

GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST. FÖR KULTURVETENSKAPER

KANDIDATUPPSATS

ATT GÖRA EN FIN DAM

HETERONORMEN I EN FÖRVÄNDRINGSKOMEDI



Författare: Anton Ekenberg

Kandidatprogram KULTUR

KP1125, kandidatuppsats kulturvetenskap

Ventileringsstermin: VT 2014

Examinator: Ola Stockfelt

ABSTRACT

COURSE: Bachelor's Thesis Course - 15 higher education credit

CLIENT: University of Gothenburg, Department of Cultural Sciences

THESIS EXAMINER: Ola Stockfelt

TITLE: "Att göra en fin dam: Heteronormen i en förvandlingskomedi" (To Make a Lady: heteronormativity in a transformation comedy)

AUTHOR: Anton Ekenberg

SEMESTER: Spring 2014

NUMBER OF WORDS: about 15000

THESIS ADVISOR: Jan Eriksson

SUMMARY: Analysis of the piece *Pygmalion* in set at the Gothenburg City Theatre from a gender perspective with the purpose to investigate which genders that are presented and how the piece relates to the heterosexual norm. The method consists in the analysis and discussion of how the pieces portrays females and males (with focus on feminine and masculine coded expression and presentation of desire) and what consequences it brings. This based on various method books of norm-breaking design work for Aesthetic staff, and a theory based on Judith Butler's research. Primary material consists in a piece analysis of *Pygmalion*, from a spectator's perspective. Main Results: The designing is consciously working with a set of norm-breaking gender expression, particularly female genders. The set translates socially critical views against patriarchal hierarchies. It exposes the normative genders as socially constructed. However, the piece misses norm-breaking male genders among subjects portrayed. It is also founded on a heteronormative understanding of gender, detecting two key counterparties in a heterosexual female and male, which in their natural state desire each other. The heteronorm remains unproblematically portrayed despite multifaceted gender expression and criticism of gender-oriented power hierarchy.

KEY WORDS: Theatre, Performance, Gender, Heterosexual, Norm

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 INLEDNING	4
1:1 BAKGRUND.....	4
1:2 PROBLEMFÖRMULERING.....	5
1:2:1 PYGMALION PÅ GÖTEBORGS STADSTEATER.....	5
1:3 SYFTE.....	6
1:3:1 FRÅGESTÄLLNING.....	6
1:3:2 AVGRÄNSNING.....	6
2 TEORI OCH METOD	7
2:1 TEORETISKA PERSPEKTIV.....	7
2:1:1 TEORETISK BAKGRUND.....	8
2:1:2 BEGREPPSANVÄNDNING.....	10
2:2 MATERIAL OCH METOD.....	11
3 FORSKNINGSÖVERSIKT	13
3:1 FORSKNINGSOMRÅDE.....	13
3:2 TIDIGARE FORSKNING.....	13
3:3 FORSKNINGSVÄRDE.....	15
4 ANALYS OCH RESULTAT	17
4:1 PYGMALION.....	17
4:1:1 GÖTEBORGS STADSTEATER.....	19
4:2 RIDÅN GÅR UPP.....	19
4:3 KARAKTÄRERNA.....	20
4:3:1 FAMILJEN EYNSFORD-HILL.....	20
4:3:2 ELIZA DOOLITTLE.....	22
4:3:3 HENRY HIGGINS.....	24
4:4 IDENTIFIKATION.....	26
4:5 KVINNLIGT OCH MANLIGT.....	28
4:6 MAKTRELATIONER.....	30
4:7 KÄRLEK OCH BEGÅR.....	33
4:8 FÖRHÅLLANDE TILL NORMEN.....	36
4:9 RIDÅN GÅR NER.....	39
5 AVSLUTNING	41
5:1 SAMHÄLLSKRITIK.....	41
5:2 HETERONORMEN.....	44
5:3 SAMMANFATTNING.....	46
6 KÄLLFÖRTECKNING	47
6:1 OTRYCKTA KÄLLOR.....	47
6:2 TRYCKTA KÄLLOR.....	47
6:2:1 LITTERATUR.....	47
6:2:2 RAPPORTER OCH UPPSATSER.....	48

1 INLEDNING

Det pågår en ständig diskussion kring teatervärlden i Sverige, både på lokal och nationell nivå, angående jämställdhet och förståelse för genus. Denna diskussion har jag kommit att intressera mig för. Debatten behandlar det faktum att trots en mer utbredd förståelse för jämställdhet, som existerar och låter influera arbetet på teatern som organisation, så står den estetiska verksamheten orörd. Det finns en stark splittring, där ena sidan anser att estetisk verksamhet står över detta jämställhetsarbete och att det klassiska måste få lämnas ofördärvat, förevisas utan omformande bearbetning. Den andra sidan påtalar nödvändigheten i att kommunicera en bredare förståelse för genus även på scen.

1:1 BAKGRUND

Mitt intresse för genus och jämställdhet fick fäste då jag läste Teaterstudier vid Göteborgs Universitet. Jag provocerades av genusdebattens ensidiga fokus på kvinnans jämställdhet till mannen. Jag tyckte uppdelningen negligerade så många ytterligare skärningspunkter. Individerna tvingades ge plats åt en kvinnlig homogen grupp som skulle lyftas till mannens position. Samtidigt förblev mannen oproblematiskt normativ och alla genus bortanför heteronormen lämnades okommenterade. Detta mynnade ut i ett uppsatsarbete där jag gjorde en kritisk analys av Vanja Hermeles del av *I väntan på vadå? – Teaterförbundets guide till jämställdhet*.¹ Uppsatsen blev ett synliggörande av jämställhetsarbetets ensidiga fokus på kvinnor och döptes till *Får mannen finnas?*.² Mitt intresse för genusvetenskap fördjupades vid mina fortsatta studier och teaterscenen blev fortsatt mitt primära fokusområde. Jag förflyttar dock nu min analys från teaterorganisationens jämställhetsarbete till den estetiska verksamhetens genusmedvetenhet.

¹ Vanja Hermele & Nina Stone. *I väntan på vadå? – Teaterförbundets guide till jämställdhet*. (Stockholm: Premiss, 2007).

² Anton Ekenberg. *Får mannen finnas?*. (Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, GU, 2011). Opublicerad.

1:2 PROBLEMFÖRMULERING

Scenkonst påverkar. Det är en utgångspunkt som är väldigt viktig att poängtera för min uppsats nödvändighet. Vad som reproduceras, kommuniceras och konstrueras på scen ger oss som publik och samhälle möjligheten att förstå vår omgivning på olika sätt. Vad är det meningen att vi ska skratta åt, vem ska vi känna samhörighet med och vilka positioner förväntas vi ta? Scenkonsten har möjlighet att visa upp våra förståelsemönster som konstruktioner lik väl som den kan presentera oss för nya mönster att läsa av vår omgivning efter.

Scenkonst gestaltar alltid genus. Även detta är viktigt att ta fasta på. En skådespelare kan inte lämna sitt undermedvetna eller sin kropp bortanför gestaltningen. Hen måste tillgripa medvetenhet för att förstå hur och varför olika genus kommuniceras. Jag vill påstå att även bortanför mänskliga kroppar så kommunicerar uppsättningen olika genus. De feminina och maskulina koderna finns i allt vi ser. En medvetenhet kring detta är essentiellt för att förstå hur scenkonsten påverkar sin publik.

1:2:1 PYGMALION PÅ GÖTEBORGS STADSTEATER

Att scenkonst påverkar är en utgångspunkt vanlig inom teaterorganisationen. På Göteborgs Stadsteater görs en poäng i förståelsen för detta, genom målsättningen ”att utforma och tolka samtiden” och en vilja att ”teatern ska engagera, skapa debatt, roa och mana människor till eftertanke”.³ Men hur ser det egentligen ut väl inne i salongen? Får medvetenheten ge plats för förlegade ideal och normer eller uppmanas publiken att bryta eventuella heteronormativa, stereotypiska och slentrianmässiga tankemönster? Göteborgs Stadsteater har nu satt upp pjäsen *Pygmalion*. Det är en pjäs både tacksam och problematisk att gestalta på scen, sett ur ett genusperspektiv. Det är en berättelse om hur en manlig språklärare ska lära en kvinna från arbetarklassen hur hon uppför sig som en fin dam. Pjäsen ger teatern möjlighet att genom medvetenhet koka ner och exponera det mest grundläggande kring makt och genus, men är full av snubbeltrådar som genom en omedveten gestaltning kan befästa normer och förståelse för genus ur ett föråldrat perspektiv. Det handlar inte om klassisk eller ny-tolkande

³ Göteborgs Stadsteaters hemsida. Om oss. (hämtad 2014-01-30)

gestaltning utan om medvetenhet. Jag går mot Göteborgs Stadsteater, som står upplyst på paradgatan i en vinter-mörk storstad, med spända förväntningar.

1:3 SYFTE

Mitt syfte är att undersöka vilka typer av genus som förevisas och framställs i en utvald uppsättning - representativ som riktad mot den bredare teaterpubliken - aktuell på Göteborgs Stadsteater, pjäsen *Pygmalion*. Detta för att belysa och diskutera hur Göteborgs Stadsteater arbetar i sitt gestaltande av genus.

1:3:1 FRÅGESTÄLLNING

Hur förevisas olika genus i Göteborgs Stadsteaters uppsättning av *Pygmalion*?

Hur förhåller sig uppsättningen till kvinnligt och manligt samt till heteronormen?

Vilka strategier använder uppsättningen för feminint och maskulint kodat agerande?

Hur kan gestaltandet av *Pygmalion* påverka publikens förståelse för genus?

1:3:2 AVGRÄNSNING

Analys och diskussion utgår ifrån material insamlat ur mitt perspektiv som del i publiken. Hur jag berörs och vad jag reagerar på kan inte likställas med den sammantagna reaktionen hos alla publikmedlemmar. Inte heller mina noteringar om hur ”publiken reagerar” bör likställas med hur alla i publiken reagerar, utan handlar om en kvantitetsbedömning där de som låter sig höras är vad mina noteringar i huvudsak beskriver. ”Ingen kan veta exakt hur publiken kommer att uppleva gestaltningen. Bara att försöka klumpa ihop ’publiken’ till en homogen grupp som förutsätts ha samma associationer är problematiskt ur olika synvinklar”.⁴ Min uppfattning och behållning av pjäsmaterialet utgår uteslutande ifrån två av uppsättningens speltillfällen. Min analys inbegriper inte sådant som den estetiska personalens intensioner, hur man arbetat med manus eller mediers bevakning och utlåtanden.

⁴ Liv Elf Karlén, Emma Stormdal & Rebecca Vinthagen. *Större än så här – Tankar för en genusnyfiken gestaltning*. (Stockholm: Atlas, 2008), s. 21

2 TEORI OCH METOD

2:1 TEORETISKA PERSPEKTIV

I inledningen beskriver jag hur maskulina och feminina koder finns att utläsa bortanför mänskliga kroppar. Här syftar jag till hur även tingen och omgivningen i bland annat form och färg får oss att tolka dem som feminina och maskulina, som i sin tur slentrianmässigt kopplas samman med kvinnligt och manligt. Anders Järleby, författare till boken *Inlevelse och distans*, förklarar att de viktigaste instrumenten för skådespelet är användandet av röst och kropp. Men, poängterar han, ”[d]et finns emellertid andra yttre hjälpmedel som kan hjälpa honom att leda in publiken i de känslöbanor eller tankebanor som pjäsens läsart bjuder in till. [...] under rubriken utsmyckning vill jag ta upp scenrummets form, kostymens utseende och rekvisitans betydelse”.⁵ Begreppet utsmyckning kommer från Aristoteles beskrivning som ett element nödvändigt för att gestaltningen ska vara fullkomlig. Scenrummet har alltså också alltid ett tolkningsvärde. Tolkningsstrukturen är central i mer än gestaltandet av de mänskliga kropparna. Genusteoretikern Judith Butler menar till och med att man inte tolkar något man ser utan ser något för att man kunnat tolka det. Hon understryker en uppfattning om att symboliken föregår den fysiska existensen.⁶ Trots deras olika forskningsområden är här en gemensam uppfattning tydlig – associationerna till (scen)rummet baseras på ett symboliskt värde och positioneras i en tolkningsstruktur.

