur brukar det göras? Vad ser och hör vi oftast?" Genom att arbeta praktisk på golvet med att spela fram normen som något främmande, kan en få syn på den och undersöka den i så små detaljer som möjligt. Då kan beståndsdelarna lösas: "här handlar det om bröstklang", "här handlar det om intonation", "här handlar det om tyngdpunkt i

121 Vinthagen & Zavalia, 2014, s. 38.

kroppen” och så vidare. I *Mönster och möjligheter*-projektet började vi med att medvetandegöra hur vi i forskningsgruppen uppfattar att de fem rollerna i projektet ofta görs. Den insikten kunde jag ta avstamp ifrån i våra vidare laborationer. När beståndsdelarna identifierats kan de användas utanför ramarna, på situationer och partier där en brukar göra något annat. Nästa steg är att fundera över vilka beståndsdelar som brukar föras ihop med varandra. Nya kombinationer kan ge ett helt annat uttryck.

En rolltolkning som bygger på spontana impulser riskerar att inte vara grundad i ens egen övertygelse. Kanske berättar jag genom min kropp och röst något jag egentligen inte kan stå för? Den spontana gestaltningen kallar friteatergruppen Teater Lacrimosa för *förstaval* – ”det där första impulsiva valet som vi ofta inte ens är medvetna om, som vi ändå utgår från i vårt arbete”.¹²² Att identifiera och kanske ifrågasätta sina förstaval kan vara ytterligare ett sätt att komma vidare i sitt gestaltungsarbete och samtidigt försäkra sig om att aktivt välja vad en berättar på operascenen.

Några ord om rösttyper, röstfack och rollernas narrativ

Jag kommer snart att gå in på hur vi utforskade respektive roll i *Mönster och möjligheter*-projektet, men dessförinnan vill jag beskriva några av de praktiska förutsättningar som styr sångarens arbete.

Den tidspress som operahusen arbetar under får konsekvenser för rollbesättningen. När *casting directors* ska hitta rätt person för varje roll underlättar tydliga kategorier av sångare. Ett skäl till att gestaltningen ibland anses mer stereotyp på operascenen än i andra scenkonstformer kan finnas i den praxis att dela in operaröster och roller i det som kallas för *röstfack* (från det tyska ordet *Stimmfach*). Systemet med röstfack växte fram i Tyskland i takt med att repertoarteatrarna började alternera verk från så skilda stilar som barock, klassisk och högromantisk repertoar.¹²³

122 Elf Karlén et al., 2008, s. 17.

123 Repertoarteatrar är teatrar med en fast ensemble.

De vokala kraven varierade så mycket från roll till roll att det blev nödvändigt med ett slags skydd för att den enskilda sångaren skulle slippa tvingas till uppgifter som kunde vara skadliga för rösten. På 1950-talet nedtecknade dirigenten och musikvetaren Rudolf Kloiber en utförlig lista över vilka roller som ingår i varje röstfack i *Taschenbuch der Oper*.¹²⁴ Enligt detta system anses de roller ur operarepertoaren som ställer liknande krav på sångaren i form av omfång, klangfärg och rörlighet tillhöra ett visst röstfack. Det styr i stor utsträckning vilka roller ur operarepertoaren en enskild sångare kan få.

According to this now internationally established practice, an opera-singer's vocal career is structured in accordance with the available repertory, allowing the artist to perform a rather narrow range of roles supposedly fitting for each type of voice. This system has evolved in order to provide singers to the opera houses, but has detrimental consequence such as that it tends to narrow the individual artistic freedom for singers and even has negative impact on their health.¹²⁵

Tenoren Michael Axelsson, som arbetat mycket i Tyskland, vittnar om att rollsättare på tyska operahus förhåller sig ganska kreativt till Kloibers fackindelning.¹²⁶ Exempelvis kan sångare få prova roller i närliggande fack. Hur en opera rollbesätts beror inte bara på rollernas vokala utformning, utan även på husets och orkestrens storlek och på de andra sångarna i ensemblen. Enligt Kloibers beskrivning av röstfacksindelningen verkar det också vara så han tänkt sig att den ska användas:

Å andra sidan är gränserna för dessa fackområden absolut inte stela, och inte sällan kan begåvade konstnärer ansluta även ett eller annat parti, eller ibland till och med merparten av ett närliggande fack.¹²⁷

124 Kloiber, 1985, s. 925–940. Denna handbok har sedan dess reviderats ett antal gånger, vissa utgåvor kallas *Handbuch der Oper* (Kloiber, 1957).

125 Unander-Scharin, 2015, Paper I [s. 3].

126 Personlig kommunikation, 2015-06-26.

127 Kloiber, 1957, s. 848. Michael Axelsson har hjälpt mig att översätta citatet från tyska.

Trots det är min erfarenhet från andra delar av Europa och från USA att rollbesättare inte vågar gå ifrån denna indelning särskilt ofta, utan håller sig ganska strikt till den gängse uppfattningen om vad en röst av en viss typ bör ges för roller.¹²⁸ I stället för att vara ett skydd för den enskilda sångaren riskerar röstfacksystemet att användas alltför snävt och statiskt och därmed minska sångarens handlingsutrymme. Röstfacksystemet som började som en omsorg om sångaren kan i stället bli en vokal och kroppslig tvångströja.

Det bör nämnas att idealen kan skilja sig åt något mellan olika länder; i Tyskland är det exempelvis tradition att ha en något tyngre röst till rollen som Pamina i *Trollflöjten*, medan rollsättare i operahusen i Storbritannien och Skandinavien ofta föredrar en lättare och slankare röst.¹²⁹ Att röstfacksindelningen har förändrats så mycket av trender hos casting directors och att den går att tolka helt olika innebär både att den är något godtycklig och att det i praktiken finns en flexibilitet i systemet. Det ser jag som en möjlighet till förändring.¹³⁰

Roller som liknar varandra vokalt delar ofta funktion i dramat och hamnar ofta i liknande situationer. Filosofen Catherine Clément menar att tonsättare aktivt använder de associationer och hierarkier som vuxit fram kring olika röstfack för att kommunicera sociala värden genom musiken.¹³¹ Hon anser att de narrativ som varje rösttyp representerar är så starka att arketyper alltid finns kvar i bakgrunden även om enstaka operor bryter mönstret.

Indelningen i röstfack påverkar både den vokala och musikaliska gestaltningen och den sceniska. *Commedia dell'arte*-karaktären Colombine återfinns i operakonsten som subrettsopran. Hon förväntas ha en hög, lättrorlig röst och i dagens operapraxis använder hon oftast inte sin bröstklang. Rollerna hon spelar är vackra, glada, lite listiga och lagom flirtiga (utan att vara hotfulla) unga kvinnor. Enligt min yrkeserfarenhet

128 Det finns till och med handböcker för sångare som klargör vilka roller som ingår i varje fack så att en inte ska välja "fel" inför en audition och därmed riskera att uppfattas som oseriös (Legge, 2011).

129 Mozart, 1990 [urpremiär 1786].

130 Dessutom är det inte enbart cispersoner som utbildar sig inom klassisk sång. En del transpersoner arbetar för att förändra sin röst användning och deras sångröster går inte alltid på ett självklart sätt att kategorisera enligt dessa fack, vilket ställer särskilda krav på sånglärare. I detta avseende ligger Argentina i framkant; en professur i queer klassisk sång finns numera vid Musikhögskolan i Buenos Aires (Sandén, 2021).

131 Clément, 2000, s. 7.

kan en subrett inte vara en *femme fatale*, en häxa eller en kvinna i en maktposition – till det krävs en annan typ av röst. Hon är heller inte den lidande typen. För att få subrettroller behöver en sångerska därmed föra sig, låta och se ut på ett visst sätt. Sångaren och forskaren Sara Wilén säger i *Teatertidningen* att ”för mig som lyrisk sopran är det precis lika kontroversiellt att sjunga Carmen, som att sjunga Scarpia (roll för baryton i ’Tosca’).”¹³² Och när tenoren Richard Söderberg under ett offentligt samtal om operasexism, som hölls på operan i Malmö våren 2012, utnämner Carmen till sin drömroll ”får publiken panik i blicken”.¹³³

Sångare får alltså ofta ta sig an samma sorts karaktär om och om igen oavsett verk. Att sällan ställas inför nya utmaningar ökar risken att stagnera konstnärligt. Det kan också leda till att uppsättningar blir alltför lika varandra. Dessutom finns enligt min yrkeserfarenhet oskrivna regler för hur sångare av olika rösttyper får lov att använda sin röst – en dramatisk mezzosopran kan gärna mixa in mycket bröströst i låga lägen, men en lyrisk sopran som gör likadant på exakt samma tonhöjder kan få veta att det inte passar sig.¹³⁴ Det begränsar sångares möjligheter till en rik och varierad musikalisk gestaltning.

Åter till *Mönster och möjligheter*-projektet. Jag kommer först att beskriva arbetet med de två kvinnorollerna som vi undersökt för att sedan titta närmare på de tre mansrollerna.

Att gestalta kvinnoroller

SUSANNA

Att synliggöra normer genom förstärkning

Susanna har tydliga kopplingar till *commedia dell'arte*-traditionen och det fanns därmed specifika karaktärsdrag som upphovsmakarna kunde utgå ifrån när rollen skulle mejslas fram i ord och toner.

132 Forsare, 2013, s. 35.

133 Forsare, 2013, s. 34.

134 Jag har personligen bevittnat när kollegor blivit tillrättavisade angående detta.

Voice-type and musical idiom defined character through stereotypes: each new soubrette and *basso buffo* was "shadowed" by earlier incarnations of the types. At the same time, eighteenth-century comic opera includes some of the genre's most psychologically complex and individual characters. The women in Mozart's operas represent the pinnacle of this *buffa* achievement.¹³⁵

Sångare i sin tur har kunnat hämta inspiration till sina rolltolkningar från gestaltningar inom *commedia*-praktiken. Varje sångares sätt att framställa karaktären har lagt sig som lager på lager och med tid formats till gestaltningstraditioner. I utforskandet ställs jag inför ett antal val. Vilka gestaltungsnormer som tycks följa med Susannas roll vill jag behålla och vilka vill jag undvika? Vilka klassiska femininitetsmarkörer vill jag ha kvar i denna scen? Vilka ska jag förändra? Hur kan jag skapa en subjektsposition för karaktären? Kan jag ta mig rätten att titta, rätten att värdera?

För att identifiera några av de normer som är kopplade till gestaltningen av Susanna arbetade vi i den första delen av undersökningen utifrån två frågeställningar. Dels: *Vilka vokala och sceniska gestaltungsaspekter brukar ingå när denna roll gestaltas på operascenen?* Dels: *Hur blir gestaltningen när sångaren går på de impulser som kommer spontant?*

De rolltolkningar av Susanna som jag tagit del av genom åren är situerade i vår nutid genom att de sångare som gestaltar rollen lever idag och därmed påverkats av de normer som existerar för närvarande. Kanske är det därför Susanna ofta spelas på ett sätt som överensstämmer med hur samtidens unga tjejer förväntas bete sig: en ska vara söt och sexig på samma gång, men aldrig slampig och inte vilja "för mycket".¹³⁶ I de uppsättningar där jag själv medverkat som Cherubin, och i de många produktioner jag tagit del av från åskådarplats, har jag ofta upplevt att Susanna ses genom *den manliga blicken*. Därför var det också en gestaltning som utgick från den manliga blicken vi försökte återskapa i den första tolkningen av scenen.

Vi började med att tillsammans undersöka mina förstaval; jag improviserade fram recitativet och arian utan att reflektera så mycket kring

135 Hadlock, 2012, s. 267.

136 Berg, 1999, s. 104; och Johannisson, 2015, s. 53.

vad jag gjorde eller hur jag sjöng. Utifrån forskningsgruppens samlade erfarenheter av hur Susanna brukar gestaltas, både vokalt och sceniskt, och Kristinas kunskap om teatertraditioner som *commedia dell'arte* letade vi oss sedan vidare. Som jag nämner i föreställningen har jag mött många Susannor i olika produktioner. Även om deras tolkningar skiljt sig från varandra, finns det också sådant som tycks återkomma när sångare arbetar med denna scen. Genom att prova oss fram och testa olika uttryck som jag sett och hört hos kollegor, identifierade vi under arbetets gång några specifika element som ofta är med när Susanna gestaltas. Dem använde vi sen för att skapa ett slags sammansmältning till en tolkning som synliggör några av dagens konventioner kring Susanna. När vi hittat något som kunde tolkas som en genusmarkör förstärkte vi ibland dessa beteenden i föreställningen för att det skulle bli riktigt tydligt. Jag log extra mycket och sjöng ännu flickigare än jag gjort spontant i den scenen. Genom att göra så hoppades vi att genusmarkörerna skulle träda fram även i en roll som kan tyckas ligga "nära" mig privat.



Samtliga fotografier i avhandlingen är tagna av Hanna Andersson om inte annat anges.

En sexuell kvinna

I nästa försök ville jag i stället problematisera hur sexualiteten skildras genom att förskjuta perspektivet, så att Susanna blev ett subjekt med en egen sexualitet. Men kvinnor som är sexuellt drivande på scen riskerar att uppfattas som promiskuösa. 2004 fick dramaturgen och genusvetaren Lisa Lindén i uppdrag av Göteborgsoperan att göra en genusanalys av deras föreställningar. Hon såg i uppsättningarna ofta en uppdelning i både gestaltning, kostym och uttal mellan den goda och den dåliga kvinnan, där dåligheten nästan alltid handlade om rollens ärbarhet kopplad till just sexuell aktivitet.¹³⁷ ”Vad gäller sexualitet på scen generellt skulle jag säga att det är sällsynt med gestaltningar av en kvinnas sexualitet utifrån en subjekt-position och där sexualiteten just består av lust och inte av överlevnad eller för att beskriva en annan karaktärs drivkraft.”¹³⁸

Musikvetaren Susan McClary menar att det går att höra i musiken vilken kvinnotyp tonsättaren vill att publiken ska associera till en viss roll.¹³⁹ Ett exempel på det ser hon i Claudio Monteverdis opera *L'Orfeo* där Eurydike uttrycker sig mycket enkelt rent melodiskt.¹⁴⁰ McClary menar att Monteverdi skriver på detta vis för att karaktärens oskuld inte ska riskera att ifrågasättas.¹⁴¹ George Bizets opera *Carmen* från 1875 anser hon visar hur en tonsättare målar upp den ”traditionella västerländska dikotomin mellan lämpliga och olämpliga uttryck för den kvinnliga sexualiteten, mellan oskulden och horan”.¹⁴² McClary argumenterar för att det återspeglas i musiken genom att den unga oskyldiga flickan Michaëlas melodier är enkla och diatoniska, medan den gränslösa Carmens sång är full av kromatik som retar och bryter mot konventionerna – det oförutsägbara i hennes karaktär mejslas alltså fram också i musiken.¹⁴³ Dessa normbrott blir tecken på Carmens farliga sexualitet

137 Lindén, 2012, 10 april.

138 Lindén, 2012, 10 april.

139 McClary, 1991, s. 56.

140 Monteverdi, 2004 [urpremiär 1607].

141 McClary, 1991, s. 42.

142 McClary, 2002, s. 56. Min översättning.

143 Lite förenklat är en vanlig dur- eller mollskala diatonisk (den innehåller både hela och halva tonsteg), medan en kromatisk skala enbart består av halva tonsteg.

och samtidigt ett uttryck för det exotiska som många konstnärer fascinerades av under 1800-talet.

