

CHRISTINA SVENS

Regi med feministiska förtecken, *I lusthuset på Unga Klara*

*Hur kan en regissörs
feministiska intentioner urskiljas?
Här presenteras ett feministiskt regigrepp genom en
fokusering på Suzanne Ostens gestaltungsval
och hur dessa relaterar till omgivande
sociala strukturer.*

”Feminismen är ett analytiskt vapen för den kvinnliga konstnären som vill skildra en egen värld i den manliga traditionen”. Så skriver regissören Suzanne Osten i en debattartikel publicerad i dagspressen på kvinnodagen år 1990.¹ Citatet anger utgångspunkten för denna artikel som ska diskutera hur en regissörs feministiska engagemang tar sig uttryck i den sceniska gestaltningen. Innan diskussionen förs in på konkreta exempel ur Ostens regi-praktik ska uppmärksamheten för ett ögonblick dröja kvar vid själva regipositionen. Ut-talandet avslöjar några viktiga förhållanden och ställningstaganden vad det gäller Ostens syn på den egna ställningen och de möjligheter regiarbetet för med sig i avseende på feministiska influenser i den konkreta teater-verksamheten.

Regisserandet presenteras fortfarande rutinmässigt för världen som ett yrke, vilket inte direkt är förbundet med socialt ansvar. Detta konstaterar regissörerna och teaterforskarna Ellen Donkin och Susan Clement i sin bok om feministisk regi.² Av detta följer, menar Donkin och Clement, att en regissör med genus- eller rasmedvetenhet inte kan beträda regibanan utan en störande känsla av att leva ett dubbelliv. Å ena sidan finns den sociala medvetenheten och å andra sidan dramatiken som i denna situation blir utsatt för en granskning filtrerad genom regissörens sociala medvetenhet. Resonemanget uttrycker en parallell till ovanstående debattinlägg. I inlägget

framställer Osten en kluven position där de egna erfarenheterna som kvinna bryts mot regiverksamhetens inramning i en patriarkal teatertradition. Med en annan formulering så mejslar Osten fram en regissörsfunktion som befinner sig strategiskt placerad att välja motstånd mot eller förverkligande av gängse teaternormer. Att valet för Ostens del utfallit till fördel för motståndsstrategier behöver knappast poängteras. Regissören har delvis med hjälp av ett personligt feministiskt engagemang utvecklat strategier att hantera situationen.³

Regi och strategi

Osten beskriver feminismen som ett analytiskt vapen för en praktisk och avslöjande verksamhet. Filmforskaren Teresa de Lauretis avgränsar utrymmet för en dylik verksamhet från det teoretiska hållet.⁴ Lauretis’ utgångspunkt för en diskussion kring hur kvinnors erfarenheter kan uppmärksammas och formuleras i den patriarkala diskursen iakttar och granskar förhållanden mellan dessa två föreliggande kulturutrymmen. Kulturutrymmen som enligt Lauretis existerar vid sidan av, i samverkan med och samtidigt i motsägelse mot varandra. Osten beskriver motsvarande förhållande som att hon hela sitt liv tvingats till tvåspråkighet genom att tolka och förstå den manliga traditionen och samtidigt sätta sina egna erfarenheter i en kvinnofälla.⁵ Hon framhåller att det

rör sig om en uppsättning kvinnokulturella värderingar att ansluta sig till för både män och kvinnor. Hon betonar att det handlar om något mycket mera än att söka efter ett kvinnligt språk eller en specifik kvinnlig estetik. Lauretis' rekommendation utmynnar i att i den praktiska verksamheten uppmärksamma rörelser från de tilldelade utrymmena i representationen, diskursen och i genussystemet till utrymmen som ligger implicit i den befintliga diskursen men som i vanliga fall inte synliggörs.⁶ Vad det i teaterrealiteten handlar om blir att åstadkomma nya sätt att tänka kring teaterregi både för den praktiska teatern och den intellektuella diskussionen. Ett betraktande av regipositionen i linje med Donkin och Clements resonemang, d.v.s. som intimt förbunden med ett växande och rörligt socialt ansvar, skapar möjligheter i denna väg. Härmed friläggs ett utrymme för regissören att gestalta och diskutera teaterproduktionernas kapacitet att bryta den cirkel av icke utmanade representationsmodeller som dessvärre alltför ofta tenderar att befolka scenen och teatern idag.