I min metod utgår jag övergripande ifrån den kritiska teori kring genus som Judith Butler presenterar. Häri baserar jag även min förståelse för det heteronormativa. Hon skrev boken *Genustrubbel – feminism och identitetens subversion* i syfte att vidga området för möjliga genusformer, och för att synliggöra hur ”vissa djupt rotade och förtryckande premisser hindrar oss från att ens tänka på vilka former av genus som

⁵ Anders Järleby, *Inlevelse och distans. Bertolt Brecht – om dramaturgi och skådespel*. (Skara: Pegasus förlag & teaterproduktion, 2009), s. 256

⁶ Judith Butler. *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. (Göteborg: Daidalos AB, 1990/99), s. 101

skulle kunna vara möjliga”.⁷ Hon kritiserar bland annat feminismen för att den idealiserar vissa genusuttryck och därmed alstrar former av hierarki och uteslutande på samma sätt som de normer feminismen försökt motverka gör. Genom en kritisk analys av olika teorier inom genusvetenskap påvisar Butler en naturaliserad heteronormativ förståelse för genus. Hennes arbete grundas i en, som hon själv beskriver det, ”stark önskan att dels bekämpa det våld som impliceras av köns morfologiska ideal, dels utrota de förhärskande antaganden om en naturlig eller presumtiv heterosexualitet” med frågor som hur vi bör ”revidera de ideala morfologiska begränsningar av det mänskliga, så att de som misslyckas med att i tillräckligt hög grad motsvara normen inte döms till död i livet”.⁸ Butler använder en provocerande ton genom att förklara det biologiska könet som icke-existerande bortanför vår kulturella förståelse. Genom uttryck som ”morfologiska” försöker hon befästa hur existensen blir till i en kulturell förståelse förklädd som biologins grund. Jag kommer utgå ifrån ett problematiserande av den presumtiva identiteten som följer med en könstillhörighet samt den uteslutande förståelse för genus som normaliserar heterosexualitet. Denna utgångspunkt kommer jag använda i min analys av de uttryck som gestaltas på scen och kan kopplas ihop med femininitet respektive maskulinitet i förhållande till vem som utför handlingen och i vilken kontext. Genom Butlers resonemang kan jag frikoppla de agerande kropparna från biologisk bundenhet och analysera deras tekniker mer öppet.

2:1:1 TEORETISK BAKGRUND

Teorier jag baserar min analys på hämtar jag huvudsakligen från två verk förutom Judith Butlers teorigrund. Det första av dessa är en slutrapport där studenter och medarbetare vid Sveriges högskoleutbildningar för bland annat skådespel, i ett samarbetsprojekts under två års tid utforskat och omprövat normer och maktrelationer kring kön och genus. Detta utifrån målsättningen att kunna göra aktiva och medvetna val i sina kreativa gestaltningsprocesser. Rapporten heter *Att gestalta kön – berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*.⁹ Det är ett konstnärligt och

⁷ Butler, *Genustrubbel*, s. 22

⁸ Ibid., s. 33

⁹ Gunilla Edemo & Ida Engvoll (Red.). *Att gestalta kön. Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*. (Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm, 2009)

pedagogiskt utvecklingsprojekt kring ett normkritiskt genusperspektiv. Berättelser, samtal och reflektioner vill utmana sin läsare till att se sin egen (scen)konstnärliga verksamhet ur nya perspektiv. Det andra verket jag utgår ifrån i min analys är resultatet av vad som kom att kallas *Scenus*-projektet. Det är ett projekt inom Amatörteatrarnas Riksförbunds (ATRs) verksamhet, med målet ”att skapa inkluderande teater där fler får såväl stå på scen som sitta på läktaren och känna sig sedda, hörda och behöriga”.¹⁰ Projektet gav utlopp i boken *Scenus – en introduktion till normkritisk gestaltning*, där materialet handlar om att ”utmana de ensidiga speglingarna och iscensättningarna, framför allt utifrån ett genus- och sexualitetsperspektiv”.¹¹ Det är en metodbok med exempel på övningar och detaljerade beskrivningar av hur man arbetar med kroppen för att gestalta maktrelationer, passivitet och aktivitet samt feminint och maskulint kodade uttryck.

Ytterligare teori som ligger till grund för mitt arbete finner jag i verket *Större än så här – tankar för en genusnyfiken gestaltning*¹² samt antologin *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*.¹³ *Större än så här* baseras på ett ettårigt undersökande arbete av Teater Lacrimosa. Arbetet involverar samtal och workshops med svenska skådespelare och utgår ifrån en uppfattning om att det finns förutfattade föreställningar kring kvinnors och mäns sceniska gestaltning. Det ligger till grund för en frågeställning som bland annat tar upp hur vi kan ”omvandla vår genusmedvetenhet till konkret förändringsarbete”.¹⁴ Verket kallas en inspirations-bok och innehåller beskrivningar och metoder för att vara normöverskridande som scenkonstnär. I min diskussion kommer jag ta hjälp av *Större än så här* för att synliggöra strategier och tankesätt med vilka man skulle kunna förändra gestaltningen jag problematiserar i min analys. I *Gender in Performance* beskrivs hur socialt beteende tilldelas ett ikoniskt värde då det sätts på scen. Bokens redaktör uttrycker, i inledningen, en uppfattning om hur scenkonsten har

¹⁰ Lotta Björkman & Frida Sandegård. *Scenus. En introduktion till normkritisk gestaltning*. (Västerås: ATR:s förlag, 2011), s. 8

¹¹ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 15

¹² Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*

¹³ Laurence Senelick (Red.), *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. (Hanover: University Press of New England, 1992)

¹⁴ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 7

kraft att belysa och påverka synen av och förståelse för genus. Han anser att man måste förstå hur och under vilka omständigheter symbolisk representation blir mottagen innan man kan börja spekulera i pjäsens övergripande avsikt. Avslutningsvis uttrycker han beundran inför scenkonstens möjligheter att sprida en bredare förståelse för genus, genom presentation av genustillhörigheter som man inte alltid har till sitt förfogande i den snäva verkligheten.¹⁵ Antologin innehåller därefter texter som till stor del främst vill påvisa genus som någonting konstruerat genom sociala markörer betingade på olika sätt. Jag låter texterna ge stöd åt min utgångspunkt – att scenkonst kan påverka – och använder dem för att hitta en tydligare koppling mellan teatersammanhanget och Judith Butlers teorier om det performativa och socialt betingade i konstruerandet av genus. Det ger mig en utgångspunkt i att ingenting naturligt, biologiskt eller autentiskt tillhör något specifikt genus. Allt är spelat.

2:1:2 BEGREPPSANVÄNDNING

Min begreppsförståelse involverar användandet av *genus* som samlingsnamn för socialt kön som i förlängningen för mig innebär social identitet. Det är samtidigt ett begrepp som understryker förståelsens kulturella (och inte biologiska) förankring. Jag använder därmed genus som omfattande ett kön möjligt att förstå, alltså logiskt som tolkningsgrund. Begreppen *kvinnligt* och *manligt* används enbart för att understryka fysisk könstillhörighet. Då ämnet istället blir det kring förståelsen för socialt beteende och betingning används begreppen *feminint* och *maskulint kodat* för att understryka fränkopplingen mellan denna betingning och könstillhörighet, men fortfarande visa förståelse för att individen som kvinna respektive man tilldelas en uppsättning uttryck som ses mer naturliga än andra. Jag använder begreppen *performativ* respektive *autentisk* i min tolkning av de uttryck jag ser på scenen. Det innebär att jag belyser huruvida gestaltandet har en underton av att vara antingen konstruerat (socialt betingat) eller äkta (biologiskt betingat). *Heteronormen* syftar till ”ett komplementärt synsätt, att de två könen är just två, och att de kompletterar varandra.”¹⁶ Det innebär

¹⁵ Laurence Selenick, ”Introduction”. I Laurence Selenick (Red.), *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. (Hanover: University Press of New England, 1992), s. xx

¹⁶ Edemo & Engvoll (red.). *Att gestalta kön*, s. 137

alltså en uteslutande förståelse av genus som tudelat, med sina naturliga motparter i ett stereotypiskt heterosexuellt han och hon, vilket påvisar övriga genus som bortanför det normala. Detta är vad jag i min kritik kommer angripa.

2:2 MATERIAL OCH METOD

Primärt material består av pjäsen *Pygmalion*, i uppsättning på Göteborgs Stadsteater (säsong 2013-14), ur vilken jag kommer ta fram en pjäsanalys ur ett genusperspektiv. Först kommer jag kort redogöra för pjäsens innehåll och Göteborgs Stadsteater som organisation. Detta med hjälp av tillgänglig information på organisationens hemsida samt digitala uppslagsverk. I efterföljande analys kommer jag ta hjälp av ATRs bok *Scenus – en introduktion till normkritisk gestaltning* samt slutrapporten från utvecklingsprojektet *Att gestalta kön*. Jag kommer se till norm-associationer, platstagande på scen, betraktad/betraktande blick samt några ytterligare analysfilter, som *Scenus*-projektet ursprungligen använder för sin analys.¹⁷ Jag kommer även se till hur, var och av vem härskartekniker används och hur publiken reagerar på detta. Jag kommer undersöka maktförhållanden och det eventuella användandet av sexuell makt samt hur begär och relationen mellan karaktärerna framställs. Jag kommer även uppmärksamma gestaltningens förhållande till performativ kontra autentisk underton. Det finns nämligen en problematik med scenkonst och dess förhållande till det performativa respektive det autentiska. ”Istället för att antingen gestalta hur det ser ut eller gestalta hur man vill att det ska se ut, tar man den bilden man har. Så när [scenkonsten] börjar härma sig själv blir det problem, för den bilden av kön är inte en kliché av verkligheten utan en kliché av sig själv”.¹⁸ Det är därför viktigt att undersöka gestaltningens underton då det ”är stor skillnad mellan att använda sig av klichén för att representera någonting, och att påstå att den är sann”.¹⁹

Analysen kommer genomföras ur ett publikperspektiv. Jag kommer alltså behandla pjäsen ur upplevelsen jag, som åskådare i salongen tillsammans med övrig publik, får.

¹⁷ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 94

¹⁸ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 123

¹⁹ *Ibid.*, s. 123

Jag kommer här visa lyhördhet för publikreaktioner samt för uppsättningen som den fungerar vid de specifika tillfällena då jag är närvarande. Jag kommer besöka två uppsättningstillfällen för att möjliggöra en djupare analys och även verifiera min förståelse för publikreaktioner och gestaltning. I en diskussion sammanflätad med analysen kommer jag ta min utgångspunkt i *Större än så här – tankar för en genusnyfiken gestaltning* samt texter ur antologin *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Jag kommer här diskutera vilka val gestaltningen gör och vad det får för konsekvenser samt hur man kan gå till väga för att överkomma eventuell problematik kring genus, normer och maktförhållande. Mina upplevelser och uppmärksammade publikreaktioner kommer jag associera till de reflektioner som görs under det praktiska arbetet beskrivet i *Större än så här*. Jag kommer använda *Gender in Performance* för ytterligare exemplifiering av normkritisk gestaltning och analys med utgångspunkt i scenkonstens möjlighet att påverka samhället. Jag kommer ta genomgående stöd i Judith Butlers *Genustrubbel* för att visa mitt fokus på och spetsa min kritik mot den heteronormativa förståelsen för genus.

3 FORSKNINGSÖVERSIKT

3:1 FORSKNINGSOMRÅDE

Mitt forskningsområde kan avgränsas till genusmedvetet gestaltungsarbete inom scenkonst. Det befinner sig i en skärningspunkt mellan genusvetenskap och teaterstudier. Uppfattningen om scenkonsten som en exponerande representation snarare än en spegling av verkligheten kan finna sin grund i dramatikern Bertolt Brechts uppfattning om scenkonstens distanseringseffekt (Verfremdungseffekt). Brecht såg distanseringen nödvändig för att åskådaren skulle få sann kunskap om verkligheten: ”Begreppet Verfremdung kan [...] beteckna en omväg runt verkligheten för att hitta sanningen. Verktygen i denna operation kan vara rent konstnärliga grepp som dröm, fantasi och humor. Men målet [...] är inte den konstnärliga hanteringen i sig utan kunskap om sanning och verklighet”.²⁰

Min forskning grundar sig även i en växande debatt kring teaterorganisationen utifrån ett jämställdhetsperspektiv. Här blev katalysatorn som resulterade i mycket vidare forskning just Vanja Hermeles utredning, *I väntan på vadå?: Teaterförbundets guide till jämställdhet*. Dess genomslag berodde till stor del på utgångspunkten i estetisk teaterverksamhet som samhällsförändrande och radikal. Men trots en allmänt antagen idé om jämställdhet som någonting eftersträvansvärt, tycker man sig inte kunna arbeta med det. Hermele konstaterar att jämställdhet uppfattas som ett politiskt korrekt krav uppifrån, där ansvaret för ojämställdhet läggs bortanför de egna möjligheterna och därmed förblir oförändrat.

3:2 TIDIGARE FORSKNING

Vanja Hermeles utredning är i sig en följd av den regeringsutredning som utkommit 2006. Dess rubrik är *Plats på scen* och här tog man fasta på att scenkonstområdet låg långt efter vad gäller jämställdhetsarbete. Utredningen sammanställdes i ett

²⁰ Järleby, *Inlevelse och distans*, s. 145

betänkande kring utformningen av den svenska jämställdhetspolitiken och kulturpolitiken, beskriven som ”en nyckel till att förstå varför kulturområdet i dag inte är en plats för nyskapande jämställdhetsarbete och föregångstänkande genusanalyser”.²¹ Regeringen och Teaterförbundet sätter båda direkt stor press på teaterorganisationerna till ett ökat fokus på att baka in jämställdhet i sitt kulturarbete på ett medvetet och trendsättare vis. En jämställdhetssatsning drar igång.

