



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

Höstterminen 2013

Lärarytbildningen i musik

Linnea Bergstam

## Sångares sceniska handlingsutrymme

En undersökande studie om utvecklandet av normkritisk pedagogik i klassisk sångundervisning.

Handledare: Maria Becker Gruvstedt

# Sammanfattning

Titel: Sångares sceniska handlingsutrymme. En undersökande studie om utvecklandet av normkritisk pedagogik i klassisk sångundervisning.

Författare: Linnea Bergstam

Att stå på scen och sjunga inför en publik innebär på många sätt att iklä sig en roll. Den västerländska konstmusiken och opera är traditionstygda genrer med starka normer för hur sångare ska bete sig på scen. Normer i samhället i stort påverkar människors medvetna och omedvetna livsstilsval och värderingar, samt förmåga att förändra sin livssituation. De hänger ihop med makt och fungerar hämmande och begränsande för de som avviker ifrån normerna. Sångare undslipper inte samhälleliga normer, utan de kroppar som ses på en scen antas representera kroppen i samhället. Studiens syfte är tvådelat, där det första är att undersöka hur tre regissörer, sångare och pedagoger använder normkritik i sitt arbete. Det andra syftet är att studera huruvida normkritisk pedagogik i klassisk sångundervisning kan frigöra sångares sceniska handlingsutrymme.

Metoden för genomförandet är intervjuer och deltagande observation. Tre sångare, pedagoger och regissörer som på olika sätt arbetar normkritiskt intervjuades. Litteratur och informanternas utsagor låg till grund för en workshop och masterclass med klassiska sångare på Musikhögskolan i Malmö.

Resultaten visar på att sångstudenterna i många avseenden agerade könsstereotyp på scen. Lek med och ifrågasättande av stereotyper samt övningar som belyser makthierarkier användes för att medvetandegöra studenterna kring normer. Resultatet visar även på vikten av pedagogens medvetenhet kring vilka studenter som tillåts ta plats på scen och vem som i och med detta måste ge plats.

Sökord: normer, normkritik, genus, sångundervisning, opera, handlingsutrymme, musikpedagogik.

# Abstract

English Title: Singers' Discretionary Power. An Investigative Study on the Development of Non-normative Pedagogy in Classical Singing.

Author: Linnea Bergstam

Singing on stage is in many ways equivalent to dressing up as a character. Western classical music and opera are both genres with heavy traditions of how to act on stage. Norms in society in general affect how people consciously and subconsciously lead their lives, what their values are and what ability they have to change their life. Norms are connected with power and impede and restrict deviation from the norm. Singers are in no way exempt from these, the human bodies seen on stage are assumed to represent the human body in society. The aims of this study are twofold, where the first one is to examine how three directors, singers and pedagogues use a non-normative approach in their daily work. The second aim is to explore whether non-normative pedagogy applied to classical singing could help emancipate singers' discretionary power on stage.

The methods used are qualitative interviews and participant observations. Three singers, pedagogues and directors who work non-normatively were interviewed. Literature and statements from the interviewed subjects were used to create a workshop and master class for classical singers at the Malmö Academy of Music.

The results show that in many ways the singing students acted within gender norms on stage. Questioning these stereotypes by using exercises aimed to illustrate power hierarchies were used to raise awareness of existing norms. The results also show the importance of the teacher's understanding of who is allowed to claim space on stage and who, as a result of this, must step aside.

Keywords: norms, norm critique, gender, singing education, opera, music pedagogy.

I hate music! But I like to sing:  
la dee da da dee; la dee da dee.

But that's not music, not what I call music. No, sir.

Music is a lot of men in a lot of tails, making lots of noise like a lot of females;  
Music is a lot of folks in a big dark hall, where they really don't want to be at all;  
with a lot of chairs and a lot of airs, and a lot of furs and diamonds!

Music is silly! I hate music! But I like to sing:  
la dee da da dee: la dee da dee: la dee da dee.

*Ur I Hate Music!: A Cycle Of Five Kid Songs*, Leonard Bernstein

# Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1. Bakgrund.....	1
1.2. Syfte.....	2
1.3. Avgränsningar.....	2
2. Teoretisk utgångspunkt .....	3
2.1. Normer.....	3
2.2. Normkritisk pedagogik.....	3
2.3. En intersektionell ansats.....	4
2.4. Normkritik som konstnärlig metod.....	5
2.5. Kvalitet .....	6
2.6. Kön eller genus? Performativitet och materialisering.....	6
2.7. Sceniskt handlingsutrymme .....	7
2.8. Jämställdhet och opera.....	9
2.9. Tidigare forskning .....	9
2.10. Sammanfattning av Teoretisk utgångspunkt .....	12
3. Metod.....	13
3.1. Metodologiska överväganden.....	13
3.2. Två metoder för datainsamling: kvalitativa intervjuer och deltagande observation.....	14
3.2.1. Kvalitativ intervju .....	14
3.2.2. Deltagande observation .....	15
3.3. Studiens genomförande.....	15
3.3.1. Intervjuer.....	15
3.3.2. Deltagande observation.....	16
3.3.3. Dokumentation av workshopen.....	16
3.3.4. Analys.....	17
3.4. Reliabilitet och validitet.....	17
3.5. Etiska överväganden.....	17
3.6. Presentation av informanterna.....	18
3.6.1. Intervjurespondenter .....	18
3.6.2. Workshopdeltagare.....	19
4. Resultat.....	20
4.1. Intervjuer .....	20
4.1.1. Operan i samhället idag.....	20
4.1.2. Normkritik och opera.....	22
4.1.3. Varför normkritik?.....	23
4.1.4. Normkritiskt arbete konkretiserat.....	25
4.1.5. Resultat av och reaktioner på det normkritiska arbetet.....	26
4.1.6. Handlingsutrymme.....	27
4.1.7. Hänger normkritik och kvalitet ihop?.....	28
4.1.8. Den normkritiska sångpedagogen.....	29
4.2. Deltagande observation .....	30
4.2.1. Övningar.....	31
4.2.2. Status och hierarkier .....	31
4.2.3. Stereotyper.....	31
4.2.4. Ramarna.....	33
4.2.5. Masterclass.....	34
5. Diskussion.....	38
5.1. Operan i samhället.....	38
5.2. Informanternas koppling till begreppet normkritik.....	39
5.3. Normkritiskt arbete konkretiserat.....	40

5.4. Den normkritiska sångpedagogen.....	41
5.5. Stereotyper.....	41
5.6. Sceniskt handlingsutrymme.....	42
5.6.1. Feminina positioner.....	42
5.6.2. Maskulina positioner.....	43
5.6.3. Platsgivande och platstagande.....	44
5.7. Intersektionalitet.....	45
5.8. Kvalitet.....	45
5.9. Slutdiskussion och fortsatt forskning .....	46
6. Referenser.....	48
7. Bilagor.....	50
7.1. Intervjufrågor.....	50
7.2. Övningar.....	52
7.2.1. Status och hierarkier.....	52
7.2.2. Stereotyper.....	52

# 1. Inledning

## 1.1. Bakgrund

Jag har ett starkt minne från en konsert jag gjorde tillsammans med en vokalensemble på en finare julmiddag. En av sångerna vi framförde var av lite mer komisk karaktär och innehöll två solopartier. Första versen skulle sjungas av en man i ensemblen och andra versen av mig. Vi fick gärna spexa till det lite. När vi stod där på scenen under framförandet, uppklädda inför den tjusiga publiken slog det mig plötsligt att jag inte skulle kunna vara rolig på samma sätt som han var. Han skojade och skämtade under sin vers och hela publiken skrattade. När det sedan var min tur att sjunga upplevde jag det som att den enda rollen jag kunde ta för att inte rubba den sceniska balansen var rollen av en behagfull, trevlig och lite flirtig kvinna. Känslan jag fick var tydlig: att om jag hade försökt ta mer plats eller försökt vara rolig hade publiken inte skrattat, det hade blivit pinsamt och jobbigt.

Att stå på en scen inför en publik och sjunga innebär många gånger att iklä sig en roll. Inom olika genrer finns olika normer för hur en sångare bör ta plats på scen och vad som är ett ”bra” uttryck. Under min utbildning till instrument- och ensemblepedagog i klassisk sång vid Musikhögskolan i Malmö har jag själv vid flertalet tillfällen känt mig hämmad i mitt sceniska uttryck. Jag har upplevt det som att jag inte bara har agerat utifrån det musiken och texten säger till mig utan att jag även iklätt mig rollen som *kvinnlig sångerska* när jag klivit upp på scen. Jag har blivit mer och mer intresserad av att undersöka de uttrycksmöjligheter en sångare har på scen och vad som hindrar en sångare från att nå sin fulla sceniska och uttrycksmässiga potential. Den västerländska konstmusiken och klassiska sången är mycket traditionstyngd och det finns förväntningar på hur sångare inom denna genre bör föra sig, se ut och ta plats.

Normer kan ses som idéer hos individer och i samhället i stort om vad som anses vara normalt och onormalt (NE, 2013, Sörensdotter, 2010). Dessa föreställningar skapar förväntningar på hur vi ska leva våra liv och bete oss och påverkar även våra värderingar. Normer hänger ihop med makt, då de beteenden och attribut som håller sig inom normen värderas högre i vårt samhälle än de som bryter mot normen (RFSL ungdom, 2011). Jag upplever det som att normkritiska förhållningssätt och konstnärlighet ofta ställs emot varandra som att de vore varandras motpoler. Som att det ena utesluter det andra eller som att ett normkritiskt arbete skulle ske på konstnärlighetens bekostnad. Inför denna studie har jag blivit inspirerad av det konstnärliga och pedagogiska genusarbete som

skett som ett samarbete mellan olika svenska teaterhögskolor och presenterades i slutrapporten *Att gestalta kön. Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val* (2009). I rapporten skriver Katarina Hagström-Ståhl om att betrakta genusperspektivet som ett konstnärligt val och att medvetna val i det avseendet samt kreativa och konstnärliga impulser inte behöver stå emot varandra. Jag funderar kring om det tvärtom kan vara så att medvetenhet och kunskap om omgivande strukturer och de ramar vi förhåller oss inom kan påverka en sångares kreativa impulser positivt. Kan leken med olika feminina och maskulina attribut öka sångarens handlingsutrymme så att de konstnärliga impulser som dyker upp inte bara sker inom ramen för det förväntade och normupprätthållande? Kan en nyfiken och problematiserande sångundervisning fungera inte bara traditionsbevarande utan även som ett verktyg för demokrati och jämställdhet?

I denna studie har jag valt att fokusera på om ett normkritiskt perspektiv kan hjälpa klassiska sångare att bli friare i sitt sceniska uttryck. Jag har önskat undersöka om och hur befintlig litteratur och intervjurespondenters utsagor kan ligga till grund för utvecklandet av en normkritisk metod i klassisk sångundervisning.

## 1.2. Syfte

Uppsatsens syfte är tvådelat, där den första delen är att undersöka och analysera hur tre personer med olika professionella ingångar i den klassiska sången tänker och resonerar kring normkritik i sitt arbete. Uppsatsens andra syfte är att utifrån detta underlag undersöka om klassiska sångares sceniska handlingsutrymme kan frigöras med hjälp av normkritik som konstnärligt och pedagogiskt redskap.

Frågeställningar:

- Hur använder sig informanterna av normkritik i sitt arbete som regissörer, sångare och pedagoger?
- Kan deras arbetsmetoder användas för att konkret arbeta med normkritisk pedagogik i klassisk sångundervisning?
- Kan det normkritiska perspektivet i sångundervisningen hjälpa sångare att frigöra sitt sceniska handlingsutrymme?

## 1.3. Avgränsningar

I denna studie har jag valt att rikta in mig främst på de normer och traditioner som påverkar det sceniska uttrycket och undervisning i klassisk sång och opera. I och med detta kommer inte operans och den klassiska musikens roll inom kulturlivet och dess status gentemot andra genrer och



konstformer att problematiseras på det sätt som jag även anser är en nödvändig del i ett normkritiskt och demokratiserande arbete. Jag är medveten om att jag i och med mitt urval av arbetsområde och litteratur förmedlar normer som även dessa är värda att problematiseras och att jag utelämnar viktiga frågeställningar till förmån för andra.

I de genomförda intervjuerna ligger fokus på opera snarare än på klassisk sång som helhetsbegrepp, utifrån att samtliga informanter arbetar inom operan. Dock talar jag om opera och klassisk sång på ett enhetligt sätt genom hela studien. Klassisk sång kan ses som ett rambegrepp som syftar till den sångtradition som uppstått inom den västerländska konstmusiken och som innefattar många olika genrer inklusive opera. Min utbildning till klassisk sångpedagog innebär att jag bör ha kunskap om och undervisa i både opera och övriga genrer inom den klassiska sången. Den problematik och de arbetsmetoder jag vill lyfta fram menar jag är applicerbara på sångundervisning inom hela den klassiska genren även om opera främst är det område som studeras och undersöks inom ramen för denna studie.

## 2. Teoretisk utgångspunkt

I följande kapitel kommer studiens teoretiska utgångspunkter att beskrivas, jag kommer även redogöra för de begrepp som används i arbetet samt redovisa tidigare forskning som jag har funnit vara relevant för denna studie. Mot slutet av kapitlet kopplar jag samman detta med min forskningsfråga.

### 2.1. Normer

Normer är de föreställningar, oskrivna lagar, idéer kring och förväntningar på beteenden som finns hos oss som individer samt i samhället i stort (jfr t ex NE, 2013, RFSL ungdom, 2011, Sörensdotter, 2010). Normer påverkar oss hela tiden och fungerar som en social kontrollfunktion, de visar vilka beteenden och livsstilsval som uppskattas eller inte i en viss kulturell och social kontext. Normer skapas och återskapas kontinuerligt i mötet mellan människor och förändras därför beroende på tid och plats (RFSL ungdom, 2011). Till exempel är det beteende som ses som positivt på ett kontor inte nödvändigtvis det som premieras på en nattklubb. På samma sätt är till exempel normerna för vilka kläder som anses vara passande i ett visst socialt sammanhang annorlunda nu än för hundra år sedan och skiljer sig mellan olika länder och även inom olika grupperingar i samhället. Sörensdotter (2010) menar att skapandet, omformandet, ifrågasättandet och införlivandet av normer sker både medvetet och omedvetet. Men så länge ingen bryter mot normerna brukar de förbli osynliga (RSFL Ungdom, 2011).

Normer fungerar normaliserande, de skapar en bild av vad som är ”normalt” och eftersträvansvärt samt positionerar normbrytande beteenden som ”avvikande” (Ambjörnsson, 2003, Bromseth, 2010). Ambjörnsson (2003) visar på hur heteronormen manifesterar sig genom att en viss typ av heterosexuellt liv framstår som naturligt, enkelt och åtråvärt. I kontrast till detta framstår relationer och livsval som inte passar in i heteronormen som problematiska och mindre önskvärda (Bromseth, 2010).

Många normer är positiva, till exempel sådana som förespråkar att vi ska vara trevliga mot främlingar och att man flyttar på sig om någon behöver komma förbi. Men normer hänger även ihop med hierarkier och maktstrukturer i samhället och verkar begränsande och i vissa fall bestraffande för de personer som avviker från det som uppfattas som ”normalt” (Ambjörnsson, 2003). Sörensdotter (2010) lyfter fram hur normer kring sexualitet och kön påverkar hur människor framställer sig själva som kvinnor och som män. Hon menar att i de flesta miljöer förväntas män

och kvinnor leva heteronormativt i sina val av partner, yrke, klädsel, rörelsemönster, talröst, livsstil med mera. Föreställningen att män och kvinnor som grupp skiljer sig väsentligt ifrån varandra, att kvinnor ska vara ”kvinnliga” och män ska vara ”manliga” gör enligt Sörensdotter (a.a.) att personer som faller utanför köns- och sexualitetsnormerna riskeras att bestraffas i form av trakasseri, osynliggörande eller våld.

## **2.2. Normkritisk pedagogik**

Normkritisk pedagogik kan beskrivas som en pedagogisk ansats som syftar till att synliggöra normer och privilegier, samt att problematisera dessa (Bromseth, 2010, RFSL ungdom, 2011). Privilegier kan i detta sammanhang ses som den samhälleliga makt, status och möjlighet att förändra sin levnadssituation som en person passar in i normen erhåller (RFSL Ungdom, 2011). Konkreta exempel på dessa privilegier är till exempel att kunna gå hand i hand på stan med den man är kär i utan rädsla för att bli trakasserad eller att ha sökt ett jobb och inte behöva reflektera kring om huruvida ens hudfärg och namn var det som gjorde att man inte kallades till intervju. Ett normkritiskt arbetssätt innebär att fokus riktas mot de normer och maktstrukturer som påverkar våra värderingar. Detta kan jämföras med ett så kallat toleranspedagogiskt arbetssätt där blicken oftast läggs på de som avviker ifrån normen (Bromseth, 2010). Bromseth menar att nackdelen med ett toleranspedagogiskt arbetssätt är att det syftar till att skapa förståelse och väcka empati för de diskriminerade personerna och grupperna. Problemet med detta är att de som avviker ifrån normen riskerar att positioneras som ”några andra” som behöver förståelse och acceptans och att normer upprepas och förstärks istället för att förändras i grunden (Bromseth, 2010). En normkritisk ansats i pedagogiken vänder på begreppen och ifrågasätter det som vi ser som självklart och ” normalt” och är till stor del en träning i att se sina egna privilegier och hur man själv är en del i att upprätthålla maktstrukturer i samhället (RFSL ungdom, 2011). Bromseth (2010) lyfter fram att ett normkritiskt arbete innebär att pedagogen måste reflektera över sin egen kulturella bakgrund och sin sammansatta identitet för att själv bli medveten om vilka normer som förmedlas i undervisningen. Han menar att både pedagogen och eleverna kan komma att genomgå en kris när normer och privilegier synliggörs. Att medvetandegöras om sin egen privilegierade position är utmanande och krävande. Även Sörensdotter (2010) lyfter fram att det normkritiska anslaget öppnar upp för obekväma lärosituationer, men knyter an till utbildningsvetaren och forskaren Kevin Kumashiro (refererad i Sörensdotter, 2010) som menar att för att människor ska kunna förändra sitt agerande och sina tankar så måste de utmanas på djupet.