En produktiv metod i teater- och regiverkligheten blir då att undersöka hanteringen av rådande konventioner för gestaltning och iscensättning. Intresset kan därmed riktas mot den praktiska regiverksamheten och däri inbegripna motståndstrategier, vilka skapar motsägande spänningar och mångskiftande uttryck i respektive produktion.

I den fortsatta diskussionen kommer uppsättningen *I lusthuset* som stod på repertoaren spelåret 1988/89 att lyftas fram.⁷ Att valet fallit på just *I lusthuset* hänger samman med att uppsättningen framstår som rik på principiellt betydelsefulla och profilerande drag med avseende på en feministisk regiverksamhet. Tillsammans med sin ensemble Unga Klara vid Stockholms Stadsteater arbetade Osten fram uppsättningen baserad på en text från början av 1950-talet av den amerikanska författaren Jane Bowles.

Distanserande regigrepp

Teatermediet erbjuder goda möjligheter till undersökande av konventioner av olika slag.

Osten har genom hela sin regissörskarriär på olika sätt intresserat sig för, opponerat sig mot och experimenterat med konventioner, inbegripet teaterns egna. Bowles' pjäs erbjuder också dessa möjligheter till opposition mot konventioner. Intentionen är att uppmärksamma och diskutera Ostens motståndstrategier i nämnda uppsättning. Vad väljer Osten att aktualisera och hur uttrycker hon ett motstånd i sin gestaltning?

Den feministiska teaterforskningen har genom intresset för olika motståndformer kommit att anamma den tyske regissören Bertolt Brechts verfremdungstankar.⁸ Verfremdung som innebär distanseringar i olika former har hjälpt feminister att lyfta fram kopplingen mellan den faktiska teaterproduktionen och den sociala kulturproduktionen. Brecht omfattade åsikten att åskådarna genom att beredas tillfälle till ett komplext seende och ett tänkande mot strömmen kunde motverka den identifikationsprocess som i vanliga fall navigerar publiken igenom en föreställning.⁹ I sammanhanget blir alltså adresseringen oerhört central.

Osten monterar ihop uppsättningen kring lusthuset enligt ett distanseringsmönster. Det betyder att produktionen till sin uppbyggnad bryter med en konventionell illusionistisk berättartradition. På flera olika nivåer såväl tematiskt som formmässigt arbetar regissören med den narrativa rösten. En prolog bestående av ett dockspel inleder uppsättningen. Dockspelet ackompanjeras av en skådespelare som både lånar dockorna sin röst och bär den ena dockan som attribut genom berättelsen. Via denna funktion som "obunden" gestalt med uppdrag att både tyst och i dialog kommentera intrigen distanserar skådespelaren historien som berättas på scenen. Uppsättningen i sin helhet är genomhängd av denna typ av fjärmningseffekter, både i avseende på teaterrummet och uppbyggnaden av scenografin inklusive ljus och ljud. Under föreställningens gång arbetar scentekniker i öppet spel sida vid sida med skådespelarna.

Åskådarna överraskas gång på gång av djärva och förhållandevis enkla scenlösningar som kommunicerar distansering. Dylka överraskningar medför brott i handlingen. Brott

som påkallar uppmärksamhet och skapar ett publiktilltal utöver det traditionella. Brott som ibland rymmer vilopunkter då berättelsens utpräglade rytm och intensiva tempo plötsligt bryts i sin motsats, total tystnad. På detta sätt ges möjligheter till andhämtning för alla som involverats i spelet men också en påminnelse om att det rör sig om en konstruktion som alla såväl publik som aktörer är delaktiga i. Delaktigheten understryks i teaterummets utformning mot ett gemensamt utrymme för agerande och publik. Det är ett rum som på ett annorlunda sätt än teaterkonventionen i regel anger, insisterar på och demonstrativt inbjuder till aktivt deltagande i uppsättningens meningsskapande struktur. I maktutredningen som utgavs 1989 kommer Osten i sitt bidrag in på teaterummets funktion.¹⁰ Hon påtalar hur ensemblen i publiktilltalet eftersträvar ett rum med flera sikt-punkter i stället för procenietaterns hierarkiska fixerade läge. Ett öppet åskådarrum med plats för det magiska antalet åskådare som kan beröras av spelet tillåter blickarna att vandra och erbjuder möjligheter att kommunicera på flera plan, skriver Osten.