Snart kommer rapporter om hur svenska teatrars rutiner och kriterier ser ut. I *Att välja och välja bort* ser man till kriterier gällande rekrytering av dramatiker, med särskilt fokus på genus och jämställdhetsaspekten. Här behandlas bland andra Göteborgs Stadsteater, vilka förklara hur drivande mångfacetterade kvinnoroller är någonting avgörande för urval av dramatik.²² Samtidigt klargör konstnärliga ledare att det inte är färdiga lösningar som ska speglas på scen; istället ska frågor väckas.²³ I en annan rapport, som går under namnet *Berättarnas Berättelser*, utreds hur pjäser ibland refuseras, återigen med fokus på genus och jämställdhet. Här blir det klart att ”[e]xisterande traditioner, schabloner om ’manligt’ och ’kvinnligt’ samt föreställningar om ’fin’- respektive populärkultur försvårar [...] förnyelse inom scenkonsten”.²⁴ Problematiken identifieras till att dramatikererna har svårt att tillämpa genusanalytiska verktyg, då de inte förstår svårigheten i sitt yrke. Detta på grund av att tidigare nämnda utredningar och rapporter gjort att teaterbranschen i Sverige nu redan uppfattas som mer jämställd.²⁵ På papper ser det alltså så bra ut att det praktiska arbetet inte längre sätts i samma starka ljus. Insikten om detta är grunden för en uppsjö av metodböcker för såväl estetisk personal som studenter inom scenkonstområdet och teaterpedagoger. Flera av dessa böcker har presenterats i kapitel 2:1:1 och kommer användas i min analys och diskussion.

På kandidatnivå idag är det inte ovanligt att arbeta med analys av (scen)konst ur ett genusperspektiv. Bland många exempel finner jag bland andra *Queera kroppar i höga*

²¹ SOU 2006:42. *Plats på scen. Betänkande av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet* (Stockholm: Fritzes Offentliga Publikationer), s. 15

²² Yael Feiler, *Att välja och att välja bort* (Stockholm: Dramatikerförbundet, 2009), s. 20

²³ *Ibid.*, s. 25

²⁴ Yael Feiler, *Berättarnas berättelser* (Stockholm: Dramatikerförbundet, 2011), s. 18

²⁵ *Ibid.* s. 32

klackar av Evelina Assarsson.²⁶ Den utgör en analys kring ett performance-verk i syfte att söka potentiella feministiska strategier för att dekonstruera cementeringen av genus. Ett ytterligare exempel är *Från flickor till fittor* av Kristin Ödlund.²⁷ Den inbegriper en analys av manuset till två feministiska pjäser samt undersöker hur de blir mottagna.

3:3 FORSKNINGSVÄRDE

Viktigt är att understryka hur kulturen – och däri bland annat scenkonsten – är någonting som är i ständig rörelse. Det är därtill ett område vars vetenskapliga resultat till stor del utgår ifrån vilket perspektiv man anlägger. Scenkonstområdet är mycket viktigt att föra till diskussion och analys ur ett genusperspektiv då det kan påverka samhället i stort. I *Gender in Performance* beskrivs hur scenen är den lämpliga platsen för att utforska tvetydigheten hos genus, inte för att förflytta genuskategorier från samhället, men för att leka med, förväxla och dekonstruera dem.²⁸ Det är en av få platser där genus kan utforskas och ges en mer mångfacetterad förståelsegrund. Därtill anser jag det viktigt att visa mitt engagemang inom fältet på grund av min heterosexuella orientering och manliga könstillhörighet. Genom min position inom heteronormens hierarki blir det viktigt att belysa en kritisk inställning till systemet som positionerar mig. "[T]hose who look at gender as a crucial issue are those who have the most at stake if the gendered status quo is maintained".²⁹ Min, av patriarkatet påstådda, maktposition gör det viktigt att framföra strukturell kritik trots att (och just för att) rådande sociala hierarki inte positionerar just mig till marginalen. I *Att gestalta kön* ställs fråga: "hur strategisk måste man vara för att få framföra kritik om man befinner sig i marginalen? Är det över huvud taget möjligt att i några

²⁶ Evelina Assarsson. *Queera kroppar i höga klackar. En analys av High Heel Sisters performanceverk The Last Straw*. (Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, GU, 2013).

²⁷ Kristin Ödlund. *Från flickor till fittor – en jämförande analys av två feministiska pjäser*. (Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, GU, 2013).

²⁸ Jill Dolan, "Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?". I Laurence Senelick (Red.), *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. (Hanover: University Press of New England, 1992), s. 8

²⁹ Dolan, "Gender Impersonation Onstage", s. 5

sammanhang framföra strukturell kritik utan att riskera att bli anklagad för att vara den som skapat problemet?”.³⁰ Genom min positionering inom heteronormens påtalade naturliga tillstånd hoppas jag kunna framföra kritik utan att ställas inför problematiken som *Att gestalta kön* beskriver. Min positionering inom det jag kritiserar hoppas jag styrker min forskning. Kanske kan min forskning ge debatten ytterligare tryck, inifrån.

³⁰ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 53

4 ANALYS OCH RESULTAT

4:1 PYGMALION

”Henry Higgins är en briljant, framgångsrik språk- och musikprofessor med sex musiker i sitt vardagsrum på Wimpole Street i London. Eliza är en ung kvinna som säljer blommor på gatan. En regnig kväll stöter de ihop. Hon tycker att han är en skitstövel. Han tycker att hon är motbjudande...”.³¹ På Göteborgs Stadsteaters hemsida presenterar detta textstycke deras uppsättning av pjäsen *Pygmalion*. Den hade premiär i slutet av december 2013 och spelas en bit in på våren 2014. Pjäsen är en så kallad ”förvandlingskomedi” skriven av den brittiske författaren George Bernard Shaw. Den uruppfördes 1914 och hade framgång i sin ursprungliga version, men blev senare en världssuccé som musikal under namnet *My Fair Lady*.³² Shaws pjäs är en modern variant på det gammalgrekiska motivet i *Pygmalion*, där en grekisk sagokung och skulptör på Cypern förälskar sig i en kvinnostaty han gjort av elfenben, varpå gudinnan Afrodite ger statyn liv. Historien symboliserade den romantiske älskaren, som genom sin intensiva åtrå kunde skapa den ideala skönheten.³³ Shaws pjäs låter återspegla en cynism lätt att känna igen och är i sitt original en social satir om stereotyper, klass-samhället och mänskliga relationer i en social värld. I *Ny svensk teaterhistoria* beskrivs kort pjäsens originalhandling:

[E]n fonetikprofessor slår vad med sin vän översten om att han på given tid skall kunna lära vilken flicka som helst som hämtas upp ur Londons slum att tala och uppföra sig som en dam. På så sätt skall hon få tillträde till den samhällsklass hon annars skulle vara utestängd ifrån på grund av språket. Att flickan också är en individ med mänskliga känslor och behov glömmer professorn bort i sin vetenskapliga nit. Flickan gifter sig mycket riktigt med en man ur societeten till ett äktenskap som med största sannolikhet är dömt att misslyckas.³⁴

³¹ Göteborgs Stadsteaters hemsida, *Pygmalion*. (hämtad 2014-01-30)

³² Nationalencyklopedin, *George Bernard Shaw*. (hämtad 2014-02-24)

³³ Nationalencyklopedin, *Pygmalion*. (hämtad 2014-02-24)

³⁴ Tomas Foster & Sven Åke Heed (Red.), *Ny svensk teaterhistoria 3. 1900-talets teater*. (Stockholm: Gidlunds förlag, 2007), s. 272

En sammanfattning av uppsättningen på Göteborgs Stadsteater kan, ur ett publikperspektiv utan större förståelse för originalpjäsen av Shaw, se ut som följer: Professor Henry Higgins slår vad om att han kan lära vilken flicka som helst att tala och uppföra sig som en fin dam och få henne att passera för en äkta societetsmedlem vid en stor tillställning som närmar sig. Detta efter att ha råkat stöta in i Eliza där hon står på gatan och säljer blommor. Eliza söker upp Higgins för att få lektioner i tal. Hon är tvär, men har ambitioner att ta sig längre i livet och vet att hon då behöver talet. Higgins tar sig an henne för vadets skull. Han är frustrerad över och rädd för hennes hårda sätt, men vill visa sig tapper inför sin språkvetar-vän från Italien, Douglas Pickering, vilken är densamma som utmanat Higgins till att slå vad. Han tvingas även muta Elizas far, Alfred Doolittle, för att densamme ska tillåta sin dotter att "fördäras av medelklassens moral". Tillsammans med Douglas lär Higgins sedan upp Eliza i tal och hur man för sig som en fin dam för att passa in. Övningarna blandas med sång- och dansnummer. På prov visar han sedan upp Eliza för sin mor (Mrs. Higgins) och hennes vänner (familjen Eynsford-Hill). Där avslöjas Elizas bakgrund och sociala tillhörighet snart, men hon möts av blandade reaktioner. Mrs. Eynsford-Hill blir mycket upprörd medan hennes son och dotter möter Elizas karaktär med beundran och attraktion. När det sedan är dags för den stora tillställningen inte bara passerar Eliza för en fin dam utan blir tagen för en prinsessa från det exotiska Norge. När de återvänder hem från tillställningen är Higgins mycket lättad och beklagar sig inför Douglas om hur outhärdlig tiden för arbetet varit. Eliza blir arg för att Higgins inte har något intresse av henne nu när vadet är avklarat. Hon säger att hon blivit utnyttjad och att han inte har någon respekt för henne. Han har bara sett henne som ett försöksobjekt helt utan egen vilja och antagit att hon kommer stanna vid hans sida i brist på något annat alternativ. De skiljs åt fortfarande mycket arga och Eliza lämnar Higgins, tillsammans med sonen Eynsford-Hill som nu är djupt förälskad i henne och har sökt upp henne samma natt. Eliza återvänder nästa dag i sällskap av Mrs. Higgins och skäller ut Higgins samtidigt som han försöker bedyra sin egentliga uppskattning för henne. Det går länge fram och tillbaka där båda parterna uttrycker sin svårighet att förstå situationen. De förstår inte varför eller på vilket sätt de tycker om varandra och förvirrar den andre när de försöker förklara. Eliza lämnar tillslut Higgins och säger att hon ska bli språklärare. Higgins är förvirrad både i sina egna och i hennes intentioner. Han blir tillrättavisad av sin mor som enfaldig och inkapabel

att förstå något så komplicerat som en kvinna. Higgins avslutar berättelsen på samma sätt som han påbörjat den – ensam.

4:1:1 GÖTEBORGS STADSTEATER

Göteborgs Stadsteater är Sveriges äldsta och en av landets största dramatiska teatrar. Teatern startades genom en donation år 1918. Verksamheten flyttades till platsen den använder idag, teaterhuset vid Götaplatsen, år 1934. De har idag två ordinarie scener (*Stora Scen* och *Nya Studion*) som spelar en klassisk repertoar blandad med nyskriven svensk dramatik och utländska stycken.³⁵ Teatern är ett av Göteborgs Stads helägda bolag med bidrag från Västra Götalandsregionen och Statens kulturråd. Verksamheten omsätter ca 145 miljoner kronor per år och har för närvarande 126 tillsvidareanställda medarbetare (och därtill ett antal visstidsanställda).³⁶ *Pygmalion* spelas på Stora Scen, med en publikkapacitet på ca 600 platser, bestående av parkett, övre parkett samt balkong.

4:2 RIDÅN GÅR UPP

Pjäsen inleds med en abstrakt gatumiljö där skuggor av människor fort rör sig mot sina respektive mål. I denna scen gör snart även Higgins entré då han, uppenbart berusad, vinglar fram till mitten av scenen där han kollapsar. Fokus i denna första scen ligger på fyra hiphop-dansare som är aktiva under hela scenen och sedan konfronterar en medvetslös Higgins. Dessa dansare framställs androgynt med likadana kläder och en synkroniserad dans, men kan trots detta tolkas till två kvinnor och två män. Två dansare exponerar sitt långa hår, slarvigt uppsatt. De två andra har sina mörka hood-luvor uppdragna och är något längre. Den uppenbart exponerade skillnaden mellan fyra annars identiska karaktärer visar genast på en enkel matematisk jämförelse (att räkna män och kvinnor)³⁷. Samtidigt visar gestaltningen hur det kvinnliga uppträder i en stereotypt manligt danskultur. Gestaltningen presenterar en alternativ kultur och ett genus kodat som maskulint, hos kvinnor. Det

³⁵ Göteborgs Stadsteaters hemsida, *Historik*. (hämtad 2014-01-30)

³⁶ Göteborgs Stadsteaters hemsida, *Om oss*. (hämtad 2014-01-30)

³⁷ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 94

är därtill de långhåriga dansarna som triggar varandra till att gå fram och knuffa på den medvetlösa Higgins medan de luv-beklädda dansarna står nervöst avvaktande längre bak. Det kvinnliga blir alltså det agerande och tar den maskulina arenan av utmaningar, mod och uppvisanden på ”styva linan” för att få gruppens respekt. Dessa små, men tydliga omkastningar sker okommenterat och mot en stereotyp förståelse för kvinnligt och manligt samt deras koppling till feminint och maskulint.

Ett avantgardistiskt grepp är idag att flytta fokus från att titta i en spegel efter en korrekt återspeglning till att ifrågasätta själva spegelns yta och ram. Man ser till dess förmåga att reflektera vad den speglar som instabilt.³⁸ Uppvisningen i den inledande scenen tyder på en medvetenhet kring de ramar som kontrollerar genus som ett socialt framträdande. Utforskandet sker i ramverket snarare än i en spegling av verklighetens kliché. Det går i linje med innebörden i Bertolt Brechts Verfremdungseffekt, ”att få åskådaren att inte ta det han ser för givet utan betrakta det som händer [...] med barnets nyfikenhet och med den vuxnes kritiska inställning”.³⁹ Detta beskriver Judith Butler dessutom som grundläggande för att framgångsrikt politisera idén om det genuspräglade subjektet.⁴⁰ Men uppvisningen är snart över. Higgins vaknar till av knuffen han får från den långhåriga dansaren. Alla fyra dansare springer fort iväg och lämnar Higgins ensam på scen.