## 2.3. En intersektionell ansats

Människor indelas i grupper utifrån bland annat kön, sexualitet, funktionsförmåga, etnicitet, klass och ålder. Ett intersektionellt perspektiv syftar till att belysa hur olika maktordningar samverkar vid skapandet av de hierarkier som leder till inklusion eller exklusion i samhället för olika grupper av människor (Lykke, 2007, Sörensdotter, 2010). En människas handlingsutrymme och livsvillkor definieras således inte av enstaka normer utan av ett komplext samspel av olika normer som påverkar hur vi uppfattar oss själva och blir uppfattade av andra. De flesta människor befinner sig samtidigt inom vissa normer medan de bryter mot andra. Intersektionalitetsbegreppet kan vara till hjälp för att se att makt och normer är rörliga och föränderliga, vilket innebär att det inte heller är så enkelt som att normpersoner har makt och icke-normpersoner inte har makt (Sörensdotter, 2010). Lykke (2007) problematiserar intersektionalitetsbegreppet och menar att det inom definitionen även ryms hierarkier, där vissa sociala kategorier kan ha högre status eller ses som viktigare än andra. Detta kallar Lykke för *konkurrerande intersektionalitet* och menar att olika feministiska inriktningar kan välja att lyfta fram olika frågor som de tycker är av större vikt andra. Att se att flera olika maktordningar samverkar behöver inte betyda att alla perspektiv tilldelas samma relevans.

## 2.4. Normkritik som konstnärlig metod

Behöver normkritik och konstnärlighet utesluta varandra? Enligt Hagström-Ståhl (2009) ställs ofta genusmedvetenhet och konstnärlighet emot varandra, som att de två är vitt skilda och oförenliga företeelser. Hon menar även att kreativa impulser och medvetna val ställs emot varandra på liknande sätt och att uppfattningarna om dessa två motsatsförhållanden försvarar för den som vill inkorporera ett genusperspektiv i den konstnärliga arbetsprocessen. Genusmedvetenheten får enligt Hagström-Ståhl (2009) ofta stå vid sidan om det konstnärliga arbetet, som ett teoretiskt verktyg för analys, men används sällan som grund i det konstnärliga arbetet. Att låta genusperspektivet genomsyra hela den praktiska verksamheten och att se det som ett konstnärligt val innebär att genustanken integreras i skolans ordinarie verksamhet. Värt är att påpeka att Hagström-Ståhls *Manifest för en genusmedveten gestaltning* (2009) främst fokuserar på ett genusperspektiv och på heteronormen, men har en normkritisk och intersektionell inramning och jag anser att hennes diskussion är applicerbar på hur det skulle vara att arbeta med ett bredare normkritiskt perspektiv där även andra maktstrukturer och hur de är sammanlänkade belyses. Ett normkritiskt perspektiv inom scenkonsten handlar enligt Hagström-Ståhl (2009) till stor del om att medvetandegöra de vanor och beteenden hos konstnärer och pedagoger som på olika sätt befäster och återskaprar

maktstrukturer. Dock är inte genusmedveten gestaltning en egen genre som genererar en viss typ av alster, tvärtom menar Hagström-Ståhl (2009) att genusperspektivet blir ett konstnärligt förhållningssätt som ”genererar en mängd nya möjligheter och ett breddat utrymme för konstnärliga val” (s.126). De medvetna val som tas i relation till genus innebär inte heller att slutresultatet är förbestämt eller att den som arbetar på detta sätt har full kontroll över arbetet som sker. Fortsättningsvis betonar Hagström-Ståhl (2009) hur viktigt det är att vara medveten om att de ord och begrepp vi använder oss av alltid är laddade med värderingar. När genusmedvetenhet och normkritik används som konstnärligt redskap blir arbetet med språket centralt. Även Bromseth (2010) lyfter fram vikten av att vara medveten om hur språket bidrar till att skapa ramar i undervisningssituationen. Hur pedagogen språkligt formulerar sig och vem som görs till norm i alltifrån val av kurslitteratur till exempel på vilken sorts kärleksrelationer som lyfts fram är av största vikt i normkritisk undervisning.

## **2.5. Kvalitet**

Som tidigare lyfts fram är språket och diskurser grundläggande vid skapande och upprätthållande av normer. En feministisk ingång till vetenskap är att det inte finns några begrepp som är neutrala och utan värdeladdning. Tvärtom förmedlar alla ord och begrepp medvetet eller omedvetet värderingar om kön, sexualitet, etnicitet, klass och funktionalitet (Hermele, 2006). Hermele (a.a.) belyser ordet *kvalitet* och menar att det är ett centralt begrepp inom scenkonsten och musikbranschen som till synes är neutralt och sällan definieras. Kvalitet spelar roll när kulturstöd ska fördelas, när föreställningar recenserar och vid val av repertoar. I en rapport från ett seminarium på Teaterbiennalen frågar sig Hermele (a.a.) på vilket sätt den manliga dominans som funnits inom scenkonsten de senaste 250 åren påverkar idealet för vad som är kvalitativ konst. Hon refererar till kunskapsteoretikern Elizabeth Kammarck Minnich, som menar att det grundläggande problemet är att ett fåtal dominerande personer får ses som representanter för flertalet. De manliga kompositörer, dramatiker och regissörer som har blivit en del av kanon blir det ideal och den norm som all konst mäts efter. Vem som har möjlighet att definiera begreppet kvalitet blir i förlängningen en fråga om makt.

Fortsättningsvis redogör Hermele (2006) för Ylva Gisléns framförande under sagda seminarium som lyfter fram vikten av att vara vaksam när begrepp ordnas i tvådelade kategorier som antas vara varandras motsatser. I dessa dikotomier som till exempel man/kvinna, svart/vit, heterosexuell/homosexuell finns det alltid en maktrelation, där ett av begreppen rangordnas högre i

en hierarki (a.a.). Författaren menar att om kvalitet ställs emot jämställdhet och mångfald kommer detta att försvåra ett jämställdhetsarbete inom de konstnärliga institutionerna. Hermele (2006) lyfter fram att om begreppet kvalitet definierades skulle det leda till att de nu osynliga normer och ideal som omger begreppet behöver uttalas och kunna ifrågasättas. Kvalitet skulle inte längre kunna ses som ett neutralt begrepp, vilket skulle öppna upp för flera parallella kvalitetsbegrepp.

## 2.6. Kön eller genus? Performativitet och materialisering

Den amerikanska filosofen och könsteoretikern Judith Butler har starkt kritiserat den uppdelning mellan ett "biologiskt" kön och ett socialt konstruerat "genus" som tidigare har varit tongivande i feministisk teoribildning. Syftet med denna uppdelning har varit att motverka och bekämpa den syn på kön som ser skillnaden mellan män och kvinnor som något medfött och naturgivet och med hjälp av biologin rättfärdigat kvinnors underordning (Carlsson, 2001). Genusbegreppet har alltså uppkommit för att visa på att de föreställningar om vilka beteenden, attribut, utseenden, yrkesval osv. som är kvinnliga respektive manliga är resultatet av kulturella och sociala mönster och att det därför inte finns något i vår biologi som säger att en världsomspännande kvinnlig underordning är oundviklig (Carlsson, 2001). Butler (2011) menar att om kön och genus är något väsensskilt, så borde det inte vara nödvändigt att en person blir ett visst genus bara för att hon är av ett visst kön. Det borde också kunna finnas flera genus än två, för vad är det som säger att det bara finns två olika sätt att kulturellt tolka våra könade kroppar? Resonemanget fortsätter med att Butler (2011) påpekar att om genus är någonting man *blir*, men inte *är* (och problematiserar på detta sätt filosofen Simone de Beauvoirs kända uttalande "man föds inte till kvinna, man blir det") så måste genus vara någon form av aktivitet och en upprepad handling, snarare än ett substantiv.

"Sådana allmänt konstruerade handlingar, gester, utföranden är performativa i den bemärkelsen att den kärna eller identitet som de gör anspråk på att uttrycka är fabricerad och upprätthålls med kroppsliga tecken och andra diskursiva medel. Att den genuspräglade kroppen är performativ tyder på att den inte har någon ontologisk status som är oberoende av de handlingar som konstituerar dess verklighet" (Butler, 2011, sid. 214)

Genus konstrueras alltså, enligt Butler, genom de beteenden och gester som ofta tolkas som resultatet av detsamma. Genus och heterosexualitet är inga inre, inneboende, stabila egenskaper utan skapas och upprätthålls genom ständig upprepning (Rosenberg, 2000). För att använda mig av Rosenbergs uttryck kan man säga att genus, med detta synsätt, är ett slags *performance*, som vi alla deltar i och ägnar oss åt hela tiden. Butler menar att skillnaden mellan kön och genus inte är så stor som vi gärna vill tro, genus är en effekt av genushandlingar och upplevelsen vårt kön är en effekt av genus, därför menar hon att *både* kön och genus är konstruerade och dessutom oskiljaktiga

(Carlsson, 2001). Butler väljer således att inte tala om konstruktion i förhållande till kön och genus, då detta resulterar i en uppdelning mellan det "naturliga" och det "konstruerade" utan talar istället om *materialisering* (Carlsson, 2001). Butler menar att våra fysiska kroppar skapas och blir begripliga med hjälp av språket och diskurser. Hon ifrågasätter inte att det finns medfödda fysiska skillnader mellan män och kvinnor, men menar att dessa skillnader är beroende av hur vi talar om kroppen och könen. För att våra kroppar ska få mening och bli förstådda i vårt samhälle krävs det att vi är antingen män eller kvinnor *och* heterosexuella (Carlsson, 2001). Butlers poäng är, som jag tolkar det, att om vi hade talat om kroppen på ett annat sätt, hade vi med största sannolikhet tolkat och uppfattat våra kroppar på ett annat sätt, samt haft andra ramar att röra oss inom.

## 2.7. Sceniskt handlingsutrymme

Houmann (2010) menar att en definition av begreppet handlingsutrymme innefattar både möjliggörande och begränsande perspektiv. Begreppet beskrivs av Houmann som innehållande *relationella* och *intentionala* aspekter, det vill säga handlingsutrymme sker i relation mellan åtminstone en person och något annat till exempel andra personer, strukturer eller företeelser. Dessutom är handlingsutrymme inte något som bara händer, utan för att det ska uppstå krävs det att någon vill ha det. Houmann skriver att "det innebär att handlingsutrymme uppträder inte bara av sig själv utan i en förhandling mellan åtminstone två olika aktörer, av vilka en måste vilja att handlingsutrymme realiserar" (s. 68).

Teater Lacrimosa är en friteatergrupp och tankesmedja som arbetar med normkritisk och feministisk gestaltning. I *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning* (2008) skildrar Karlén, Stormdahl och Vinthagen sitt undersökande konstnärliga arbete och sina funderingar kring kroppens betydelse på en scen. De menar att den kropp vi får se på en scen representerar kroppen i samhället och likt Butler påpekar de att de beteenden vi får se ofta betraktas som en förlängning eller ett resultat av det biologiska könet. De föreställningar vi har om olika grupper i samhället kommer vi även att applicera på de människor vi ser på en scen (Karlén, Stormdahl & Vinthagen, 2008). Författarna menar att det då är viktigt att vara medveten om hur kön konstrueras och kommuniceras och att i den konstnärliga processen ta medvetna val kring vad vi vill berätta. Statsvetaren och rättviseteoretikern Iris Marion Young (2000) har försökt förstå varför det finns typiskt kvinnliga och manliga sätt att röra sig på och vad de olika rörelsemönstren betyder. Young menar att kvinnor i allmänhet inte är lika öppna i kroppen som män är när de går och springer och att det finns en tydlig skillnad i den plats en man eller en kvinna tar i ett rum. Hon säger att "det är

som om vi kvinnor i idrottsliga sammanhang föreställde oss att vi var omgivna av gränser som vi inte får överträda. Det rum vi gör tillgängligt för våra rörelser är avgränsat.” (Young, 2000, s. 262). Detta förklarar Young med att kvinnor konstant lever i en motsägelse. En kvinna vet om, i egenskap av att vara människa, att hon är ett subjekt, men då den patriarkala kulturen och samhället definierar kvinnan som den Andra upplever hon i samma stund sig själv som ett objekt. Denna objektivering gör att kvinnor uppfattar sina kroppar som ömtåliga och att de upplever sina rörelser som iakttagna och granskade, uppmärksamheten splittras mellan fokus på det som ska utföras och mellan kroppen som ska utföra handlingen. Objektiveringen leder enligt Young till att kvinnor tenderar att vara mer återhållsamma i sitt rörelsemönster, inte fullfölja rörelsernas riktning samt underskatta sina kroppars faktiska förmågor.

Hagström-Ståhl (2009) beskriver platstagande på scen som ett ömsesidigt agerande, där det krävs att någon ger plats så att platstagande ska kunna ske. De kvinnliga studenter hon har arbetat med har i högre grad än de manliga studenterna tyckt att platstagande har varit problematiskt och att de i större utsträckning får höra att de måste ”ta för sig mer”. Hagström-Ståhl (2009) menar att män i högre utsträckning tränas på att ta för sig och att de dessutom tilldelas ett större utrymme av omgivningen och motspelarna. Att även platsgivande är en teknik som bör ingå i en skådespelarutbildning är något som författaren vill lyfta fram. För att kvinnor ska kunna få ett större handlingsutrymme på scen krävs det även att män får lära sig att agera på ett sätt som är platsgivande.

## **2.8. Jämställdhet och opera**

Enligt Svensk Teaterunions (2013) statistik över de urpremiärer, premiärer och nypremiärer som ägde rum på svenska operascener under 2012 förhöll sig könsfördelningen som sådan: 94% av musiken som framfördes och 90 % av libretti var skriven av män. 97% av dirigenterna och 60% av regissörerna var män. Statistiken har med små förändringar sett ungefär likadan ut sedan 2007 då Svensk Teaterunion började dokumentera och sammanställa statistik över svensk scenkonst. I sammanställningen för år 2007 lyfter Hermele (2008) fram att operan är bottenplacerad när det gäller jämställdhet och scenkonst i Sverige. Fortsättningsvis bemöter Hermele (2008) argumentet att denna snedfördelning av kön beror på ett mansdominerat kulturarv med att belysa att vad som blir en del av kulturarvet är ett val. Hon lyfter fram att en mängd kvinnliga kompositörer har haft en plats i historien, men av dessa har de flesta sållats bort sedan när historieböckerna och kulturarvet ska skrivas. Ett manligt dominerat kulturarv borde inte heller nödvändigtvis innebära att de som



dirigerar är till största del män (Hermele, 2008). Bland de sångare som står på scen råder en relativt jämn könsfördelning. År 2012 var 45% av de medverkande sångarna på scen kvinnor (Svensk Teaterunion, 2013).

## 2.9. Tidigare forskning

I mitt sökande efter tidigare forskning har det varit svårt att finna musikpedagogisk forskning med inriktning på normkritik och klassisk sång. Desto vanligare är det med studier ur ett genusperspektiv som tar sig an populärmusik. Till exempel Borgström Källéns (2011) studie som undersöker elevers musikaliska handlingsutrymme på gymnasieskolans estetiska program utifrån ett genusperspektiv. Resultatet av intervjuer med och observationer av elever och lärare på det estetiska programmet pekar på att det på de två undersökta skolorna fanns ett förgivettagat och normaliserat särskiljande mellan pojkar och flickor, både i val av huvudinstrument och kurser, men även i musikalisk handling. Både lärare och elever var medvetna om detta, men verkade inte tro att detta var något som kunde påverkas inom ramen för det estetiska programmet. I intervjuerna visade det sig att många av informanterna gav uttryck för ett essentialistiskt synsätt. Olika olikheterna i val och beteende hos eleverna förklarades just med att pojkar och flickor sågs som i grunden olika varandra. Resultatet visade även på att de flickor som deltog i studien kände sig betraktade i ensemblesituationer. I sin analys refererar Borgström Källén (2011) till Lucy Green, som menar att femininitet blir tydligt betonat när fokus ligger på musikalisk virtuositet. Det är enligt Green (refererad i Borgström Källén, 2011) svårt för kvinnor att inta en position som en virtuos musiker utan att utmana de feminina och maskulina positioner som kodar feminiteter som objekt och maskuliniteter som experter. Sång visade sig, i enlighet med tidigare forskning, vara ett feminint kodat instrument. De allra flesta flickorna som gick på estetiska programmet hade sång som huvudinstrument, men den feminina kodningen visade sig även genom att de få pojkar som tog sånglektioner kunde komma att betraktas som homosexuella av sina skolkamrater. Dessa pojkar betraktades även som särskilt kompetenta musiker, vilket legitimerade deras val av sång som instrument (Borgström Källén, 2011). De flickor som bröt mot sångnormen genom att spela manligt kodade instrument visade sig inta en ackompanjerande funktion och spelade med ett uttryck som uppfattades som feminint. På detta sätt utmanade de i egentlig mening inte den norm som kodar femininitet som en understödjande position.

Cecilia Björk (2011) har i sin doktorsavhandling använt sig av diskursanalys för att undersöka hur språket används för att skapa föreställningar om genus, social förändring och populärmusik.