Berättartekniskt arbetar Osten på ett mycket medvetet sätt med teaterns representationsapparat. Uppenbart är att hon vill tydliggöra och leka med konventioner för representation och i förlängningen med en tradition av berättande som fortfarande präglar teatern av idag. I Ostens regiarbete pågår en diskussion och ett ifrågasättande av intentionen att förföra publiken genom en narrativitet som erbjuder "bekväma" åskådarpositioner. Bekväma i den meningen att publiken sugns in i en illusion av att vara osedda åskådare till en händelse som äger rum framför deras ögon. Genom att på olika sätt förtydliga inramningen av själva teaterhändelsen riktar Osten uppmärksamheten mot ramens konsekvenser. På detta sätt undermineras konsekvent en auktoritär narrativ struktur som den feministiska teaterforskningen menar varken är neutral eller objektiv.¹¹

För Osten erbjuder Brechts distanseringsmetoder en premis för påbörjan av ett samtal, vilket inte bekräftar normen utan hennes egen blick och vad den ser. Här skulle jag vil-

ja återknyta till citatet om feminismen som ett analytiskt vapen att avslöja processer som skapar mening och betydelse med specifika materiella konsekvenser. I detta ligger den öppna parallellen till Brecht och till en politisk implikation som siktar mot ett försök till kulturell förändring. Vad beträffar iscensättningsmetoden av *I lusthuset* så skapar den ett svängrum som i förlängningen uppmanar och uppmanar åskådaren att betrakta den struktur av sociala relationer som den egna kulturen konserverar. Suzanne Osten tar upp den brechtska insikten och arbetsmetoden ur teaterhistorien, men hon stannar inte därvid utan utvecklar den genom betonandet av ett feministiskt perspektiv i sitt regiarbete. För att åstadkomma en diskussion med feministiska förtecken måste Brechts kritiska modell öppnas för ytterligare nya impulser, exempelvis diskussioner om makt och rollkonstruktioner av olika slag.

Skådespelararbetet utgör ett betydande inslag i denna kontext. Den feministiska teaterdiskussionen har som framgått inriktats på konstruktionen av publiktilltalet i vilket skådespelararbetet utgör en viktig del. Uppsättningen av *I lusthuset* karaktäriseras av skådespelarnas gestaltning i form av ett drivet och fysiskt spel som ger specifika möjligheter i kombinationen kroppsspråk och ord. Suzanne Osten har berättat om arbetet med skådespelarna.¹² Ibland låter man replikerna överensstämma med kroppsspråket, men ibland låter man de två språken ge fundamentalt motsatta signaler ur vilket nya spännande impulser uppstår. Dialogen kommer därmed att ömsom ackompanjera och konfrontera karaktärernas handlingar. Detta utgör en av grundtankarna i Ostens regiarbete.¹³ Teatern ska, enligt regissören, kunna ge en upplevelse på två plan. Osten beskriver på följande sätt fenomenet i relation till skådespelarnas praktiska gestaltsarbete. Karaktärerna är omedvetna om vad de gör och därmed utförs vissa saker till publikens goda minne. Skådespelarna däremot är hela tiden medvetna om vad deras karaktärer gör. Den dubbelbelysning som uppstår häri anser Osten vara teaterns styrka. Hon väljer att ta fasta på och utveckla strategin som ger skådespelarna specifika



Herr Solares i Malin Eks gestaltning, Stockholms stadsteater, 1988.
Foto: Lesley Leslie-Spinks.

möjligheter att framträda bakom respektive karaktär. Det dubbla perspektivet ger dessutom möjlighet att aktivt använda de bibetydelser som en enskild skådespelares person tillför föreställning och roll. Dubbelbelysningen skapar i Ostens regi en plattform utifrån vilken hon arbetar med den teatrala blicken. Åskådarnas blickar möts av både karaktärernas och skådespelarnas när dessa kliver i och ur sina roller på scenen.