4:3 KARAKTÄRERNA

4:3:1 FAMILJEN EYNSFORD-HILL

Exponeringen av karaktärernas beteende som performativt sker tidigt. Förstärkning av de stereotypa koderna – som ger gestaltningen en konstruerad underton – syns redan inledningsvis då familjen Eynsford-Hill (mor, dotter och son) presenteras. De försöker få tag på en taxi i regnet. De båda kvinnorna gör allt för att hålla hår och kläder torra samtidigt som de förbannar sonen i familjen som oduglig medan han

³⁸ Dolan, ”Gender Impersonation Onstage”, s. 3

³⁹ Järleby, *Inlevelse och distans*, s. 146

⁴⁰ Butler, *Genustrubbel*, s. 88

springer runt i regnet för att vinka till sig en taxi. Kvinnorna får syn på Higgins och tar snabbt, och med självklar rätt om företräde, skydd under hans paraply där de fortsätter att kritisera sonens passivitet och brist på handlingskraft. I *Att gestalta kön* ställs frågan om det är möjligt att i scenkonst både spegla och utmana samhället.⁴¹ Där diskuteras fortsättningsvis hur det är fördelaktigt att bli överraskad och hur det är bättre att inte känna igen någonting än att känna igen ”en klyscha”. I inledningen till *Scenus*-projektets rapport förklaras dock hur gestaltandet av normen tvärtom inte behöver vara något dåligt i sig så länge det inte är den enda berättelsen som iscensätts.⁴² Vad som spelas upp här är en övertydlig kliché. Skillnaden mellan kvinna och man görs tydlig i etiketten. De tar sig även an stereotypiska uttryck i sitt platstagande. Mor och dotter tar lite plats genom skyddande rörelser och positioner, obalans och genom att undvika plats i rummet. De använder ett feminint kroppsspråk så som det beskrivs inom *Scenus*-projektet: ”Femininitet innebär att hålla ihop sin kropp, en snabbhet tillbaka in i den egna kroppen. [...] Koden handlar om att titta på sin kropp som ett objekt. Gör dig inte illa, var försiktig, var rädd om dig”.⁴³ Sonen tar mycket plats genom öppna rörelser. Han tar mycket plats i rummet och invaderar andras utrymme. Han springer bland annat rakt in i en blomsterförsäljare (som snart kommer presenteras) utan att ta någon större notis om det. Publiken skrattar åt de klagande utseendefixerade kvinnorna och åt mannen som i desperation springer skrikandes kors och tvärs över scenen. Men här finns som sagt medvetenheten om konstruktionen. Publiken skrattar för att de kan identifiera och känna igen situationen. Hur identifikation är viktigt för det komiska greppet kommer jag återkomma till. Tillsammans med skratten finns där dock instämmande nickningar, korsade armar och blickar som utbyts. Scenen förlöjligar ett normativt socialt beteende och får en viktig funktion i berättelsens helhet. Den uppvisar societeten som slentrianmässigt och oproblematiskt kretsande kring hur du bör uppföra dig beroende på om du är kvinna eller man. Detta blir vad historien därefter löpande exponerar som konstruktioner för att passa in. Då familjen Eynsford-Hill senare sitter i samtal med Higgins mor (Mrs. Higgins) uttrycker dottern (Klara) sitt förakt inför att inte få säga vad hon vill och göra som hon tycker känns bra. Sonen (Freddy) gapskrattar åt alla uttryck som kastar

⁴¹ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 165

⁴² *Ibid.*, s. 15

⁴³ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 70

dem bortanför det normativa och gör hans mor generad. Också han önskar en friare tillvaro, men vill samtidigt vara sin mor till lags. I *Att göra kön* diskuteras hur det gäller att avdramatisera laddningen i ämnen kring genusperspektiv.⁴⁴ Här inbjuder uppsättningen flera gånger till att gott skratta åt vad som kommer att bli historiens mest brännande och frustrerande punkt för karaktärerna och i förlängningen publiken. Publiken blir inte överraskad och känner igen klyschan, men i helheten fungerar det som en medvetet konstnärligt val. Det ger effekt och sätter tonen.

4:3:2 ELIZA DOOLITTLE

Eliza presenteras abrupt då sonen Eynsford-Hill springer in i en identitetslös blomsterförsäljare. Hon är klädd i jeans, en luv-tröja och kort jacka. Huvudet är täckt av en stor mössa och i famnen har hon blommor som hon försöker sälja. Det finns ingenting som synliggör henne som kvinna förrän hon faller till marken. Under ett ögonblick blir publiken plötsligt medveten om hennes kvinnliga tillhörighet, men nästa sekund börjar hon skrika och svära på ett snabbt och grovt sätt som gör det omöjligt att förstå vad hon säger. Hon lufsar bredbent omkring och samlar ihop sina blommor samtidigt som hon skriker mot sonen Eynsford-Hill, som sprungit in i henne. Hon kräver sedan pengar från fru Eynsford-Hill (för blommorna hon tappat) och sticker upp fler blommor i ansiktet på Higgins, mumlandes att hon behöver pengar till mat. Hennes tal är löjligt sluddrigt och Higgins reaktioner komiska, men maktbetingade (även han plötsligt medveten om att det är en kvinna som uppför sig så här). Få skratt finns dock att höra i publiken. Gestaltningen av Eliza har kastat dem bort från mallen. Få känner igen beteendet och vet inte hur de ska förhålla sig till situationen. Higgins slänger lite småpengar framför henne och hon tystnar i ett ögonblick av stolthet innan hon sätter sig ner och samlar upp pengarna. Det är vid detta tillfälle Higgins uttrycker att han skulle kunna göra ”den här gatusoparen” till en fin dam. Eliza mumlar ilsket och lämnar scenen, skrikandes efter den taxi sonen Eynsford-Hill just lyckats få tag i. Under ett skådespelarsamtal i *Gender in Performance* förklaras hur gestaltungsarbete upplevs:

⁴⁴ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 151

When you play on stage – those selves, those personalities come out through the rhythms they speak and the attitudes they project, but they don't have to be always female just because we happen to be women [...] That's what I mean when I say gender is attitude. By assuming an essential attitude, I can play anything.⁴⁵

Detta blir tydligt i gestaltningen av Eliza, vilken förvirrar publiken mycket till en början. Hennes uppträdande och utseende skapar därtill vad som i *Att göra kön* beskrivs som ”queera situationer”. Det beskrivs och är centralt i flertalet texter om genusmedveten gestaltning. I *Scenus*-projektet beskrivs det som ”crossdressing”. Det görs där i övningar med syfte att ”undersöka maskulina och feminina koder med hjälp av kostym och rekvisita. Att medvetandegöra att dessa koder är just bara koder [...] Ett sätt att utveckla skådespelarens verktyglåda, en låda som är oberoende av biologiskt kön”.⁴⁶ Eliza uppvisar både maskulina och feminina drag i samma kropp. Hennes grova, mumlande och oförståeliga tal blir en viktig del av hennes karaktär och mycket intressant ur ett genusperspektiv. Hon visar genom den inget behov av att bli förstådd. Hon erhåller en maktposition genom att fortsätta tala på samma sätt och därmed rycka på axlarna åt publiken. Detta kombinerar hon med att under ett flertal tillfälle stå med ryggen helt vänd mot publiken, på mitten av scenen. Hon använder en betraktande blick (någonting jag kommer gå in på djupare längre fram) och frånsäger sig ansvaret för publikens reaktion. Det gör hennes intentioner och relationer mer otydliga, men ger åskådarna större frihet att läsa in. I *Att göra kön* förklarar man dessa situationer som ”en skön kontrast till de heteronormativa stereotyper som oftast tvingar publikens tolkning i en specifik riktning och begränsar alternativa möjligheter att se och tolka”.⁴⁷ Men publiken är förvirrad. Hon utstrålar en attityd som säger ”jag bryr mig inte om er”, vilket är ett mycket maskulint kodat stilgrepp på scen som återigen kastar om normförståelsen.

Hennes röst och kroppsspråk blir dock snart mycket komiskt, när publiken lär sig förhålla sig till henne. Då hon för andra gången visar sig på scen vet publiken vad

⁴⁵ Megan Terry, Jo Ann Schmidman & Sora Kimberlain, ”Gender Is Attitude”. I Laurence Senelick (Red.), *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. (Hanover: University Press of New England, 1992), s. 300

⁴⁶ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 63

⁴⁷ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 121

som väntar och nu möts försöken till diskussion med henne av skratt. Hennes utseende är fortfarande mycket androgynt genom kläderna hon bär. Hon har inget smink och sitt långa hår enkelt knutet i nacken. Men i det här stadiet ser karaktären sig som utan framtid. Eliza vill lära sig ”tala korrekt” och bli som ”en fin dam” för att skapa möjligheten att öppna sin egen blomsterbutik i Piccadilly Circus. I förvandlingen som detta arbete medför blir hon feminin och mer normativt kvinnlig. Publiken känner mer och mer igen henne som en kvinna. De vill gilla förändringen och utvecklingen är därför mycket problematisk, men hålls i schack av den mångfacetterade gestaltning Eliza återges med. Hon går från små ögonblick av feminitet och passivitet till att sekunden senare svära och mumla i en dov röst, ta mycket plats på scenen och fortsätta visa sig oberoende av publiken. ”Jag är hela tiden kvinna, men gestaltar mitt genus på olika sätt”.⁴⁸ Detta tar *Scenus*-projektet fasta på som viktigt att påvisa. Eliza uttrycker sig genom aktioner och genom övertydlig stiliserar hon de ord och beteendemönster hon får lära sig på ett sätt som ställer dem i ett starkt ljus av konstruktion, imitation och inlärd upprepning. Genom sina aktioner intar hon en arena av subjektivitet som är klassiskt manlig. I *Större än så här* beskriver författaren hur den kvinnliga skådespelaren bör bete sig för att nå en subjektspostion: ”Grunden i det vi tolkar som det stereotypiskt manliga beteendet var inställningen som kom sig av att vara subjekt, den handlande i omgivningens centrum [...] Det är handlingen som förevisas, inte den egna personen. Skådespelaren väljer ett verb istället för ett adjektiv som utgångspunkt i sin gestaltning”.⁴⁹ Genom att inta en subjektspostion för man tillgång till humorn och identifikationen. Detta är ett samband jag kommer diskutera längre fram.

4:3:3 HENRY HIGGINS

Higgins låter det tidigt stå klart att han vill ha det enkelt. Han är i övre medelåldern, med kläder som alla går i en brun skala. Han håller sig i sitt hem där han försöker uppfinna ett nytt universalspråk genom musik (därav jazzbandet i hans vardagsrum). Han uttrycker även tidigt en stark rädsla för kvinnor, även om han med grepp som på scen blir komiska försöker förneka det. Han beklagar sig över allt han inte kan läsa in

⁴⁸ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 19

⁴⁹ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 115

och förstå hos kvinnor. Han faller ner på sin divan med Douglas sittandes på en stol intill och hamnar i en psykolog-patient-konstellation där han liggandes utropar: ”Kvinnor komplicerar allt”. Publiken skrattar. Hans karaktär framställs på ett sätt som är mycket tacksamt komiskt, men samtidigt väldigt stereotypiskt maskulint kodat. Han blir den klassiska subjektspersonen (mannen). Det blir ett tydligt fokus på hans oförmåga att förstå ”kvinnovaelsen i sin komplexitet” och även på hans svårighet att ställa sig in till den nya tidens korrekta sätt att förhålla sig till genus. Detta tydliggörs genom flera tramp i klaveret som han försöker rädda genom olika bortförklaringar och omformulerande. Han talar till exempel om hur han undervisat världens vackraste kvinnor, en med ”de största och vackraste... ögonen” man bara kan tänka sig, samtidigt som han kort gör en kupande rörelse över sitt bröst innan han kommer på sig och famlande försöker rädda situationen. Att han undervisat världens vackraste kvinnor låter han dessutom argumentera för sin egen värdighet, professionalitet och storhet. Allt detta möts av skratt och uppskattning från publiken. Men hans karaktär är mycket problematisk som en allt för stark stereotyp. Han är en äldre man som vill ha allting enkelt och förstår inte kvinnor, då de är för komplicerade. I mina ögon är hans karaktär inte på något sätt normbrytande och har ett mycket uttjatat förhållande till kvinnorna i sin närhet. Han är uppenbart underkuvad sin mor och vet inte hur han ska förhålla sig till Eliza när hon säger emot och utmanar honom på olika sätt. Även hans vänskapsförhållande till Douglas är mycket problematiskt genom en starkt stereotypisk jargong. I *Att gestalta kön* diskuteras varför det är problematiskt att gestalta en manlig vänskapsrelation där fysisk beröring, öppenhet, förståelse och lyssnande ingår.⁵⁰ Detta är ingenting uppsättningen utforskar. Istället gestaltar de en ytlig relation utan fysisk beröring och tillfällen då de faktiskt lyssnar på varandra. De agerar enbart i ett ”maskulinitetens landskap”, involverande ryggdunkande och förakt för svaghet.⁵¹