Under studien analyserade Björk rundabordssamtal med både personal och deltagare i fyra olika musikprojekt som samtliga syftade till att locka fler unga kvinnor till utövandet av populärmusik. Tidigt under analysarbetet framkom det att deltagarna uttryckte sig om kvinnors musicerande i spatiala termer; de talade om utrymme och om att tjejer behövde ”ta plats”. Detta kopplar Björk till ett bredare kulturellt sammanhang och menar att detta begrepp även frekvent används inom andra områden och i media då kvinnor ska inträda på traditionellt mansdominerade områden. I analysen används bland annat uttrycket *blick* (gaze) som inom feministisk teori används för att beskriva ett sätt att titta på någon som utövar makt och kontroll genom att enbart iaktta. Enligt bland annat Marion Young är det på detta sätt som män ser på kvinnor och som även kvinnor sedermera lär sig att se på sig själva. Denna blick var central för hur deltagarna såg på kvinnor och musicerande. Resultatet visade att informanterna samtalade om den kvinnliga kroppen i relation till musikaliskt och sceniskt utrymme på ett sätt som var motsägelsefullt. På samma gång som kvinnor i egenskap av rockmusiker förväntades ha ett provocerande, öppet rörelsemönster förväntades deras kroppar vara stängda på ett sätt som sågs som ”naturligt” feminint. Kvinnor förväntades ta plats på ett traditionellt manligt sätt för att förtjäna respekt i en viss genrepraktik, samtidigt som de förväntades kontrollera sina kroppar för att inte inbjuda till objektifiering. Det var dock inte så enkelt som att de kvinnor som uppträdde på ett traditionellt manligt vis erhöll respekt eller tolkades som autentiska rockmusiker. Tvärtom tolkades kvinnors kroppar och beteenden genom ett normativt feminitetsraster där handlingsutrymmet för att ses som kvinna var relativt snävt. De positioner som erbjöds var antingen en traditionell behagfull feminitet eller en ”modern”, sexig och stark feminitet. Den senare av dessa beskrivs ta mer plats, dock mättes den fortfarande med den objektifierande blicken. En kvinnlig kropp upplevdes även ibland vara i vägen för musiken och dess förekomst på en scen tycktes i viss mån ”blockera” ljudet. Detta hängde ihop med att kvinnor först och främst sågs som just kvinnor på scen, sedan musiker. Sceniskt handlingsutrymme uppstår enligt Björk (2011) i relationen mellan kvinnans önskan att uppfylla normerna för kvinnlighet och en parallell önskan att bryta mot just desamma för att uppfylla genrenormerna. Fortsättningsvis diskuterar Björk det problematiska i att framhålla vikten av att kvinnor måste ta mer plats och få bättre självförtroende, då detta riskerar att förflytta ansvaret för förändring på kvinnor. När förändringsansvaret läggs på kvinnor finns risken att de ses som svaga och undergivna istället för att de normer och maktstrukturer som leder till kvinnlig underrepresentation utmanas och förändras. I relation till detta frågar sig Björk om plats enbart är något som kan tas eller om det även är något som kan ges.

Rebecca Billström har i sin c-uppsats i musikpedagogik (2010) undersökt vad normkritisk pedagogik betyder och innebär för musikundervisning. Genom att intervjua tre pedagoger (varav två arbetade som musiklärare och en som lärare i drama och samhällskunskap) som tillämpar normkritisk pedagogik i sin undervisning sökte Billström finna likheter och olikheter i undervisningen mellan de olika ämnena samt resonera kring hur andra ämnen skulle kunna berika och utmana undervisningen i musik och vice versa. Resultatet av intervjuerna visade bland annat på hur de olika pedagogerna sade sig använda normkritiska perspektiv i sin profession som pedagoger. En av pedagogerna, en sångpedagog, menade att heterosexuallitetsnormen är den norm hon arbetar tydligast och mest konkret med i sin undervisning i och med texttolkning av sånger. Enligt henne uppfattas kärlekssånger ofta automatiskt som att de handlar om relationen mellan en man och en kvinna. Pedagogerna brukade ibland medvetet provocera fram hos eleverna att de skulle föreställa sig en person av samma kön då de sjöng. Framför allt bad hon aldrig eleverna byta ut ett *she* mot ett *he* eller vice versa i sång som ”egentligen” ska sjungas av en man och hon försökte undvika att över huvud taget könsbenämna föremålet för kärlek i diskussioner om sångtexterna. Gemensamt hos de tre informanterna var att de alla beskrev normkritisk pedagogik som ett verktyg för att kunna ta sig ur en lärarpraktik som upplevdes som hämmande för eleverna på olika sätt. För dem var normkritiken en nyckel för att kunna låsa upp en pedagogik som de önskade gav eleverna större frihet i livsval, villkorslös utveckling och breddade sinnen. Samtliga informanter var även mycket medvetna om sitt språkbruk i undervisningen och beskrev att de hela tiden gjorde aktiva val i att inte försöka förstärka normer med sin diskurs. Snarare försökte pedagogerna bredda vad som ses som ”normalt” eller ”vanligt” genom att till exempel tala om regissörer som *hon* eller att tala om vårdnadshavare istället för föräldrar.

En studie som berör handlingsutrymme är Anna Houmanns *Musiklärares handlingsutrymmemöjligheter och begränsningar* (2010). Författaren har i sin avhandling undersökt vad handlingsutrymme är och innebär för musklärare, samt hur och var det skapas. Houmann lyfter fram att tidigare forskning och litteratur på området till största delen berör de begränsningar som omgärdar begreppet. I de intervjuer som genomförts med musklärare och musklärestudenter visade det sig dock att informanterna huvudsakligen talade om de möjligheter de upplevde i sin profession. Möjligheter och begränsningar visade sig inte beskrivas och upplevas som två från varandra åtskilda begrepp utan tvärtom som sammanflätade, där begränsningar även kunde vändas till möjligheter. Musiklärares handlingsutrymme beskrivs av Houmann ”som något som framträder; mellan musklärare och institutionellt sammanhang, mellan musklärare och uppgift och

mellan musklärare och andra, till exempel i relationer till elever, kollegor och rektor.” (s. 182). För att handlingsutrymme ska kunna uppstå krävs det enligt författaren att lärarna besitter både kunskap om vad som behöver göras och viljan att faktiskt genomföra detta. Vilja, kunskap och handling samspelar alltså när handlingsutrymme skapas och Houmann beskriver detta som en aktiv process där musklärare inte bara skapar handlingsutrymme utan de ”handlingsutrymmar”. Denna process uppstår när lärarna har tillgång till alla sina resurser (Houmann, 2010).

## **2.10. Sammanfattning av Teoretisk utgångspunkt**

Normer i samhället i stort påverkar människors handlingsmöjligheter, beteenden och värderingar (Sörensdotter, 2010, Ambjörnsson, 2003). Ett intersektionellt perspektiv kan användas för att analysera hur olika normer och maktstrukturer samverkar till att privilegiera vissa och diskriminera andra (Sörensdotter, 2010, Lykke, 2007). Operan och den klassiska musiken är inte undantaget strukturer, utan har mer eller mindre uttalade normer för hur en föreställning ska se ut, hur sångare ska agera och vara både på scen och vad som är kvalitativ konst. Hur påverkar detta och samhälleliga normer kring kön, sexualitet, etnicitet, ålder och funktion sångares beteende och handlingsutrymme på scen? En normkritisk ansats i pedagogiken syftar till att belysa dessa maktstrukturer och problematisera de normer som verkar begränsande för människor (Bromseth, 2010). Kan denna typ av ansats användas som ett konstnärligt och pedagogiskt val i klassisk sångundervisning och på så sätt underlätta för sångare att frigöra sig från begränsande normer och främja flera uttrycksmöjligheter och jämställdhet?

Marion Young (2000) menar att kvinnors uppfattning av att samtidigt vara ett objekt och ett subjekt kan leda till ett mer hämmat kroppspråk och en känsla av att ständigt vara bevakad. Detta kopplas till Björks (2011) och Borgström Källéns (2011) studier om populärmusik och genus som visar på att kvinnliga musiker i många avseenden mäts efter en manlig norm och att män och kvinnor förväntas inta olika roller där kvinnans roll är understödande. Föreställningar om att kvinnor måste ”ta plats” på scen riskerar att förflytta förändringsansvar över till kvinnor och problematiserar heller inte den plats män tar (Björk, 2011). I denna studie förekommer både uttrycken kön och genus och utifrån Butlers (2011) materialiseringsteori där kön och genus ses som oskiljaktiga görs ingen direkt åtskillnad av begreppen.

## 3. Metod

### 3.1. Metodologiska överväganden

Forskning kan ses som en process, där forskaren utifrån ett problem eller en undran systematiskt samlar in, jämför, analyserar och tolkar data för att skapa förståelse eller ny kunskap (Krüger, 2008). Vanligtvis delas forskning in i två breda fält- kvantitativ och kvalitativ forskning. Kvantitativ forskning kommer ur den positivistiska traditionen, där endast de fenomen som kan observeras och bekräftas via sinnen ses som kunskap (Bryman, 2011). Inom kvantitativ forskning strävar forskaren efter att vara neutral och värderingsfri och efter att kunskapen som genereras ska vara objektiv och kunna upprepas (Krüger, 2008, Bryman, 2011). Kvalitativ forskning är en del i en tolkande forskningstradition, där forskaren snarare än att försöka beskriva verkligheten är intresserad av att tyda och förstå hur olika grupper och individer tolkar sina olika verkligheter (Bryman, 2011). Inom kvalitativ forskning accepteras att forskaren inte kan vara neutral, utan att denna har en förförståelse för det område som studeras utifrån sina egna personliga erfarenheter (Krüger, 2008).

Denna studie bygger på intervjuer med tre sångare, pedagoger och regissörer samt på observation av en workshop med sångare på musikhögskolan. De metoder jag har valt att arbeta med är av kvalitativ art, då jag har intresserat mig för att förstå hur normkritisk pedagogik kan ligga som en grund i sångundervisning, hur de tre informanterna resonerar kring begreppet i relation till opera och klassisk sång, samt att undersöka hur normkritik på ett konkret sätt kan användas i en undervisningssituation med klassiska sångare.

Uppsatsen är skriven ur ett socialkonstruktionistiskt perspektiv, där synen på verkligheten är att den konstrueras i det kontinuerliga sociala samspelet mellan människor (Bryman, 2011). De begrepp och kategorier människor använder sig av för att skapa mening i och förstå omvärlden är enligt socialkonstruktionismen beroende av att vi befinner oss i en viss social och kulturell kontext. De är således produkter av det samhälle och den tid vi lever i. Socialkonstruktionismen ifrågasätter essentialism, det vill säga tanken att människor har en inneboende natur som gör att vi beter oss som vi gör och att de begrepp vi delar upp världen i är naturliga och naturgivna. Den kritiserar även positivistiska synsätt som innebär att det finns en objektiv verklighet att studera samt att forskning kan vara värderingsfri. Om människor kontinuerligt konstruerar och reviderar verkligheten omkring sig blir resultatet att hur verkligheten uppfattas är mycket flytande och att de kategorier människor

delas in i är mycket bräckliga (Bryman, 2011). Vad som räknas som kunskap enligt detta synsätt, till skillnad från ett positivistiskt sådant, är alltså inte någon fast sanning som finns att söka upp i en objektiv verklighet. De resultat en forskare presenterar blir en av många möjliga beskrivningar av verkligheten och ses inte som slutgiltiga fakta (Bryman, 2011).

## **3.2. Två metoder för datainsamling: kvalitativa intervjuer och deltagande observation**

I min önskan att undersöka och analysera hur informanterna tänker och resonerar kring normkritik kopplat till sina erfarenheter som sångare, regissörer och pedagoger valde jag att genomföra intervjuer. För att koppla den studerade litteraturen och den insamlade datan från intervjuerna till en konkret praktik som sångpedagog har jag dessutom filmat och observerat en workshop med sångstudenter på musikhögskolan. I följande avsnitt beskrivs metodvalen närmare.

### **3.2.1. Kvalitativ intervju**

De intervjuer jag genomförde var semistrukturerade med en hög grad av standardisering. Jag hade förberett vilka frågor som skulle ställas och i vilken ordning de skulle ställas, men lämnade ett stort utrymme för informanterna att svara. Kvale och Brinkmann (2009) liknar intervjuandet vid en process där intervjuaren är en resenär som färdas i ett okänt landskap och *tillsammans* med informanterna konstruerar kunskap. Den kunskap som intervjuerna producerar skapas i samtalet och förhållandet mellan intervjuaren och informanterna. Mot denna bakgrund blir det också tydligt att det är just de frågor som intervjuaren väljer att ställa som denne får svar på. Vilka frågor, hur de ställs och hur informantens svar sedan följs upp är av största vikt för forskningsresultatet (Kvale & Brinkmann, 2009). Jag är medveten om att de frågor jag har valt att ställa och de svar dessa har genererat är en direkt konsekvens av hur jag har valt att avgränsa frågeområdet och de landskap jag så att säga valt att färdas in i. I arbetet med denna uppsats har jag inte varit ute efter att finna ”sanningen” eller ”rätt” svar på mina funderingar, utan med ett nyfiket och öppet sinne velat få ta del av berättelser och erfarenheter. Min förhoppning är att dessa erfarenheter kan bidra till att medvetandegöra hur normkritik kan användas i sångundervisning och låta pedagoger och elever frigöra sig ifrån tyngande normer och värderingar. Kvale och Brinkmann (2009) skriver även om att det som legitimerar forskning inte längre måste vara att den frambringar ”sann” kunskap utan huruvida den frambringar nyttig kunskap. Om forskning fungerar, det vill säga lär oss något nytt som hjälper oss att vidga vår världsbild, är det god forskning och genererar också god kunskap. Dock är frågan om vad som anses vara ”nyttig” kunskap laddat med värderingar och knutet till makt,

liksom ordet kvalitet som tidigare har lyfts fram i denna uppsats. Vem har rätten att bestämma vilken kunskap som är nyttig?

### **3.2.2. Deltagande observation**

De intervjuer jag genomförde kompletterades med en workshop med sångstudenter på musikhögskolan. Metoden jag valde för att genomföra och dokumentera workshopen är deltagande observation, som är en etnografisk forskningsmetod. Etnografi är en kvalitativ forskningsmetod som används för tolka de kulturella och sociala processer som sker inom grupper och kan användas som ett redskap för att förstå vilken mening och betydelse vi tillskriver olika kulturella uttryck, till exempel sång (Krüger, 2008). Som namnet antyder är forskaren som använder sig av deltagande observation både en aktiv deltagare och en observatör. Krüger (2008) påpekar att den kunskap som uppkommer ur deltagande observation kommer alltid att filtreras genom forskarens filter av förförståelse och möjlighet att fånga upp detaljer. Därför kan denna typ av forskning aldrig ses som objektiv eller neutral. Forskarens teoretiska ramverk, observationsförmåga, dokumentering och tolkning av den insamlade datan kommer att påverka vilken kunskap som uppstår (Krüger, 2008).

## **3.3. Studiens genomförande**

I följande stycken presenteras studiens utformning, urval av informanterna, val av dokumentationsmetoder samt hur den insamlade datan har analyserats .

### **3.3.1. Intervjuer**

När jag skulle rekrytera informanter till intervjuerna ville jag ha kontakt med personer som jag visste arbetar normkritiskt med klassisk sång på olika sätt för att få ta del av olika ingångsvinklar i det normkritiska arbetet. Det resulterade i att jag valde tre informanter som har något olika ingång till sången, en operaregissör och två operasångare, varav den ena även i viss mån undervisar, som jag anser aktivt i sitt yrkesutövande arbetar med att bryta mot normer. Urvalet baserades på de upplevelser jag har haft av att befinna mig i publiken på olika föreställningar där just dessa informanter har medverkat eller regisserat. En av informanterna valdes även utifrån sin erfarenhet av att arbeta inom ett operahus för att kunna återge en bild av hur normkritiskt arbete emottas inom en institution. Informanterna kontaktades via mail där studiens syfte och huvudtankar beskrevs och samtliga gav sitt medkännande till att medverka i studien. Intervjuerna genomfördes under tre veckors tid, samtliga i sammanträdesrum på musikhögskolan i Malmö och transkriberades sedan i sin helhet. Varje intervjutillfälle inleddes med att jag läste upp definitioner av vad normer

och normkritik är och bad informanterna lägga till, kommentera och ifrågasätta för att i största möjliga mån försäkra mig om att vi talade om samma saker. Definitionerna hade jag sammanställt utifrån den litteratur jag har studerat under studiens gång och som även har legat till grund för studiens litteraturkapitel. Detta metodologiska val gjorde jag för att skapa en gemensam grund och utgångspunkt till det efterföljande samtalet. Under varje intervju delgav jag även informanterna de tankar om begreppet kvalitet som finns i bakgrundskapitlet och bad dem att kommentera om sin syn på begreppet kvalitet kopplat till normkritik.

### **3.3.2. Deltagande observation**

Efter genomförandet av intervjuerna hade jag en workshop tillsammans med 5 studenter som samtliga studerar klassisk sång på musikhögskolan. Jag hade frågat studenter som jag tänkte skulle ha intresse av att arbeta med normkritik, för att inte behöva förklara mig eller bli ifrågasatt i detta skede av arbetsprocessen. Samtliga studenter som deltog i workshopen är studiekamrater till mig och är följaktligen mig bekanta sedan tidigare. Med inspiration från den litteratur jag har studerat inför denna studie, intervjuerna och egna erfarenheter sammanställde jag en workshop. Workshopen var cirka 2 ½ timmar lång och bestod av två delar, där den första delen leddes av mig och bestod av ett antal fysiska och rumsliga övningar samt diskussioner kring övningarna. Den andra delen hade formen av en masterclass, då tre av studenterna fick sjunga en aria och en duett som jag och samtliga deltagare arbetade med ur ett sceniskt perspektiv. Under denna andra del av workshopen tillkom även en pianist som ackompanjerade sångarna.