Feministiska regigrepp

Även om regissören monterat ihop lusthusuppsättningen med inbyggda återkommande brott så finns en röd tråd att följa genom berättelsen. Dottern Molly utgör förgrundsgestalten och det dramaturgiska nav utifrån vilket berättelsen spinner. Det är till stor del genom Mollys ögon som publiken följer fram-

ställningen, vilken i bilder, associationer och tankeutflykter ger insyn i relationerna runt tre mödrar och deras döttrar.

Att sätta upp en pjäs med ett antal flerdimensionella kvinnoroller kan i sig anses vara ett feministiskt drag. Förhållandet rimmar väl med Ostens uttalanden om vikten av att på teatern gestalta kvinnor så komplicerade, starka och känslorika som vi är.¹⁴ Karaktären Molly utgör dock ingen entydig huvudperson för publiken att sympatisera och identifiera sig med. Distanseringarna genom de ständiga brotten bereder flera karaktärer möjligheter att inflika fragment av sina historier i berättelsen. Den narrativa spänningen byggs inte upp genom att skapa förväntningar kring en signifikant händelse som löser alla problem i slutet av pjäsen. Spänningen byggs istället kring flera händelser, vilka yttrar sig som små glidningar runt karaktärernas hantering av de

akuta problem som tränger sig på i stunden.¹⁵

Ingen enskild rollfigur tillåts ensam inta centralpositionen och dominera handlingen. Publikens blickar möts av idel kvinno- och två mansgestalter. Greppet att visa fram sex – sju olika kvinnofigurer där var och en infångas mitt i vardagsrutinerna med dess problem och glädjeämnen nyanserar adresseringen ytterligare. Därmed framställs ett antal modeller att ifrågasätta eller uppleva medkänsla med, alternativt känna förståelse för i konfrontation med de dilemman karaktärerna ställs inför. I berättelsens centrum står ett flertal subjekt av kvinnokön med eget svängrum och ett aktivt förhållande till en egen maktbas. De är inte hänvisade till konsekvenser av de manliga karaktärernas handlingar, utan de agerar själva och tar ansvar för sitt handlande. Genom det greppet praktiserar Osten Lauretis´ synliggörande teknik och därmed visar regissören på något av en blind fläck i teaterns framställningsnormer.