⁵⁰ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 111

⁵¹ *Ibid.*, s. 118

4:4 IDENTIFIKATION

Vem blir pjäsens subjekt? Jag har redan nämnt hur både Eliza och Higgins förhåller sig till subjektspositionen. Det är viktigt att fördjupa denna analysdel ytterligare. Subjekt beskrivs i nutida teater teori som en kulturell konstruktion, ”en position varifrån berättelsen utgår”.⁵² Vem som i pjäsen blir subjekt är viktigt att identifiera ur ett genusperspektiv då vår blickstradition påbjuder mannen som subjekt och kvinnan sedd ur mannens synvinkel. ”I samhället är det kvinnans kropp som objektifieras i störst utsträckning. Dramatiken har länge främst berättat om kvinnor sedda ur den manliga huvudpersonens perspektiv. [...] Som åskådare väljer vi fortfarande gärna att låta en man företräda subjektet”.⁵³ Att publiken ensidigt identifierar sig med det manliga och därtill ser det kvinnliga ur en objektifierande vinkel reproducerar ett schabloniserade och slentrianmässigt synsätt samtidigt som det ger stöd åt det heteronormativa och dess tillhörande maktrelationer. Dessa naturaliserade positioner med en manlig betraktare (subjekt, som konsumerar, som har äganderätt och makt) och en kvinnlig betraktelse (objekt, passiv, uppträdande inför subjektet) var vad tidiga feministiska scenprojekt främst ville dekonstruera.⁵⁴ I en genusmedveten gestaltning måste man därför vara medveten om att en kategorisering och subjekt- respektive objekts-position kan, av åskådaren, komma att vilja fastslås baserat enbart på könstillhörighet. Med den medvetenheten måste gestaltningen sedan arbeta med motstrategier för att undvika detta. Det genom metoder, som jag tidigare tagit upp, i syfte att helt enkelt bryta det mönster som publikens blickstradition vill följa. Blicken är här ett starkt maktmedel (och utnyttjas i pjäsen, vilket kommer att exemplifieras längre fram). Det går att hitta sätt att skaffa sig en subjektsposition och genom det äga definitionen av sin karaktär. Framför allt handlar det om att som skådespelare själv göra distinktionen ”nu tittar jag på dig” eller ”nu tittar du på mig” (betraktande eller betraktad blick)⁵⁵. Pjäsens användande av blicken för att uppnå makt har jag redan tidigare nämnt i karaktärsbeskrivandet och kommer behandla djupare längre fram.

⁵² Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 91

⁵³ Ibid., s. 94f

⁵⁴ Ann Dlay, ”Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze”. I Laurence Senelick (Red.), *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. (Hanover: University Press of New England, 1992), s. 243

⁵⁵ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 97

Användandet fungerar och utnyttjas framför allt av Eliza. Efter sina korta inlägg på den normativt feminina banan blir hennes utveckling som ”id-roll” (identifieringsroll, subjekt) tydlig. När Eliza återvänder till den normbrytande gestaltning publiken känner igen henne i blir det tydligt hur hon nu fullt ut har tillgång till det komiska och därigenom även kan preciseras till ett subjekt.

Publik skrattar åt den vars skämt de kan identifiera sig med. Skrattet kommer när publiken är med på din associations- och tankeres, när åskådaren känner igen sig i resonemanget och sedan får en handling, ett motstånd eller ett beteende avslöjat inför sig själv. Den som är rolig har lyckats sälja in sin egen eller karaktärens världsbild. Vi skulle kunna se skattet från publiken som en barometer för subjeksposition.⁵⁶

Att karaktären Eliza inte har den här tillgången från början är tydligt och kan enkelt förklaras med publikens blickstradition. Higgins görs, som tidigare nämnt, direkt den klassiska (manliga) id-rollen, tydligt uttryckt genom den inledande scenen som gör honom till berättaren i ett retrospektiv. Förhållandet till Eliza blir svårt för åskådarna att greppa och de skrattar istället åt Higgins reaktioner mot Eliza snarare än Elizas beteende i sig. Den tydligaste utvecklingen i pjäsen blir den som tar Eliza till en subjeksposition. Hon lyckas avsäga sig ansvaret och får därigenom tillgång till humorn: ”jag tar inte ansvar för om ni tycker det är intressant eller inte. Det uppfattas som självförtroende. Då blir det lättare att skratta. Publiken behöver inte ta ansvar för den stackars människan som står där och ska vara rolig”.⁵⁷ Hon blir den nya id-rollen.

Vissa klassiska tendenser kan även anas här, sett ur ett perspektiv av generation. Higgins representerar den traditionella äldre generationen och Eliza blir den nya generationens förkämpe. Hon får den klassiska rollen som rebell, förevisandes nya sätt att se på samhället. Däri får hon också direkt ungdomarnas (dottern och sonen Eynsford-Hills) uppmärksamhet och lyhördheten inför en mer mångfacetterad och obunden gestaltning av genus. Higgins blir traditionens kvarlevor, och detta redan före Elizas inträde. Exempel på det har jag redan preciserat till hans uttryck för svårighet att förhålla sig till det ”nya sättet” att tala om exempelvis kvinnor. Att allt det här har sin grund i en klassisk orientering trots att det talar för normbrott anser jag

⁵⁶ Ibid., s. 50

⁵⁷ Ibid., s. 53

som mycket viktigt. Jag återkopplar igen till Judith Butler som menar att man måste handla inom ramarna för vad som är kulturellt logiskt; vad som är möjligt att förstå och tolka:

[D]et kan omöjligt finnas något aktörskap eller någon verklighet utanför de diskursiva handlingar som gör [repetitiva praktiker inom detta beteckningsområde] begripliga. Frågan är inte *om* vi ska upprepa utan *hur*, eller hur vi genom upprepning och en radikal förökning av genusformerna kan *upplösa* just de genusnormer som möjliggör själva upprepningen.⁵⁸

Det är alltså nödvändigt – och ofrånkomligt – att man på något sätt ska känna igen situationen för att kunna tolka in den. Ur ett genusperspektiv kan detta även förklara användandet av en klassisk pjäs som i viss mån behövlig. Det blir problematiskt, men också tacksamt. Det hjälper gestaltungsarbetet med en grund av igenkännande, blickstradition och förståelse hos publiken vilket gör sammanhanget logiskt gripbart. Gestaltningen kan vara icke normativ, alltså behandla vad heteronormen ställer bortanför det ”vanliga”, men den kan inte vara ologisk. Det omöjliggör tolkningsarbetet för åskådaren. Jag kan jämföra det med att framföra en ny åsikt. Den som gör detta måste fortfarande använda ett språk som åhörarna förstår. Annars är det omöjligt att ta till sig vad personen i fråga säger. Genom detta får även Higgins vilja att skapa ett nytt universalspråk genom musik en metaforisk betydelse. Som jag inledningsvis preciserade följer jag Judith Butlers spår och ser genus som att det skulle vara ett slags handlande (kroppslig och kulturell) som kräver en ny vokabulär. Men det måste göras kulturellt fattbart för att ”undgå ödet att bli en omöjlig och fåfäng utopi”.⁵⁹ Den klassiska utgångspunkten blir här det kulturellt fattbara språk som tillåter gestaltningen att uttrycka sig. Publiken kan identifiera situationen.

4:5 KVINNLIGT OCH MANLIGT

Genom föreställningen är det framför allt manliga karaktärer på scen. De kvinnliga karaktärerna är framträdande (dock endast funna i stöttande roller, med undantag av

⁵⁸ Butler, *Genustrubbel*, s. 231

⁵⁹ *Ibid.*, s. 185

Eliza), men på scenen finns så gott som hela tiden en grupp jazz-musiker varav alla sex är manliga. Att använda sig av sex män i övre medelåldern för att konstruera ett jazzband på scen är för mig problematiskt som en mycket stereotyp uppvisning av denna yrkesgrupp. Men bortsett från jazzbandet och en ojämställdhet i antalet kvinnliga respektive manliga karaktärer, tycker jag mig känna av en utbredd medvetenhet kring det stereotypa, vilket ofta spelas med en sådan medvetenhet att det exponeras som konstruerat. ”Genom att förstärka och förvränga koderna för manlighet och kvinnlighet, göra dem absurda eller groteska, går det inte längre att se koderna som naturliga”.⁶⁰ Det är att utnyttja de konstnärliga möjligheterna kring att förstå genus. *Att gestalta kön* beskriver detta som synliggörandet av genus som ett inlärt beteende istället för biologiska faktum. ”Att se könsidentiteten som performativ är att skapa en liten distanseringseffekt, ett utrymme för eftertanke och kritik. [...] På så sätt medvetandegörs såväl skådespelare som publik om kön som en gestaltande företeelse, inte ett uttryck för något autentiskt”.⁶¹ Återigen visar metodiken en närhet till Brechts Verfremdungseffekt.

I pjäsen visar kvinnor och män oftast upp sig parvis eller uppdelade i grupper av just kvinnor respektive män. Under den stora tillställningen har alla kvinnor ljusa klänningar och alla män mörka frackar. Detta sker i linje med det exponerande gestaltandet av den slentrianmässigt uppdelade societeten, som är verksam under hela pjäsens gång och blir därför inte problematisk i sig. Eliza genomför här ett sång- och dansnummer. Under uppträdandet står alla män på rad och iakttar henne intensivt samtidigt som de klappar händer och stampar takten. Kvinnorna sitter tillbakalutade i en grupp där de iakttar henne mer avslappnat och distanserat. Här skapas dock en olustig stilisering av påvisad verklighet. Situationen får plötsligt en autentisk underton, förevisandes begär utifrån den heteronoma uppdelningen i två naturliga genus. Judith Butler skriver hur ”[g]ränserna för det ’verkliga’ skapas genom kropparnas naturaliserade heterosexualisering som låter fysikaliska fakta tjäna som orsaker och begären återspegla de ofrånkomliga effekterna av denna fysikalitet”.⁶² Men andra ord blir uppdelning av kvinna och man till två homogena grupper

⁶⁰ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 133

⁶¹ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 128

⁶² Butler, *Genustrubbel*, s. 134

problematisks trots tidigare uttryck för och exponerande av det konstruerade i denna sociala uppdelning. Detta på grund av känslouttrycken som här är desamma för alla individer i respektive grupp. Undantagen och gråzonerna finns (däribland framför allt hos dottern Eynsford-Hill, vilket är något jag kommer behandla längre fram), men grupperna naturaliseras genom sina gemensamma uttryck för det heterosexuella begärets yttringar hos kvinna respektive man.

En tydlig skillnad finns även att se i hur kvinnor respektive män reagerar på Eliza. Kvinnorna visar en utveckling i hur de upplever henne. De blir först skrämde och upprörda över hennes beteende. Därefter nyfikna och till sist accepterande och uppmuntrande. Männerna har ett mer statiskt förhållningssätt till henne där de uppträder genomgående nyfiket och intresserat. Även detta följer heteronormens mallar. Undantagen är om möjligt Higgins själv samt Douglas som ser hennes utveckling i sin helhet. Douglas håller en ständig distans genom en avslappnad och rakryggad gestaltning. Gestaltningen visar att han ser på Eliza som ett uppdrag och objektifierar henne (tvetydigt är dock varför och till vilken typ av objekt). Higgins möter först Eliza med ilska som allt eftersom byts ut mot en nyfikenhet då han börjar tycka om hur hon provocerar honom. Slutligen blir han mycket underkuvad och får samma relation till Eliza som han haft till sin mor genom pjäsen.

4:6 MAKTRELATIONER

En bit in i pjäsen tycks gestaltningen först inte alls lika aktivt förvränga normativa mönster som man gör med inledningsscenen hiphop-dansare. Då hushållet hos Mrs. Higgins presenteras kommer en manlig butler och två kvinnliga städerskor indansandes. Den manliga butlern har en uppenbar makt över städerskorna – tydligt förevisat då han föser iväg dem åt olika håll med uppgifter åt dem, knäpper med fingrarna och gång på gång tillrättavisar dem. Detta görs under lättsamma former, alla ler (utom möjligtvis butlern) och musik spelas. Scenen befäster klassiska stereotyper av karaktärernas yrkesroller och kopplar dem dessutom samman med ett stereotypiskt genus. Det tycks vara slentrianmässiga gestaltningssmallar med en naturaliserad heteronorm i grunden snarare än ett medvetet synliggörande av våra föreställningar om maskulint och feminint samt hur de kopplas ihop med könstillhörighet. För att

uppnå en genusmedveten gestaltning som inbjuder publiken till eftertanke måste man uppnå att ”varken de kvinnliga eller de manliga koderna upplevdes som något naturligt, utan [...] snarare som masker som behövde hållas uppe, kostymer av beteende som man kunde ikläda sig”.⁶³ Scenen med hushållet hos Mrs. Higgins förevisar miljön med en underton av autentisk art snarare än en performativ. Det förstärker och naturaliserar med andra ord publikens uppfattning om hur det ser ut i en situation som den här. Dock har någonting hänt då jag för andra gången sitter som åskådare inför denna scen. Butlern har flyttats lite bakåt i scenrummet vilket gör att städerskorna tycks leda dansandet på ett annat sätt. Butlerns knäppningar och förevisande sätt mot städerskorna är borta. Han ler nu istället stort och tafatt och tycks plötsligt likställd med städerskorna. Med små medel har gestaltningen ändrats och kan tolkas på ett helt annat sätt. Genom att neutralisera butlerns maktposition försvinner även min föreställning om städerskorna som utsatta samtidigt som Mrs. Higgins känns mer central i rummet och som den med makten över hushållet. Vid den första åskådarsituationen får min tolkning av städerskorna som utsatta mig att tolka in flera andra variabler. Jag tycker mig se utsattheten, tvånget och sexistiska markörer i deras knäkorta dresser och små förkläden jämte butlerns stora mörka kostym. Jag får dessutom uppfattningen att butlern är den som styr och ställer i hushållet vilket påverkar min bild av Mrs. Higgins som mer maktlös och fokuserad i sina feminina drag. Vid det andra tillfället står det istället klart att Mrs. Higgins har makten över sitt hushåll och alla involverade i det. Det känns heller inte längre aktuellt att beskriva de övriga som en butler och två städerskor. Det handlar nu istället helt enkelt om en serveringspersonal på tre personer. Jag har tidigare resonerat mycket kring hur dessa små markörer och strategier kan användas för att omvandla stereotypiska bildbilder till någonting mer fritt för tolkning. Jag är här förvånad över hur lite som krävs för att förändra åskådarens uppfattning och helhetsbild, men samtidigt understryker det scenkonstens förmåga till att med sin gestaltning påverka vårt tolkningsarbete. Det verifierar hur vår syn av det stora kan ändras genom det lilla.