När vi på nytt undersökte Susannas roll utgick arbetet från frågeställningen: *Hur kan en arbeta för att föreslå en gestaltning som inte följer normen?* och mer specifikt: *Hur kan en kvinna gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?*

Vilka verktyg och förhållningssätt kan en sångare använda för att förmedla en aktiv sexualitet som ger positiva associationer? Susannas musik faller tydligt in i kategorin ”den oskuldsfulla unga flickan”; sångstämman håller sig främst till ackordtoner och enkla rytmer. Då kan det var konstnärligt spännande att låta musiken krocka lite med gestaltningen, att inte stryka allt medhårs. Därför provade vi att använda element som vi uppfattar ofta ingår när en sångare gestaltar just rollen Carmen.¹⁴⁴ Hon representerar på många sätt också en klassisk kvinnlig könsroll, bara i andra änden av det feminina spektrat än den ofarliga Susanna. Även om Carmen kan upplevas som gränsöverskridande håller hon sig inom normen för hur en blir begriplig och trovärdig som kvinna. Dessutom är rollernas beteende knutna till vilket röstfack rollen tillhör. Förmodligen skulle det även idag vara kontroversiellt för Susanna att spela på sin sexualitet på det vis som Carmen ofta får göra.

Målet med undersökningen var att gestalta en sexuellt drivande kvinna utan att hon omedelbart tolkas som promiskuös. Därför använde vi Carmens förhållningssätt, liksom sceniska och vokala tekniker som ofta används för att gestalta Carmen, i syfte att ge Susanna andra nyanser. Bland annat använde jag andningen som ett uttrycksmedel. Teater Lacrimosa skriver att kvinnor ofta undviker att ta plats på scen genom att andas ljudlöst.¹⁴⁵ Men Carmen tar plats och en ljudlig andning kan dessutom användas till att kommunicera sexuell laddning.

När jag i slutet av arian gick från den Carmen-inspirerade versionen av Susanna tillbaka till den mer normativa gestaltningen uppstod ett slags *Verfremdungseffekt* för att tala med Brecht och Diamond. Plötsligt kunde publiken se och höra att även den konventionella gestaltningen är en konstruktion och inte något inneboende ”naturligt”.

144 Bizet, 19nn [urpremiär 1875].

145 Elf Karlén et al., 2008, s. 116.

Susanna som subjekt

I det material vi arbetade med är Susanna förvisso ett subjekt i så måtto att det är hon som styr det dramatiska skeendet just då. Hon är den drivande i scenen; inför Figaro försöker hon ge sken av att sjunga till Greven och locka honom till ett kärleksmöte. Men hon placerar sig i en objektsposition eftersom hela arian är ett slags uppvisning där hon bjuder in Greven/ Figaro till att ta för sig av henne.



När jag som Susanna tog på min kropp i den variant av scenen där jag plockade element från Carmens karaktär var det för rollens egen skull. Exempelvis lade jag händerna bakom huvudet på ett sätt som inte kommunicerar sexuell tillgänglighet. För att göra Susanna till ett subjekt lät jag henne också släppa publiken med blicken ett ögonblick, jag tittade ut i vingen medan jag fortsatte att prata och förväntade mig att alla lyssnade ändå.

När Teater Lacrimosa undersökte blicken som verktyg blev det tydligt att en betraktande blick hos skådespelaren upplevs olika av publiken om rollkaraktären är en kvinna eller en man, alltså även om skådespelaren är samma person. När en kvinnokaraktär i en klassisk förförelsescen (där mannen brukar vara drivande) använde en betraktande blick, uppfattades det som att



hon ägde sin åtrå, den var inte en reaktion på mannens lust. Och när en mansroll i samma scen arbetade med en tillgänglig blick upplevde teatergruppen att han "hade lämnat sitt öde i någon annans händer [...] en position som i kärleksscener mellan män och kvinnor oftare är förbehållen kvinnan".¹⁴⁶

Under våra forskningslaborationer provade jag att också sjunga Susannas aria som om jag var Figaro, med en betraktande blick. Fastän jag var ganska stilla upplevde de andra i forskningsgruppen karaktären som mer aktiv och också mer sexuell. Rent musikaliskt blev gestaltningen lite rakare

(och kanske tråkigare?). Jag höll det långa höga f:et mot slutet av arian längre utan vibrato och i en starkare nyans på ett sätt som jag aldrig gjort innan, det var en helt ny impuls. Som betraktare kände jag inget behov av att behaga och inte heller av att locka lika mycket vokalt. Jag lutade mig mer tillbaka känslomässigt och tog inte lika stort ansvar för scenen utan räknade med att jag gav publiken nog.¹⁴⁷ Det kändes helt enkelt som att jag inte ansträngde mig lika mycket. Jag förväntade mig att betraktarversionen skulle vara ointressant att titta och lyssna på. Därför blev jag överraskad när jag i efterhand tittade på videodokumentationen av laborationen. Jag tyckte om den! Även om målet i just denna undersökning inte var att sätta en man i Susannas skor var genusbytet också en effektiv arbetsmetod för att hitta nya sätt att gestalta scenen.

Det är genom upprepning någonting sätter sig som ett mönster, det är därför vi musiker övar och övar på vårt material och vår teknik. I laborationerna

146 Elf Karlén et al., 2008, s. 98.

147 Här lät jag mig också inspireras av boken *Större än så här* (Elf Karlén et al., 2008, s. 114).

utgick vi från filosofen Judith Butlers idé att människor själva skapar sina genus genom att om och om igen upprepa kroppsliga handlingar. Det går att skapa *nya* genusuttryck genom att medvetet förändra sina beteendemönster.

Reaktioner på gestaltningen

Det som sker automatiskt, det en tränat på så länge att det kommer av sig självt, kan vara svårt att upptäcka på egen hand. Till det behövs ett par (eller fler) yttre ögon och öron, eller att en tittar och lyssnar på sig själv i efterhand, till exempel på en dokumentationsvideo. Under laborationerna förvånades jag över hur svårt det var att hitta den normativa Susannas fysiska gestaltning. Sannolikt berodde svårigheten på att hennes kroppsspråk ligger så nära hur jag som kvinnlig lyrisk sångare upplever att jag förväntas röra mig privat. Paradoxalt nog kan det vara lättare att göra sådant som ligger längre ifrån ens eget kroppsliga register. Att följa konventionerna kring den musikaliska gestaltningen bjöd däremot inget motstånd, men när jag i efterhand lyssnade på inspelningarna av de två Susanna-varianterna tyckte jag att den mer konventionella versionen var förvånansvärt blek och rent av slätstruken, vilket jag inte alls hade upplevt när vi arbetade med scenen.

När jag har spelat upp de två versionerna av Susanna har det varit intressant att ta del av åskådarnas reaktioner. Publiken är relativt van vid att en operahandling förflyttas i tid och att spelstilen då påverkas. Men att sjunga Mozarts musik som om den vore skriven av Bizet, alltså med ett mer romantiskt förhållningssätt till musiken, är ett normbrott som verkligen sticker ut. Det tycks provocera en hel del. Den *Verfremdung* som uppstår när jag går från normbrytande tillbaka till normativ gestaltning (som i fallet med Carmen och Susanna) har konsekvent varit ögonblick då publiken reagerar.

GREVINNAN

Konstarten som tystar kvinnor eller ger dem en röst?

I arbetet med Grevinnan hade vi med oss den franska filosofen Catherine Cléments tankar om porträtteringen av kvinnor i operakonsten. Clément var en av de första att föra in ett genusperspektiv i operadiskussionen. I

sin bok *L'opéra ou la défaite des femmes* visar hon på hur berättelsen, dramat och musiken i 25 operor är upplagda så att publiken ser offrandet av den kvinnliga huvudrollen som det enda möjliga slutet.¹⁴⁸ Enligt Clément får detta sätt att strukturera verket också åskådarna att längta efter kvinnokarakters död och uppleva den som vacker.¹⁴⁹ Kompositören har sett till att skriva den mest ljuvliga musiken till just detta ögonblick. Därför skänker scenen då en kvinna ger uttryck för sitt lidande en extra stor tillfredsställelse. Men Cléments poäng var inte att kvinnorna i operakonsten dör, hon ville problematisera *hur* de dör och hur handlingen i verket behandlar kvinnorna på ett annat sätt än männen. Hon menade att operans kvinnoroller saknar agens.

Clément fick kritik för att uttala sig om operakonsten i stort fastän hon nästan uteslutande undersökt tragiska operor från den romantiska perioden, liksom för att hon utgick från att publiken var heterosexuell.¹⁵⁰ De komiska operorna saknades i hennes analys och hon hade enbart undersökt verkens textliga sida och utelämnat musiken.

En av dem som reagerade var musikvetaren Carolyn Abbate. Enligt henne ger operakonsten kvinnor en röst, på ett symboliskt plan, genom att deras sång i konstformen får ta tid i anspråk och stå i centrum, de får helt enkelt utrymme att tala.¹⁵¹ Hon menade att sångerskan och den kvinnliga karaktär hon spelar framstår lite som en kreatör av själva operaverket, en medskapare, och att detta "omkastar en konventionell motsats mellan manliga (talande) subjekt och kvinnliga (betraktade) objekt".¹⁵² I operakonsten, säger Abbate, blir själva den kvinnliga rösten ett subjekt som intar en aktiv, maskulin position.

För egen del skulle jag vilja se kvinnor hantera utsatta lägen på fler sätt, där de inte ensidigt underkastar sig varken sitt öde eller de karaktärer som är berättelsens antagonister. Det behöver inte innebära att de måste gestaltas som starka. Men jag vill undersöka andra vägar där publikens

148 Clément, 1988, s. 22. Boken översattes till engelska 1988.

149 Hadlock, 2012, s. 259.

150 Hadlock, 2012, s. 259.

151 Abbate, 1993, s. 258.

152 Abbate, 1993, s. 228. Min översättning.

njutning inte behöver vara kopplad till en kvinnas lidande och där karaktären har ett annat förhållningssätt till maktutövande än underkastelse.

När makten är asymmetrisk och någon blir utsatt för ett övergrepp är det viktigt att kunna inta positionen som offer, eftersom det är en position utifrån vilken det går att göra anspråk på upprättelse. Det innebär att lägga skulden på förövaren, vilket friställer den drabbade från ansvar för något hen inte haft en del i. Annars kan det verka som att det trots allt var offrets fel att hen blev utsatt. Jag är förvisso också trött på att se kvinnor på operascenen framställas som offer, men eftersom positionen samtidigt ger den drabbade ett utrymme att tala ifrån är det inte den i sig som jag uppfattar som problematisk. Däremot medför denna position inte nödvändigtvis att den som blir offer för någon eller något också underkastar sig. Jag skulle vilja se kvinnor gestalta motstånd, våldsamhet, förnekelse, bitterhet, hämndlystenhet och alla andra möjliga mänskliga reaktioner på när livet eller människor gör en illa. Därför ägnar jag mig i denna avhandling åt att undersöka hur jag kan undvika objektspositionen eller att gå in i lidandet och i stället försöka ge karaktären agens. Jag återkommer till agensbegreppet.

Frågeställningar i arbetet med Grevinnan

Karaktärerna inom ett röstfack möter alltså ofta likartade situationer oavsett verk. Grevinnan följer åtminstone till en början ett vanligt narrativ för lyriska sopranroller eftersom hon är den i operan som lider. Jag har sett sorgliga varianter av Grevinnan som alkoholiserad och uppgiven. Precis som Figaro och Greven tror hon att den hon älskar bedrar henne, men till skillnad från dem kan hon lätt framstå som hjälplös och utan handlingsutrymme. Kanske beror det på att hennes båda arior till stor del går långsamt (även om de går i dur). Möjligen finns också en risk att hamna där för att det finns en tradition att framställa kvinnor på scen på det sättet. Samtidigt uttrycker musiken i hennes arior ett slags värdighet som på sätt och vis går emot det textliga innehållet. Den andra arian slutar dessutom med en musikalisk kraft som inte återspeglas i texten. På detta ställe sjunger Grevinnan: "Åh, om åtminstone min trohet att älskande alltid längta / gav mig ett hopp om att omvända det

otacksamma hjärtat.”¹⁵³ Repliken skulle ha kunnat tonsättas på ett sätt som musikaliskt uttrycker längtan och hopplöshet, där rollen blir kvar i lidandet. Men i stället har Mozart alltså skrivit fram en karaktär som uttrycker beslutsamhet.



Grevinnans agerande i tredje och fjärde akten visar att hon tar ansvar för sitt eget liv. När hon tillsammans med Susanna sätter en plan i verket för att avslöja Grevens otrohet, sätter hon sig alltså i en subjektsposition och skapar ett handlingsutrymme för sig själv. Att efterhand låta henne visa handlingskraft rent sceniskt bryter inte mot gestaltungsnormerna, eftersom musiken och texten i andra halvan av operan tydligt pekar åt det hållet. Däremot finns en tradition i hur hon hanterar känslorna kring sin makes otrohet som vi ville utmana. I arbetet med Grevinnans recitativ och aria arbetade vi med frågeställningen *Hur kan en arbeta för att föreslå en gestaltning som inte följer normen?* genom att söka efter en tolkning

153 Detta är en ord-för-ord-översättning från italienska. Det finns andra översättningar som är mindre otympliga och mer sångbara, men eftersom vi arbetade med scenerna på italienska var det originaltextens betydelse vi förhöll oss till i undersökningen.

där hon är tydlig med att hon blivit sårad men behåller sin värdighet. Forskningsfokus låg på frågeställningen *Hur kan en kvinna i en utsatt situation gestaltas med självrespekt?*

Sorg och ilska

Förväntningarna på hur vi ska reagera och känna inför en viss situation är starkt knutet till normer om kön. När det moderna mansidealet skapades under tidigt 1800-tal började gråt förknippas med femininitet och än idag kan pojkar få höra att de inte ska gråta.¹⁵⁴ Samtidigt ses arga kvinnor sällan som feminina. Men flickor och kvinnor hamnar ibland i situationer som framkallar ilska och pojkar och män drabbas på samma sätt av nedstämdhet och sorg. Eftersom vi ändå behöver få utlopp för våra känslor är det vanligt att vi omedvetet styr om till något som är mer socialt accepterat.¹⁵⁵ Flickor och kvinnor kan därför reagera med sorg även när de egentligen är arga, medan pojkar och män kan bli arga i stället för ledsna (självklart kan också män kanalisera om sin ilska till sorg och kvinnor sin sorg till ilska).