Cross-dressing tekniken

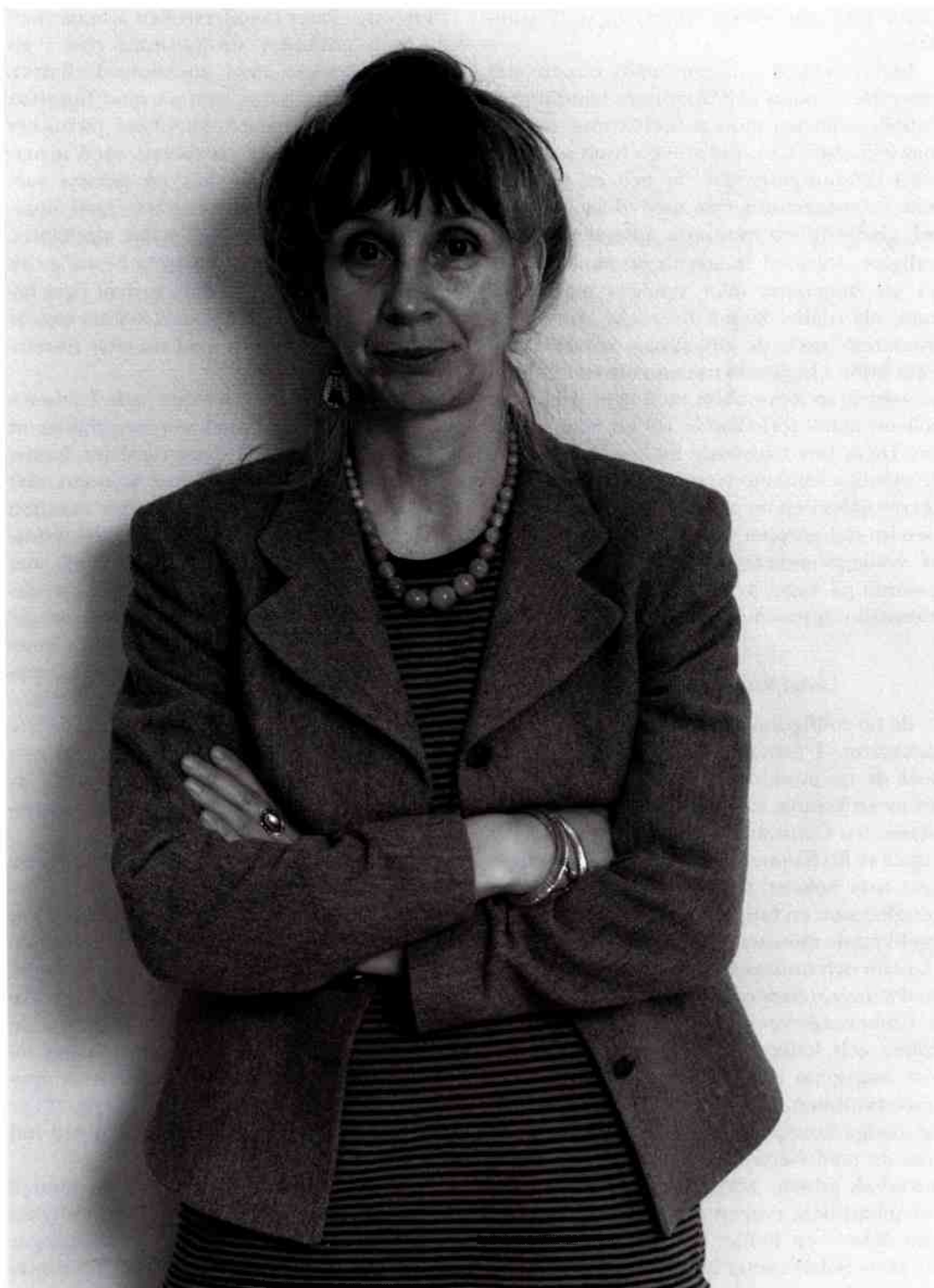
Av de tio rollfigurerna utgörs åtta av kvinnliga karaktärer. I Suzanne Ostens regi gestaltas dock de tre mödrarna av män och herr Solares av en kvinna. Gertrude spelas av Etienne Glaser, fru Constable av Rikard Wolff och fru Lopes av Bo Samuelsson. Malin Ek förkroppsligar herr Solares. Detta cross-dressing inslag gestaltas som en fundamental distansering enligt följande mönster. Mannen tar plats. Klädd i kostym och mustaschprydd arbetar Malin Ek med stora rörelser och gester i sin gestaltning av Umberto Solares. Han går i spetsen för familjen och leder följet. Han talar med hes röst, engagerar sig inte mer än nödvändigt i konversationen, förutom då han kommenderar övriga familjemedlemmar eller etablerar kontakt med Gertrude eller fru Constable. I huvudsak arbetar Malin Ek med fysiska medel; gångstilen, ryggen och nacken är viktiga som delar i en helhet där uttrycket stramas till. Herr Solares sitter bredbent på stolen och tar ibland upp en cigarett som han tänder i förbigående. Han är affärsman och gentleman.

Etienne Glaser i modersrollen arbetar med talet och använder sin normala röst i en skånsk satsmelodi med stockholmsk dialekt. Detta är ett detaljdrag som närmast fungerar som en distanseringseffekt. Glaser förstärker ansiktsuttrycket samt rörelserna med armar och händer. Gertrude blir en person som blinkar mycket, plutar obestämt med munnen, rättar till håret och talar oavbrutet. Gångstilen är mjuk och klädseln består av en elegant kjol och blus med en turban runt håret. Hon är en verbalt begåvad kvinna som är mån om och noggrann med sin yttre framtoning.