Andra akten inleds med en mycket underlig situation. Eliza smyger in på scen och står i ett hörn framför ridån. Hon har för första gången en klänning på sig, smink och viktigast av allt – en iakttagen/betraktad blick. För första gången står hon som en

⁶³ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 129

heteronormativt logisk kvinna och låter sig bli iakttagen av publiken. Jag kommer nu återigen ta upp diskussionen kring hur blicken påverkar gestaltningen. *Scenus*-projektet tar fasta på att blicken påverkar vårt gestaltande och vår kropp. Det är, som jag tidigare påvisat, stor skillnad mellan att använda en betraktad blick (objekt) och en betraktande blick (subjekt). Eliza använder bortsett från detta enda tillfälle genomgående en betraktande blick. I *Scenus*-projektet sammanfattas en betraktande blick som när "[b]licken går från mig och bort till allting jag tittar på. Ingenting kommer emot mig. [...] När du betraktar, tänk på att du inte behöver ta något som helst ansvar för den andra".⁶⁴ Men just i den här inledande delen av andra akten använder Eliza en betraktad blick. Den följer helt i linje men *Scenus*-projektets instruktioner för att bli betraktad: "Allting kommer emot dig. Allting ser dig. Tänk att när du blir tittad på behöver du vara alert, någon kommer att kasta en boll och du måste vara beredd på att påverkas av det som händer omkring dig, beredd på att spegla det som händer. När du blir tittad på, tänk på hur du uppfattas, tänk på ditt utseende".⁶⁵ För första och enda gången står Eliza och tillber publiken om dess tycke. Hon gör det samtidigt som hon för första gången helt försöker representera en korrekt kvinna; "en fin dam". Det känns för mig som en fälla som publiken kliver rakt in i utan att tveka. De verkar lättade över att äntligen få applådera hur vacker Eliza är. Publiken vågar och tillåts bekräfta henne i en heteronormativ genusgestaltning, där hon kan iakttas för sin skönhet genom den manliga blicken. Publiken känner sig för första gången säker – detta är en kvinna. Behovet av denna säkerhet diskuteras mycket i *Gender in Performance*. En skådespelare uttrycker sina åsikter efter att det klagjorts hur hon arbetat hela sitt yrkesliv med normbrytande gestaltningsarbete av genus och bara kommit en "så liten bit på väg":

Yes, and that's why most people hold onto things like gender. They feel safe if one can be identified as a male or female. I can clearly see you're a male, and I know males only feel a certain way, otherwise they're perverted. Females only feel another way otherwise they're perverted. But when I'm onstage, I can be very commanding and show control, and yet they look at me and I have breasts and clearly I'm a woman.⁶⁶

⁶⁴ Björkman & Sandegård, *Scenus*, s. 72

⁶⁵ *Ibid.*, s. 72

⁶⁶ Terry, Schmidman & Kimberlain, "Gender Is Attitude", s. 308f

Eliza gestaltas mycket på samma sätt. Hon visar på kontroll och makt samtidigt som hon gör det mycket klart att hon är en kvinna. Hennes objektpositionering kan förklaras som ett synliggörande av hur användandet av blicken påverkar publikens uppfattning. Då scenen låter inleda andra akten kan applåderna delvis bero på att skådespelet helt enkelt börjar igen. Situationen är dock underlig då den för mig inte tydligt visar på någon medvetenhet. På samma sätt tycks publiken inte alls ha uppmärksammat sitt agerande som problematiskt. I samma stund som Higgins kommer in tonar applåderna av (detta trots att även han för första gången är uppklädd; han har bytt sin bruna jumper mot svart frack). Higgins använder en betraktande blick och Eliza låter sig betraktas även av honom. Även Douglas kommer in på scen och visar med komiska grepp hur han försöker hindra sig själv från att tappa hakan. Han tar Elizas hand samtidigt som hon nu plötsligt börjar exponerar sig som mer och mer uppträdande. Ridån går upp och Eliza återgår ögonblickligen till sitt betraktande och platstagande sätt. Hon visar stark obekvämheter i klänningen och vet inte hur hon ska hantera allt överflödigt tyg runt kroppen. Hon springer av scenen skrikandes att hon måste ”pissa” och kommer snart tillbaka med toalettpapper och halva klänningen instoppad i underbyxorna. Publiken skrattar när hon svär och försöker rätta till sina kläder. Eliza har därmed återtagit sin position som uppvisande av det performativt konstruerade i sitt ”korrekta beteende”. Är situationen av det oproblematiske betraktandet därmed räddad?

4:7 KÄRLEK OCH BEGÄR

Skildringen av sexualitet på scenen är kanske det område där det blir mest synligt att det alltför ofta jobbas utifrån könsstereotypa föreställningar i gestaltningen. Det finns en färdig mall som vi utgår ifrån, men vad är det egentligen vi skildrar i den mallen? Ett enkelt svar är att det nästan alltid är en heterosexuell kärlek som skildras. Genussystemet vilar på att män och kvinnor beskrivs som i grunden olika, två motsatser som ska begära varandra.⁶⁷

⁶⁷ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 69

Kärlek hanteras oftast på ett lättsamt sätt i pjäsen. Det hör det komiska greppet till. Den tydliga förälskelsen är den sonen Eynsford-Hill känner till Eliza. Han försöker närma sig henne vid varje tillfälle som ges, men blir då undanskuffad eller tillrättavisad av Douglas. Ett exempel är på den stora tillställningen de besöker. Här försöker sonen bjuda upp Eliza till dans, men Douglas kliver snabbt emellan och tar Elizas hand, leder henne till dansgolvet och lämnar sonen Eynsford-Hill kvar. Först under natten efter tillställningen lyckas han närma sig Eliza och uttrycka sina känslor. Och först när han gjort detta tycks Eliza besvara hans affektion och låter sig bäras iväg av honom. Eliza uttrycker inget egentligt begär till någon.

All kärlek och samhörighet som uttrycks i pjäsen tycks vara heteronormativ. Pjäsen beskriver då som sagt en värld där det finns kvinnor och män i en naturaliserad tvåsamhet. ”Utifrån våra förväntningar och tankespår tillåter vi sällan varken kvinnor eller män att representera hela skalan av vad en människa skulle kunna vara. Istället verkar vi skapa två avgränsade områden i gestaltningsregistret som vi uppmuntrar, förväntar oss och till viss del kräver att män och kvinnor ska inordna sig i”.⁶⁸ Detta förklaras i *Större än så här*. Kvinnor och män hålls isär och dras mot varandra som logiska motsatser. Samtidigt verifieras aldrig logiken i det heterosexuella genom närvaron av någonting möjligt att tolka som avvikande. ”[F]ör att heterosexualiteten ska förbli intakt som en tydlig social form krävs det ett klart begrepp om homosexualiteten samtidigt som det krävs ett förbud mot denna företeelse, vilket gör den kulturellt obegriplig”.⁶⁹ Så skriver Judith Butler. Gestaltandet blir därigenom tvetydigt. Vad som skulle kunna göra ställningstagandet tydligare vore en presentation av karaktärer som inte följer heterosexualitetens mall. Det skulle leda till ett tydligare ställningstagande kring naturaliserade genusuttryck. Vid en djupare analys står dock vissa karaktärer ut som i gränslandet för det heterosexuella. Deras begär är friare att tolka. Dessa är först och främst dottern Eynsford-Hill, vilket jag tidigare nämnt, samt Douglas. De ger en gestaltning som lämnar rum åt tolkning av deras sexualitet. Detta genom uttryck som ibland går direkt emot övriga karaktärers.

⁶⁸ Ibid., s. 20

⁶⁹ Butler, *Genustrubbel*, s. 141

Dottern bryter, vid flera tillfällen, mallen för hur kvinnor reagerar på Eliza. Hon blir direkt mycket intresserad av Eliza och försöker agera som henne då de träffas hemma hos Mrs. Higgins. Under den senare kommande stora tillställningen bryter hon trenden hos kvinnorna som sitter och betraktar Eliza. Hon agerar istället fristående genom att klappa, sjunga och dansa med i Elizas musikalnummer samtidigt som hon söker Elizas ögonkontakt och bekräftande. Hon blir direkt inbjuden av Eliza då de får ögonkontakt, och de dansar och sjunger tillsammans. Hon är den enda kvinnan som visar upp vad som skulle kunna tolkas som ett fristående begär, och det visar hon dessutom i så fall riktat mot Eliza. Deras gemensamma sång- och dansnummer är möjligt att tolka som homoerotiskt. Det är dock otydligt och kan likväl vara enbart idolisering, men tolkningsmöjligheten för publiken lämnas relativt fri.

Douglas inställning till Eliza blir (trots hans deltagande i utvecklingen) väldigt yrkesmässigt och ytligt. Jag har tidigare klargjort hur han objektifierar henne. Huruvida han gör henne till en arbetsuppgift eller en personlig ägodel är inte lika tydligt. Hans sexualitet förblir öppen för tolkning och jag leker med tanken att det är pojkvännen eller äkta mannen han pratar med i telefon då han strosar över scen, stannar upp och hälsar alla de övriga i rummet med en stor handrörelse och utdraget "Ciao" innan han går vidare. Det blir sedan tydligt att så inte är fallet, men associationen är för mig till en början fullt möjlig. Samtidigt blir min första association då han ständigt avvisar sonen Eynsford-Hill ett stereotypiskt "alfahanebeteende", där Douglas visar upp sin makt och bevisar Eliza som sin tillhörighet. Han tar sig även an uttryck som är tolkningsbara till flirtande med flera kvinnliga karaktärer och hamnar även han i en situation då han avbryter en beskrivning av en kvinnas "stora, vackra... ögon". Detta skulle dock kunna vara karaktärens försök att stämma in i en norm han egentligen står utanför. Både Douglas och dottern Eynsford-Hills intentioner och begär lämnas till stor del för publiken att tolka in fritt.

Ur en synvinkel sett tycks det som om pjäsen har för avsikt att hålla sig bortanför det sexuella genom att inte förankra heterosexualiteten, vilket skulle uppnås genom uppvisandet av en tydlig onormal motsatts. Samtidigt finns inslagen av sexualitet genom komiska grepp och musikalakter – exempelvis genom Higgins klavertramp eller sonen Eynsford-Hills närmanden. Därigenom skapas fortfarande genuspecifika

kroppar för lusten och uppsättningen kan omöjlig helt friställa sig från sexualitet. Här förklarar Butler hur ”vissa kroppsdelar som lätt upplevs som lustens brännpunkter beror på att denna upplevelse är i samklang med ett normativt ideal för en genusspecifik kropp”.⁷⁰ Det är mycket svårt att skapa en samlad bild av vad pjäsen förmedlar ifråga om heterosexualiteten som norm. Ibland tas avstånd genom exponerande och kritiserande strategier. Femininitet och maskulinitet friställs från sin normativa könstillhörighet. Vid andra tillfällen finns den med och befäster en heteronorm som det logiska. Higgins blir exempelvis tydligt utpekad som onormal för att han aldrig blir kär och ställs på ett sätt i försvarsposition då Douglas samtalar med honom om kvinnor och viskande frågor ”Hur har du det egentligen med det där?”. En möjlig tolkning är att Higgins måste påvisa sin heterosexualitet, vilket då skulle befästa heteronormen i pjäsen. Detta genom att påvisa att heterosexualiteten har en motsats och att den inte är önskvärd. Trots en gestaltning av genus som mångfacetterat och en medvetenhet inför det stereotypa kanske den heteronoma grunden förblir orörd? Jag kommer återvända till denna problematik i min avslutande diskussion.