Som offentlig person från överklassen behöver Grevinnan kunna lägga band på sig och inte visa alla sina känslor. Ändå tycker jag mig se en gestaltningstradition där Grevinnan i första halvan av denna scen ofta är mycket orolig och tydligt visar för publiken att hon sörjer och plågas.

Normkreativt arbete

Nu kommer jag att gå igenom hur vi arbetade normkreativt med den sceniska gestaltningen i Grevinnans recitativ och den långsamma delen av arian. Jag kommer att berätta om våra konstnärliga val i varje enskild fras. Den som vill kan titta på just denna sekvens igen, genom att gå tillbaka till filmen och spola fram till ca 31:20.

I vår undersökning ville vi prova vad som kunde hända om Grevinnan i recitativet och den första halvan av arian inte var primärt ledsen över sin situation, utan mer arg. Målet var att spela fram en kvinna som låter bli att beklaga sig och att söka tröst eller medlidande, en läsning av scenen där hon är mer saklig och konstaterande än emotionell. För att placera Grevinnan i en subjektsposition strävade

154 Ekenstam, 1998, s. 101.

155 Kåver, 2009, s. 77.



jag under våra laborationer efter att ge henne en gestaltning där hon, även om hon har tränats i att föra sig på ett behagligt sätt, inte ber om ursäkt för sig. Samtidigt ville jag gestalta hennes klasstillhörighet och den fick komma till uttryck i en elegans i rörelserna, en mjukhet som inte var avslappnad, bara avspänd. Blicken var lyft och vid, den tog in hela rummet men utan att "äga" det (jag återkommer till tanken om att äga ett utrymme lite senare). Detta kroppsspråk signalerar en viss värdighet och självrespekt.

Jag har gått tillbaka till videodokumentationen av forsk-

ningsföreställningen för att själv få en tydligare bild av detaljerna i mitt arbete. Här är ett utdrag ur mina anteckningar.

RECITATIV

*Och Susanna har ännu inte kommit!*¹⁵⁶ Här hade jag ett sakligt konstaterande och neutralt ansiktsuttryck, utan besvikelse.

Jag är orolig över att få veta hur Greven tog emot förslaget. På denna fras lät jag min karaktär vara bekymrad och hålla upp huvudet i en stolt position, fortfarande utan att bli känslösam.

Planen tycks mig något vågad. Här behöll jag den uppsträckta

156 Jag har tagit hjälp av boken *Arior ord för ord* av Gillis Nygren (2012) för att översätta alla arior i avhandlingen. Grevinnans recitativ och aria finns på sidan 65. Eftersom jag har arbetat med ariorna på originalspråk har jag valt att hålla mig väldigt nära en ordagrann översättning, även om det inte flyter så bra rent språkligt.

hållningen, rörde inte kroppen alls, bara ögonen rörde sig lite snett nedåt.

Och med en så livlig och svartsjuk make ... Vid dessa ord skakade jag lite på huvudet som åt ett besvärligt barn.

Men vilken skada finns häri? För att förmedla att Grevinnan inte riktigt orkar hålla sig stark slappnade jag av i överkroppen ett kort ögonblick och gjorde en mjuk cirkelrörelse med huvudet. Men jag tänkte mig att hon är van att samla sig, så jag kom strax tillbaka till en rak och ganska upprätt position.

Att byta mina kläder mot Susannas ... På denna fras skakade jag lite mjukt på huvudet och rynkade pannan i vågräta streck. På filmen syns här en kort tendens att gå in i lidandet, trots att jag som konstnär genom hela scenen försökte undvika det. Det är en sorts scenisk ovana jag har, ett omedvetet konstnärligt val. Jag återkommer till det.

och hennes mot mina ... I skydd av natten ... Här kom en bekymmersrynka fram mellan ögonen, men den var mer fundersam och misstänksam än lidande.

Åh, himmel! Vid detta musikaliska och textliga utbrott lät jag karaktären tappa fattningen lite. Jag lutade överkroppen och huvudet nedåt höger och tog stöd av bordet med vänster hand. Men för att förmedla att känslorna inte tog över helt var benen fortsatt korsade och jag lämnade inte stolen.

Till vilket nesligt och ödesdigert tillstånd Även denna gång lät jag Grevinnan samla ihop sig fort och sträcka på ryggen igen.

har jag försatts av en grym make Här höll jag fortsatt i bordet som stöd, i övrigt var kroppen samlad och ryggen ganska upprätt.

som, efter att med en oerhörd blandning av otrohet, av svartsjuka, av vrede På ordet "otrohet" var mitt förstaval att gå in i lidandet, men i den normkreativa varianten slätade jag i stället ut pannan helt och hållningen förblev upprätt.

först älskat Detta sjöng jag något misstänksamt.

sedan förolämpat Under denna fras lät jag Grevinnan vara förvånad snarare än kränkt, som om hon uppriktigt undrade hur det var möjligt.

och slutligen förrått mig Här hade jag ett nästan blankt uttryck i ansiktet, utan känslor men med ett stort fokus i blicken.

nu får mig att söka Vid dessa ord lät jag Grevinnan vara arg och beslutsam.

hjälp från min tjänarinna. Här närmade jag mig lidandet, men näven var knuten som om jag skulle slå någon och kroppen var fortfarande uppsträckt, jag hade inte kollapsat.

ARIA

Var är de sköna ögonblicken Under arians första ord hade jag fortfarande en uppsträckt kropp och knuten näve. Också här försökte jag stå emot min impuls att gå till lidandet och lät Grevinnan fråga sig mer sakligt vart de sköna ögonblicken tagit vägen.

av ljuvhet och av nöje? På denna fras höll jag pannan ganska slät och förde långsamt ner armen till bordet, släppte knytnäven och höll om bordskanten med fingrarna. Den som rör sig långsamt kan framstå som behärskad.

Vart gick ederna från läpparna Här lade jag vänsterhanden i knät med en mjuk rörelse och högerhanden över. Ansiktet var öppet och pannan fortsatt slät.

så lögnaktiga? Mitt i ordet "lögnaktiga" lät jag Grevinnan få en helt ny tanke. Det fysiska uttrycket för det var att vända blicken åt sidan och skapa ett litet veck mellan ögonbrynen.

Omedvetna val

Under arbetet med avhandlingen har jag återkommande tittat på video-dokumentation från mina undersökningar – inspelningar av konstnärliga laborationer, föreställningar och konserter. I min praktik som sångare har



jag inte särskilt ofta tidigare haft möjlighet att se mitt gestaltande arbete utifrån. När jag tittat på dessa inspelningar har jag märkt att jag har en benägenhet att dra ihop ögonbrynen eller lyfta på dem så att pannan rynkas när jag vill vara extra uttrycksfull på scen. Det verkar faktiskt som om jag tenderar att lägga uttrycket i pannan ganska ofta om rollen inte är specifikt glad eller flirtig. Kanske är jag rädd att jag annars ska uppfattas som tråkig. Men jag är inte helt medveten om detta beteende, det sker även när jag inte aktivt väljer det. I arbetet med Grevinnans scen ville jag utforska en mindre känslösam gestaltning

och därför försökte jag aktivt motarbeta denna ovana. Också i de andra undersökningarna fortsatte jag öva på att inte lägga uttrycket i pannan.

Att gestalta mansroller

Vad är det som tolkas som maskulint? Om en försöker bryta ner hur maskulinitet kan skapas på scen, vad är det då för beståndsdelar en hittar? Ofta har det faktiskt inte så mycket med genus att göra utan med högstatusbeteenden. Det kan vara att ha ett kroppsspråk som tar upp mycket fysisk plats, men det kan också vara att inte bry sig om vad andra tycker eller att prata väldigt långsamt och ta många pauser. Vem som helst kan göra så, men inte alla gör det. Att ta upp ett stort utrymme eller ta mycket tid i anspråk så att andra måste vänta på en är att utöva ett slags makt. Det är ett sätt att ta kontroll över tiden och rummet, att "äga" det, att signalera

att ”här bestämmer jag och andra måste rätta sig efter vad jag tycker”.¹⁵⁷ I vår del av världen är det ofta synonymt med att ha hög status och eftersom män som grupp har högre status i samhället än kvinnor som grupp blir ett högstatusbeteende lätt kodat som maskulint.

KVINNA I MANSKLÄDER

Mellan två av laborationstillfällena i *Mönster och möjligheter*-projektet arrangerade jag en workshop i *dragking*-teknik inom ramen för Teaterförbundet för scen och film där jag var förtroendevald.¹⁵⁸ Liv Elf Karlén som är normkritisk utbildare ledde workshopen. Vi var tio personer – åtta kvinnor och två män – som under sex timmar provade tekniker för maskulinitet, lekte med könsstereotyper och skapade varsin karaktär som vi spelade hela dagen. Det handlade dels om rent fysiska instruktioner som att låta ryggen, nacken och huvudet bli en enhet så att jag när jag skulle titta åt sidan lät hela överkroppen följa med. Dels om hur jag förhöll mig till rummet, mig själv och det jag gjorde.

Skådespelarträning kan innehålla övningar där vardagliga handlingar bryts ner i mindre beståndsdelar. Under workshopen fick vi prova att bryta ner en aktion till delmoment. Efter varje avklarad moment fick den karaktär vi spelade inom sig bekräfta att handlingen var väl genomförd,

157 Hösten 2002 spelades föreställningen *Det allra viktigaste* i regi av Suzanne Osten på Unga Klara i Stockholm. Ann Petrén gestaltade en man som skulle vara karismatisk och ha mycket auktoritet. Hon arbetade väldigt konkret med platstagande. ”Jag hade rätt att betrakta vem som helst, man eller kvinna. Jag hade rätt att titta, rätt att värdera. Jag arbetade med att ta paus. Jag kunde promenera runt bland publiken och skramla och ha massa nycker för mig och ta nästan outhärdligt lång tid på mig. För jag hade bestämt att det är jag som lägger tempot. Det är jag som lägger ut texten. Och jag kollar inte efter vad effekterna blir hos publiken.” (Elf Karlén et al., 2008, s. 35)

158 Workshopen i *dragking*-teknik hölls av Teaterförbundet för scen och film den 19 januari 2017. Ledare för workshopen var Liv Elf Karlén, normkritisk utbildare och dramatiker. På hennes hemsida står det så här om dragteknik: ”*Dragking/ Dragqueen* teknik är ett sätt att leka med könsstereotyper och undersöka förutsättningarna för maskuliniteter och femininiteter både i kroppen och som idé. Utgångspunkten är att kön är en sorts masker eller kostymer som upprätthålls och modelleras genom vårt iscensättande av dem. En man eller en kvinna kan därför skapas på några timmar allt vi behöver är ett fysiskt förhållningssätt och en lätt maskering.” (<http://livelvkarlen.se/normkritisk-utbildare.html>, hämtad 2018-01-08). 2021 bytte Teaterförbundet för scen och film namn till Fackförbundet Scen & Film.

genom att säga till sig själv: "Det gjorde jag bra!" Att exempelvis gå fram till ett bord, dra ut en stol och sätta sig ner, som vi vanligtvis kanske skulle göra som en enda rörelse, delades upp i tre delmoment med mikropausar emellan: gå fram till bordet → bekräftelse → dra ut stolen → bekräftelse → sätta sig ner → bekräftelse. Det kändes ovant och konstlat. Samtidigt märkte jag att detta var ett sätt att bete sig som berättar en annan historia. Även om det kan kännas lite fånigt kan det få stor effekt att ta den tiden mellan varje delmoment och att låta karaktären utgå ifrån att den gör saker på ett bra sätt. Liv menar att det beteendet, som jag tolkar som ett högstatusbeteende, ofta läses som ett uttryck för maskulinitet.

Under workshopens gång växte en annan person fram i min kropp, en person som betedde sig på ett helt nytt sätt. I min nya karaktär brydde jag mig inte så mycket om vad omvärlden tänker om mig. Jag lät kroppen ta plats både utrymmesmässigt och ljudligt – min nya kropp hördes! Det lät när jag andades, mina fotsteg hördes och jag harklade mig ljudligt och precis så mycket jag behövde innan jag började tala. Jag upplevde en självklarhet som jag inte kände igen mig i, en känsla av att samhället värdesätter mig och att det jag har att säga är värt att lyssna på. Jag började få en aning om hur det kan vara att ha formats av ett patriarkat som har skyddat och gynnat en, hur det kan påverka självbilden. Insikten fick konsekvenser för hur jag betedde mig.

Tidigare har jag inte på detta sätt lyckats bryta ner beståndsdelarna för hur maskulinitet kan konstrueras på scen. Det var enormt utvecklande och jag önskar att jag haft de verktyg och insikter jag fick under dagen alla de gånger jag gjort byxroller. Hur kan det komma sig att de operautbildningar jag gått inte berört detta en enda gång?¹⁵⁹ I nästan varje operaklass finns åtminstone en mezzosopran som regelbundet kommer att gestalta det så kallade motsatta könet. Ändå förväntas vi klara av det utan verktyg eller träning. Förutom att workshopen i dragking-teknik gav mig nya perspektiv på mitt eget yrkesområde och värdefull kunskap som jag kommer att ha stor användning av i mitt fortsatta yrkesutövande, insåg jag att jag även skulle ha nytta av att gå en workshop i dragqueen-teknik för att lära mig mer om hur femininitet kan konstrueras.

159 Hösten 2021 ledde jag en fristående kurs i *Att gestalta byxroller* på SKH Opera. Det var första gången en sådan kurs gavs på skolan.

STEREOTYPER, KLICHÉER OCH ÖVERDRIFTER

När jag arbetade med de manliga rollerna i *Figaros bröllop* hade jag stor nytta av erfarenheterna från workshopen i dragking-teknik. Inom drag är det vanligt att arbeta med stereotyper som en metod för att synliggöra, att få fram det som ligger långt ifrån ens eget vanliga beteende. Metoden är också användbar i scenisk gestaltning. Ordet stereotyp kommer ursprungligen från tryckkonsten och var den mall som låste fast typerna när en text skulle tryckas. Senare överfördes begreppet till att beskriva människor.¹⁶⁰ I scenisk gestaltning kan stereotyper bland annat användas för att synliggöra hur märkligt det normaliserade kan vara. I undersökningen arbetade vi med stereotyper som en strategi för att hitta mönster.