### **3.3.3. Dokumentation av workshopen**

Workshopen filmades i sin helhet med en videokamera som jag hade ställt upp på ett stativ för att fånga upp en så stor del av rummet som möjligt. En anledning till detta var att jag själv deltog aktivt under hela workshopen och på så sätt inte behövde släppa fokus från arbetet för att rikta om kameran, zooma eller för den delen bära runt på kameran vilket hade genererat en skakig bild. Heikkilä och Sahlström (2003) beskriver att en stativmonterad kamera gör forskaren mer rumsligt bunden då kameran enbart tar upp den aktivitet som syns inom kamerans omfång. Detta kan försvåra dokumentationen av aktiviteter som är rumsligt rörliga. Detta var ett övervägande för mig eftersom en stor del av workshopen bestod just av rörelse från samtliga deltagare. Att jag ändå valde att montera kameran på ett stativ var att jag bedömde att kvaliteten på både workshopen och filmen hade blivit sämre om jag skulle ha flyttat på kameran, eller filmat med handkamera. Ljudet på workshopen spelades även in separat för att kunna förtydliga eventuella kommentarer som inte



lyckats fångas upp av videokamerans inbyggda mikrofon.

### **3.3.4. Analys**

Efter att intervjuerna hade genomförts transkriberades samtliga intervjuer och materialet analyserades med utgångspunkt ur studiens forskningsfrågor. Videoinspelningen från workshopen studerades flera gånger samtidigt som jag förde anteckningar. Valda avsnitt ur diskussioner som jag fann vara av intresse för studiens syfte transkriberades. I analysen av intervjuerna och workshopen har jag lutat mig mot det teoretiska ramverk som tidigare presenterats.

## **3.4. Reliabilitet och validitet**

Begreppen reliabilitet och validitet är enligt Patel och Davidson (2011) tätt sammankopplade i kvalitativ forskning och i många fall används enbart begreppet validitet för att beskriva en studies kvalitet. Validitet används i kvantitativ forskning för att bedöma slutprodukten, om forskaren faktiskt har mätt det som avsågs mätas. I kvalitativ forskning omfattar validiteten hela forskningsprocessen och kan ses som ett mått på forskarens hantverksskicklighet (Kvale & Brinkmann, 2009). Validering kan då sägas handla om att forskaren ständigt ifrågasätter sitt arbete, att de beslut som tas angående planering och metoder, analys och rapportering är väl underbyggda och försvarbara. Reliabilitet handlar i kvantitativ forskning om att forskningsresultaten ska kunna återskapas av andra forskare vid andra tidpunkter. Inom kvalitativ forskning finns en acceptans för att detta inte är en nödvändighet, då de olika forskningstraditionerna har olika syn på vad som är kunskap (Kvale & Brinkmann, 2009).

För att säkra studiens validitet och reliabilitet har jag under hela arbetsprocessen studerat litteratur som berör det ämnesområde jag undersöker. Jag har valt metoder för datainsamling och analys med fokus inriktat på att på bästa möjliga sätt finna svar på mina forskningsfrågor. Att jag har spelat in intervjuerna och filmat workshopen har även inneburit att jag inte har behövt förlita mig på mitt minne utan jag har kunnat studera den insamlade datan flera gånger. För att försäkra mig om att jag inte har missförstått intervjupersonernas tankar och reflektioner, har de även fått möjligheten att läsa igenom och kommentera det färdiga resultatkapitlet.

## **3.5. Etiska överväganden**

Inför intervjuerna och workshopen har jag för att skydda de individer som deltagit i studien följt vetenskapsrådets etikregler för samhällsvetenskaplig forskning (u.å.) som kan konkretiseras i fyra huvudkrav: *informationskravet*, *samtyckeskravet*, *konfidentialitetskravet* och *nyttjandekravet*.

Forskaren bör alltså *informera* deltagarna om studiens syfte samt om vad deras deltagande innebär. Av vikt är också att deltagarna ger sitt *samtycke* samt medvetandegörs om att deras medverkan är frivillig och kan avbrytas när som helst. All information forskaren får om deltagarna ska behandlas *konfidentiellt* och den insamlade datan får endast användas för forskningsändamål. Intervjupersonerna i studien informerades således först via mail och sedan muntligt om studiens syfte och innehåll innan intervjun inleddes, samt om att de hade möjlighet att dra sig ur studien närhelst de ville. De fick även förfrågan om ifall jag fick använda deras riktiga förnamn och samtliga gav sitt godkännande. Dock valde jag själv under studiens gång att tilldela intervjupersonerna fingerade namn för att bättre skydda deras integritet. Intervjupersonerna fick även möjlighet att läsa igenom resultatkapitlet efter att det sammanställts för att kommentera och rätta ut eventuella missförstånd. Studenterna som deltog i workshopen informerades om studiens syfte och upplägg, både muntligt och via mail, samt om att film- och ljudinspelningen endast skulle användas i forskningssyfte och studeras av mig. Efter workshopen överfördes filmen till min privata dator och filmen på videokameran raderades.

## **3.6. Presentation av informanterna**

### **3.6.1. Intervjurespondenter**

Anna är sångerska och doktorand vid en musikhögskola i Sverige. Hon är utbildad i klassisk sång samt i dramapedagogik och har även studerat musikvetenskap och italienska. Inom ramen för doktorandtjänsten handleder hon studenter på musikerutbildningen och undervisar sångklassen i operaimprovisation, vilket även är vad hon studerar och undersöker inom sitt doktorandprojekt. Utöver detta frilansar hon som sångerska, främst som operaimprovisatör.

Katarina arbetar som regissör och har arbetat mycket med opera och musikteater. Hon har ingen formell utbildning utan beskriver sig själv som autodidakt. Regissörsyrket har hon lärt sig genom att arbeta som regiassistent åt många olika regissörer och på så sätt lärt sig ”framförallt hur hon inte vill göra”. Hon har själv en bakgrund i sången och har även studerat dramatik och musikteatervetenskap. Utöver sitt arbete som regissör är Katarina verksam som sångerska och skådespelerska och framträder bland annat som kabaréartist.

Monica är fast anställd som korist vid en av de stora operainstitutionerna i Sverige. Hon är utbildad klasslärare och sedan sångpedagog med klassisk inriktning vid musikhögskolan. Hon har även

studerat musikvetenskap och har arbetat mycket som lärare, sångpedagog och körledare. Förutom koristjobbet frilansar Monica som sångerska och driver egna konstnärliga projekt.

### **3.6.2. Workshopdeltagare**

Som tidigare beskrivits är samtliga sångare som ombads delta i workshopen och masterclassen studiekamrater till mig och jag har således en personlig relation till alla. Tre av informanterna som deltog studerar på musikerlinjen och utbildar sig till klassiska sångare och två av informanterna studerar på instrumentalpedagoglinjen och utbildar sig till klassiska sångpedagoger. De fem sångarna befann sig under studiens genomförande i olika stadier av sina utbildningar, dock gick ingen av deltagarna i de lägre årskurserna på musikhögskolan utan samtliga har flera års erfarenhet av sångundervisning på högskolenivå. De tre studenter som sjöng under masterclassen har tilldelats fingerade namn och kommer fortsättningsvis att benämnas som Beatrice, Alice och Jesper.

## 4. Resultat

I detta kapitel kommer studiens resultat att redovisas. Inledningsvis kommer intervjuresultatet att presenteras och sedan kommer jag att redogöra för resultaten från workshopen.

### 4.1. Intervjuer

De tre intervjurespondenternas tankar och reflektioner har strukturerats och presenteras nedan utifrån ett antal underrubriker som har anknytning till studiens syfte och forskningsfrågor. Meningen med intervjuerna har varit att undersöka respondenternas syn på normkritik kopplat till opera samt hur de själva arbetar med normkritiska metoder.

#### 4.1.1. Operan i samhället idag

De informanter jag har valt ut till studien arbetar enligt mig på olika sätt normkritiskt och för att få en uppfattning om vad som har gjort att de har valt att arbeta som de gör frågade jag dem om deras syn på opera idag- vilken plats de anser att operan har i samhället och vilken plats de skulle önska att den hade.

##### *Anna*

Anna tycker att operan idag har tappat något av den funktion man kan läsa sig till att den hade före 1850-talet, då operan mer var i dialog med publiken än vad den är idag. Hon tycker att musiken och interaktionen mellan sångarna har konserverats in i en tradition som har blivit viktigare än själva konstutövandet och vad man skulle kunna göra med musiken. Hon menar att själva operamaskineriet på något sätt har blivit viktigare och att saker ska göras traditionsenligt, som det alltid har gjorts. Detta innebär förutom att operan blir otillgänglig även att sångarnas roll som konstnärer blir lidande:

Tonsättaren står närmast visionen och sen finns det en hierarki i tolkningsföreträde och så som produktionsapparaten i en stor operafabrik idag ser ut så kommer ju sångaren in väldigt sent i produktionen och de har ganska lite att säga till om, ironiskt nog, vad som egentligen ska ske.

Anna uttrycker en önskan om att operan skulle vara mer lättillgänglig och att det skulle kunna finnas mer dialog med publiken. Ur hennes svar utläser jag även en önskan om att sångarna skulle få större möjlighet till konstnärlig frihet och påverkan.

### *Katarina*

Katarina anser att opera har en marginaliserad roll inom kulturvärlden. Hon menar att den vanliga reaktionen när hon berättar att hon arbetar med opera är att folk tänker att det är något ”fint” och ”svårt” som man måste kunna en massa om för att gå på. Det är också vanligt att det är något som folk själva inte har varit på. Hon uttrycker stor frustration över den bilden, men menar även att operakonsten själv skapar dessa ganska snäva ramar, genom att så hårt hålla fast vid gamla traditioner. Hon tror att en del av tyngden uppstår genom att vi ständigt spelar samma verk om och om igen och att nyskrivna verk enbart spelas en gång och aldrig mer. Hon anser även att operan håller för hårt fast i hierarkier, könsroller och normer kring hur operasångare ska vara som människor och bete sig på scen. Katarina uttrycker en stark önskan om att operan skulle våga möta och blanda sig med andra konstformer på riktigt, att den skulle våga berätta nya historier och våga vara både folklig och nyskapande. Hon menar att mycket nyskriven opera är ”för mycket uppe i huvudet”, att den i sin önskan att vara intellektuell gör sig otillgänglig och stänger ute publiken istället för att bjuda in den.

### *Monica*

Till skillnad från de andra informanterna lyfter Monica fram att hon tycker att opera under de senaste 20 åren har fått ny luft under vingarna och inte längre ses som lika ”mossigt” och ”dammigt” som det tidigare har gjort. Hon tror att opera framstår som något spännande och lite coolt. Detta förklarar hon med att det under denna period har uppkommit många populära sångare med operainriktning, till exempel de tre tenorerna, Sarah Brightman och Andrea Bocelli, vilka har hjälpt en större publik att ta till sig operan. Hon är dock noga med att påpeka att den största delen av operavärlden är väldigt normativt styrd och att det framför allt är män som sitter på de höga positionerna i hierarkien. När jag frågar Monica hur hon skulle önska att operan såg ut idag talar hon om de maktstrukturer som finns inuti en operainstitution och om sin önskan att dessa bröts ner och ersattes med en modernare organisation. Hon menar att det finns så mycket resurser och kreativitet i ett operahus som skulle kunna tas till vara på, istället för att det är några få människor som styr och bestämmer i stort sätt allting. Detta skulle, enligt Monica, kunna resultera i föreställningar där alla medverkande verkligen brann för berättelsen de ska föra ut till publiken. Hon tänker sig att denna nedmontering även skulle innebära nya möjligheter att problematisera de normer som hon anser att de gamla operorna förmedlar, att bearbeta verk, plocka ihop gammalt med nytt och kasta om roller och karaktärer.

### 4.1.2. Normkritik och opera

Utifrån informanternas beskrivning av sitt förhållande till opera frågade jag dem vad de ansåg om begreppet normkritik kopplat till opera och om de själva ansåg att de arbetade normkritiskt.

#### *Anna*

Det är inget ord som jag använder aktivt, samtidigt som mitt doktorandprojekt ju handlar om att problematisera sångarens och den klassiska musikerns yrkesroll idag. Vad skulle vi kunna göra och vad gör vi idag? Vilka handlingsutrymmen och vilka möjligheter har vi? Och att ställa den frågan och att göra det som vi gör på en scen, det är ju egentligen att i praktiken vara normkritisk.

Samtidigt som Anna utifrån min definition av ordet normkritik menar att hennes arbete i praktiken kan ses som normkritiskt, är själva orden inget som hon själv använder sig av. Hon resonerar kring orden *kritik* och *problematiska* och tänker att det är lätt att tolka in enbart negativa konnotationer i dessa begrepp, och pekar på sin dubbla roll där hela hennes trovärdighet både som sångare, forskare och handledare bygger på att hon inom operatraditionen verkar utifrån ett inifrånperspektiv. Hon menar inte att hon står på utsidan av praktiken och kritiserar, utan att hon tvärtom arbetar inom ramen och där utövar en form av ”normnyfikenhet”.

...Så därför vill jag inte säga att mitt sätt att arbeta innebär en kritik i den bemärkelsen att jag ställer mig utanför den praktiken, utan jag står på något vis med ett ben i vardera. I tvärsnittet, i gränssnittet, där vill jag vara.

#### *Katarina*

För Katarina framstår det normkritiska arbetet som något väldigt viktigt och hon påpekar att hon inte själv känner sig ”normal”. Hon beskriver det som att det finns olika boxar i vårt samhälle som hon under sin uppväxt kämpat med att passa in i, men att hon i vuxen ålder har insett att hon inte måste göra det. Hon menar att hennes sätt att se på kärlek, relationer och kön inte stämmer överens med normen, men tycker också att hon ser en stor ändring i samhället. Däremot kan hon känna sig väldigt ensam i operavärlden med sitt synsätt och arbetssätt. Hon påpekar också att hon inte har utbildat sig i normkritik och uttrycker en önskan om att ha läst mer i ämnet. När hon regisserar går hon på sin känsla för rättvisa och en önskan om att alla ska få vara sig själva.

#### *Monica*

Monica anser att det är varje musikers ansvar att fundera över normkritik kopplat till sitt arbete, men lyfter även fram de svårigheter hon upplever med att arbeta normkritiskt i ett operahus. Hon menar att det finns ett inbyggt problem i att den mesta repertoar de framför är skriven för så länge

sedan och är så traditionstyngd. Hon lyfter även fram en tanke kring att ett normkritiskt arbete skulle kunna ”skrämma iväg” operapubliken, och menar att ett stort operahus nog måste ”linda in” normkritiken, att det inte går att göra för stora förändringar för fort. Samtidigt lyfter hon fram exempel på där hon anser att det konstnärliga teamet istället för att arbeta emot operans inbyggda problem förstärker och understryker schablonerna, och om vad det innebär att behöva delta i något hon egentligen inte kan ”stå för”.

Och då tog jag också upp frågan (med operans jämställdhetsgrupp, min anm.) om vad gör man när man känner att det vi gör på scenen är förfärligt och jag kan inte ställa upp på det? ”Ja, men vi får inte ta upp sådana konstnärliga frågor här” var svaret då, det är inte vår sak. Och jag efterlyste en debatt om detta, det gjorde jag, med det var liksom ingen som nappade på det.

Monica menar att det är svårt att arbeta normkritiskt som korist, då hon inte har så mycket att säga till om gällande det konstnärliga arbetet, men menar att hon alltid försöker göra det för sin egen del.

Alltså när jag gör mitt jobb på operan så tänker jag alltid på det, jag tänker alltid ut hur man hade kunnat göra det här istället, för att det är så spännande. Hur skulle jag ha gjort? Jag brukar säga såhär ”när jag blir operachef, då...” [skrattar]

När jag frågar Monica om hon tror att det är lättare för solister att opponera sig om de anser att en roll de ska spela är för ensidig eller rent av karikerande lyfter hon fram något som hon menar är ett stort problem, nämligen att i stort sett alla sångare frilansar. Hon menar att sångarnas osäkra anställningar och önskan att få arbete igen leder till att de flesta inte protesterar eller säger emot om de inte är stjärnor, och lyfter fram Malena Ernman som exempel på en av våra stora svenska operasångerskor som har vågat ta bladet från munnen och prata om opera och sexism. Enligt Monica är sångarnas önskan att återanställas en anledning till att normer och maktstrukturer kan bevaras så fast inom operan. Sångare vågar helt enkelt inte klaga av rädsla för att inte bli anställda igen.

#### **4.1.3. Varför normkritik?**

Av intresse för att få ta del av informanternas tidigare erfarenheter och upplevelser frågade jag dem om det funnits någon speciell anledning till att de har valt att arbeta normkritiskt.

##### *Anna*

Redan under mellan- och högstadietiden, som Anna spenderade på en körskola, upptäckte hon att det hände någonting med sina kvinnliga klasskamraters röster under åren. Hon menar att det var många flickor som tystnade efter hand, som tappade rösten och inte längre kunde sjunga. För Anna var det tydligt att detta hängde ihop med det sociala spelet i skolan och kunde inte förstå varför

ingen lärare gjorde något åt det. En annan väckarklocka var när hon såg actionfilmen ”The Long Kiss Goodnight”, med en kvinnlig actionhjärte i huvudrollen som hon identifierade sig med och plötsligt förstod styrkan i genren, vilket hon aldrig hade gjort innan. Uppvaknandet innebar en känsla av indignation då hon insåg hur lite media det finns som hon kände att hon kunde identifiera sig med och få det självförtroendelyft som hon hade fått av att se ”The Long Kiss Goodnight”. Dessa upplevelser kopplar Anna samman med sina erfarenheter som operaimprovisatör och menar att operaimprovisation fungerar som en estetisering av sociala processer. Hon menar också att hon senare har upptäckt, något förenklat, att om den sociala interaktionen fungerar så fungerar även sångrösten bättre.

### *Katarina*

Under de år då Katarina arbetade som regiassistent upptäckte hon att både de manliga och de kvinnliga regissörerna hon assisterade behandlade män och kvinnor olika. Hon berättar om en regissör som konsekvent betedde sig illa mot kvinnor under arbetets gång:

...kunde ge en regiinstruktion och sen säga ”Du fattar ju inte, åh!”, sucka och sen gå tillbaks till regibordet där jag satt, säga i mungipan till mig ”så jävla obegåvat!” och sätta sig ner. Och sen HÖR ju den här sångerskan det och sen så ska hon ändå, ”nu tar vi det igen!”, prestera under en förutsättning som är, tycker jag, rätt usel. Det lärde mig att, vilken människa det än är, man eller kvinna, så går det inte att bete sig så, för någon ska vara kreativ åt en.