4:8 FÖRHÅLLANDE TILL NORMEN

Gestaltningen av Eliza verkar för ett falsifierande av Higgins (som subjekt och alltså även i förlängningen publikens) fördomar. Under pjäsen blir karaktären Eliza ständigt någon som bryter mot omvärldens förväntningar. Gestaltningen fördömer uttryck för förutfattade meningar och givna positioner inom såväl samhälle som makthierarkin. Som jag tidigare beskrivit så har publiken svårt att förhålla sig till Elizas introduktion efter att ha blivit våldsamt omskakade då hon kunde köns-bestämmas, men direkt bryter mot en slentrianmässig kategorisering genom sitt sätt i röst och rörelse. Hon tar även makt genom vad som kallas ”Bouffonstilen”, vilken innebär att man som kvinna kan skaffa sig makt och respekt genom att förfula sig, ”göra sig ful och grov och grym”.⁷¹ Eliza petar i näsan, hennes kläder är smutsiga och hennes språk fullt av svordomar och könsord. Jag har sedan beskrivit hur Elizas karaktär direkt och

⁷⁰ Ibid., s. 133

⁷¹ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 96

återkommande fransäger sig ansvaret att bli hörd och sedd. Hon talar ohörbart och utan hämningar. Hon vänder även publiken helt ryggen vid flera tillfällen och genomför en del samtidigt som publiken bara ser hennes ryggtafva (detta blir även ett exempel på hur hon använder en betraktande blick, då hon tar sig an samma synfält som publiken). Det genusmedvetna gestaltandet är tydligt. Det faktum att hon uttrycker en vilja att stämma in på normen (passa i societeten) blir inte heller problematisk i och med att hon exponerar sin objektposition som medveten, vilket är en vanlig teknik bland clownar inom gestaltningsarbete. Hon ”synliggör sig själv som ett subjekt som försöker vara ett objekt och avslöjar därigenom genusbundna föreställningar”.⁷² Genom sina många små medel vinner Eliza mark inom det humoristiska. I *Större än så här* uppmärksammas upplevelsen av att kvinnor i större utsträckning tar ansvar och hur det står i vägen för det humoristiska.⁷³ Där tar man även fasta på att när kvinnor arbetar med en tydligare utåtriktning eller visar sig mindre beroende av åskådarnas reaktioner uppstår sprickor i den förväntade gestaltningen, som i sin tur drar till sig uppmärksamhet.

Män kan välja att motverka den ”pålagda utåtriktningen” för att även deras gestaltning ska upplevas som oväntad.⁷⁴ Tyvärr visar inte Higgins som karaktär samma tydliga koppling till ett oväntat gestaltande. Eliza tvingar ständigt publiken att närma sig henne ur nya perspektiv där inga klassiska mallar för genus kan användas. Gestaltningen av Higgins blir däremot ett bekräftande av Elizas (och i förlängningen publikens) fördomar. De båda låter sin syn på klass, men framförallt kvinnor respektive män exponeras genom sitt förhållande till den andre. Eliza får dock sista ordet. Hon bevisar sin egen olikhet till de förutfattade meningar Higgins har mot henne. Han däremot bekräftar Elizas förutfattade meningar och blir ”precis som alla andra” när han tar hennes intresse för ett romantiskt och sexuellt sådant. Han saknar de egenskaper som man i *Större än så här* efterfrågar hos män för att skapa en normbrytande gestaltning:

Tveksamma män som är allvarliga och inte framställs som veliga tontar. Man skulle vilja se den där sorgen som inte alltid är förknippad med ilska. Flexibilitet och

⁷² Ibid., s. 135

⁷³ Ibid., s. 18

⁷⁴ Ibid., s. 22

anpassning, men som inte skildras komiskt, utan någon som är lyhörd och smidig och anpassar sig och kollar vad som behövs. Serverande roller, lyssnande män.⁷⁵

Higgins karaktär blir tydlig som mycket normativ då gestaltningen stämmer överens med motsatsen till ovanstående exempel. Higgins är en velig tönt som ryter ut sin sorg i ilska och blir komisk så fort han försöker anpassa sig.

Genomgående i pjäsen kan jag se en mycket normativ gestaltning av alla män. Som tidigare beskrivet är kvinnor ofta underrepresenterade i scenerna, men väl gestaltade uttrycker alla en kunskap om det konstruerade i sina gestaltningar och exponerar därigenom hierarkierna som sociala och inte naturliga. Det finns ingen autenticitet i de uttryck som gestaltas bland kvinnor utan de tydliggörs istället som anpassning till en påbjuden norm. Som åskådare får jag även uppleva direkta motstrategier i gestaltningen. Ett exempel på detta är Mrs. Higgins som vid flera tillfällen, när hon vill ha ordet, tyst står och ”hyschar” blickandes ut i tomma luften. Hon kräver inte tystnaden utan förutsätter den (inväntar den med lugn) och får därigenom en maskulint kodad makt. Männens däremot tycks inte ha samma distans till sin gestaltning. Trots det stora utbudet av manliga karaktärer i pjäsen gestaltas de på väldigt stereotypiska sätt, framförallt tydligt genom sitt förhållande till Eliza, som utmanar normen och hierarkin i societeten. De har till funktion att antingen känna sig hotade av eller bli förälskade i henne för sättet hon har att kritisera den struktur de förhåller sig till. Tydligast exemplifierat är det genom sonen Eynsford-Hill och även genom Higgins ljudtekniker. Båda dessa intar mycket stereotypiska och ensidiga roller som dessutom även motsvarar klassiska gestaltningar av manliga genus. Higgins ljudtekniker känner sig mycket hotad av Eliza eftersom hon ifrågasätter den hierarkin han ställt sig inom. Detta blir tydligt genom de olika härskartekniker han försöker använda mot Eliza (vilka hon dock tycks vara helt immun emot). Han använder bland annat osynliggörande och förlöjligande emot Eliza för att vinna makt. Samtidigt finns där ett begär och återigen en rädsla som får sitt utlopp genom ilska. Sonen blir, som tidigare beskrivet, djupt förälskad i Eliza. Han försöker uppvakta henne inom det sociala system där han befinner sig och visar ingen tendens till att kunna ta sig ut ur sin sociala ställning. Båda dessa karaktärer är så ensidigt gestaltade

⁷⁵ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 125

att de tidigt får en stark objektspositionering och därigenom förlorar rätten att själv definiera sina karaktärer.⁷⁶ Istället är det de betraktande (åskådarna) som bestämmer vad gestaltningen betyder vilket reducerar och cementerar karaktärerna till ointressanta biroller utan identifikationsvärde. Detta resulterar även i att de får mycket lite respons för sina försök till humoristiska uttryck. Deras gestaltning är anmärkningsvärd som misslyckad ur ett genusperspektiv eftersom de är manliga karaktärer i otypiska hierarkiska positioner. Med en gestaltning som inbjudit publiken att se dem som subjekt och kunna identifiera sig med deras situation hade alternativa uttryck för manligt genus kunnat presenteras.

4:9 RIDÅN GÅR NER

Under slutet förklarar Eliza sin irritation över att hon kan få vilken man som helst att falla för henne, men ingen vill vara hennes vän. Higgins tror som sagt att hon är intresserad av ett romantiskt förhållande till honom och förvirras av hennes kast fram och tillbaka. Eliza försöker visa sina starka känslor för Higgins, men blir arg då han direkt tror att de är av sexuell sort. Eliza tycks se en fadersfigur i Higgins och Higgins ser sin mor i Elizas hetsiga humör. Han utropar att det är då han tycker om henne – när hon ”bryter fram som ett slagskepp”. Det visar ett begär av hennes beteende, när det bryter från normen, vilket är anmärkningsvärt. Begäret uppmuntrar Elizas maskulina beteende och producerar positiva markörer hos den här typen av agerande. När Higgins sedan fortsätter i sitt utrop med att de båda ”ska leva och dö tillsammans som ungarlar” blir det dock tydligt att han inte kan acceptera henne både i hennes maktposition och som kvinna. Hon gör ett sista sångnummer och går utan att säga något mer till honom.

Maktrelationen mellan dem blir absurd och uppluckrad när de i varje minut av slutscenen byter position av över- och underläge. Higgins anlägger den klassiska härskartekniken dubbel bestraffning genom att kritisera Eliza både när hon visar sig som svag och då hon står stark. Han försöker ständigt begära tolkningsföreträde. Han utnyttjar förlöjligande och ”tillmötesgående motstånd” för att förminska hennes

⁷⁶ Ibid., s. 95

argument. Eliza tar till ”påförande av skuld och skam” för att trycka ner Higgins. Även hon använder förlöjligande och tar dessutom till stereotypisering och osynliggörande. Allt detta är tydliga exempel på härskartekniker som *Att gestalta kön* tar upp.⁷⁷ De används av båda och publiken tycks konfunderad över detta. De har svårt att ta någons parti eller ens förstå hur deras förhållande någonsin skulle kunna bli något annat än detta kaos av stormande maktspel. Eliza lyckas dock erhålla en maktposition som inte är sexuell. Det är att frångå ett klassiskt system och mycket starkt i linje med de tankar *Att gestalta kön* beskriver kring att som kvinna ta en maktposition på scen: ”Hur det än går med scenen får det inte förekomma några som helst sexuella aspekter av makt. Låt vara att jag förlorar makten, hellre det än att jag visar någon form av sexuell makt. Då har jag ju inrättat mig i systemet. Kan jag få en makt som inte är av sexuell natur?”.⁷⁸ Med detta som utgångspunkt blir kaoset i slutscenen förståelig på ett nytt sätt. Eliza förlorar hellre sin maktposition än att utnyttja det heteronoma begärets (där det är kvinnokroppen som begärs). Vid ett tillfälle sätter sig Eliza mycket nära Higgins samtidigt som hon pratar om hur hon kan förföra män. Higgins blir uppenbart obekvämt, men istället för att utnyttja detta tar Eliza avstånd och visar sig som utsatt istället.

På ett sätt bevisar de båda den norm som tidigare använts skämtsamt, på ett förlöjligande och uppvisande sätt. De visar att han är för enkel och oförstående för henne och att hon är för komplicerad och emotionellt djupsinnig för honom (och möjligen till och med för sig själv). De bekräftar normen som det skämtats om under hela pjäsen. Problematiken ligger åter i det heteronormativa som – trots att man rör om på ytan – ligger som en cementerad och oföränderlig botten.

⁷⁷ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 36

⁷⁸ *Ibid.*, s. 109

5 AVSLUTNING

Jag har suttit som åskådare till uppsättningen av *Pygmalion* på Göteborgs Stadsteater. Pjäsen är rolig och lättsam. Den är välspelad och blir mot slutet av spelperioden beskriven som en ”publiksuccé”. Jag har undersökt vilka typer av genus som förevisas. I detta undersökande har jag belyst och diskuterat hur Göteborgs Stadsteater arbetar i sitt gestaltande av genus.

5:1 SAMHÄLLSKRITIK

Pjäsen *Pygmalion* kritiserar klassamhället, men i uppsättningen på Göteborgs Stadsteater dras en tydlig linje mellan societeten och vårt samhälles medelklass som aktualiserar och spetsar till problematiken. En linje dras då Elizans far tar plats på scen och genom att bryta ”fjärde väggen” (erkänna publikens närvaro) och peka mot åskådarläktaren samtidigt som han talar om societeten och hur fördärvande medelklassens moral och sociala spel kommer vara för han dotter. Det blir en fingervisning om att det inte handlar om England för hundra år sedan utan lika lätt kan appliceras på Sverige och Göteborg under år 2013-14, där teaterbesökarna pekas ut som medlemmar i det system vilket Eliza exponerar som konstruerat och baserat på inlärd normer, vilka är beroende av att ingen ifrågasätter dem.

Trots pjäsens ursprungliga fokus, på klassamhället i England under början av nittonhundratalet, kan författare ofta indikera genus i språket de använder. Regissör och skådespelare kan bearbeta detta och välja en gestaltning som ställer sig mot eller bortanför givna linjer och tar upp handling eller författarens idéer ur nya synvinklar. Handlingen aktualiseras samtidigt som man synliggör genus tydligare. Här bakas även den normaliserade generaliserande uppfattningen om hur kvinnor respektive män bör vara. Det blir en central del för problematisering i hur societeten förhåller sig till sin omgivning. Det ställer heteronormen i fokus och belyser dessutom feminint respektive maskulint beteende som tillhörande två normaliserade genus, det kvinnliga och det manliga. Problematiken med att göra skillnad mellan samhällsklasser förbyts snart till en problematik om att göra skillnad på kvinnligt och manligt inom den maktinnehavande övre samhällsklassen. Pjäsen påvisar, med Elizans karaktär som en

katalysator, en möjlighet till förändring. Detta möjliggör en uppmaning till förändring där genus är mer flexibelt och innehåller stora mått undertryckt potential. Detta beskrivs som önskvärt för scenkonst att gestalta, i introduktionen till *Gender in Performance*.⁷⁹ Det har sin grund i feministisk teori om patriarkalt förtryck, ett perspektiv mycket viktigt för att låta färga dominanta kulturella diskurser och att möjliggöra en förändring i hur publik och kulturella konsumenter tänker kring bland annat genus och sexualitet.⁸⁰ Pjäsen kan antas ha en ursprunglig potential och underton i mycket av den problematiken kring genus och maktrelationer som blir central i uppsättningen på Göteborgs Stadsteater. Detta eftersom författaren George Bernard Shaw redan innan han skrev *Pygmalion* gjort sig känd inte bara som socialist utan som en fritänkare i största allmänhet, med nya idéer om det mesta och en vilja att stödja feminismen.⁸¹