Ett begrepp som ofta uppfattas som en synonym till stereotyp är kliché. Historiskt har även det sin bakgrund i tryckkonsten, men till skillnad från stereotyp används kliché numera ofta för att beskriva "ett slitet uttryck".¹⁶¹ Det var inte de slitna uttrycken som stod i fokus i undersökningen, utan formen och mallen som rolltolkningarna på operascenen ofta bygger på. Inom scenkonsten finns ibland en oro för stereotyper, klichéer och överdrifter, en rädsla som kan slå över i ett förakt. När en sångares gestaltning uppfattas som främmande (till form och/eller innehåll) i ett visst sammanhang kan det enligt min erfarenhet vara närmare till hands att beskriva den som stereotyp. En icke-normativ gestaltning tycks kunna ge upphov till en känsla av att något skaver och en sådan känsla kan ta sig uttryck som ett ifrågasättande av, eller till och med förakt mot, gestaltningen. Jag håller gärna frågan öppen i sådana situationer:

160 I *Nationalencyklopedin* beskrivs ordets senare betydelse så här:
"stereotyp (franska *stéréotype* 'av fast eller oföränderlig typ', av stereo- och grekiska *typos* 'mönster', 'förebild'; 'prägel'), inom socialpsykologin: förenklad, ofta allmänt omfattad föreställning om utmärkande egenskaper hos alla som tillhör en viss grupp, t.ex. nation, ras, religion eller kön, också en där man själv ingår. Stereotypen påverkar ofta den bild man skapar sig av en individ ur en viss grupp utan att man närmare prövar om den är korrekt. En stereotyp är vanligen uppbyggd av viss faktisk kunskap och förenklar hanteringen av intryck från omvärlden, men den kan påverka inte bara uppfattningen om hurdana vissa andra 'är' utan också om hurdana de 'bör' vara. Stereotyper bidrar ofta till att vidmakthålla fördomar och negativa attityder." (<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/stereotyp>, hämtad 2019-09-06)

161 *Nationalencyklopedin*, 2021: sökord: kliché.

handlar reaktionerna primärt om att gestaltningen håller låg konstnärlig kvalitet eller handlar de snarare om att gestaltningen är obekant och ovan i sammanhanget och därför (ännu) inte kan kännas igen som konstnärlig kvalitet? Ofta är det fruktbart för mig som forskare att ha som hypotes att det kan vara reaktionen på normbrottet som gör att någon bedömer det hen ser och hör som låg konstnärlig kvalitet.

Förväntan eller kravet på att gestaltningen ska vara i någon mån autentisk är egentligen ganska märklig. Som jag ser det är själva poängen med gestaltningen att genom inlevelse, fantasi och teknik ge liv åt en person som skiljer sig från ens privata jag. Idén om att vara äkta väcker också frågan om vems blick som är i fokus, för vem vi som står på scen ska vara autentiska. Den frågan går inte att besvara på ett uttömmande sätt (även om det kanske ofta handlar om en heteronormativ och eurocentrisk medelklass). Men trots allt förhåller sig scenkonstnärer till publikens förväntningar, även om de är diffusa.

Det finns lägen då det är motiverat och intressant att arbeta med klichéer i operagestaltning. Klichén är inte problematisk i sig, däremot det automatiska i klichén när den uppstår oreflekterat. Jag har låtit opera-studenterna vid både Stockholms konstnärliga högskola och Högskolan för scen och musik i Göteborg prova på normkreativ gestaltning genom att utforska fackfrämmande repertoar. Flera av dem uttryckte en rädsla för att hamna i klichéer, i synnerhet när de skulle gestalta ett annat genus än det de gör privat. Men att aktivt gå till klichén och faktiskt överdriva kan vara ett sätt att hitta något en inte är beredd på. Och klichén kan göra tekniken synlig. Särskilt tydligt tycks det bli när en gestaltar ett genus som inte är ens vanliga.

Jag, Tove, behöver inte tänka på hur jag ska gestalta femininitet när jag spelar en kvinno-roll, utan kan lägga mitt fokus på någonting annat. Ändå är även min gestaltning av femininitet en teknik som måste upprepas, något jag har lärt in under lång tid. När rollens genus skiljer sig från ens eget handlar rädslan för att hamna i klichén kanske också om att inte ha samma förkroppsligade kännedom om hur genus kan gestaltas, att behöva göra något en inte behärskar eller har tacksning för. Det finns en risk att inte "lyckas" i sin föresats. Studenterna som jag arbetade med oroade sig kanske för att framstå som löjliga inför sina studiekamrater. När ett annat genus ska gestaltas blir det synligt hur svårt det är att inte låta ens privata

genusuttryck läcka in. Kristina brukade likna det vid en dialekt eller en brytning och senare i avhandlingsarbetet kom begreppet modersmål in.¹⁶²

När jag i *Mönster och möjligheter* skulle arbeta med Figaro och Greven fanns en oro hos mig för att publiken skulle uppfatta mina gestaltningar som karikatyrer. Syftet med en karikatyr är att förlöjliga, den innehåller ett visst mått av kritik. Jag ville inte förmedla en kritik mot hur maskulinitet kan gestaltas privat eller på scen, det var inte målet med undersökningen. Men den skiljelinjen är svår att identifiera. Hur kan jag använda en stereotyp eller kliché och samtidigt kommunicera till åskådarna att jag inte är kritisk mot hur män rör sig eller låter, att min gestaltning inte kritiserar några av dem som sitter i salongen? Vår avsikt var aldrig att förlöjliga Figaro eller Greven. Det handlade snarare om igenkänning, att visa att när jag gör vissa saker som går att identifiera och bryta ner i teknik sker en omvandling som i vanliga fall inte skulle märkas.

FIGARO

En farlig Figaro

Den frågeställning vi utgick ifrån i arbetet med Figaro var *Hur kan en riktigt aggressiv man gestaltas?* Vi använde materialet utan att ta hänsyn till hela berättelsen i operan för att utforska en gestaltning av en man som faktiskt är farlig, där våldet finns som ett underliggande hot. Jag gjorde honom till en machostereotyp, inte bara för att kunna testa det i kropp och röst utan också för att ta reda på hur dessa ord låter om de kommer från en man som inte behöver framstå som sympatisk i slutändan. Jag nämner i föreställningen att vi laborerade under projektets gång med en mer explosiv och utlevande aggressivitet hos Figaro, men att det inte var hållbart för mig vokalt om jag samtidigt skulle kunna gestalta de andra rollerna. I stället provade vi att göra Figaro mer återhållen i sin ilska och det tycktes ge en annan dimension till gestaltningen. När jag saktade ner min kropp, höll mig mera stilla och lyckades stå emot att gå på alla de impulser till smårorelser som jag fick, skapades ett slags aggression. En upprörd person

162 Demo, Hagström-Ståhl, Lund & Gislén, 2009, s. 99.

som är väldigt kontrollerad kan bli skrämmande – vad händer om personen tappar kontrollen?



I arbetet med Figaro tänkte vi oss att skälet till att han är så arg i hela scenen är att han täcker upp för någonting annat; om han inte klamrade sig fast vid ilskan skulle han gå sönder. Ifall jag hade haft en kropp som lästes som självklart maskulin och högstatus på scen skulle det varit mer möjligt att visa mig sårbar, det hade blivit en kontrast. Men med en kvinnokropp i kombination med en röst som klingar i ett högre register och är skolad i ett öppnare och sårbarare grundläge uteblir kontrasten. Det är också därför vi dragit Figaro lite längre och jag tillåtit mig att röra mig mot ytterligheter. Det gäller också Greven. Att arbeta med makt och sårbarhet är dessutom en extra utmaning, att gå på en konad skala, när det bara är en person på scen. Avsaknaden av en motspelare gör publiken till motpart i stället. Då har vi behövt extra tydlighet hos mig just för att det inte finns någon som kan spela med, som kan bekräfta eller ifrågasätta mig.

Kroppen och rollen

Jag har spelat många byxroller under mina år som operasångare, men ingen av dem har haft ett så hypermaskulint kroppsspråk som den Figaro-variant som trädde fram i våra laborationer. Däremot har jag hos manliga kollegor på operascener runt om i världen sett tolkningar av vissa roller som tangerat den typen av gestaltning. I dragking-workshopen blev det tydligt att det som i praktiken sker när armarna får hänga ut en bit från kroppen, när en sårar på fingrarna och står eller sitter brett isär med benen, är att en rent fysiskt tar upp mer plats än med en mer samlad kropp.¹⁶³ Detta signalerar att en "äger" rummet och är något som män lätt gör i större eller mindre utsträckning.



163 Att låta armarna hänga ut en bit från överkroppen är något en del yngre killar gör så mycket att det till och med fått ett eget namn, åtminstone i folkmun: Invisible Lat Syndrome (lat är en förkortning av latissimus doris, alltså de stora ryggmuskelnerna). Genom att hålla ut armarna från kroppen hoppas de ge intryck av att ha så stora muskler att de inte *kan* få in armarna närmare överkroppen. Urban Dictionary, 2021: sökord: invisible lat syndrom.

Under ariadelen av Figaros scen satt jag brett isär med knäna och sköt fram bäckenet på stolen, för att verkligen ge plats åt mitt imaginära könsorgan. Att skriva så mycket skulle i vanliga fall göra mig generad, men eftersom jag spelade en man kändes det inte konstigt alls. Det tog emot mycket mer att gestalta Carmen-Susanna som inte skäms för sin egen sexualitet, fastän jag inte gjorde något särskilt sexuellt utmanande i hennes scen utan framför allt förändrade min blick och mitt tempo i kroppen. Kanske bottnade mitt obehag i en rädsla för att mitt agerande skulle misstolkas som uttryck för min egen privata sexualitet, som jag inte gärna vill dela med mig av på en scen. I Figaro-scenen blev rollens genus ett skydd för mig som skådespelare, men det skyddet saknas när jag spelar en kvinna. Jag återkommer till detta i kapitel 5 "Interaktion och intimitet".

När jag spelat byxroller har regissörer och kostymdesigners ibland suckat ljudligt över att min byst inte går att gömma helt. Jag har ofta upplevt att den utgjort ett tillkortakommande när jag ska gestalta en man. När jag första gången tittade på videoupptagningen av Figaro-scenen var jag därför en smula orolig att också jag skulle störas av bysten när jag såg scenen från ett publikperspektiv. Därför blev jag förvånad över att jag inte tycker att det var något problem. Egentligen är det ett orimligt krav att bysten hos en kvinnlig sångare inte ska synas alls när hon spelar en man – många byxroller är dessutom skrivna direkt för en kvinnas röst.

Normer är motsägelsefulla när det gäller vilka kroppar som uppfattas kunna gestalta vad. Dessutom varierar normerna över tid och mellan olika sammanhang. I den statliga utredningen *Plats på scen* som lades fram 2006, skrev dramatikern och statsvetaren Anneli Gustafsson essän "Dom ger tanken kropp: representationer av kön i scenkonst".

Teatern arbetar, ofta mycket kreativt, med teckensystem som bärs upp inte minst av skådespelarnas kroppar. Trots detta tycks vissa saker mer möjliga att omkoda medan andra tycks i det närmaste omöjliga. En människa kan därför med hjälp av olika tecken antas representera exempelvis ett djur, abstrakta ting eller flera olika åldrar, så att publiken ändå förstår och accepterar dissonansen mellan skådespelarens egna identitet och den roll som spelas. Det kan handla om så enkla knep som att förändra gångstilen från ett krypande litet barn till en darrig och stel åldring. Det kan handla

om att sätta på sig en svans eller att skutta fram som en kanin. Däremot tycks skådespelarens kön liksom även hennes sexualitet och hudfärg ställa till mycket större problem för vad hon eller han förväntas kunna representera på scenen på ett trovärdigt sätt. Teaterns annars så påtagliga kreativitet och fantasifulla arbete med tecken tycks här ha gått i baklås.¹⁶⁴

Min egen upplevelse som publik är att gestaltningsnormerna inom talteatern har förskjutits under de år som gått sedan utredningen presenterades. Den läsning som Gustafsson beskriver har i stor utsträckning kunnat lösas upp. Inom talteatern kan utövare och publik förhålla sig friare och mer lekfullt till vilka kroppar som kan gestalta vilka genus.

Så fria är vi inte inom operan. I byxrollerna finns förvisso en inbyggd dissonans mellan utövarens kropp och rollen, och den dissonansen är operapubliken van vid att se. Som sångare bör jag kunna anta att åskådarna är redo att ingå i en överenskommelse om att karaktären kan vara trovärdig som man, även om kroppen delvis uppvisar andra tecken. Men att kollegor i andra yrkesgrupper inom operakonsten talar om min kvinnokropp som ett tillkortakommande när jag ska gestalta karaktärer med manligt genus visar att läsningen ändå finns där. Byxrollen är i princip den enda kategori av operaroller där det är brukligt att sångarens könstillhörighet inte stämmer överens med rollens. Och det motsatta – att män spelar kvinnor – förekommer knappt alls. Däremot kan ålder överskridas på operascenen, till exempel får äldre kvinnor ofta gestalta unga flickor. På grund av de vokala krav som ställs i dramatisk repertoar behöver inte heller kroppsstorleken hos sångaren överensstämma med det som sägs om karaktärens kropp i librettot i romantiska operor. Även om glappet mellan rollens egenskaper och sångarens fysik blir uppenbart för publiken är det inte ovanligt att en sångare med fyllig kroppsform spelar en utsvulten karaktär, som exempelvis Elektra i Strauss opera med samma namn.¹⁶⁵ På samma sätt borde det vara möjligt att bryta läsningen kring gestaltning av genus.

164 Gustafsson, 2006, s. 258.

165 Strauss, 1987.

”Prima la musica o Prima le parole”: Olika normer i sångpraxis?

Figaros aria innehåller mycket text och många målande exempel på hur hemska och svekfulla kvinnor är. I jämförelse med kvinnornas arior i detta projekt är melodin inte lika intressant. Vid ett ställe i arian, där melodin upprepar sig ovanligt mycket, bad pianisten Eric Skarby mig att förhålla mig friare till rytmen i sångstämman genom att gå mer på hur texten ligger när en talar och att inte vara så noga med tonhöjden. Jag blev förvånad av andra delen i hans förslag; att intonera ungefärligt har ingen tidigare bett mig om, det ingår inte i min skolning.

Vi insåg att vi identifierat en norm som jag valt att kalla för *approximativ intonation*. Den handlar om hur noga sångaren är med att sjunga exakt den tonhöjd som avses. Eric Skarby menar att en roll (eller delar av en roll) kan vara antingen textburen eller melodiburen beroende på vad som står i fokus – orden eller melodin. Om melodin är det centrala blir det viktigt för sångaren att sjunga så välintonerat som möjligt. Om melodin däremot är mindre intressant, kanske upprepar sig mycket, och den stora variationen i stället ligger i texten, öppnar sig en möjlighet att intonera mer ungefärligt för att på så sätt väva in fler färger i gestaltningen.