Dessa upplevelser av att kvinnor inte fick samma stöd och uppskattning som män har stärkt Katarina i sin övertygelse att hon vill bemöta alla människor på samma sätt, och det ska vara på ett sätt som hon själv skulle vilja bli bemött på. Hon menar att hon inte vill dela upp bemötandet utifrån kön, utan istället bemöta alla som människor istället för som män eller kvinnor.

Katarina reagerade också tidigt på hur kvinnor gestaltas på scen, hon menar att hon aldrig har känt igen sig i hur de gestaltas. Hon berättar om när hon i 20-årsåldern tillsammans med en vän bokade biljetter till *Don Giovanni* av Mozart på Stockholmsoperan. Hon hade höga förväntningar på föreställningen efter att ha sett filmen *Bröderna Mozart* många gånger, hon var enligt egen utsago helt uppfylld av musiken och den upplevda erotikerna i *Don Giovanni*. Väl på operan, under den mest erotiska scenen mellan Don Giovanni och bondflickan Zerlina upplevde Katarina att hon inte alls kunde identifiera sig med den sexualitet som presenterades framför henne. Scenens klimax var när Don Giovanni ställde sig bakom Zerlina, lade sina händer på hennes bröst och tryckte till på en hög ton.

Jag blir bara så här, jag blev besviken, jag blev arg, jag blev samtidigt lite förbluffad. Det har ingenting med, det klingar inte i mig, det har ingenting med erotik att göra, det är ett sorts övergrepp och förnedrande... förminskande av en människa.



Även om detta är ett gammalt minne påpekar Katarina att hon även nu upplever att det är ovanligt att hon identifierar sig med den sexualitet som presenteras på operascener.

#### *Monica*

Monica lyfter fram sina tidiga erfarenheter av att som flicka och kvinna behöva arbeta hårdare och vara bättre än pojkar och män som ägnar sig åt opera. Den ojämna könsfördelning hos de sökande till olika sångutbildningar resulterar enligt Monica i att det ställs högre krav på flickor än på pojkar. Hon menar även att en manlig sångare med bristande kunskaper i notläsning troligen skulle kunna få anställning i en operakör bara hans röst var tillräckligt bra, men att detsamma aldrig skulle hända en kvinnlig sångerska. Detta hänger enligt Monica ihop med att konkurrensen mellan kvinnliga sångare är så mycket hårdare än hos de manliga. I sitt yrkesliv som anställd sångerska på operan har hon reagerat på att det finns en tydlig hierarki i operahuset och hon menar att koristerna befinner sig långt ned på skalan, vilket hon vill ändra på. Hon upplever det som att koristernas kreativa potential och kunskap inte tas tillvara på och anser även att solisterna och koristerna är för åtskilda.

#### **4.1.4. Normkritiskt arbete konkretiserat**

#### *Anna*

Som pedagog i operaimprovisation arbetar Anna mycket med att låta studenterna prova på och leka med olika funktioner och roller som de som sångare inpassade i röstfack annars sällan får utforska. Hon låter studenterna på sitt eget sätt, utifrån sina egna initiativ inta olika roller och öva sig på att använda sin kreativitet. En annan sak som skiljer sig från traditionell sångundervisning är att Anna inte bedömer studenternas vokala insatser utan uppmuntrar dem att lyssna på varandra snarare än på sig själva. Hon menar att om en sångare lyssnar för mycket på sig själv är det lätt att gå i baklås för att kraven blir så höga och att många av de spontana redskap som sångaren annars skulle ha tillgång till låses.

#### *Katarina*

Innan en repetitionsperiod börjar brukar Katarina ha sett till att ha träffat hela ensemblen en och en, dels för att sångarna ska veta vem hon är och känna sig trygga och lugna i hennes sällskap, men också för att hon ska få en bild av vilka de är. Detta för att hon inte vill leverera några färdiga bilder av de roller som sångarna ska spela, roller som kanske inte alls stämmer överens med sångarnas egna impulser och temperament. Katarina tror starkt på att sångarna någonstans själva vet bäst vad de ska göra och arbetar med att locka fram och fånga upp deras egna impulser. Hon menar att om

hon redan har bestämt och har ett färdigt paket med regi som sångarna ska genomföra, så suddar detta ut deras egna impulser. Katarina talar om sin arbetsmetod som att hon ”kittlar sångarna under armarna” och menar med detta att hon använder sig av lek för att prova olika gestaltningar. Det är av yttersta vikt att sångarna känner sig trygga med henne, så att de kan leka och utforska rollerna tillsammans. Till exempel föreslår hon att sångarna ska prova att göra precis tvärtom från vad de vanligtvis gör och hon fångar även upp skämt och idéer som uppkommer utanför repetitionstid. Målet med arbetsmetoden är att sångarna ska släppa på kontroll, rädslor och låsningar och sluta tänka:

...för det är också där rädslorna och låsningarna sitter, de sitter i huvudet och vi skapar inte från huvudet. Vi tror att vi gör det, men vi skapar inte från huvudet, vi skapar från, ja någon annan plats och den är väl mer kontakten med magen och hjärtat och det är de impulserna som jag pratar om. För att tänka ut en impuls, det går inte, det är något annat, det är en konstruktion...

Katarina menar att konstnärligt skapande inte går att tänka ut på ett intellektuellt plan, utan att det sker via impulser. Dessa impulser kan flöda fritt först när de intellektuella låsningarna har släppts.

#### *Monica*

Som korist vid operan tänker Monica mycket på normkritik i sitt arbete, men finner det också svårt att kunna agera utifrån sina tankar då koristerna är så styrda och har lite att säga till om det konstnärliga arbetet. Hon är engagerad i operans jämställdhetsgrupp, men provoceras, som beskrivits ovan, av att jämställdhetsgruppen inte får diskutera det konstnärliga arbetet. I sitt eget musicerande arbetar Monica mycket med att göra läsningar av roller för att ge karaktärer som kan verka bakåtsträvande en annan mening. Hon arbetar också mycket med tankelekar där hon utmanar sig själv och sina normer när hon tolkar texter och försöker hitta andra ingångar i texterna än hon vid första ögonblicket tänker sig, till exempel gällande kön, sexualitet och geografi.

#### **4.1.5. Resultat av och reaktioner på det normkritiska arbetet**

Jag frågade informanterna vad de upplever att de får för resultat då de arbetar normkritiskt, om de på något sätt tycker att utfallet skiljer sig från mer traditionella arbetsmetoder, samt hur kollegor och publik reagerar på deras arbete. Av informanterna svarade Anna utförligt på denna fråga, vilket redovisas nedan. Av de övriga informanterna menade Katarina att sångare ofta reagerar positivt på att hon gör dem delaktiga och lyssnar på deras idéer och impulser. Hon ansåg själv att hennes arbetsmetoder skapar stark närvaro och en intimitet mellan sångarna på scen och jämförde det som en kontrast till de stora gester som ofta används på operascener. Monica hade svårt att dra sig till

minnes föreställningar på operan som kunde tolkas som normkritiska.

*Anna*

Att arbeta med improvisation som klassisk musiker idag är att vara normkritisk, menar Anna, och anser framför allt att den stora skillnaden gäller den sceniska kommunikationen och lyssnandet mellan sångarna. Hon menar att en improvisatör måste vara aktiv i sitt lyssnande oavsett om den befinner sig på scen eller bakom och jämför med repertoaropera, där hon har upplevt att sångare står på scen med ryggen mot publiken och är helt privata, medan en annan sångare står och ska försöka förmedla något till publiken. När sångare arbetar improvisatoriskt är detta omöjligt, eftersom man aldrig vet vad som ska hända eller åt vilket håll handlingen ska föras. Anna lyfter även fram en upptäckt där hon kopplar ihop sångteknik, tessitura (det vill säga vilket tonläge sångaren sjunger inom) och handling.

I improvisation så måste man ju höra vad de andra sjunger och då är det till exempel någon kollega som har sagt, eller antytt att det är lättare att höra saker om man sjunger i första oktaven än i andra oktaven. Vad GÖR det då med sopranroller att vi sjunger i andra oktaven? Jamen, då kanske inte vi KAN driva handling, för man HÖR inte det.

Som operaimprovisatör sjunger Anna ofta i ett lägre röstläge än vad hon som sopran gör i repertoaropera eftersom det är så viktigt att de andra sångarna och publiken hör vad som sägs. Hon resonerar kring om det måste vara just sopraner som sjunger i andra oktaven och ifrågasätter om anledningen verkligen är fysiologisk snarare än diskursiv. Hon tänker att det finns ett samband mellan att driva handling och tessitura.

En vanlig reaktion Anna får från publiken när hon arbetar med operaimprovisation är att de skrattar. Det tror Anna handlar om att det skapas en anspänning i relation till publikens egna förväntningar och hur uppförandepraxisen inom klassisk sång och musik ser ut som måste få utlopp på något sätt.

#### **4.1.6. Handlingsutrymme**

Jag frågade hur de tre informanterna hur de såg på sitt eget handlingsutrymme, på sina möjligheter att kunna arbeta på det sätt de vill och på sångares handlingsutrymme i stort.

*Anna*

I sitt frilansande som operaimprovisatör har Anna skapat sig möjligheter som hon inte upplevde att hon hade innan med tanke på hur situationen för frilansande operasångare ser ut, med få konserttillfällen och hård konkurrens vilket resulterar i mycket resande. Med operaimprovisationen

har hon lyckats nå ut till en publik som enligt henne kanske inte visste om att de var en operapublik, vilket har skapat många nya speltillfällen som inte uppstod tidigare. När jag frågar henne om hennes syn på handlingsutrymme inom repertoaropera lyfter hon fram att det sällan finns tid till personregi och att de val en sångare gör på scen är ekonomiska. Ekonomiska i det hänseende att sångarna måste hushålla med sin energi och välja vart de ska rikta sitt fokus på scen. Hon tror att sångare paradoxalt nog ofta uppfattar att de har större handlingsutrymme när de gör stereotypa val, de vet vilka verktyg de har att använda sig av för att de är vana att göra på ett visst sätt. Hon lyfter även fram att även regissörerna är frilansare och kan ha svårt att ändra på strukturerna som finns i ett operahus.

#### *Katarina*

Katarina anser att hennes konstnärliga handlingsutrymme varierar mycket beroende på var och med vilka hon arbetar, men menar att det är väldigt viktigt att få arbeta tillsammans med en musikalisk ledare som är intresserad av dramatik och sceniska impulser. Hon menar att bara hon får veta vilka ramar som gäller från operahuset, så kan hon göra som hon vill inom ramarna så länge hon fullföljer sitt uppdrag. Hon menar också att det är väldigt viktigt att hon som konstnärlig ledare tar upp diskussionen om normmedvetenhet för att annars kommer inte diskussionen komma upp.

#### *Monica*

Som tidigare har berörts i resultatdelen upplever Monica sitt handlingsutrymme som korist som mycket begränsat. Så länge operaledningarna inte efterfrågar jämställdhet och normkritik tror hon att det är svårt att ändra på strukturerna, det måste finnas även ett intresse ifrån de styrande att förändra. Som frilansande sångare upplever hon sina möjligheter som fler, men handlingsutrymmet är fortfarande avhängigt av att hon finner konserttillfällen. Hon menar dock att det finns sätt att hitta handlingsutrymme som frilansande sångare.

### **4.1.7. Hänger normkritik och kvalitet ihop?**

Utifrån mina resonemang kring ordet kvalitet var jag intresserad av att höra vad informanterna uppfattar är kvalitet när de går på opera eller ser en konsert och om de anser att normkritik och kvalitet har något att göra med varandra.

#### *Anna*

Anna menar att det inte nödvändigtvis finns något samband mellan begreppen kvalitet och normkritik, de kan hänga ihop, men det finns inte en automatisk garanti att något blir kvalitativt

bara för att det är normkritiskt. Anna ser begreppet kvalitet utifrån min beskrivning som ett slags kanontänkande, som ett färdigt värderingspaket som, om man accepterar det, ger en trygghet och skapar tillgång till vissa kulturella eller politiska sammanhang. Anna lyfter även fram att det finns så många olika parametrar inom begreppet kvalitet och att det handlar om vilken parameter som anses vara viktigast. Hon har själv varit på föreställningar där den vokala kvaliteten har varit så slående att det har räckt för att hon ska få en oerhört stark upplevelse, men menar också att när hon går på en föreställning som är sexistisk och cynisk så drar det ner den vokala kvaliteten och den totala upplevelsen.

#### *Katarina*

För Katarina är kvalitet är något subjektivt, något som handlar om att bli berörd och om känslor och hon upplever det som att begreppet tas som gisslan ibland och används för att sätta upp ”klassiker”. Normkritik kan enligt Katarina användas som ett verktyg för att hitta en annan kvalitet, eller som hon uttrycker det ”för att berätta om människan”. Hon anser att normkritiken är ett sätt att ta bort galler, så att vi som publik kan få se en hel människa istället för olika schabloner. Det tror hon berör ännu mer och gör kvaliteten mer påtagbar.

#### *Monica*

Det allra viktigaste när Monica ser en föreställning är att hon blir berörd och att hon upplever att de medverkande vill säga något med verket. Hon anser att det finns ett tydligt samband mellan normkritik och kvalitet, men menar också att det finns många olika parametrar av kvalitet där så många som möjligt ska finnas med för att hon ska få en stark upplevelse när hon ser en föreställning. Hon påpekar också att även hon har sett många föreställningar med fantastiska sångare och musiker, vilket har varit en stark upplevelse i sig, men där själva uppsättningen har varit bakåtsträvande, vilket tar bort en del av upplevelsen. För Monica uppstår kvalitet när en regissör lyckas tränga igenom verkets yta och tillföra något nytt, när det finns ett intressant möte mellan människorna på scen, när det finns ett samhällsperspektiv och när sångarna dessutom framträder med hög sånglig och musikalisk kvalitet.

### **4.1.8. Den normkritiska sångpedagogen**

Hur bör en sångpedagog då arbeta rent konkret med normkritiska perspektiv i sin undervisning?

#### *Anna*

Anna lyfter fram sångelevens och pedagogens förhållande till rummet som viktigt och menar att den

traditionella undervisningssituationen där sångpedagogen sitter bakom ett piano och sångaren står och tittar på läraren påminner och katederundervisning och riskerar att fysiskt passivisera sångeleven. Hon tror att en pedagog bör våga använda rummet på andra sätt och försöka förtydliga för sångeleven mot vem eller vart den sångliga energin ska riktas.

”Vem är det du jobbar med eller mot? Vem är det du sänder till i rummet?” och försöka konkretisera det så mycket som möjligt, därför att ju mer du sänder ut, desto enklare är det att få plats för det som ska klinga inuti. Om man trycker till det här kärlet, då finns det liksom inget handlingsutrymme [ohörbart] förstår vilken plats man faktiskt kan ta, tänker jag.

Anna tycker att det är viktigt att vara medveten om de sociala processerna mellan pedagog och elev och fundera över vilken roll pedagogen tar i undervisningssituationen. Om pedagogen hela tiden har tolkningsföreträde i hur musiken ska klinga och i hur sångare ska bete sig på scen är det en självklarhet för Anna att eleven blir mer passiv och hon påpekar att sångare klingar som de är. Alltså blir det viktigt som pedagog att låta eleverna ta eget ansvar och att lita på sin egen förmåga. Hon anser att sångpedagogen kanske inte behöver ta så stor plats i undervisningen oavsett om den sker individuellt eller i grupp.

#### *Katarina*

Att vända på det uppenbara och göra tvärtom, är en metod som Katarina själv använder sig av och som hon anser att även en sångpedagog kan arbeta med. Att till exempel låta en karaktär som brukar gestaltas passiv och vän vara ”riktigt kåt” kan ge sångarna nya möjligheter, både vokalt och sceniskt: ”Jamen, låt henne vara det och se vad som händer med rösten då, för då öppnar sig nya rum i själen, i vår själ, eftersom rösten och själen hänger ihop tänker jag.”

Katarina tänker också att det är viktigt att informera eleverna om normkritik och inspirera till att tänka större och våga göra annorlunda.

#### *Monica*

Även Monica förespråkar metoden att ”vända upp och ner och byta”, både rollmässigt, men också vokalt- att låta alla prova att sjunga samma roller oavsett elevens egentliga röstfack. Detta måste göras med fingertoppskänsla och mjukhet för att aldrig skada unga röster. Hon förespråkar även att rikta ljus mot schablonerna så att de blir tydliga och låta eleverna leka med dem och överdriva och att våga blanda in andra konstformer och yttringar i undervisningen, till exempel dans, för att hitta nya uttrycksmöjligheter.

## 4.2. Deltagande observation

Utifrån intervjuerna och den litteratur jag har studerat under studiens gång planerades och genomfördes en workshop med fem sångstudenter vid Musikhögskolan i Malmö. Den delades upp i två delar där den första delen bestod av tre olika övningar med efterföljande diskussioner och den andra delen hade formen av en masterclass då tre sångare fick arbeta sceniskt med en aria och en duett.

### 4.2.1. Övningar

Första delen av workshopen inleddes med att deltagarna fick berätta om de associationer de får av ordet normer, samt huruvida de ansåg att normer är något positivt eller negativt. Samtliga studenter kopplade ihop ordet normer med regler, krav och traditioner och lyfte fram att de alltid är något som man måste förhålla sig till, antingen genom att följa dem, eller genom att göra revolt.

Övningarna *Status och hierarkier* samt *Stereotyper* kommer att förklaras i korthet i resultatpresentationen. För en mer detaljerad beskrivning, se bilaga 2.