Gestaltningen hamnar i ett landskap som fortfarande är normativt igenkännbart, men uppvisas som konstruerat och en social produktion istället för med en naturbetingad autenticitet och blir därigenom möjlig att ifrågasätta. Här är åsikterna olika och det finns flera metoder och tillvägagångssätt för att problematisera genus och heteronormen. Återkommande blir åsikterna om huruvida scenkonst bör gestalta klichéer eller överraska genom att ta bort faktorn av igenkännande, någonting jag berörde i analysen av inledningsscenen och presentationen av familjen Eynsford-Hill. I *Gender in Performance* påstås att man måste utmana publiken med tanken ”What’s wrong with this picture?”:

They really have to look at it. They have to look at the emotional stakes, and they have to look at who’s saying what. Is it appropriate or inappropriate? Suddenly, action is put in high relief. That’s why they can see it better. It’s not ordinary. It’s not only a woman who’s doing her thing. [...] Then the audience’s eye is focused on the action and behavior rather than being asked or coerced into taking gender sides. [...] And it stops people from generalizing and stereotyping.⁸²

⁷⁹ Senelick, ”Introduction”, s. xv

⁸⁰ Dolan, ”Gender Impersonation Onstage”, s. 9

⁸¹ Nationalencyklopedin, *George Bernard Shaw*. (hämtad 2014-02-24)

⁸² Terry, Schmidman & Kimberlain, ”Gender Is Attitude”, s. 310

Metoden som här beskrivs innebär alltså att omöjliggöra användandet av ett normativt tankesätt. Det enda sättet för publiken att göra vad de ser logiskt är att frigöra sig från sina inlärd tankemönster och tvinga sig till att göra en iakttagelse bortanför en inlärd förståelse för normativa genus. Samma poäng gör *Att gestalta kön* med sitt uttalande om att hellre inte känna igen någonting än att känna ingen en klyscha.⁸³ Men uppsättningen av *Pygmalion* arbetar på ett annat sätt, mer i enlighet med de metoder Judith Butler tar upp. Hon förklarar:

Om subversiv verksamhet ska vara möjlig måste den utövas inifrån lagens område, genom ett utnyttjande av de möjligheter som uppstår när lagen vänder sig mot sig själv och producerar oväntade permutationer av sig själv. Då kan den kulturellt konstruerade kroppen befrias, inte för att nå sitt ”naturliga” förflutna eller sina ursprungliga njutningar, utan till en öppen framtid av kulturella möjligheter.⁸⁴

Detta blir väldigt talande för Elizas utveckling genom pjäsen. Strukturen byggs upp för att sedan låta dess medlemmar göra små förskjutningar i de värderingar strukturen grundar sig på. Eliza använder strukturens ramar för att ta sig in. Hon lär sig språket och beteendet för att passa i societeten, varpå hon uppvisar strukturen som konstruerad och skapar ett problematiserande förhållningssätt till den. Genom detta får hon societetens medlemmar att se en bredare potential och utmana den ram de står inom. På samma sätt som medlemmarna i societeten, utmanas publiken genom att se en samhällsstruktur som allt annat än naturlig genom gestaltningens exponerande av den sociala konstruktionen. Eliza och den del av societeten som direkt reagerar på hennes normbrytande – gripbart och tydligt gestaltat av dottern Eynsford-Hill – falsifierar samma antagande som Butler poängterar det oriktiga hos, nämligen att den som är ”konstituerad” av diskursen skulle vara ”determinerad” av densamma, och därför omöjligt kan inta en handlande subjektsposition.⁸⁵ Butler beskriver vidare metaforiskt hur verktygen finns, om än inom den kulturella banan och hur de är möjliga att plocka upp just för att de finns där.⁸⁶

⁸³ Edemo & Engvoll (Red.), *Att gestalta kön*, s. 165

⁸⁴ Butler, *Genustrubbel*, s. 162

⁸⁵ *Ibid.*, s. 224

⁸⁶ *Ibid.*, s. 227

5:2 HETERONORMEN

Pjäsen *Pygmalion* i uppsättning på Göteborgs stadsteater frångår inte det heteronormativa perspektivet. Eliza ifrågasätter en makthierarki och socialt förankrad struktur mellan kvinnligt och manligt i samhället. Flera karaktärer visar upp drag och attribut som ifrågasätter sammankopplingen mellan feminint respektive maskulint och kvinnligt respektive manligt. Pjäsen exponerar beteendemönster som inlärd istället för biologiskt betingade. Historien berättar hur ursprung inte bestämmer vart individen kan ta sig och hur könstillhörighet inte innebär en naturlig och logisk maktsituation, utan hur makt är socialt kontrollerat. Men arenan för diskussion och tolkning har sin bas i en generaliserande och totalitär föråldrad feministisk syn. Det är den samma som ligger till grund för Judith Butlers kritik. Den påtalar en heteronormativ tudelning som sorterar kvinnor och män i två kategorier av naturaliserade motparter. Trots yttringar av ett mer mångfacetterat genusbegrepp så lyser heteronormen igenom som en naturlig och biologisk grundförutsättning där könen är två och i sitt naturliga tillstånd olika samt begärandes varandra. Jag kan här återkoppla till det skådespelarsamtal som jag tidigare använt i min analys och som talar om att genus är attityd. ”The ability to take on essences allows us to transform and to play anything, so we’re not limited or confined to physical givens”.⁸⁷ För mig blir det tydligt att uppsättningsarbetet i *Pygmalion* arbetar med en genusmedvetenhet, men den läggs bara ovanpå en essentiell uppfattning om heterosexualiteten som norm. Därigenom begränsas den av biologiska sociala markörer – kön. Det finns, liksom i feminismen Butler kritiserar, motsägelsefulla totalitära tendenser i en naturaliserad kategorisering av kvinnor som en sammanhängande enhet vilka ”faktiskt negligerat den mångfald av kulturella, sociala och politiska skärningspunkter där de konkreta skarorna av ’kvinnor’ konstrueras”.⁸⁸ Här gäller det samma självklart även för män. Den heterosexuella normen är genomgående tydlig som den naturliga utgångspunkten. Därav fastnar gestaltningsarbetet av genus i de biologiskt betingade ursprungliga könen samt begäret dem emellan.

Trots Elizas normbrott blir heteronormen tydlig i alla yttringar av romantik och sexualitet. Trots medvetenheten i allt övrigt gestaltningsarbete betar hon sig helt

⁸⁷ Terry, Schmidman & Kimberlain, ”Gender Is Attitude”, s. 303

⁸⁸ Butler, *Genustrubbel*, s. 65

enligt den stereotypa bilden av kvinnlig sexualitet, en bild som i *Större än så här* beskrivs som liggandes ljusår efter en dagens genusmedvetenhet, reproducerandes en gammal föreställning om att kvinnor i grund och botten inte har någon egen fristående sexualitet eller lust: ”Den manliga sexualiteten skildras på många olika sätt [...] Den kvinnliga sexualiteten däremot skildras oftast som antingen destruktiv (hon vill egentligen någonting annat), eller något som uppstår först när en manlig karaktär begär henne”.⁸⁹ Eliza manifesterar inte bara detta genom att helt ignorera sonen Eynsford-Hill tills dess han uttrycker sin förälskelse varpå hon kärlekskrankt låter sig bäras iväg av honom. Det är även hennes utgångspunkt i slutscenen med Higgins, där hon som tidigare beskrivet klagat på att hon aldrig får någon att bli något annat än sexuellt intresserad av henne, medan hon själv egentligen vill ha en vän. Hennes beskrivningar under slutscenen stämmer samtidigt väl in på Butlers tolkning av feminiteten som förlängning av manlig homosexualitet: ”[D]en maskerade kvinnan önskar sig maskulinitet för att kunna delta i det offentliga samtalet med män, som en man ingående i ett manligt homoerotiskt utbyte”.⁹⁰ Taget ur detta perspektiv skulle Elizas olycka baseras på att hon inte kan behålla sin sexualitet och sin makt på samma gång. Detta eftersom en kvinna i ett maskulint gestaltande, men som begär en man riskerar samma sociala kastrering som den homosexuelle mannen. Det här tydliggörs ytterligare genom Higgins utrop om att de båda ”ska dö tillsammans som unkarlar”. Det skulle i så fall vara det närmaste man kommer att kritisera heteronormen, men för mig hamnar det då på en nivå som kräver allt för mycket förförståelse inom genusvetenskap. Jag kan som mest bekräfta det som en medvetenhet utan något som helst gensvar. Är det den kritik gestaltningen vill åstadkomma så kan den omöjligt möta en publik av det bredare slag som gästar Göteborgs Stadsteater. Budskapet är allt för otydligt och formatet komedi svårpassat. Därför anser jag inte dessa tendenser till att på något sätt påverka en i övrigt mycket naturaliserad heteronormativ underton.

⁸⁹ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 71

⁹⁰ Butler, *Genustrubbel*, s. 112

5:3 SAMMANFATTNING

Under humoristiska och musikaliska former lyckas pjäsen framföra en tydlig kritik mot klassamhället och de makthierarkier patriarkatet normaliserar. Hur uppsättningen förhåller sig till kvinnligt och manligt återspeglas tydligt genom påvisad samhällskritik. Kvinnor i pjäsen presenteras mångfacetterat, med en stark subjektroll i karaktären Eliza. Vilka strategier som uppsättningen använder i sitt gestaltande av feminint respektive maskulint kodat beteende har kunnat preciseras tydligt. Publiken möter kvinnor som agerar och tar till handling. Det är kvinnor som får fokus utan att behöva säga någonting, kvinnor som kan vara farliga för andra än sig själva, kvinnor i beskyddande roller – kvinnor som betraktar sin omgivning istället för att betraktas. Det är besvärliga kvinnor som vi kan identifiera oss med. Allt detta är exempel på vad författarna i *Större än så här* anser bör gestaltas för att förändra mönstret.⁹¹ Men pjäsen saknar en mer mångfacetterad presentation av manliga genus. Här saknas manliga offer som inte blir humoristiska och män som överlämnar sina liv i någon annans händer utan att framstå som mesiga.

Genom min diskussion har jag redogjort för hur olika genus förevisas i uppsättning. Dessutom har jag synliggjort uppsättningens förhållande till heteronormen. Alla uttryck för genus som presenteras i uppsättningen vilar på en heteronormativ grund. Jag har diskuterat hur detta gestaltande kan påverka publikens förståelse för genus och påvisat det som problematiskt. Heteronormen förblir orörd och den som letar efter normbrytande manliga genussyttringar lämnar salongen besviken.

⁹¹ Karlén, Stormdal & Vinthagen. *Större än så här*, s. 138

6 KÄLLFÖRTECKNING

6:1 OTRYCKTA KÄLLOR

Ekenberg, Anton (2011). *Får mannen finnas?* (B-uppsats). Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, GU. Opublicerad.

Göteborgs Stadsteaters hemsida. *Historik*. <http://www.stadsteatern.goteborg.se/om-oss/historik/> (hämtat 2014-01-30)

Göteborgs Stadsteaters hemsida. *Om oss*. <http://www.stadsteatern.goteborg.se/om-oss/> (hämtat 2014-01-30)

Göteborgs Stadsteaters hemsida. *Pygmalion*. <http://www.stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/20132014/pygmalion/#tab-1> (hämtat 2014-01-30)

Nationalencyklopedin. *George Bernard Shaw*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/george-bernard-shaw> (hämtat 2014-02-24)

Nationalencyklopedin. *Pygmalion*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/pygmalion> (hämtat 2014-02-24)

6:2 TRYCKTA KÄLLOR

6:2:1 LITTERATUR

Björkman, Lotta & Sandegård, Frida (2011). *Scenus. En introduktion till normkritisk gestaltning*. Västerås: ATR:s förlag.

Butler, Judith (1990,1999). *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos AB.

Edemo, Gunilla & Engvoll, Ida (Red.) (2009). *Att gestalta kön. Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*. Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm.

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

Foster, Tomas & Heed, Sven Åke (Red.) (2007). *Ny svensk teaterhistoria 3. 1900-talets teater*. Stockholm: Gidlunds förlag.

Hermele, Vanja & Stone, Nina (2007). *I väntan på vadå? – Teaterförbundets guide till jämställdhet*. Stockholm: Premiss.

Järleby, Anders (2009). *Inlevelse och distans. Bertolt Brecht – om dramaturgi och skådespeleri*. Skara: Pegasus förlag & teaterproduktion.

Senelick, Laurence (Red.) (1992). *Gender in Performance: the presentation of difference in the performing arts*. Hanover: University Press of New England.

6:2:2 RAPPORTER OCH UPPSATSER

Assarsson, Evelina (2013). *Queera kroppar i höga klackar. En analys av High Heel Sisters performanceverk The Last Straw* (kandidatuppsats). Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, GU. Tillgänglig: <http://hdl.handle.net/2077/32629>

Feiler, Yael (2009). *Att välja och att välja bort*. Stockholm: Dramatikerförbundet. Tillgänglig: http://www.dramatiker.se/sites/default/files/att_valja_och_att_valja_bort_2009.pdf

Feiler, Yael (2011). *Berättarnas berättelser*. Stockholm: Dramatikerförbundet. Tillgänglig: http://www.dramatiker.se/sites/default/files/berattarnas_berattelser_2012.pdf

SOU 2006:42. *Plats på scen. Betänkande av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet*. Stockholm: Fritzes Offentliga Publikationer

Ödlund, Kristin (2013). *Från flickor till fittor – en jämförande analys av två feministiska pjäser* (kandidatuppsats). Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, GU. Tillgänglig: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/33890>