Oftast är det barytoner eller basar som av tradition använder sig av en approximativ intonation med drag av det talade ordet. Textburna roller förekommer framför allt inom komisk opera i *bel canto*-traditionen och hos Mozart och andra tonsättare från den klassiska perioden. Fågelfångaren Papageno i *Trollflöjten* är ett exempel på en textburen roll, där det melodiska materialet är förhållandevis enkelt.¹⁶⁶ Däremot är det en roll med mycket och rik text vilket gör det viktigt att verkligen måla med olika sorters klang eller frasering för att lyfta fram olika ord eller fraser (och för att det inte ska bli ointressant fastän melodin ofta upprepas). Rollen skrevs för librettisten och skådespelaren Emanuel Schikaneder som kanske inte hade så väl utvecklad sångteknik och det är inte ovanligt att de operasångare som gör rollen idag pratsjunger på vissa ställen.¹⁶⁷

I en melodiburen roll är orden sekundära, där är i stället den musikaliska linjen i fokus (även om texten förstås inspirerat tonsättaren och förstärker melodins karaktär). I *Trollflöjten* är prinsessan Pamina ett bra

166 Mozart, 1990 [urpremiär 1791].

167 Sadie & Bashford, 1992, s. 1215.

exempel på en melodiburen roll. Jag inser att jag aldrig på allvar behövt fundera på den urgamla diskussionen om vilket som är viktigast i en opera; texten eller musiken (en frågeställning som Richard Strauss till och med skrivit operan *Capriccio* om).¹⁶⁸ Det kan bero på att kvinnors roller till största delen är melodiburna och inte textburna. I operakanon är det enligt min erfarenhet inte välkommet eller ens accepterat att "slarva" med tonhöjden i roller skrivna för kvinnoröster.¹⁶⁹

Att sjunga början av Figaros och Grevens recitativ i barytonläge var lågt för mig. I det läget skulle min röst kanske inte bära tillräckligt på en riktigt stor operascen (min sångteknik är inte utformad för att göra den delen av rösten stark och övertonsrik). Dock var det en färg på min konstnärliga palett som jag gärna hade haft tillgång till som konstnär.

Maskulin fraserings och tonbildning

I forskningsarbetet med Figaros scen handlade undersökningen om att identifiera gestaltningsnormer hos en roll skriven för en mansröst. För att ringa in några av de beståndsdelar som kan påverka hur scenen ofta sjungs försökte jag efterlikna hur barytoner brukar gestalta den vokalt. Vi upptäckte under laborationerna att det var när jag sjöng lite kantigare och mer avhugget som scenen började påminna om hur barytoner brukar sjunga den. Den upplevdes då även som mer maskulin. Intrycket blev ännu starkare när jag också fick till lite svikt i rösten och approximativ intonation på några passager. För mig som sångare var det ett radikalt annorlunda förhållningssätt att snarare behandla musiken som ett arbetsmaterial som jag kunde nyttja som jag fann bäst, än ett genialiskt verk som jag behövde göra rättvisa. Att tillåta mig en ledigare inställning till musiken gav mig tillgång till andra uttryck än dem jag brukar använda.

För att jag med min röst och skolning skulle låta mer som manliga sångare gör i denna scen var det nödvändigt att leta efter tydliga genusmarkörer

168 Strauss, 1942.

169 Jag nämner i föreställningen att det finns några få undantag till detta. Om karaktären inte "spelar sig själv" utan har klätt ut sig till en annan person är det möjligt med en viss flexibilitet i intonationen. Ett exempel är när Despina kommer in som notarien i slutet av Mozarts opera *Così fan tutte*. Där har tonsättaren skrivit anvisningen *pel naso* (genom näsan) vilket ibland inspirerar sångaren till att sjunga lite småfalskt (Mozart, 1999[1790], s. 402)

– såsom mer ”vårdslös” och stötig sång. Vi i forskningsgruppen uppfattade det som en norm för hur maskulinitet skapas med rösten i den typ av repertoar vi undersökte, och kanske just i den sorts dramatiska situation som Figaro befinner sig i. Jag vill dock poängtera att jag inte menar att manliga sångare generellt är slarviga eller att de inte anstränger sig lika mycket som kvinnliga sångare i sin vokala gestaltning. Snarare tycker jag mig se att män delvis skolas in i ett annat sångideal än kvinnor och att jag, som inte skolats i denna gestaltningstradition, kan ha svårt att göra den rättvisa.

Konstnärlig förhandling

I recitativet före Figaros aria utbrister han vid ett tillfälle: ”Ingrata!” (”Otacksamma!”) Många barytoner som gör rollen bromsar in på det ordet, smakar ordentligt på r:et och låter röstens klang blomma ut lite extra på den andra stavelsen, som också ligger på ett betonat taktslag. Stråkinstrumenten i orkestern spelar ett *fortepiano* på just det stället och stannar sen upp så länge som sångaren eller dirigenten visar.¹⁷⁰ Första och andra stavelsen i ordet ligger i ett mellanläge där det för en baryton är lätt att komma åt en rik och mustig klang. Läget i sångarens röst och orkestreringen bjuder in till att stanna upp på ordet och ge det ordentligt med plats. Den dramatiska effekten av att göra så kan tolkas som att Figaro blir mer ondskefull.

Eftersom jag vill undersöka dagens gestaltungsnormer i operarepertoaren började jag med att imitera de barytoner jag hört i rollen som Figaro. Jag bromsade upp inför ordet *ingrata*, tog tag i r:et och sjöng ut ordentligt på



170 Ett *fortepiano* är ett slags kraftig accent som genast följs av en svag nyans.

andra stavelsen. Men jag blev inte övertygad, att sjunga som barytonerna ofta gör fick inte samma effekt som hos männen. Jag insåg att det berodde på flera faktorer. För det första låg inte frasen i något särskilt härligt läge i min röst där det är lätt att "kräma" (även om vi hade transponerat upp musiken). Kvinnors och mäns röster fungerar på delvis olika sätt. Vår pianist Bo Wannefors förklarar det så här: Inom Mozartrepertoaren sjunger nu för tiden en klassiskt skolad bas eller baryton helt och hållet i bröst-röst medan en kvinna framför allt sjunger i det som kallas för huvudklang och bara använder sin bröst-röst på låga lägen, ofta genom att mixa de två rösterna. Detta bidrar till att kvinnors röster ofta tappar i styrka ju längre ner de kommer; den mest övertonsrika och kraftfulla klangen ligger i stället i röstens övre del. De flesta basar och barytoner däremot klingar starkt just i det låga mellanläget som också är mycket bekvämt att sjunga i. Bo menar att denna skillnad mellan rösterna gör att det egentligen inte finns något i en kvinnas röst som kan motsvara klangen i det läget hos en man, åtminstone inte utan att hon skulle forcera sin bröst-rösts register. När det gäller arketypiska roller som Don Giovanni eller Figaro är det nästan omöjligt att hitta ett användbart register hos en kvinna där det går att få till den där lite "skälliga" kvaliteten.

Den andra anledningen till att vi inte kunde gestalta scenen som vi ofta hört barytoner göra var att vi arbetade med piano i stället för med orkester. Efter ett *fortepiano* kan stråkinstrument ligga kvar med en klangmatta i en svag nyans. På ett piano alstras ljudet av att en liten klubba slår mot strängen och det är svårt att förändra klangen på en ton som redan har slagits an.¹⁷¹ Det går förstås att hålla kvar ljudet genom att inte släppa upp tangenterna (eller att hålla ner en pedal), men ett riktigt *fortepiano* är svårt att utföra på ett piano. Dessutom är den klang som pianot producerar mer kompakt än den skira slöja som en stråksektion kan frambringa. Bo och jag hade alltså helt andra förutsättningar för vår gestaltning av recitativet än vad en baryton med orkester har. Därför behövde vi förhandla om hur vi ville utföra musiken på just det ordet.

Att stanna upp på ordet gav inte frasen större tyngd med min röst, snarare blottade det en vokal svaghet i jämförelse med hur det låter när en man sjunger samma fras. Och svaghet är något som ofta associeras med

171 Egentligen är det tre strängar stämde i samma tonhöjd som klubban i ett piano slår an.

femininitet. Så för att göra frasen mer maskulin gjorde jag den i stället nästan i tempo och släppte sluttonen snabbt och abrupt. Jag tog tag i r:et så det smattrade för att markera den betonade stavelsen men höll den påföljande vokalen relativt kort. Jag kunde inte använda den mustiga och ondskefulla kvaliteten som barytoner ofta utnyttjar just på det stället, men det kändes viktigare att Figaro inte skulle tappa i status.

GREVEN

Sårbarhet

Den manstyp som Figaro fick representera i projektet ville vi balansera upp genom att också undersöka en typ av maskulinitet som är mindre macho. Greven är överklass och har därför en annan samhällsposition och ekonomisk situation än sin betjänt. Det ger honom ett större svängrum och han kan tillåta sig en mjukare framtoning utan att hans maskulinitet blir ifrågasatt.

I den scen vi arbetade med är Greven orolig över att hans attraktionskraft på kvinnor inte längre är så stark som den varit. Han framställs ofta som en sprätt som det är tillåtet att skratta åt. När manliga karaktärer framstår som offer för en situation eller i känslomässigt underläge uppfattas de lätt som komiska, kanske för att de då tycks falla i status – och statusfall används ofta i komik. Men detta sätt att berätta om manlig sårbarhet har blivit så vanligt förekommande att det kan hamna i vägen för andra sätt att gestalta. Vi ville utmana denna "enda" berättelse om manlig skörhet genom att ta reda på hur en man kan vara sårbar på scen utan att därmed uppfattas som löjlig. Den frågeställning vi arbetade utifrån var *Hur kan en maskulin sårbarhet som väcker empati låta och se ut på scen?*

Men vad är det som är sårbart för männen i *Figaros bröllop*? För både Greven och Figaro är förnedring det värsta som finns; att inte kunna upprätthålla sin manlighet är outhärdligt. Båda känner sig svikna och lurade av en kvinna de älskar eller åtrår (det är dessutom samma kvinna). Författaren Margaret Atwood uttryckte sig under en föreläsning mycket drastiskt om detta fenomen. Hon sa att män känner sig hotade av kvinnor för att de är rädda att kvinnorna ska skratta åt dem. Kvinnor å andra sidan, menade Atwood, känner sig hotade av män för att de är rädda att

bli dödade.¹⁷² Rädslan för att bli till åtlöje gör att både Greven och Figaro, i vår läsning till och med när de är ensamma, kämpar för att hålla ihop sig, för att inte tappa masken eller börja gråta – för vad skulle då hända? Det är ingen liknöjd maskulinitet som bara rullar på, den behöver hela tiden upprätthållas. Därför kan den också kännas oproportionerligt arrogant eller macho. Det finns dock en viktig skillnad mellan de två karaktärerna. Som betjänt är Figaro en underdog mot den överklass han vill störta. Han har en del att förlora i anseende, men inte lika mycket som Greven som de facto har en hög ställning i samhället och också reell makt. Greven kan i värsta fall mista allt han har och det fallet skulle bli högt.



För att få fatt i Grevens sårbarhet gjorde jag en mängd aktiva konstnärliga val. Det allra första var att börja recitativet i en svag, nästan viskande nyans fastän det i noterna står att orkesterns kommenterande ackord direkt efter min första fras ska spelas i forte. I *accompagnati*-recitativ, där inte bara cembalon och en cello utan hela orkestern spelar med, är det extra viktigt att sången och ackompanjemanget blir till en helhet. Orkesterns

172 Atwood, 1982, s. 413.

funktion är att spegla rollens känsloliv och det dramatiska skeendet. Sångaren behöver samspela med orkestern genom att aktivt lämna över till den rent musikaliskt. Just början av Grevens recitativ blev därför föremål för en konstnärlig förhandling mellan pianisten Bo och mig eftersom jag ville att orkesterns första insats i recitativet skulle spelas svagare och mer tvekande. Som ett steg i att gestalta sårbarhet kändes det viktigt att redan i Grevens första fras etablera hans osäkerhet.

Orkesterns inpass i ett recitativ ger sångaren både sångliga och sceniska impulser. När Greven inser att han gått i en fälla kommer ett ganska snabbt *arpeggio* i en stark nyans och ofta spelat *marcato*.¹⁷³ Jag tolkar det som att insikten om att Greven just blivit lurad slår emot honom som örfilar. För att gestalta det fick han förlora kontrollen ett kort ögonblick; han sprätte till i kroppen och behövde sen aktivt samla ihop den. Sårbarheten hotar Grevens känsla av manlighet och den måste försvaras, han får kämpa för att inte gå sönder. Han lyckas hålla sig kall ett tag i vår version, men när han lite senare står framför en spegel ser han plötsligt sig själv på ett nytt sätt och inser att han kanske inte är lika ung och attraktiv som han tänker sig. Han slappnar av i ansiktsmuskulerna, slutar att hålla masken även inför sig själv.

I vår tolkning händer sedan något som Kristina menar att en man på scen sällan gör: han får ta på sitt eget ansikte. Han drar handen mot kinden och känner på huden som kanske förlorat något av sin ungdomliga elasticitet. Det blir för smärtsamt, därför måste han lämna spegeln och tänka på annat. Men han lyckas inte utan ältar om samma text. När han upprepar orden "Vedrò per man d'amore unita a un vile oggetto" har Mozart komponerat in korta pauser mellan orden, brutit upp frasen, som för att visa att Greven är så tagen att hans andning påverkas och han bara kan få fram några ord i taget.¹⁷⁴ För att förmedla det avslutar jag varje liten minifras abrupt i vår läsning av scenen och drar genast in ny luft för att sedan hålla andan helt kort innan nästa ord börjar. Samtidigt går kraften ur Grevens kropp, den som tidigare hade resning. Han backar mot bordet och måste ta stöd i bordsskivan innan han till slut sätter sig för att kroppen

173 Ett *arpeggio* är ett brutet ackord som spelas en ton i taget och *marcato* betyder markerat, kraftigt betonat.

174 På svenska kan frasen översättas så här: Ska jag se henne genom kärlekens hand förenad med en usel varelse?

blir för tung. Han tillåter sig att visa sorgen i ansiktet, han rynkar pannan och drar ihop ögonbrynen. Sedan lutar han huvudet i händerna, sjunker ihop än mer och vänder sig inåt sig själv, drar sig undan från den yttre världen för att grubbla.