### 4.2.2. Status och hierarkier

Efter den inledande associationsövningen fick studenterna delta i en övning som syftar till att synliggöra maktspel, status och hierarkier. De fick gå runt i rummet och hälsa på varandra utifrån valören på ett tilldelat spelkort som hölls i pannan. Efteråt skulle de ställa upp sig på ett led utifrån den status de kunnat utläsa av hur de blivit bemötta under övningen. Jag deltog i denna övning.

Båda gångerna övningen genomfördes lyckades vi ställa oss i ”rätt” hierarkisk ordning, även den gången då flera av deltagarna hade fått kort som var varandra efterföljande. Under diskussionen lyfte flera studenter upp hur lätt det var att uttrycka hierarkier och att det är något som vi gör hela tiden. Två studenter lyfte specifikt fram den obehagliga upplevelsen av att befinna sig längst ner i hierarkin och hur det påverkade dem under övningen då de skulle hälsa på varandra:

Efter tre hej började jag dra mig tillbaka i förhållande till andra, blev en osäker person inför detta bemötande. Och så tänkte jag på att du sa att vi *inte* skulle gå på hur vi blir bemötta, men det var svårt.

Fast deltagarna hade fått tydliga instruktioner av mig att inte hälsa på de andra deltagarna utifrån hur de själva blev bemötta utan bara utifrån valören på korten upplevde studenten detta som svårt och som att hon ville dra sig tillbaka eftersom ingen ändå såg åt hennes håll.

### 4.2.3. Stereotyper

Den nästföljande övningen hade valts ut ur metodmaterialet *Bryt!* (RFSL Ungdom, 2008) och syftade till att synliggöra normer kring kön och sexualitet. Studenterna fick föreställa sig att de var stereotypa kvinnor och män och fick sedan röra sig runt i rummet och utföra olika uppgifter i dessa roller.

Då deltagarna ombads att sätta sig som den kvinnliga schablonbilden samlade samtliga ihop sina kroppar; de satte sig antingen med benen i kors eller med benen tätt ihop, flera lutade på huvudet och armarna placerades i knäna eller tätt intill kroppen. När deltagarna sedan rörde sig runt i rummet fortsatte de hålla benen tätt ihop, de gick långsamt, svängde på höfterna och flera deltagare gick enbart på tårna. Då de ombads hälsa på varandra log de mycket och tog på varandra, några kindpussades och samtliga talade med mjuka röster. När de ombads att skynda sig till bussen var det ingen av deltagarna som började springa fort, utan de snarare trippade på tårna och när de skulle plocka upp sin plånbok från marken behöll samtliga benen raka och vek kroppen framåt vid höften. Deltagarnas kvinnliga schablonbilder plockade upp läppstift eller fickspeglar ur väskan.

Då övningen återupprepades med en manlig schablonbild fortsatte studenterna att alla välja väldigt liknande rörelsemönster som varandra, men det gemensamma ”manliga” rörelsemönstret skilde sig stort från det ”kvinnlige”. Då de ombads att sitta som den manliga schablonen satte sig samtliga bredbent, några av dem satt framåtlutade, andra bakåtlutade, men samtliga satt i avspända positioner. Då de fick i uppgift att röra sig runt i rummet var samtliga höfter mer framskjutna och de gick på hela fötterna, några av deltagarna rörde sig nästan slapt. De hälsade på varandra kort och med mörka röster, ibland ordlöst genom att bara nicka, ingen av deltagarna log en endaste gång.

Gemensamt för rörelsemönstret som uppstod under denna del av övningen var att flera av deltagarna använde större rörelser då de skulle plocka upp sin plånbok, rätta till klädesplagg och så vidare. När deltagarnas manliga schablonbild skulle plocka upp något ur väskan var väskan tung och det som plockades upp var ospecificerat. En av deltagarna plockade upp snus. Då de fick i uppdrag att skynda sig till bussen började samtliga springa och flera av deltagarna sprang så snabbt att de nästan krockade med varandra och med möblemanget i rummet.

I den efterföljande diskussionen upplevde samtliga studenter att de i den kvinnliga schablonen hade varit mer självmedvetna och kontrollerande av sin kropp än då de iklädde sig den manliga schablonen. Det var flera som hade antingen känt sig iakttagna eller som förväntade sig att de skulle bli det, vilket resulterade i att de hela tiden visste var de andra personerna i rummet befann sig. När de hade gått runt som manliga män upplevde studenterna istället att de inte behövde kontrollera



kroppen, att det var självklart att de förtjänade ett stort utrymme i rummet och att de inte brydde sig om var de andra deltagarna var. En av studenterna hade även under hela övningen föreställt sig att hon gick runt med ett stort vapen på sin axel. En av studenterna lyfte fram att det första ordet som hade dykt upp i hennes fantasi båda gångerna när hon skulle föreställa sig sina schablonbilder var *självssäker*, men på helt olika sätt. Där den kvinnliga självsäkerheten låg i att hon väl kunde kontrollera sin kropp, resulterade den manliga självsäkerheten istället i att kontroll av kroppen inte var nödvändigt. Då studenterna fick frågan om hur det skulle vara om en man betedde sig som den kvinnliga schablonen och vice versa lyfte en student fram att det skulle framstå som mer avvikande om en man iklädde sig kvinnliga attribut än tvärtom och att detta dessutom skulle sänka hans status och makt.

#### 4.2.4. Ramarna

Stereotypövningen följdes upp med en till övning ur *Bryt!* (RFSL Ungdom, 2008) där deltagarna först i små grupper fick diskutera vad som anses vara manligt respektive kvinnligt gällande allt ifrån beteende och utseende till fritidsintressen och livsstil. Efter fick de gemensamt fylla i de ord som dykt upp i två ramar som ritats upp på en whiteboardtavla. Efter ifyllningen såg de två ramarna ut som figur 1.:

Vältränad	Dricker öl	Uppmärksam på och	Fåfång
Muskulös	Går på fotboll	anpassar sig efter omgivning	Äter hälsosamt
Kan använda sin kropp	Snygg, ej fåfång	Empatisk	Begränsande kläder
Ta plats	Lever för karriär	Omtänksam	Tränar yoga
Händig	Lång	Värdande	Umgås med "tjejkompisar"
Svårt att uttrycka känslor	Vill ha sex hela tiden	Smal	Fixar hemma
Psykiskt stark	Beskyddar familjen	Lever för familjen	Städar
Köttätare	Nördig	Lätt att uttrycka känslor	Shoppar
Spelar tv-spel	Geni	Offer för känslor	Fixar middagar
Tränar		Gråtmild	Lever för relationer
		Lever för karriären <i>och</i> familjen	Oekonomisk
		Medveten och noga med maten	Oteknisk
		Äter sallad	

Figur 1.

Studenterna fick sedan dela med sig av de tankar de fick när de såg orden uppstaplade i ramarna. En av studenterna noterade att de hade definierat kvinnan mer än mannen utifrån saker hon inte skulle vara, till exempel oteknisk och oekonomisk. En annan lyfte fram att den enda passiva och negativa egenskapen de hade satt i den manliga rutan var *svårt att uttrycka känslor*. En tredje student blev

nedstämd och sade sig må dåligt av att se det samlade resultatet av kategoriseringen. På frågan om ifall studenterna trodde att det är möjligt att leva upp till dessa ramar svarade en student att hon upplevde det som att de flesta andra lyckas med det och att just hon var den enda som inte lyckades. Flera av studenterna upplevde att de kände fler män som uppfyllde många av orden i den manliga ramen än vad de kände kvinnor som lyckades uppfylla orden i den kvinnliga ramen. En av deltagarna lyfte fram att det är mycket svårare att uppfylla den kvinnliga ramen eftersom den i så många fall handlar om att försöka vara ”perfekt”. Studenterna konstaterade att de personerna som något så när håller sig inom ramarna ses som mer lyckade och lyckliga än de som går mycket utanför ramarna. Jag lyfte fram att det förväntas av manliga män och kvinnliga kvinnor att de ska vara heterosexuella och åtrå varandra, samt att ramarna är väldigt snäva för alla människor. Övningen avslutades med att de två ramarna suddades bort och att de ord och attribut som vi skrivit upp på tavlan fick stå kvar som egenskaper som alla människor skulle kunna få tillgång till oavsett kön.

#### **4.2.5. Masterclass**

Workshopens andra del hade formen av en masterclass eller en gemensam sånglektion, där sångare får arbeta med sina arior inför en grupp människor, i detta fall de övriga sångstudenterna. Utifrån intervjuresultatet valde jag att inte lägga upp lektionen som en vanlig masterclass, där sångarna sjunger och enbart pedagogen ger förslag på förändring. Istället bad jag samtliga deltagare att vara aktiva och ta ansvar för det sceniska resultatet och försökte själv ta en mer understödjande roll. Jag ledde undervisningen, men lämnade stort utrymme både för de som sjöng och för de övriga deltagarna att kommentera, ifrågasätta och komma med idéer. Varje stycke vi arbetade med inleddes med att sångarna fick berätta vad operan handlar om, var i operan arian/duetten äger rum, vad texten betyder och vilken sorts person karaktärerna de ska gestalta är. Sångarna fick helt enkelt berätta allt som publiken kan behöva veta för att arbeta sceniskt med musiken. Innan de började sjunga fick de även måla upp en bild av var deras karaktär rumsligt befinner sig när styckena utspelar sig. Vid första genomsjungningen fick sångarna i uppgift att framföra stycket som de brukar göra det och att agera på de eventuella impulser som uppkom under framförandet.

#### *Ännchen*

Den första arian som framfördes kommer ur operan Friskyttan av Carl Maria von Weber och utspelar sig när kammarjungfrun och väninnan Ännchen försöker trösta och muntra upp den kvinnliga huvudrollen Agathe. Studenten som skulle framföra arian, Beatrice, tolkade texten som att

Ännchen egentligen vill berätta för Agathe att hon borde trycka ner sina känslor. Jag satt på en stol i rollen som Agathe så att studenten hade någon att spela mot, men var själv mycket passiv.

Vid den första genomsjungningen av arian var Beatrices kroppsspråk feminint och bitvis barnsligt. Hon kråmade sig på scenen, hade ett öppet ansiktsuttryck och stod framåtlutat på ett angeläget sätt. Hennes ögon tindrade och hon höll händerna i luften på ett graciöst och feminint sätt. När hon tilltalade Agathe framställdes ansiktet som överdrivet ledsamt, som när man retsamt härmar någon som tycker väldigt synd om sig själv. Mot slutet av arian log hon stort och brett och slog ut med armarna på ett sätt som fick henne att framstå som väldigt ung. Det sceniska uttrycket passade mycket bra till musiken, som även den är lättsam och lekfull. Beatrice fick i uppgift av publiken att framställa Ännchen som en riktigt smart karaktär och att inte följa med musiken i sitt uttryck, utan att snarare bryta mot den upplevda glättigheten.

Vid nästa genomsjungning hade hon en helt annan energi i sin kropp, den var mer samlad och fokuserad och hade en tydligare riktning. Hon hade slutat le och såg istället omväxlande upprymd, koncentrerad och fokuserad ut. Hon rörde sig mer på scen och använde sig av vändningarna i musiken för att låta karaktären komma att tänka på saker. Fortfarande arbetade hon graciöst med sina händer, men denna gång såg det ut som att hon tänkte eller fick en idé när händerna for upp i luften. Rörelsemönstret var plötsligt och ryckigt vilket gjorde att hon fortfarande framstod som en ung karaktär. Då studenterna i publiken jämförde de två olika versionerna upplevde de att de nu såg ett allvar och en relevans i karaktären som de inte hade sett innan.

Tredje gången arian framfördes fick Beatrice i uppdrag att även se karaktären som en huvudroll och en person som bara gjorde sitt jobb. Karaktären kanske inte alls var intresserad av att få Agathe glad, men måste bete sig på ett visst sätt för att det förväntas av henne i hennes profession. Om hon gick in i det glättiga beteendet skulle hon göra det medvetet och fullt ut och som i övningarna innan skapa en schablon. Denna sista genomsjungning delade Beatrice upp scenen och sitt rörelsemönster som i två rum, där hon i den ena riktningen överdrivet fjäskade mot Agathe, medan hon i den andra riktningen uttryckte en tydlig frustration, irritation och passiv aggressivitet. Hennes fingrar kröktes som att hon ville strypa någon, men varje gång hon vände sig mot Agathe mjukades kroppsspråket upp och huvudet lades på sned. Karaktärens snällhet och glädje överdrevs så att den nästan fick motsatt effekt, det blev tydligt att hon inte menade det hon sa, vilket skapade en komisk effekt. Hela rummet skrattade flera gånger. Studenterna i publiken tyckte att i denna tredje version av arian blev Ännchen en intressant karaktär som de ville veta mer om. Istället för att bara vara en bifigur som inte för handlingen framåt skapades förståelse för att även hon har ett eget liv med egna intressen

och tankar.

### *Don Giovanni och Zerlina*

Det andra stycket som två studenter, Jesper och Alice, fick arbeta med var duetten mellan Don Giovanni och Zerlina ur W. A. Mozarts opera Don Giovanni. Jag hade bett dessa två studenter att sjunga den, dels för att den hör till standardrepertoaren men också för att det var just den duetten som Katarina lyfte fram i sin intervju som en anledning till varför hon ville arbeta normkritiskt. I denna duett har de två karaktärerna precis mötts, på vägen till Zerlinas bröllofsfest. Adelsmannen Don Giovanni försöker förföra bondflickan Zerlina, som tvekar innan hon mot slutet av duetten ändrar sig och följer med honom.

Under den första genomsjungningen hade Jesper ett starkt fokus och en tydlig riktning i sin kropp mot Alice. Hans hållning var mycket rak. Alice hade ett undrande och fascinerat uttryck och drog sig konsekvent bort från Jesper. Hennes huvud var lutat och hon såg på honom underifrån. Jesper närmade sig Alice flera gånger under duetten, han log aldrig utan såg tvärtom på henne snarast uppfordrande, hon däremot log mycket. Vid ett tillfälle tog Jesper nästan aggressivt tag om Alices arm och förde henne med sig och de gick tillsammans hand i hand tills hon backade igen. Då lade Jesper sina armar om Alices axlar och ställde sig bakom henne och sjöng. I duettens vändpunkt, där Zerlina ändrar sig, stod de två sångarna mittemot varandra och höll varandras händer. Jesper stod fortfarande framåtlutad och Alices kropp var bakåtlutad som att hon egentligen ville backa fast hennes karaktär skulle vilja något annat. I slutet av scenen hamnade Jesper snett bakom Alice igen innan han ledde henne av scenen. Efter genomsjungningen konstaterade vi i publiken att fastän det var första gången de gjort detta sceniskt tillsammans så var duetten i princip sceniskt färdig utifrån hur vi har sett den gestaltas förut. Det lyftes även fram att scenen, som är en kärleksduett, lätt kan bli väldigt obehaglig eftersom Don Giovanni är så påstridig och Zerlina tackar nej så många gånger. Alice upplevde att hon hade hamnat i en väldigt passiv roll, som bara gjorde vad hon blev tillsagd och inte tog några egna initiativ.

Inför andra genomsjungningen fick Alice i uppdrag av mig att ”toppa” allt som Jesper gjorde, var han aktiv, skulle hon vara ännu mer aktiv. Hon skulle även tänka att hon egentligen var den som var mest angelägen av de båda om att få med sig Don Giovanni hem. Denna genomsjungning var båda sångarna väldigt aktiva, men det var fortfarande Jesper som tog de flesta initiativ som ledde till att Alice svarade på detta på ett uppskattande, nästan överdrivet sätt. Alice var flirtig, spelade mycket på sin kvinnlighet och hon drog sig fortfarande bort från Jespers ganska direkta inviter.

De två sångarna fick istället i uppdrag att inspireras av varandras sätt att flirta på, Alice skulle

vara lite mer rakt på, medan skulle Jesper ta ett steg tillbaka och lirka mer. Denna genomsjungning stod Jesper för första gången still när han sjöng mot Alice, som för första gången inte behövde reagera på Jespers närmanden vilket gav henne ett annat eget spelutrymme. Hon stod kaxigt bakåtlutad och synade Jesper uppifrån och ned. Sedan gick hon långsamt emot honom och runt honom medan hon studerade honom vilket resulterade i att Jespers uttryck blev ett av total förvirring och överrumpling. För första gången hade Alice/Zerlina kontroll över situationen och det var även hon som drev händelseförloppet. När Jesper gick fram till Alice och tog hennes hand gjorde hand det försiktigare och ömmare, som att det betydde något för honom att få göra det. Denna gång backade inte Alice heller utan gick istället emot Jesper. I och med denna förskjutning blev Jespers karaktär mycket mer intressant, publiken uppfattade inte Don Giovanni som lika enkelspårig och att även han hade en skörhet som gjorde det lättare att sympatisera med karaktären. Zerlina framstod som en karaktär med en egen sexuell vilja, en handlingskraftig person som kan ta självständiga beslut.

## 5. Diskussion

Under studiens gång har jag velat ta del av de åsikter och reflektioner som intervjurespondenterna har om opera i relation till normkritik. Jag har intresserat mig för hur de uppfattar operans plats i samhället idag och hur de ser på operans utvecklingspotential, samt om de anser att normkritik kan användas som en konstnärlig arbetsmetod för att uppnå just utveckling. Den dokumenterade workshopen har inneburit att jag rent praktiskt har kunnat undersöka hur ett normkritiskt arbete i klassisk sångundervisning skulle kunna se ut. I detta kapitel vävs utfallet från workshopen och intervjuresultaten ihop med den studerade litteraturen och mina egna reflektioner i ett försök att besvara de forskningsfrågor som har legat till grund för studien.

### 5.1. Operan i samhället

Samtliga informanter lyfte under intervjuerna fram operans traditionsbundenhet och de hierarkier som finns i ett operahus som ett hinder för utveckling. Monica och Anna ger båda uttryck för att svårigheterna att påverka det konstnärliga arbetet har lett till känslor av understimulering hos dem som konstnärer och sångare. Katarina och Monica ser det starka kanontänkande som finns inom operavärlden som en stor del av problemet, vilket stämmer väl överens med Hermeles (2006) analys av hur kvalitetsbegreppet spelar roll inom scenkonsten. Monica upplever att operan ändå har blivit mer lättillgänglig de senaste 20 åren och lyfter fram att artister som Andrea Bocelli och Sarah Brightman har påverkat detta. Jag finner detta intressant, då båda dessa artister i flera avseenden står utanför den traditionella operavärlden. De är normbrytande på det sätt att de simultant ägnar sig åt flera olika genrer och sjunger med genreöverskridande röster, men med inslag av klassisk teknik. Parallellt med denna insikt ger Monica uttryck för en oro att ett normkritiskt arbete skulle kunna "skrämma iväg" operapubliken. Detta står i kontrast mot Annas upplevelse att hon efter att ha slutat arbeta i operahus har funnit många nya arbetstillfällen som är direkt kopplade till hennes praktik som operaimprovisatör och att detta har lockat en ny operapublik. I Monicas uttalande tolkar jag in tanken att det finns en "speciell" grupp människor som går på opera och en rädsla för att denna grupp är konservativt lagd. Detta kan kopplas till Katarinas upplevelse av att opera ses som något "fint" och "svårt" som bildade människor går på. Skulle den traditionella publiken överge operan om den förändrades för mycket? För att hårdra argumentet: Är det så att de människor som går på opera *efterfrågar* traditionsbevarande, stereotypiserande föreställningar, eller går de på de

föreställningar som erbjuds? Kanske skulle människor som vanligtvis inte ser sig som operabesökare tillsammans med de vanare besökarna skapa en stor och livskraftig operapublik om konstformen tilläts att utvecklas med mångfald i fokus?

Samtliga informanter uttrycker dock en önskan om att göra operan mer tillgänglig och att ett samtidigt normkritiskt arbete på flera nivåer skulle kunna bidra till detta. Utifrån Teaterunionens (Hermele, 2008) statistiksammanställning om jämställdhet inom scenkonsten framstår detta som ett rimligt antagande. Så länge i princip samtlig repertoar som framförs är skriven av män som levde för länge sedan och det konstnärliga arbetet leds av män krävs det att operornas ledningar aktivt tar beslut om jämställdhet för att en förändring ska ske. Samtidigt vill jag lyfta fram att större jämställdhet inom operan (det vill säga fler kvinnliga regissörer, kompositörer, librettister och dirigenter) inte nödvändigtvis skulle innebära att konsten blev mer normkritisk eller hade ett genusperspektiv.

## **5.2. Informanternas koppling till begreppet normkritik**

Det normkritiska synsättet är grundläggande i Katarinas arbete som regissör vilket leder till att hon ibland känner sig ensam i operavärlden. Hon beskriver normkritiken som ett verktyg för att plocka bort ”galler” och hinder under skapandeprocessen. Detta stämmer överens med Billströms (2010) resultat, där samtliga informanter använde sig av normkritik som ett sätt för att ge sina elever större frihet och utvecklingspotential. Monica gav också uttryck för en åsikt att normkritik är mycket viktigt och en frustration över att inte kunna arbeta normkritiskt i sitt arbete som korist. Anna intog en något annorlunda position då hon själv varken använde sig av ordet normkritik och inte heller verkade känna sig helt bekväm i att jag beskrev hennes arbete som normkritiskt. Samtidigt som hon erkände att det arbete hon gör i praktiken är normkritiskt ansåg hon ordet kritik vara negativt laddat och tyckte att ordet ”normnyfikenhet” bättre beskrev hennes arbete. Hon menade också att den trovärdighet hon har som sångare, pedagog och forskare bygger på att hon verkar inom traditionen. En möjlig tolkning av dessa uttalanden är att Anna själv gestaltar kravet på normativitet inom den klassiska genren genom att skapa ett ord som upplevs som mindre kritiskt och ifrågasättande. Enligt Ambjörnsson (2003) riskerar normbrytare att på olika sätt bestraffas av omvärlden, i detta fall genom att Anna upplever att hennes arbete inte skulle tas på samma allvar om hon ifrågasatte traditionen alltför mycket. Det är också möjligt att Anna uttrycker sig som hon gör för att påvisa att det är möjligt att kritisera delar av en tradition samtidigt som andra delar accepteras. Detta överensstämmer med hur normer fungerar enligt bland annat Sörensdotter (2010) då en person

simultant kan uppfylla flera normer och bryta mot andra.

Samtliga informanter lyfter fram olika upplevda orättvisor under sin uppväxt, utbildning och i arbetslivet, som har påverkat dem till att arbeta på det sätt de gör. Både Monica och Katarina delger berättelser där de har upplevt att det ställs högre krav på kvinnliga sångare än på manliga och där kvinnor till och med har blivit illa behandlade. Borgström Källéns (2011) undersökning visar på att sång är ett feminint kodat instrument, vilket också överensstämmer med tidigare forskning på området. Det är helt enkelt vanligare att kvinnor sjunger än att män gör det. Detta skulle kunna leda till att det finns ett upplevt ”underskott” av manliga sångare och ett ”överskott” av kvinnliga sångare, vilket i sin tur leder till att pedagoger och regissörer upplever ett behov av att uppmuntra de manliga sångarna medan de kvinnliga ses som mer utbytbara och utsätts för större konkurrens. En annan möjlig förklaring till denna negativa särbehandling är att kvinnors prestationer mäts utifrån en manlig norm, vilket både Hermele (2006) och Björk (2011) lyfter fram. Även i workshopens ramövning kom deltagarna fram till att de ord som associerats till män respektive kvinnor visade på att höga krav ställs på kvinnor i allmänhet.

Att numerär jämställdhet bland sångarna i princip råder på operans scener har troligtvis att göra med att det i traditionell bemärkelse är viktigt att fylla upp alla röstfack med sångare. Även om det är fler kvinnliga sångare som söker till högre musikutbildningar, vilket Monica tar upp, ses det som viktigt att ta in lika många män för att utbilda sångare för alla roller.

### **5.3. Normkritiskt arbete konkretiserat**

Samtliga informanter betonar lekens nyckelfunktion i att finna nya sceniska uttrycksmöjligheter. Anna låter sina studenter under lek prova på och utforska olika roller, Katarina ”kittlar sångarna under armarna” för att locka fram deras egna impulser och hitta nya gestaltningar. Monica anser att en metod kan vara att överdriva och leka med schabloner. Både Monica och Katarina förespråkar att gestalta en karaktär helt tvärtom från hur den traditionellt gestaltas och att vända upp och ned på rollerna. Houmanns (2010) resultat visar på att möjligheter och begränsningar inte är två ifrån varandra åtskilda begrepp, utan att de tvärtom är tätt sammanvävda. Begränsningar kan användas för att skapa möjligheter. Informanternas lekartade sätt att vrida och vända på schabloner och stereotyper kan ses som ett uttryck för just detta, att via begränsningar skapa handlingsutrymme och hitta nya uttrycksmöjligheter.

Anna och Katarina ger också uttryck för att frångå en tradition där en ledare är auktoritär och har tolkningsföreträde. Anna menar att hon i undervisningssituationer försöker att göra sig själv mindre



viktig. Hon ifrågasätter också den traditionella undervisningssituationen i enskild sång och jämför den med katederundervisning. Katarina lägger mycket tid på att till en viss grad lära känna de sångare hon ska arbeta med, så att de ska känna sig trygga i hennes sällskap. I sitt jobb som regissör säger hon sig lita på sångarnas kreativa kompetens och anser att hennes arbete är att se och fånga upp de impulser som sångarna ger uttryck för. Både Bromseth (2010) och Hagström-Ståhl (2009) menar att en stor del av det normkritiska arbetet hos en pedagog handlar om att ifrågasätta sin egen lärarpraktik och vilka normer och maktstrukturer som befästs och återskapas genom undervisningen. Annas och Katarinas val att frånga och ifrågasätta en traditionell ledarroll kan ses som ett uttryck för just detta. Anna lyfter fram riskerna med att en pedagog ständigt har tolkningsföreträde i hur musiken ska klinga och menar att detta riskerar att hämma elevernas uttrycksmöjligheter.

## 5.4. Den normkritiska sångpedagogen

Ovanstående reflektioner och arbetsmetoder låg som en grund när workshopen sedan planerades och genomfördes. Inspirerad av informanterna, Bromseth (2010) och Hagström-Ståhl (2009) valde jag att inta en mindre styrande roll under masterclassen. Jag uppmuntrade studenterna att vara aktiva och komma med egna tankar och lät även dem avbryta arbetet när som helst för att tillföra nya synvinklar och reflektioner. Första delen av workshopen, då studenterna deltog i tre olika övningar, syftade till att medvetandegöra gruppen om normer, maktstrukturer och hierarkier. Synliggörandet kan ses som själva grundtanken i normkritisk pedagogik (Bromseth, 2010, Sörensdotter, 2010, RFSL ungdom, 2011). Även Katarina lyfte fram detta som en metod för att inspirera studenter att våga göra annorlunda. Under övningarna konstaterade flera i gruppen med visst obehag att det var enkelt att skapa hierarkier och en av deltagarna uttryckte en nedstämdhet över att se sammanställningen av könskategoriseringen i övningen *ramarna*. Både Sörensdotter (2010) och Bromseth (2010) beskriver den normkritiska ansatsen som en obehagets pedagogik, vilket lyfts fram som en nödvändighet för förändring och utveckling.

Den sångpedagog som vill undervisa normkritiskt bör alltså förbereda sig på ett obehag både hos sig själv och elever, när de normer som omger genrepraktiken, lärandesituationerna och kulturskatten ifrågasätts. Att ta ett steg tillbaka i rollen som ledare och kunskapsförmedlare och att våga experimentera och leka med olika roller och uttryck kan ses som två viktiga resultat denna studie har frambringat.

## 5.5. Stereotyper

I övningen där studenterna fick röra sig runt i rummet i rollerna av könsstereotyper (se bilaga 2.) visade det sig att samtliga deltagare hade liknande uppfattningar om hur de skulle röra på sig och bete sig. Flera av studenterna lyfte fram att de i den kvinnliga schablonen hade känt sig iakttagna och varit självmedvetna. Detta och det återhållsamma och kontrollerade rörelsemönster som deltagarna gav uttryck för i den kvinnliga stereotypen går att koppla till Youngs (2000) resonemang om objektivering och till Rosenbergs (2000) beskrivning av genus som ett performance. Det är möjligt att studenterna i och med att de ”spelade rollen” av en stereotyp kvinna även internaliserade den känsla av att vara ett objekt som enligt Young ligger till grund för rörelsemönstret. Denna upplevelse kan länkas till Butler (2011) som menar att genus kontinuerligt skapas genom genushandlingar och att dessa påverkar hur vi uppfattar våra kroppar. En tolkning skulle kunna vara att när studenterna ägnade sig åt könsstereotypa handlingar påverkade det hela deras kroppsuppfattning och hur de såg sig själva i förhållande till rummet och övriga deltagare.

## 5.6. Sceniskt handlingsutrymme

Det utrymme en sångare har på scen och vad hon väljer att göra med det visade sig i studien både hänga ihop med normer och föreställningar kring kön, men även kring vilket utrymme sångaren tillåts ta. Houmann (2010) menar att handlingsutrymme är *relationellt*- det uppstår i relation till andra människor och företeelser. I denna studie kan detta ses som att sångarnas handlingsutrymme skapades i relation till rådande normer för hur en sångare ska bete sig, sexualitets- och könsnormer, till medskådespelare och publik samt i relation till pedagogen.

### 5.6.1. Feminina positioner

Båda de kvinnliga studenter som sjöng under masterclassen intog rollen av en feminin, lättsam och något barnlig karaktär vid första genomsjungningen av styckena. Båda log sig igenom sina stycken. Hur de betedde sig på scen stämde relativt väl överens med hur samtliga studenter hade rört sig under den inledande övningen i karaktärerna av olika könsstereotyper. Dock framstod detta som en något nedtonad version av de schabloner de tidigare hade gestaltat. Alice lyfte själv fram att hon var missnöjd med den roll hon hamnade i, hon kände sig passiv och tog inga egna initiativ. Detta stämmer väl överens med Borgström Källéns (2011) resonemang om de starka normer som kodar in femininitet i en understödjande position. Den andra studenten, som inte hade någon aktiv motskådespelare, var själv aktiv på scen, men enbart inom gränserna för vad jag uppfattade som ett ofarligt och insmickrande feminint kroppsspråk. Även om dessa sångerskor rör sig i en annan

genrepraktik än de musiker som diskuterades i Björks (2011) studie kan hennes resultat vara behjälpliga i tolkningsarbetet. Ett rimligt antagande är att sångare även inom operan har ett relativt snävt handlingsutrymme. Björk (2011) menade att de positioner som erbjöds kvinnor inom rocken antingen fanns inom en traditionell, behagfull femininitet eller i en ”modernare”, stark femininitet. I detta fall passade båda de kvinnliga studenterna in i den traditionella femininitetspositionen utan problem. Anna lyfte i intervjuerna fram paradoxen att sångare upplever att de har handlingsutrymme när de gör stereotypa val. Kopplat till Björks (2011) resonemang vore detta ett rimligt antagande, det är svårt att göra ett annat val än ett stereotypt om inga andra möjligheter erbjuds. Annas upptäckt under skolåren, då flera av hennes kvinnliga klasskamrater tappade rösten kan också kopplas till både Björks (2011) och Borgström Källéns (2011) resonemang om det de feminina positionerna som erbjuds i förhållande till musik. Anna kopplade denna händelse till det sociala spelet i skolan och menar själv att sångrösten i allra högsta grad påverkas av hur den sociala interaktionen fungerar. Detta kan även kopplas till hur normer i stort kan vara begränsande (Ambjörnsson, 2003).

Annas upptäckt om att tessitura och drivande av handling hänger ihop som hon delade med sig av i intervjun blir intressant i fallet Ännchen. Ännchen är en roll med en alltjämt hög tessitura och med tekniskt imponerande passager. Det var inte förrän mot slutet av masterclassen som publiken upplevde att karaktären hade relevans i egenskap av att vara en person med en egen agenda och ett varierat känsloliv. Björks (2011) resonemang om att en kvinnlig kropp ibland kan ses vara ”i vägen” för ljud och Lucy Greens (i Borgström Källén, 2011) om att musikalisk virtuositet betonar femininitet kan ge en möjlig tolkning. Att operasångerskor traditionellt sett framställs som kuttersmycken, att det finns en divakult kring operasångerskor skulle kunna hänga ihop just med ovanstående resonemang. En operasångerska på scen är först och främst en kvinna och sedan en musiker. Om sångerskan är där för att tillfredsställa vår blick (jfr. Björk, 2011) är det heller inte lika viktigt att hon för handlingen framåt eller ens är en intressant karaktär.

### **5.6.2. Maskulina positioner**

Jesper, som var den enda manliga deltagaren som sjöng under masterclassen passade med sitt uttryck in i en tydlig mall av en aktiv, stolt och stark man. Till skillnad från de två kvinnliga studenterna log han i princip ingenting i karaktären som Don Giovanni. Normer för kön och sexualitet påverkar hur vi förväntar oss att en man ska se ut och bete sig (Sörensdotter, 2010). Karlén, Stormdahl och Vinthagen (2008) menar att de kroppar vi ser på en scen representerar de kroppar vi ser i samhället. Dessa två faktorer kopplat till ovanstående resonemang av Björk (2011)

om snävt handlingsutrymme gällande feminina positioner leder till det rimliga antagandet att även de maskulina positioner som erbjuds sångare är snäva och stereotypa. Litteraturen som har legat till grund för studien har i stor utsträckning fokuserat på kvinnors snäva handlingsutrymme. Resultatet från workshopen visade att det snäva handlingsutrymmet även gäller för män, med skillnaden att de positioner som deltagarna skapade var starka och handlingskraftiga. Att detta ses som mindre problematiskt kan tolkas som att dessa egenskaper är normerande och därför ses som eftersträvansvärda, både hos män och kvinnor. Dock är det nog viktigt att problematisera och ifrågasätta varför män inte i samma utsträckning som kvinnor spelar understödande och passiva roller, flamsiga roller och osäkra roller.

### **5.6.3. Platsgivande och platstagande**

Vid första genomsjungen av duetten konstaterade publiken att trots att det var första gången sångarna framförde den tillsammans så var framträdandet i princip sceniskt färdig kopplat till hur duetten vanligtvis uppvisas. Publiken lade också märke till hur lätt scenen kunde övergå till att bli direkt obehaglig. När Katarina för första gången såg Don Giovanni på operan var denna scen för henne just en upplevelse av att bevittna ett sexuellt övergrepp snarare än erotik. Då Jesper fick i uppdrag att ta ett steg tillbaka upplevde publiken inte bara att han blev en intressantare karaktär, där fanns plötsligt en mjukhet och en tvekan som innan varit frånvarande. Katarina lyfter fram närvaro och intimitet som ett resultat av sitt arbetssätt och kontrasterar det mot ett agerande i stora gester. Detta stämmer väl överens med min uppfattning av den Don Giovanni som Jesper gestaltade i slutet av masterclassen.