Eftersom Greven i första halvan av arian är i en trängd situation som han har svårt att hantera, har han i vår tolkning inte samma lugn som Figaro som är mer behärskad. Status förknippas ofta med kontroll, så Grevens status sjunker av att han är stressad. När han kommer på en lösning på sitt problem återfår han känslan av att vara herre över situationen. I takt med att han återvinner sitt självförtroende blir hans kroppsspråk ledigare, med mjukare armrörelser och mer svikt i gången. Han föreställer sig själv omgiven av människor som beundrar honom och som han kan briljera inför; han ser sin förestående triumf framför sig. Han går från att vara ensam med sina tvivel till att vara i centrum för allas uppmärksamhet. Scenen kom alltså att handla om hur Greven kan återerövra sin självrespekt trots att han just insett att Susanna nog går bakom ryggen på honom.

Mannen i min kropp och röst

Om Figaro ägde rummet han befann sig i rent bildligt, äger Greven sitt rum både bildligt och faktiskt – slottet som operan utspelar sig i är hans eget. Det märktes i vår gestaltning genom hans sätt att förhålla sig till rummet och till sakerna som finns där, exempelvis genom att sitta nonchalant på bordet. En annan skillnad mellan våra tolkningar av Greven och Figaro är att Greven är mer mån om hur andra uppfattar honom. Han ser sig själv i spegeln och undrar om han är tillräckligt attraktiv. När jag spelade Greven lät jag honom bry sig om sitt yttre, men jag samlade inte ihop mina ansiktsdrag som hos kvinnorollerna.

Här finns en utmaning när jag som kvinna ska spela man. Teater Lacrimosa skriver i sin bok om skillnaderna mellan att arbeta med mansroller och med kvinnoroller. De menar att kvinnliga skådespelare generellt tenderar att ta ett stort ansvar för publiken och anstränga sig för att texten ska gå fram genom gester och målade ansiktsuttryck som kommunicerar känslor. För att tolkas som maskulin kan en kvinnlig skådespelare välja att *inte* ta ansvar för publiken genom att låta bli gester och spela mindre med ansiktet. En kvinna som ska gestalta en man kan nöja

sig med ”den synliga fysiska handlingen och lita på att åskådaren [står] för den sista biten av tolkningen”.¹⁷⁵



Jag känner igen mig i beskrivningen av att ta ansvar för publiken och måla mycket med ansiktet i min gestaltning. Det var svårt för mig att inte uttrycka så mycket med ansiktet utan låta kroppen och handlingarna tala för sig själva. När jag arbetade med Figaro bestämde vi att han skulle vara stilla väldigt länge, och det fick jag kämpa med. Jag blev rädd att det inte skulle vara tillräckligt intressant för publiken, att jag skulle tappa kontakten med dem om jag inte hela tiden gjorde något för att behålla deras uppmärksamhet. Därför klarade jag inte av att avstå från riktigt alla rörelseimpulser. Samtidigt var det just när jag inte gjorde så mycket alls som vi uppfattade att jag framstod som mest maskulin. Det lite tillbakalutade förhållningssättet hade stor effekt, det såg jag tydligt när jag i efterhand tittade på dokumentationsfilmerna. Jag såg också att jag ofta följer det genusmönster som finns på scen och faller in i ett feminint beteende genom att ändå arbeta mycket med ansiktet i både Grevens och Figaros scener. Det är som att jag glömmer bort att hela min kropp är ett utmärkt redskap för att ge liv åt en roll.

175 Elf Karlén et al., 2008, s. 114.

Fastän både Greven och Figaro är upprörda just då publiken möter dem strävade jag efter att vara tydlig med att de i grunden är nöjda med sig själva. De är okritiska till sitt eget beteende; ur deras synvinkel ligger problemet utanför dem själva, i hur omvärlden behandlar dem. Under laborationerna provade jag flera av de verktyg för att gestalta maskulinitet sceniskt som jag lärt mig på workshopen i dragking-teknik (som jag berättar om på sidan 43–44 tidigare i detta kapitel). Ett av verktygen var att bryta upp handlingarna i mindre beståndsdelar med en mikropaus mellan varje del.

Att dela upp aktionen i mindre bitar skapar också ett fokus, där karaktären gör en sak i taget, i stället för flera simultana handlingar. I boken *Throwing like a girl* skriver Iris Marion Young att de skillnader som går att se i kvinnors och mäns rörelsemönster beror på hur vi socialiserats in i olika sätt att förhålla oss till vår kropp.¹⁷⁶ Hon menar att män generellt ser sin egen kropp som ett verktyg för dem själva, medan kvinnor ser kroppen både som ett subjekt och som ett objekt för andra människor. Genom vuxenvärldens förmaningar om att inte smutsa ner sig och att vara försiktiga så att de inte slår sig lär sig flickor att deras kroppar är ömtåliga och måste skyddas, vilket hämmar dem. Flickor börjar uppfylla förväntningarna på ett flickigt beteende och sätt att vara i världen. Pojkar uppmuntras i stället att utforska omvärlden och utmana sina fysiska förmågor, ta risker och inte vara rädda. Enligt Young tvivlar kvinnor på sin fysiska kapacitet. Det kommer till uttryck i att de i sina handlingar söker sig fram, tvekar och provar alternativa sätt.¹⁷⁷ Som kontrast använder män sina kroppar mer ledigt och ändamålsenligt.¹⁷⁸

Sedan Youngs bok kom 1990 har mycket förändrats. Bland annat tycker jag mig se en förskjutning i synen på flickors kroppar där fokus flyttats från att inte smutsa ner sig till en större och större sexualisering. Det hindrar inte att jag i gestaltningen kan använda Youngs tankar om kroppen i rummet, fysiska förmågor och hur en ser på den egna kroppen. När Grevens handlingar bryts upp skapas inte bara en koncentration där hands aktioner blir tydliga, direkta och funktionella. Att han dessutom tar längre tid på sig ger honom hög status.

176 Young, 1990, s. 154. Boken finns också på svenska med titeln *Att kasta tjejkast: texter om feminism och rättvisa* (Young, 2000).

177 Young, 1990, s. 149.

178 Young, 1990, s. 145.

Vokalt liknade Grevens och Figaros gestaltningar varandra. Båda är arga och upprörda och bearbetar sin frustration på liknande sätt. Lustigt nog har de första fyra fraserna i deras arior nästan exakt samma rytmik. Eftersom materialet och situationerna var delvis desamma använde jag till viss del samma verktyg för den sångliga gestaltningen i båda scenerna, exempelvis *marcato*-sång; att släppa tonerna lite vårdslöst och söka större svärta i rösten. Jag strävade också efter något oprecis intonation i koloraturerna i Grevens aria och förhöll mig därmed mer till frasens gestik, snarare än att sjunga "clean" precis som det står. Däremot arbetade jag med en smidigare variation i dynamiken för att också rösten skulle förmedla Grevens lite mer förfinade sätt.



ATT VARA EN TILLGÅNG

När en kvinna spelar en byxroll är det lätt att tänka att arbetet handlar mycket om att försöka dölja den kvinnliga kroppen. Ens könstillhörighet upplevs kanske som ett problem, något som behöver gömmas för att karaktären ska bli trovärdig. I våra laborationer strävade jag efter att ta bort sådant i mitt kroppsspråk som kan upplevas som feminint för att ge plats åt det maskulina.

Skådespelaren, dramatikern och regissören Eva Johansson har arbetat länge med att spela man. Bland annat gestaltade hon Micke i föreställningen *Den största av dom största* (som senare filmatiserades under titeln *Den störste*).¹⁷⁹ Vi träffades en förmiddag och jobbade med Figaros och

179 *Den största av dom största* hade premiär på Dramalabbet i december 2011.

Grevens scener och hon märkte nog ganska snart mitt sätt att tänka kring min konststillhörighet i arbetet med byxroller. Men Eva menade att jag är en tillgång i gestaltningen och inte ett problem. Jag behöver hitta det som är maskulint ”i mig själv”, sa hon. Vid en första anblick kan den uppmaningen tyckas gå på tvärs med Judith Butlers teori där genus inte ses som något inneboende som finns där från början, utan som något vi lär oss att göra. Men jag tog till mig Evas förslag som ett roligt och produktivt förhållningssätt. I mig kan det finnas en längtan till en viss repertoar av beteenden som jag hittills inte tillåtit mig att använda. Att komma i kontakt med den lusten kan öppna för nya gestaltningar.

Eva förtydligade sitt budskap: med det maskulina i mig avsåg hon inte något på förhand definierat. Hon ville tvärtom uppmuntra mig till ett lekfullt utforskande av vad jag skulle kunna upptäcka om mig själv, genom att uppleva maskulinitet inifrån. Hon valde medvetet att formulera det som att det handlar om att söka maskulinitet ”i mig”, eftersom hon ser det som min personliga resa in i rollen. Det är just jag som utforskar hur djupt jag kan vara i maskuliniteten och hur den kan ta gestalt i min kropp och röst, mina tankar och känslor.

Under vår workshop ville Eva också att jag skulle njuta mer av att vara dessa män. Det finns något härligt för mig som kvinna i att få vara en riktig karlaktör (Figaro) på scen, att ha en kropp som verkligen klarar av en hel massa, att få föreställa sig det och få lov att gå in i det. Hos Greven kan jag njuta av att vara en förfinad man, som är välverserad och belevad på ett självklart vis. I den rollen kan jag få njuta av att höra min egen röst och kan till och med leka med lite feminina rörelser, det gör ingenting – tvärtom blir det en tillgång i gestaltningen att överklassmannen kan vara mjuk. Han har ett annat utrymme än Figaro, han är medveten om att han kan föra sig. Det är däri makten ligger och det är intressant för mig som kvinnlig sångare att undersöka. Eva tyckte att jag verkligen skulle gå in i de olika världar som just dessa män, machokillen (arbetarklass) och högstatusmannen (överklass), befinner sig i. Allt är till för dem: dörren, väggarna, stolarna och bordet – allt finns där för att de ska kunna använda det. För dem är det en självklarhet.

.....

Filmen *Den störste* finns att se på Plattform Produktions Vimeo-sida <https://vimeo.com/plattformproduktion> och går att se för den som har ett konto på Vimeo.

Så har jag aldrig tänkt förut om de miljöer jag befinner mig i, varken privat eller på scen. Men när synen på omvärlden förändrades påverkades mitt beteende. I dessa roller kunde jag handskas med föremålen och rummen på ett annat sätt. I stället för att de var mig till låns och att jag i någon mån behövde vara försiktig med dem, kunde jag nyttja dem som jag ville för att ta den plats jag behövde i mitt rollarbete.



Ytterligare en strategi som Eva föreslog för att kunna komma närmare dessa manliga typer är att göra dem till sina kompisar. Jag tolkar det som att jag behöver lära känna dem på djupet, rollerna *i mig*, umgås med dem ofta. De behöver bli verkliga för mig i fantasins och lekens värld. Då kan jag på ett mer genuint och autentiskt sätt gå in i dem, kanske vara dem snarare än spela dem, när det väl är dags för det sceniska arbetet.

BYXROLLER

Figaro och Greven är roller skrivna för män som jag i vår undersökning provade att gestalta fast jag är kvinna. I operakonsten finns dock rena *byxroller*, en typ av mansroll som gestaltas av en kvinna. Byxrollen rymmer

en inneboende androgynitet. Den är ett fenomen som skulle kunna vara omstörtande och normkreativt, men som både publiken och vi som arbetar med opera är så vana vid att vi tar det för givet och ofta inte reflekterar över nämnvärt. Nu för tiden förekommer byxrollen nästan bara inom opera. När en kvinna någon enstaka gång spelar en man i en teaterpjäs (eller en man spelar kvinna) går det däremot sällan obemärkt förbi.

Traditionen att låta kvinnor framträda i manskläder kom dock just från teatern och särskilt från *commedia dell'arte*. Även om det också under Shakespeares tid var kutym i teatervärlden att män spelade kvinnoroller (eftersom det ansågs osedligt med en kvinna på scen) är det inom operan som bruket att gestalta ett annat kön än sitt eget verkligen fått fäste och lever kvar.¹⁸⁰

Operaforskare brukar dela in byxrollerna i tre kategorier:

- ◇ kastratroller, mansroller skrivna för kastratsångare,
- ◇ travestiroller, mansroller skrivna för kvinnliga sångare,
- ◇ förklädnadsroller, kvinnoroller skrivna för kvinnliga sångare, där karaktären temporärt klär ut sig till man för att dramat behöver det.¹⁸¹

Redan när operakonsten växte fram i början av 1600-talet spelade kastratsångare en del av rollerna och mot slutet av seklet var kastraterna de stora stjärnorna inom opera. De fick spela alla högstatusroller som kungar, krigare och gudar.¹⁸² Men det var den höga rösten som stod i centrum och fanns ingen skicklig kastrat tillgänglig kunde man lika gärna ge rollen till en kvinna, samtidigt som män i kvinnokläder kunde spela deras hustrur. Det viktiga var att hitta den bästa rösten för en roll.

In Handels's days there was sexual anarchy on stage. [...] Nobody cared who represented whom. [...] If anyone thought at all about

180 Pettersson, 1971, s. 89; Reynolds 1995; s. 133 och Rosenberg, 2000, s. 31

181 Se t. ex. Reynolds, 1995; Rosenberg, 2000; och André, 2006. Förklädnadsrollerna är förhållandevis få i operarepertoaren och jag har inte utforskat dem specifikt. Därför går jag heller inte in på dem närmare här i texten.

182 Reynolds, 1995, s. 136.

the gender absurdities they witnessed, the audience enjoyed the play of inuendo and suggestion.¹⁸³

Kastratrollerna var inte byxroller i den meningen att sångarens könstillhörighet skiljde sig från rollens.¹⁸⁴ Det som gör att många forskare ändå klassat dem som byxroller är att sångstämman hos en manlig roll ligger i ett kvinnligt röstregister. I takt med att kastraterna började försvinna runt sekelskiftet 1800 gavs rollerna oftare och oftare till kvinnor.¹⁸⁵ Numera är det kvinnliga sångare och countertenorer som engageras för dessa partier.

Teatervetaren och genusforskaren Tiina Rosenberg tar ett helhetsgrepp om byxrollen i boken *Byxbegär*.¹⁸⁶ Hon menar att byxrollerna är särskilt intressanta för att de utmanar både maktordningen mellan kvinnor och män och relationen mellan kön och genus. I sin analys utgår hon från Judith Butlers förståelse av genus som något vi gör, snarare än en inneboende identitet:

Genom att anspela på skillnaden mellan kropp och kläder, framhäver byxroller köns-/genusskillnad som social konstruktion, samt avslöjar det till synes naturliga som något artificiellt. [...] scenkonsten lyfter fram performativa handlingar genom att tydligt visa upp själva konstruktionsprocessen.¹⁸⁷

Liksom många andra anser Rosenberg att det är män som på scen får lov att representera det universella och att det beror på att de är just män. Den enda möjligheten för en kvinnlig karaktär att få associeras med det universella är genom att överskrida sitt kön, menar hon. "Put simply, men can be men but women, in order to become significant, have to become something more than women."¹⁸⁸

183 Reynolds, 1995, s. 138.

184 Kastraternas mycket speciella kroppar och extremt höga röster gjorde förvisso att de inte förknippades med heterosexuell maskulinitet, men just på grund av sin infertilitet var de populära som älskare. (Potter, 1998, s. 37; och Rosselli, 1992, s. 52).

185 André, 2006, s. 4; och Rosselli, 1992, s. 176.

186 Rosenberg, 2000.

187 Rosenberg, 2000, s. 165.

188 Rosenberg, 2016, s. 5.

CHERUBIN

En av de mer beforskade byxrollerna är den unge Cherubin i Mozarts *Figaros bröllop*.¹⁸⁹ Det är också en roll jag själv spelat många gånger under mitt yrkesliv. Musikforskaren Heather Hadlock menar att den "vackre pagen som talar om kärlek" är den mest återkommande byxrollscharaktären för kvinnor i operarepertoaren.¹⁹⁰ I anvisningarna till pjäsen *Figaros bröllop* som operan är baserad på skrev dramatikern P-A. C. de Beaumarchais om Cherubin: "Rollen kan endast spelas [...] av en ung och mycket vacker kvinna: det finns inga mycket unga män på vår teater som samtidigt är mogna nog att förstå rollens nyanser."¹⁹¹ Han kallade också pagens kärlekstörst ofarlig med hänvisning till att han är så ung och omogen; "inte längre ett barn" men heller "ännu inte en man".¹⁹² Att hans åtrå inte leder någon vart utan bara blir till ord som förs bort i vinden gör den möjlig att visa på scen. Han uppfattas som gullig och lite rolig snarare än som en potentiell sexuell partner.

Om vi ser rollen på det sätt som Beaumarchais föreslår utgör Cherubin inte något egentligt hot mot sex- och genusordningen, menar Hadlock.¹⁹³ Greven blir då komisk om han överreagerar på pagen. Jag kan hålla med om att många uppsättningar följer den tolkningen, både produktioner som jag tagit del av från salongen och föreställningar där jag själv gestaltat Cherubin. Men även om läsningen kanske stämmer överens med Beaumarchais syn på rollen, menar jag att den är problematisk. Om Greven är löjlig och ofarlig blir det obegripligt varför Grevinnan blir rädd för honom när han tror att hon gömmer en älskare i klädkammar-en. Att han hela tiden reagerar kraftigt på Cherubins närvaro tyder på att det finns en verklig rivalitet mellan de två och att Cherubin utgör ett reellt hot, åtminstone mot Grevens virilitet. Cherubins beteende i operan stämmer väl överens med en hormonell tonåring som på grund av

189 Mozart, 1999 [urpremiär 1786].

190 Hadlock, 2000, s. 68. Min översättning. Enligt *Nationalencyklopedin* var en page "ursprungligen en minderårig tjänare hos en förnäm herre, senare en ung ädling som i fostrande syfte tjänade vid ett furstehov (hovsven) eller hos en adelsfamilj" (*Nationalencyklopedin*, 2019: sökord: page).

191 Reynolds, 2000, s. 140. Min översättning.

192 Hadlock, 2000, s. 69. Min översättning.

193 Hadlock, 2000, s. 70.

en underutvecklad frontallob saknar konsekvenstänk. Han befinner sig ofta just där han inte bör vara. Det är också uppenbart att Grevinnan verkligen skulle vilja vara ensam medpagen, eftersom hon skickar iväg Susanna att hämta än det ena och än det andra efter att de har klätt ut Cherubin till flicka. I den sista delen av Beaumarchais pjästrilogi har Grevinnan dessutom fått ett utomäktenskapligt barn med Cherubin, så det finns fog för Grevens oro.¹⁹⁴

Utmaningarna med Cherubin

Att Cherubin blev en byxroll i operan var alltså inte da Pontes och Mozarts påfund utan dramatikern Beaumarchais. Genom hela pjäsen är Cherubin full av pubertetshormoner och helt omtumlad av hur attraherad han blir av alla kvinnor på slottet. Kanske har hans självförtroende börjat växa av att en del av de kvinnor som nyss behandlade honom som ett barn plötsligt ser på honom på ett nytt sätt, som en man, som en möjlig sexuell partner, och att det är något både underbart och skrämmande.



194 Beaumarchais, 1814.

Jag nämner i den avfilmade forskningsföreställningen att Cherubins maskulinitet inte har fått något fokus i de uppsättningar av operan som jag varit med i. Vi har inte heller arbetat specifikt med hur hans nyvaknade sexualitet ska komma till uttryck i min kropp och röst. Den frågeställning vi utgick från i denna undersökning var *Hur kan sexualitet hos en tonårig kille gestaltas på scen?*

I verkligheten är förstås alla människor sammansatta varelser. Ingen är enbart säker eller högstatus, det finns ofta olika lager av känslor som samspelar med eller strider mot varandra. Som den tonåring han är, pendlar Cherubin dessutom mellan att vara barn och vuxen. Vi insåg under arbetets gång att Cherubin kanske inte behöver ha en strikt form. Kan det vara själva rörelsen mellan olika uttryck som bäst fångar hans person? Han börjar bli medveten om den effekt han kan ha på kvinnor, tar kanske sig själv på lite för stort allvar, samtidigt som han kan ha glimten i ögat och vara väldigt flirtig. I hans position är det möjligt att spela ett lågstatusspel för att komma nära och samtidigt bekräfta sin höga status; att göra sig liten och gullig fastän en egentligen har kontroll över situationen – ”jag vet inte hur en gör, kan du visa mig?” När vi laborerade med scenen fick Cherubin en spattighet som kom till uttryck i att jag inte stannade i samma position särskilt länge, jag behövde hela tiden justera något, göra små onödiga rörelser. Sinnesstämningarna förändras hela tiden i musiken och orden, och den fysiska konsekvensen av det blev att jag måste byta ställning ofta. Inte förrän mot slutet av arian infinder sig ett lugn i musiken och texten som också fick avspglas i min kropp, men bara för ett litet ögonblick.

Under de fem produktioner där jag spelat Cherubin har jag, utöver



utmaningen i att hitta karaktärens fysik, också tampats med hur jag ska kunna göra även den vokala gestaltningen maskulin. Jag nämner helt kort i *Mönster och möjligheter*-föreställningen att jag under arbetets gång provade att göra sången mer kantig som hos Figaro och Greven, att inte ta lika mycket ansvar för tonen och så vidare, men att vi då tyckte att en androgyn kvalitet gick förlorad, en kvalitet som kanske bidrar till det attraktiva med rollen. Därför bestämde vi oss för att låta den vokala och musikaliska gestaltningen vara i det närmaste intakt från mina tidigare produktioner. Däremot fortsatte vi att laborera med olika tonarter, eftersom arian klingar olika i min röst beroende på vilket läge vi väljer. Det finns redan en lek med normer inskriven i operan i och med att Mozart har tonsatt en mansroll för en kvinnoöst och tas femininiteten i rösten bort försvinner en viktig aspekt av karaktären. Som jag ser det finns inget värde i att gå emot normer i operakonsten för sakens skull. I avhandlingen är syftet med den normkreativa ansatsen alltid att det ska tillföra gestaltningen något.

Försök till en ickebinär gestaltning

Även om operakonsten kan framstå som binär när det gäller kön, alltså att det finns två fasta kön och att de kompletterar varandra eller är varandras motsatser, ger just byxrollen utrymme för en mer flytande förståelse av kön. Transpersoner är inget nytt fenomen, varken i scenkonsten eller i verkliga livet. Med ökade rättigheter i samhället har fler och fler möjligheter att vara öppna med sin könsidentitet också när den inte stämmer med hur omvärlden uppfattar den. På senare år har även människor som inte definierar sig som vare sig kvinna eller man blivit synligare. Ordet ickebinär är ett slags paraplybegrepp för alla som inte identifierar sig med ett visst kön. Enkelt uttryckt kan en ickebinär person uppleva sig som både kvinna och man eller som varken eller, men det finns egentligen många fler tillgängliga ickebinära identiteter som saknar ord på svenska. På engelska kan ickebinär översättas till *non-binary* eller *gender non conforming* och därunder finns begrepp som *gender flux*, *gender fluid* och *gender queer*.

Queert intresserade forskare har fokuserat särskilt på byxroller. Tiina Rosenberg menar att byxrollen har en unik position genom att den kan locka till begär hos fler i publiken än nästan alla andra rolltyper, eftersom

det som åskådare går att tolka rollen på så många olika sätt, utifrån de egna sexuella preferenserna.¹⁹⁵ Dessutom bjuder byxrollen in till flera sätt att se:

Byxrollens alldeles särskilda charm emanerar [...] ur hens genusblandning. Åskådaren ser inte bara teatrala konventioner utan i första hand levande kroppar på scenen. Scenens dubbla blick presenterar såväl rollen som aktören samtidigt.¹⁹⁶

Rosenberg delar upp den kroppslighet som publiken möter i byxroller som dessa i tre dimensioner:

1. sångarens anatomi – kvinna
2. rollens genus – yngling
3. det genus som föreställs – maskulinitet¹⁹⁷

Rosenberg menar att byxrollen innebär en dissonans mellan alla tre dimensioner och att det är det som är rolltypens hela poäng: "Sångare som sjunger Cherubin och Octavian klär inte ut sig till män. De klär ut sig till byxroller vilket innebär en vokal och visuell transvestitisk förklädnad."¹⁹⁸

Corinne E. Blackmer och Patricia Juliana Smith leker med tanken att omklädningsscenen i andra akten av *Figaros bröllop* inte alls handlar om att klä ut en pojke till flicka, utan snarare om att avslöja vem som egentligen döljer sig under kostymen, alltså att Cherubin i själva verket är en ung kvinna.¹⁹⁹ För, som de skriver, frågan är väl "vad [som] utgör det största hotet mot Greven: en manlig Cherubin i hans makas klädkammare eller en kvinnlig Cherubin?"²⁰⁰

Jag vill att operakonsten ska kunna berätta om alla mänskliga erfarenheter och att så många som möjligt ska få uppleva sceniska stunder av igenkänning. Därför ville jag särskilt utforska ickebinära ögonblick i

195 Rosenberg, 2000, s. 173.

196 Rosenberg, 2018, s. 177.

197 Rosenberg, 2000, s. 41.

198 Rosenberg, 2000, s. 41 och s. 79.

199 Mozart, 1989 [urpremiär 1796]; och Blackmer & Smith, 1995, s. 11.

200 Blackmer & Smith, 1995, s. 11. Min översättning.

gestaltningen av Cherubin. I våra laborationer letade jag först efter ett kroppsspråk som varken var feminint eller maskulint, men det visade sig svårt. För att inte uppfattas som kvinna eller man behöver en hitta något helt annat, men för det finns inget upparbetat språk.

I en heteronormativ könsmaktsordning är vissa val att gestalta kön på vanligare än andra. Vissa gestaltningar som skulle kunna vara ett val förekommer sällan som faktiska alternativ. I ett heteronormativt tolkningsrum blir det svårt att gestalta karaktärer som inte är könsbestämda eftersom de, i det rummet, blir mer eller mindre obegripliga. Vem skulle de begära? Är de subjekt eller objekt? Maskulina eller feminina? [...] sådana karaktärer är ovanliga (obegripliga eller omöjliga) i samtidens teaterliv, kanske särskilt i den psykologiska realism[en]²⁰¹

Vi människor är mycket snabba att kategorisera andra personer som antingen kvinnor eller män. Det sägs vara bland det första vi sorterar in människor i när vi möter en ny person och lär gå på någon sekund. Att skapa en helt ny rörelserepertoar åt en ickebinär Cherubin som vare sig är feminin eller maskulin skulle kräva ett långt större utforskande arbete än vad som kunde rymmas i denna undersökning. Därför valde vi att arbeta med både och, att skapa ickebinära uttryck genom att sätta samman feminina och maskulina genusmarkörer. Teater Lacrimosa skriver om brytpunkten mellan det feminina och det maskulina och vad som kan hända när genusuttryck blandas. En blick som tar sig frihet att betrakta andra ”kombinerat med en klichéartad kvinnokropp” upplevdes av författarna som farlig, medan ”ett gulligt, uppskattande leende” tillsammans med en betraktande blick gav intryck av ”något farligt och målmedvetet”.²⁰²

För att skapa en dissonans mot Cherubins maskulina hållning arbetade jag genomgående med ett öppet och kommunicerande ansikte. Mot slutet av arian tillät jag mig att pendla mellan maskulina och feminina uttryck i hela kroppen. Jag lade huvudet på sned och log generöst när jag halvlåg på

201 Lund, 2009, s. 206.

202 Elf Karlén et al., 2008, s. 114.

de tre stolarna. När jag satte mig upp släppte jag lite på den maskulina ram jag skapat genom att inte ge lika stor plats åt könet och låta armbågarna vila närmare bälten. I det långsamma partiet alldeles i slutet lät jag blicken blotta min sårbarhet på ett sätt som jag uppfattar att kvinnor oftare gör, samtidigt som jag stod brett isär med benen. Jag satte mig ner på golvet med benen indragna under mig vilket inte tar stor plats och därmed kan ses som ett feminint beteende. Strax därpå slängde jag mig ner på rygg med vänsterbenet kvar i golvet och höger knä upp i luften i rätt stor vinkel mot det vänstra, vilket återigen ofta tolkas som en maskulin position, fast fortfarande med ett öppet och sorgset ansikte.

Under publiksamtalet efter att vi spelat föreställningen vid Högskolan för scen och musik i Göteborg kom vi att tala om hur Cherubins scen hade uppfattats.²⁰³ Henrik Andersson, som är sångare, performer och regissör och undervisar i scenisk gestaltning och sång vid skolan, kom med en intressant iakttagelse. Han berättade att han trots mitt öppna och kommunikativa ansikte hade trott på mig som kille ända tills jag satte mig upp och inte längre betonade det maskulina i min hållning. För att illusionen om mig som kille skulle hålla i sig måste jag hela tiden i kroppen gå lite över den där gränsen för att läsas som någonting annat. Men när jag släppte på kroppen läste han mig genast som kvinna igen, inte som något mellanting eller mindre könat.

Henrik Andersson menade att det "neutrala" eller ickebinära är svårt att avläsa som något specifikt för honom och att hans gamla vanliga blick slås på i stället. Om scenen rymde en relation med en annan person skulle det kunna hjälpa, trodde han, då kan en leka med de förväntade rollerna på ett annat sätt. Om det är två personer av samma kön så kan det vara lättare. Men enligt Henrik Andersson är det svårare med en kvinna och en man, då är vi så inkörda på hur de brukar gestaltas, och det blir lätt det som läses in.