Det fanns i duetten en tydlig uppdelning hos de två sångarna i vem som var aktiv och vem som var passiv. Min första reaktion som pedagog var att be Lisa vara mer aktiv, hon fick i uppdrag att ”toppa” allt som Jesper gjorde. Även om detta skapade en rolig scen fanns det en obalans i initiativtagande och allt Alice gjorde var fortfarande reaktioner på Jespers initiativ. Inte förrän fokus flyttades till Jesper och han fick i uppgift att vara mindre aktiv öppnades möjlighet för Alice att agera på sina egna impulser. Hagström-Ståhl (2009) pratar om platstagande som en ömsesidig handling, där det är nödvändigt att någon lämnar plats så att platstagande ska kunna ske. Hon menar att män behöver få träna sig i platsgivande så att kvinnor ska få en möjlighet till platstagande. Björk (2011) anser att fokuset på att kvinnor ska ”ta plats” riskerar att lägga förändringsansvaret på kvinnor. I min önskan att vilja göra Zerlina till en aktiv individ med egna impulser lade jag hela ansvaret för detta på Alice, vilket också resulterade i en slags maktkamp om handlingsutrymmet. När Jesper tog en mindre aktiv roll kunde Alice få utrymme för att utveckla karaktären Zerlina till

någon som inte bara gör som hon blir tillsagt fast hon egentligen inte borde. Hon kunde leda handlingsförloppet och kunde tacka ja eller nej till inviter på ett sätt där det upplevdes som att hon hade kontroll.

Beatrice som gestaltade Ännchen skapade en intressant karaktär med hjälp av att bryta mot musikens inbyggda glättighet. Genom att tillskriva karaktären egenskaper som intelligens och att ge henne en egen agenda och andra känslor än att bara vilja tillfredsställa Agathe upplevde publiken henne som en egen person snarare än en bifigur. Resultatet blev att Beatrice kunde använda ett mycket större spektra av känslor i sitt uttryck.

Då jag har studerat workshopen har det blivit tydligt för mig att de normer kring kön och sexualitet som finns i samhället i stort tar sångare även med sig upp på scen, medvetet eller omedvetet. Samtliga studenter hade under masterclassen svårt att frångå de beteende- och rörelsemönster som följer med traditionell västerländsk syn på vad som är manligt och kvinnligt. Kopplat till Karlén, Stormdahl och Vinthagens (2008) resonemang kring att de kroppar som ses på en scen antas representera de kroppar som finns i samhället får denna upptäckt extra tyngd. De karaktärer vi väljer att gestalta på scen kommer således att fungera normerande för publiken oavsett om ett aktivt val kring att gestalta en karaktär på ett visst sätt har tagits eller om det sker på slentrian.

I slutet av ramövningen suddades ramarna ut för att visa på att samtliga egenskaper som lyfts fram av studenterna skulle kunna tillhöra alla människor. Pedagogens medvetenhet och vilja att utmana sina elever framstår som väldigt viktigt i ljuset av studiens resultat. Att låta varje elev prova på en mängd olika uttryck, även sådana som inte kommer ”naturligt” för denne kan vara ett sätt vidga ramarna för vad som blir en del i elevens beteende- och rörelsemönster och följaktligen konstnärliga sceniska repertoar. Att våga kasta om roller och låta män sjunga traditionella kvinnoroller och vice versa kan vara ett sätt att uppnå detta, samt att våga ifrågasätta de traditionella rolltolkningarna av kända karaktärer. Studien visar även på vikten av både pedagogens och elevernas medvetenhet och kunskap för att handlingsutrymme ska kunna uppstå. Detta stämmer väl överens med Houmanns (2010) resonemang kring vilka faktorer som behövs för att skapa handlingsutrymme, nämligen vilja, kunskap och handling.

## **5.7. Intersektionalitet**

Under arbetets gång märkte jag att den intersektionella ansats som ämnades genomsyra studien visade sig vara svår att genomföra. Den litteratur jag har funnit behandlar främst normer för kön

och sexualitet, vilket även de exempel jag fick av intervjurespondenterna gör. I Billströms (2010) studie visade det sig att även den intervjuade sångpedagogen främst behandlade dessa normer i sin undervisning. Jag har haft svårt att uppfinna övningar som belyser andra diskrimineringsgrunder och som går att applicera på sångundervisning. Detta skulle kunna tolkas som att ojämställdheten inom scenkonsten är ett stort problem, men som att ojämlikhet gällande frågor som etnicitet, klass och funktionalitet är ett ännu större sådant. En normkritisk undervisning handlar om att vara medveten om vem som görs till norm (Bromseth, 2010). De sångare och de berättelser vi ser på en scen fungerar normaliserande, de ska berätta en historia att känna igen sig i. Samtidigt är den stora delen av operareperotaren berättad ur ett västerländskt, vitt perspektiv. Att jag i denna studie har misslyckats med att belysa detta kan ses som att jag har ägnat mig åt ofrivillig konkurrerande intersektionalitet (Lykke, 2007). De normer som har lyfts fram och getts utrymme både i rapporten, men även under workshopen har varit normer för kön och sexualitet. Enligt Houmann (2010) krävs det vilja, kunskap och handling hos en musikhögskola för att handlingsutrymme ska uppstå. Utifrån detta resonemang skulle det även kunna tolkas som att jag har haft vilja till handling, men att den kunskap som är nödvändig för en intersektionell ingång i undervisningen har varit bristfällig.

## **5.8. Kvalitet**

Hermele (2006) menar att kvalitetsbegreppet ger sken av att vara en neutral måttstock i konstnärligt värde, men att det är laddat med normer och värderingar. Hon menar också att om begreppet definierades skulle normerna som omgärdar det kunna ifrågasättas, vilket kan öppna upp för flera parallella kvalitetsbegrepp. När informanterna fick diskutera begreppet lyfte de fram att det finns många olika parametrar som spelar roll för att något ska upplevas kvalitativt. Alla lyfte dock fram upplevelsen av att en bakåtsträvande uppsättning drar ner upplevelsen av den vokala kvaliteten. Katarina menade att normkritik kan vara en nyckel till att finna en annan kvalitet. I arbetet under workshopen visade sångarna på många olika kvaliteter från början till slut, oavsett om de framträdde på ett mer traditionellt sätt eller inte. Ett breddat kvalitetsbegrepp skulle kunna vara behjälpligt för sångpedagoger och lärare som befinner sig inom en tradition att hålla sig öppna för nya initiativ från elever. Att skola sångare handlar i många avseenden om att förmedla vilka röstkvaliteter och beteenden som är önskvärda och inte inom genren. Bromseth (2010), Hagström-Ståhl (2009) och Butler (2011) lyfter fram hur viktigt språket är vid skapande och återskapande av normer. Med ett vidgat kvalitetsbegrepp medföljer möjligheten att frångå de normer som omger en genrepraktik och tillåta andra uttryck. Som sångpedagog blir det extra viktigt att vara medveten om

att den repertoar som tilldelas eleverna kommer att förmedla en bild av vilken musik som är ”viktig” att kunna och som är av ”god kvalitet”. Pedagogerna kommer med varje framplockat stycke bidra till att skapa eller återskapa den kanon av kompositörer som har (eller ännu inte har) en plats i kulturhistorien. Att plocka fram mindre kända repertoar skulle kunna vara ett sätt att ta sig runt kvalitetstänket. Om varken eleven eller pedagogerna har hört musiken förut tänker jag mig att chansen är större att invanda föreställningar och framförandep Praxis kan ifrågasättas i undervisningen. Mångfald i repertoar, utövare och uttryck inom operan kan dessutom antas vara en sorts kvalitet i sig. Utifrån dessa tankar blir det enligt mig extra viktigt som normkritisk sångpedagog att vara medveten om vilka måttstockar som tilldelas eleverna. Att träna elever i att tänka kritiskt och reflektera kring uppsättningar och inspelningar av verk och stycken inte berättar hur något *ska* framställas utan snarare kan ses som ett alternativ bland många.

## 5.9. Slutdiskussion och fortsatt forskning

Studiens process har kantats av många olika val. Den litteratur jag har valt ut för att bäst passa forskningsfrågan, övningarna som har plockats fram och de resultat jag har valt att lyfta upp till diskussion är alla på olika sätt normerande. Jag har medvetet och omedvetet fokuserat på vissa normer medan jag har låtit andra bero. På flera sätt har jag alltså trots mina normkritiska avsikter varit normativ i studiens genomförande. Medvetenheten om detta gör mig ödmjuk inför hur svårt det kan vara att förändra på strukturer trots de bästa av intentioner. Under processens gång har jag på många sätt upplevt det som att jag har behövt uppfinna hjulet genom att läsa mellan raderna i litteratur och pussla ihop delar från andra som har gjort ett stort normkritiskt arbete inom andra områden. Jag skulle vilja se en liknande studie genomföras i större omfattning för att sedan låta resultatet av studien ligga till grund för framtagande av ett metodmaterial i normkritisk musikundervisning.

En norm som jag inte har berört över huvud taget är den sångteknik som klassiska sångare och operasångare skolas in i. I en annan studie hade jag kanske fokuserat på de eventuellt hämmande effekterna av de sångliga normer som följer med klassisk sångundervisning. Kanske skulle sångundervisning inte ens behöva delas in i genrer utan pedagogerna skulle istället kunna sträva efter att hjälpa sångarna att hitta så många olika röstliga uttrycksmöjligheter som möjligt.

Förslag till vidare forskning är att undersöka hur jämställdhets- och jämlikhetsarbete drivs på musik- och operahögskolorna och vilka normer som påverkar hur utbildningarna formas. Vilka genrer har högre status och hur påverkar det studenter och anställda? Hur arbetar lärare konkret med

jämställdhet och normkritik i undervisningen, till exempel i ämnen som musikhistoria? Hur påverkar normer för hur en musiker inom en viss genre ska se ut och bete sig antagningen? Liknande forskning skulle kunna bedrivas på de stora operahusen.

En större forskningsstudie som undersöker roll- och röstfacksbyten hos operasångare hade också varit till gagn för vidare utveckling. Är det röstmässigt nödvändigt att män alltid sjunger mansroller och kvinnor kvinnoroller eller skulle det gå att kasta om dessa på liknande sätt som ofta görs inom teatern? Är det nödvändigt att sångare håller sig till repertoar inom sitt röstfack? Vad skulle krävas i form av eventuell omarbetning av partitur och transponering av musiken?

Målet med föreliggande studie har varit att undersöka huruvida normkritisk pedagogik kan användas för att hjälpa sångare att finna så många sceniska uttrycksmöjligheter som möjligt. Den utopiska tanken att scenkonst, opera och sångundervisning skulle kunna visa på flera möjliga sätt att leva och uttrycka sig snarare än att befästa föreställningar om världen och de människor som befolkar den har varit grundläggande. I denna uppsats finns en önskan om att vidga begreppet av vad opera får vara och vilka historier som berättas, att låta konstformen utvecklas i tiden och fungera demokratiserande.



## 6. Referenser

- Ambjörnsson, F. (2003). *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*. Stockholm: Ordfront förlag
- Billström, R. (2010). *När normen blev formen- vem lämnades därefter? Normkritisk pedagogik i skola, samhälle och musik* (Kandidatuppsats). Örebro: Musikhögskolan, Örebro Universitet.
- Björk, C. (2011). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change* (Doktorsavhandling). Göteborg: Göteborgs Universitet
- Borgström Källén, C. (2011). *När musiken står på spel* (Licentiatuppsats). Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Bromseth, J. (2010). Förändringsstrategier och problemförståelser: från utbildning om den Andra till queer pedagogik. I Bromseth, J. & Darj, F. (Red.), *Normkritisk pedagogik. Makt, lärande och strategier för förändring* (pp. 27-54). Uppsala: Uppsala tryck.
- Butler, J. (2011). *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos AB
- Carlson, Å. (2001). *Kön, kropp och konstruktion. En undersökning av den filosofiska grunden för distinktionen mellan kön och genus*. Stockholm/Stein: Symposium.
- Elf Karlén, L., Stormdal, E., & Vinthagen, R. (2008). *Större än så här – tankar för en genusnyfiken gestaltning*. Stockholm: Atlas.
- Hagström-Ståhl, K. (2009). Manifest för en genusmedveten gestaltning. I Edemo, G. & Engvoll, I. (Red.). *Att gestalta kön. Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val* (pp. 125-139). Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm.
- Heikkilä, M. & Sahlström, F. (2003). Om användning av videoinspelning i fältarbete. *Pedagogisk Forskning i Sverige*, 8(1-2), 24–41, issn 1401-6788.
- Hermele, V. (2006). Är kvalitet ett (köns)neutralt begrepp? Rapport från ett seminarium. I SOU: 2006:42. *Plats på scen* (pp. 443-454) . Stockholm: Fritzes Offentliga Publikationer.
- Hermele, V. (2008). *På spaning efter jämställdhet. Kvinnor och män i scenkonsten i Sverige 2007*. Stockholm: Svensk Teaterunion/Svenska ITI.
- Houmann, A. (2010). *Musiklärarens handlingsutrymme- möjligheter och begränsningar* (Doktorsavhandling). Lund: Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.
- Krüger, S. (2008). *Ethnography in the performing arts*. Liverpool: Palatine.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (1996/2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun* (2. uppl.). Lund:

## Studentlitteratur.

Lykke, Nina (2005). Nya perspektiv på intersektionalitet. Problem och möjligheter.

*Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 26(2-3.05), s 7-17.

Nationalencyklopedin. Norm. <http://www.ne.se/lang/norm/271419>, hämtad 2013-12-18.

Patel, R. & Davidson, B. (1991/2011). *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur AB

RFSL Ungdom (2008). *Bryt! Ett metodmaterial om normer i allmänhet och heteronormen i synnerhet* (3. uppl.). Stockholm: Forum för levande historia och RFSL Ungdom.

Rosenberg, T. (2004). *Byxbegär*. Stockholm: ePan

Sörensdotter, R. (2010). En störande, utmanande och obekväm pedagogik. Om queerteoriernas relevans för en normbrytande undervisning. I Bromseth, J. & Darj, F. (Red.), *Normkritisk pedagogik. Makt, lärande och strategier för förändring* (pp. 135-154). Uppsala: Uppsala tryck.

Teaterunionen/Svenska ITI (2013). På spaning efter jämställdhet del 6. Hämtad 2013-12-02 från <http://media.teaterunionen.se/2013/10/Pa-spaning-del-6-2012.pdf>

Vetenskapsrådet (u.å.). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Hämtad 2013-12-02 från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

Young, I. M. (1990/2000). *Att kasta tjejkast. Texter om feminism och rättvisa*. Stockholm: Atlas.

# 7. Bilagor

## 7.1. Intervjufrågor

Vad har du för utbildning?

Hur ser din arbetssituation ut?

Vad är anledningen till att du började ägna dig åt opera/klassisk sång?

Vad är din syn på kultur och opera idag? Vilken plats har operan i samhället? Vilken plats tycker du att den borde ha? Hänger opera och ideologi ihop?

Hur ser du på begreppet normkritik och arbetar du med det?

Vad har fått dig att arbeta normkritiskt (med det här området)? Finns det några speciella exempel som inspirerat dig?

Upplever du att resultaten blir annorlunda när du arbetar normkritiskt? På vilket sätt?

Hur arbetar du rent konkret med normkritiska perspektiv? (Konkreta övningar, som regissörinstruktioner, som sångare- instudering, val av repertoar)

Hur reagerar publik/kollegor/omvärlden på ditt arbetsätt?

Hur vill du beskriva ditt handlingsutrymme? Vad är svårt, vad är lätt? Vad stöter du på för hinder?

Hur ser du att sångare inom operavärlden generellt ser på de här sakerna? Finns det en medvetenhet? Pågår det en diskussion? Kan du se några tendenser? Skiljer sig Sverige och andra länder åt? Vad ser du för hinder och möjligheter?

Vad är kvalitet för dig kopplat till/i samband med normkritik? Hänger normkritik och kvalitet ihop?

Om svaret är ja, hur?

Hur tycker du att jag som sångpedagog ska arbeta med dessa frågor?

Är det någon fråga du tycker att jag borde ha ställt?

Vill du tillägga något?

## 7.2. Övningar

### 7.2.1. Status och hierarkier

Samtliga deltagare fick dra varsitt spelkort ur en lek där jag sorterat ut alla kort förutom 13 stycken, ett av varje valör från ess till kung. I denna övning deltog även jag. Utan att titta på det dragna kortet fick studenterna sedan sätta kortet mot pannan så att samtliga deltagare utom de själva kunde se vilken valör de hade på sitt kort. De fick i uppgift att röra sig runt i rummet och hälsa på varandra utifrån kortvalören. De studenter med höga kort skulle alltså bemötas som personer med hög social status och de med låga kort som personer med låg social status. Efter ett tag bad jag studenterna att forma grupperingar och ställa sig bredvid dem de kände att de passade bäst ihop med och slutligen bad jag dem att ställa upp sig på ett led och försöka ställa sig i ordning, nedifrån och upp. Övningen genomfördes två gånger och efteråt fick de diskutera hur de hade upplevt övningen och vad de trodde att syftet med den var.

### 7.2.2. Stereotyper

Nästföljande övning är tagen ur *Bryt! Ett metodmaterial om normer i allmänhet och heteronormen i synnerhet* (RFSL Ungdom, 2011) och återfinns noggrant beskriven där.

Övningen Stereotyper syftar till att synliggöra normer kring kön och sexualitet. Deltagarna fick sitta ner bekvämt på stolar och de ombads att notera hur de satt, vilken hållning de hade och hur deras kroppar kändes. Sedan fick de i uppgift att blunda och föreställa sig bilden av en oerhört kvinnlig kvinna. De ombads att sätta sig som de trodde att denna schablonbild av en kvinna skulle sitta, och sedan fick de röra sig runt i rummet som de trodde att hon skulle röra sig. Medan de vandrade runt i rummet fick de olika uppgifter som de alla skulle genomföra som deras schablonkvinna skulle. De fick hälsa på varandra, rätta till ett obekvämt klädesplagg, plocka upp en tappad plånbok, plocka upp något ur sin väska, springa till bussen, vänta på bussen och vara kissnödiga. Då de gjort allt detta fick de skaka loss, sätta sig ner på stolarna igen och sedan genomförde vi hela övningen igen, men denna gång skulle de skapa sig en schablonbild av en riktigt manlig man och agera utifrån hur de trodde att denna man skulle bete sig. Under övningens gång påmindes de flera gånger om att känna efter hur de höll sina kroppar, hur de använde kropparna och hur det kändes. Även efter denna övning fick de i grupp diskutera sina val och jämföra de två schablonbilderna.