I *Queerfeministisk agenda* skriver Tiina Rosenberg att "kulturen är heteronormativ, men inte nödvändigtvis heterosexuell i sig" och att den inte är så enhetlig som det kan tyckas; "i själva verket 'läcker' både kulturen och dess produkter queerhet".²⁰⁴ Det går alltså att tolka alla konstverk

203 Föreställningen spelades i Göteborg 2019-03-27.

204 Rosenberg, 2002, s. 118.

på ett queert sätt, att hitta "queera läckage".²⁰⁵ Min forskning handlar inte om publikrespons, men det finns publik som är särskilt uppmärksam på queera läckage.

Genus i rösten och musiken

Vi sångare konstruerar våra kroppar och röster genom upprepade handlingar – varje gång vi sjunger formar vi vårt instrument – och det får konsekvenser för vår vokala och musikaliska gestaltning. Enligt min erfarenhet finns i operavärlden en biologistisk syn på rösten som slår igenom i sångarens sätt att hantera sin röst. Redan i röstträningen hos sångpedagogen och under instuderingsarbetet med repetitören inordnar sångaren sig i en heteronormativ förståelse av ett fast biologiskt kön. Den styr hur vi ska låta genom outtalade regler för hur en sångare ur ett visst röstfack får behandla sin röst – en baryton får lov att "gläfsa", men inte en sopran.

Som jag nämner i föreställningen visade det sig under laborationerna att ariorna skrivna för män kostar på mer för mig att sjunga än jag i förväg hade trott. Båda ariorna är förhållandevis lyriska och jag tänkte att de därför borde passa min röst om jag bara hittade rätt tonart. Men jag kände mig snabbt sliten i rösten när vi arbetade med de scenerna, fastän jag oktaverade upp för det mesta och vi valt tonart utifrån ett hållbarhetsperspektiv. Kanske har det att göra med att merparten av melodin i de två ariorna ligger i ett halvlågt läge, med några tillfälliga utflykter till den övre delen av rösten. I den repertoar jag vanligtvis sjunger ligger *tessituran* i ett högre läge i rösten och ganska stor del av tiden i ett högt ytterläge. Därför är jag inte van vid att sjunga så mycket i den lägre halvan av rösten. Att jag snabbt blev vokalt sliten när jag sjöng Grevens och Figaros arior kan också bero på att jag försökte efterlikna det sångsätt som vi i forskningsgruppen uppfattade att barytoner ofta använder i detta material. Det sättet att sjunga kräver en teknik som jag tror att män tillskansar sig genom år av en annan typ av träning (förmodligen helt omedvetet för både sångaren och sångpedagogen). Men den träningen har inte ingått i min sångutbildning, jag

205 Rosenberg, 2002, s. 120.

har i stället övat in en teknik som kanske skulle kunna kallas för "feminin operasång".²⁰⁶

KOPPLINGAR TILL HUR VI TALAR IDAG

Det finns förstås vokala begränsningar när det gäller vilket genus en röst upplevs tillhöra. Hur vi avkodar en röst beror bland annat på om den är låg eller hög. Jag tror dock att mycket mer finns att upptäcka i den röstliga gestaltningen än vi anar. Genom att exempelvis arbeta med en tons ansats, fraserings av en melodi, approximativ intonation och hur tonen släpps går det att förändra perceptionen av genus.

Några månader efter att vi i *Mönster och möjligheter*-undersökningen arbetat med identifiering av maskulin fraserings och tonbildning deltog jag i symposiet *Genus och röst*.²⁰⁷ Där hörde jag ett föredrag med logopeden Fanny Cardell som är specialiserad på transpersoners röster. För många transpersoner är det viktigt att kunna passera som det kön de identifierar sig med.²⁰⁸ Människor som genomgår en könsbekräftande behandling kan ofta redan ha ett rörelsemönster som övertygar omgivningen. Men röstläget och sättet att prata är svårare att förändra på egen hand. Det är mycket mer i rösten än bara läget som kodas som feminint eller maskulint och det behövs ett mycket systematiskt arbete med talet för att ens röstanvändning ska börja motsvara ett annat kön än det en blivit tilldelad vid födseln. I operatermer skulle en kanske säga att transpersoner som jobbar medvetet med att förändra sin rösthantering byter röstfack.

När Cardell arbetar med könsbekräftande röstbehandling hos en person i transition som vill hitta en ny röst finns det tydliga genusmarkörer att använda. I sin praktik lutar hon sig mot forskning av bland andra

206 Detta går att jämföra med idrottsvärlden där utövare utvecklar olika muskelgrupper beroende på vilken sport de tränar. Dessutom utvecklas musklerna olika beroende på hur de tränas; en balettdansös vill ha långa slanka muskler medan en body builder vill ha korta och bulliga.

207 Symposiet *Genus och röst* arrangerades under World Voice Day på Stockholms musikpedagogiska institut 2017-04-01.

208 Med "passera" menas alltså att inte bli "avslöjad" som de kön en tilldelats vid födseln.

Richard K. Adler, Sandy Hirsch och Michelle Mordaunt.²⁰⁹ Hon jobbar bland annat med röstkvalitet, styrka, resonans, närvaro eller frånvaro av knarr, artikulation, mjukhet, pausering och talflyt. Många av parametrarna har klara kopplingar till sång. Det kan handla om tonhöjd, frasering, klang, röstskarvar, luftflöde, betoning och placering.²¹⁰

Cardell menar att kvinnor generellt har ett mer flödigt tal. Med trans-feminina personer jobbar hon med intonation, mer satsmelodi och glissando för att öka variationen, att våga gå både upp och ner och samtidigt tänja rösten innan den går ner i bröstorgsklang och att egalisera röstklangen. De vårdsökande får träna på att lägga klangen i masken och hålla fram tungan. Det handlar också om att betona vissa ord och att kommunicera mer i frågor än i påståenden.

För transmaskulina består arbetet ofta av att lära sig prata mer avhugget, mer *staccato* och mer monotont. Generellt rör sig inte män upp och ner i sina fraser lika mycket som kvinnor, deras tal är inte lika melodiöst. Däremot går män ofta ner i frasslut, vilket ger intryck av att prata i påståenden. Röstskarvar är inget som behöver gömmas hos transmaskulina och det får gärna låta lite grövre. Klangen är också viktig; även en lågt pitchad röst kan uppfattas som ljus och då behöver den vårdsökande jobba med resonansen för att få en helhet av en mörkare röst.

Det är anmärkningsvärt att de beståndsdelar vi operaforskare under våra laborationer identifierat som feminina eller maskulina i så hög grad stämmer överens med hur Cardell arbetar med transpersoners röster. Även om hon fokuserar på tal och vi på sång är det tydligt hur starka normerna för röstanvändning hos kvinnor och män är. Ingen kan veta exakt hur människor vare sig talade eller sjöng när *Figaros bröllop* skrevs. Kanske var genusmarkörerna helt andra på den tiden. Men vi scenkonstnärer kommunicerar med en publik som lever idag och vi påverkas alla av de föreställningar om kön och genus som råder just nu. Därför är det de normerna vi behöver förhålla oss till och välja om vi vill gå med eller emot.

209 Adler, Hirsch & Mordaunt, 2006.

210 Personlig kommunikation med Fanny Cardell, 2017-04-28

Sammanfattning

Efter att ha undersökt de fem rollerna från *Figaros bröllop* började ett mönster träda fram gällande hur genus kan framställas och hur de musikaliska villkoren ser ut i detta material. De två första maskuliniteter vi tittat på i våra undersökningar – Figaros och Grevens – kom till uttryck genom att vara mindre ansvarstagande för det musikaliska, vara närmare sin egen talröst och mindre relationell. Dessa aspekter gör det lättare att ta upp plats och vara ett subjekt. På ett symboliskt plan ”ägde” alla tre mansrollerna (även Cherubin) i vår undersökning rummet rent sceniskt och kunde använda det som det behagade dem, oavsett om det handlade om att sitta brett isär med benen, låta stolen en sätter sig på ge ifrån sig skrapljud eller breda ut sig över en soffa.

I det material vi utforskat tycks femininitet ofta kunna handla om att ta ansvar. I alla laborationerna med kvinnorollerna såg jag till att samla ihop mina anletsdrag, för att jag som kvinna är präglad av att alltid bli bedömd för mitt yttre. Jag höll ihop kroppen för att inte ta upp alltför mycket plats i rummet. När jag som Susanna sträckte ut mig på stolen höll jag ändå ihop benen, också i den andra varianten där jag ville göra henne mer till ett subjekt. Och även om jag för ett ögonblick sträckte ut armarna efter att jag lyft upp håret i nacken i den första versionen, var jag ganska snabb med att samla ihop kroppen igen. På samma sätt tog jag ansvar för musiken genom att ta hand om frasslut, bemöda mig om en behaglig klang och sjunga välintonerat. Det var min uppgift att göra musiken rättvisa, snarare än att musiken var det material jag som artist använde mig av i mitt arbete med rollen.

Jag ska göra en ansats att kortfattat besvara frågeställningarna för respektive roll.

SUSANNA: Hur kan en kvinna gestaltas som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?

Om en vill undvika kopplingen till låg moral när en ska gestalta en sexuellt drivande kvinna, kan ett effektivt medel vara att förändra den egna blicken. Tempot och tyngdpunkten i kroppen liksom förhållningssättet till rummet och sakerna kan också bidra till en tydligare subjeksposition, liksom att vokalt utmana stilistiska konventioner.

GREVINNAN: Hur kan en kvinna i en utsatt situation gestaltas med självrespekt?

I stället för att inte gå in i lidandet kan en välja att inte spela ut så starka känslor i kropp och ansikte, att låta karaktären behålla känslorna mer för sig själv. När en verkar ha kontroll över situationen uppfattas en ofta som mindre beroende av andra människor, vilket kan tolkas som mer högstatus. Det kan exempelvis förmedlas genom en välavvägd tonbildning.

FIGARO: Hur kan en riktigt aggressiv man gestaltas?

En maskulin aggressivitet kan komma till uttryck i ett slags vårdslöshet i såväl kroppen och rösten som förhållandet till musiken. Att inte bry sig om hur andra uppfattar en kan vara en strategi för att gestalta en macho maskulinitet.

GREVEN: Hur kan en maskulin sårbarhet som väcker empati låta och se ut på scen?

Sårbarhet ingår inte som en självklar del i maskulinitetsnormen idag och den man som visar sig sårbar riskerar att bli förlöjligad. För att gestalta en känslig man kan en låta rollen påverkas av situationen och släppa på det självsäkra. Sorgen kan få synas i ansikte och hållning. Här gäller det att inte spela över, för då riskerar karaktären att uppfattas som komisk. Sångligt kan det handla om att våga gå ner i nyans eller att arbeta med en uppbruten andning som kan associeras till begynnande gråt.

CHERUBIN: Hur kan en ung sexualitet gestaltas?

Ett kännetecken för den nyvaknade sexualiteten kan vara att den söker sig fram. Det kan gestaltas genom en pendling mellan det säkra och det tafatta, det humoristiska och det bråddjupt existentiella och kanske också genom ett undersökande av både feminina och maskulina uttryck, såväl kroppsligt som vokalt.

CHERUBIN: Vad händer när femininitetsmarkörer och maskulinitetsmarkörer blandas?

Vad som händer beror helt på vilka element som förs ihop och hur. När kroppen på scenen redan etablerats som ett visst genus går det att tillföra komponenter från ett annat genus utan att karaktärens könstillhörighet genast ifrågasätts. Men i vissa lägen, till exempel om en kvinna som spelar man släpper på den maskulina ramen samtidigt som röstläget uppfattas som kvinnligt, kan ett blandande av könsuttryck förvirra och riskera att den upprättade överenskommelsen med publiken bryts. Samtidigt kan det öppna för andra läsningar av karaktären.

När det gäller konstnärlig gestaltning finns inte ett visst sätt som är rätt. De frågeställningar vi utgick ifrån i arbetet går inte att besvara uttömmande, därför bör det jag presenterar här inte läsas som definitiva lösningar utan som förslag på hur en kan arbeta med genus och normer i operagestaltningen.



I en ideal värld skulle resurserna för en undersökning som denna vara enorma och tiden som finns till förfogande oändlig. Projektet var ett steg på vägen mot att identifiera några gestaltungsnormer i operakonsten och utveckla verktyg och strategier för breddade och medvetna val ur ett genusperspektiv. Att som sångare arbeta med stereotyper kan vara användbart som första metod, liksom att ta sig an repertoar från andra röstfack än sitt eget. Att låta kvinnor spela män (som jag gjort i denna undersökning) och vice versa kan vara belysande för både publik och utövare och utvecklande för den enskilda artisten. Det är viktigt ur en samhällspolitisk synvinkel; vi behöver se fler kvinnor i drivande roller och fler män i stödjande, för att arbetet för jämställdhet ska gå vidare. Men ur ett större perspektiv har maktordningen inte ändrats när jag som kvinna gestaltar Figaro och Greven, bara vänts på. Själva strukturen är densamma, det som förändrats är vem som har vilken position. Nästa steg kunde vara att byta kön på själva rollerna, att låta Susanna bli en man; det kan vara intressant ur ett forskningsperspektiv. Men sångare idag kommer oftast för sent in i

en produktion för att föreslå könsbyte – scenkostymerna är redan under tillverkning när repetitionerna sätter i gång.²¹¹

I *Mönster och möjligheter* var målet att arbeta med binära gestaltningar och att synliggöra hur det binära är förhandlingsbart. Vi tog spjärn mot mina erfarenheter av att arbeta med *Figaros bröllop* i olika uppsättningar, hur jag sett dessa roller gestaltas. Dessa rollporträtt fick tjäna som förlagor för hur jag valde att göra mina tolkningar. Och förlagorna stämmer rätt väl överens med stereotypa föreställningar om genus, vilket gjorde att det blev läsbart både när vi gick med och när vi gick ifrån det.

I en fortsättning på *Mönster och möjligheter*-undersökningen skulle jag gärna arbeta mig längre bort från det binära tänkandet, för att människor som inte identifierar sig som "bara" kvinna eller "bara" man ska kunna känna sig inkluderade. Men det fick vänta till lite senare i avhandlingen.

Efter arbetet med Mozart-scener ville jag gå vidare med att undersöka vad som är möjligt att göra för en sångare som har fått ett uppdrag där det redan finns en mängd ramar som styr produktionen. Dessutom är musiken inte alltid gammal, ibland sätts helt nya verk upp. Nästa undersökning i avhandlingen utgår från mina erfarenheter av uruppförandet av Sven-David Sandströms och Leif Janzons opera *Under en kvinnas hjärta*. Där fortsatte jag att utforska några av frågeställningarna från *Mönster och möjligheter*. Dessutom gav produktionen mig tillfälle att fundera vidare på frågan om hur sångarens konstnärliga handlingsutrymme kan vidgas.

211 Det går förstås också bra att spela man i kjol men det kräver mer av både sångaren och publiken.