Gestaltningen av Gertrude och Umberto Solares stämmer väl med stereotypbilder av respektive kön och hur dessa förväntas hantera sin maktposition i relationer. Kvinnan talar och verbaliserar oupphörligt, medan mannen deltar i spelet genom att laborera med tystnaden. Karaktärer av det slaget möter vi allt som oftast på teatern. Kvinnliga rollfigurer tenderar att existera på scen enbart genom sitt genus, medan de manliga förutom detta innehar en ställning av ett eller annat slag.¹⁶ I uppsättningen av *I lusthuset* är herr Solares affärsman Solares medan Gertrude är Gertrude och samma situation gäller fru Lopes och fru Constable. Men när skådespelarna är av motsatt kön som karaktärerna uppstår intressanta fenomen.

Suzanne Osten berättar om hur tankarna kring cross-dressing växte fram. "Repetitioner i skolan inför en tidigare uppsättning gav följande erfarenheter. Ungdomarna lyssnade mer effektivt till spelet när man lät skådespelare av motsatt kön spela en gråtande och klagande hemmafru respektive en frånvarande far. Osten redogör för hur tankar kring invanda könsrollsmönster som kommit att uppfattas som biologi därmed trängt sig på. "Vi är invanda, vi ser inte vad som är rollen och vad som är människan".¹⁸

Regissörens uttalande antyder en modell för hur tillvaron i allmänhet avläses i enlighet med konventioner. Invanda förväntningar kan dock rubbas när dylika konventioner bryts. Osten bestämmer då att pröva regigreppet i uppsättningen av *I lusthuset*. Publiken ställs inför en föreställning som inte kan



Suzanne Osten, 1992.
Foto: Leif R. Hansson FLT-PICA.

läsas av enligt den gängse normen. Hur skall man ställa sig till en hysteriskt verbal kvinna som egentligen är en man? Eller till en urtyp för machomannen som är en kvinna? Vad är det regissören uppmärksammar genom en cross-dressing? Vilka diskussioner är det Suzanne Osten vill föra? En rimlig läsning av dylika inslag är som ett inlägg i genusdebatten som pågår för fullt i slutet av 1980-talet. Regissörens intresse för aktuella samhällsdiskussioner som hon menar hör hemma på teatern, tar sig uttryck i lusthusuppsättningens genusediskussion. I enlighet med det mönster uppsättningen som helhet är uppbyggd kring, d.v.s. olika former av distanseringar, ger sig Osten in på en dekonstruering och diskussion av genusystemet.

En Genusworkshop

Janelle Reinelt som skrivit om brittisk teater ur ett feministiskt perspektiv påpekar det lämpliga i att utveckla Brechts distanseringsmönster för att i analyser använda det som illustration av en genusmodell.¹⁹ Reinelts argumentation visar hur cross-dressinginslagen då kommer att fungera som en visuell illustration av genusystemet i de sociala arrangemang och överenskommelser som samhällsapparaten vilar på. Inslag av cross-dressing ger möjligheter att med ett dramatiskt grepp relatera sociala roller och social makt, ett förhållande som ofta förbises. Genom att arbeta med cross-dressing uppmärksammar Osten genusystemet som en kulturell konstruktion samt demaskerar hur genus inskrivs på respektive köns kroppar.

Cross-dressing förtydligar den viktiga kopplingen till möjligheter för respektive kön att hantera sin personliga makt och status. Män som spelar kvinnor tenderar att inte förlora i status eftersom en man bakom maskeringen representerar den definierande standardnormen.²⁰ När kvinnor spelar män framträder denna maktnorm och blir ifrågasatt som universell och allomfattande. Män gestaltade av kvinnor avslöjar omfattningen av de genuskonstruktioner som omhuldas av kulturen. I linje med detta aktualiseras maktens vägar i ett vidare perspektiv. Till skillnad från drags-

how som ofta väljer parodi som strategi hanterar Osten i berättelsen om lusthuset inte genus på det sättet. Hennes perspektiv är snarare att dekonstruera genuskategorier genom att visa på en pågående genusskapande process i gestaltningen av karaktärerna.

Genusskapande och genusmedskapande roller

Utöver cross-dressing experimenterar regissören med traditionella kvinno- respektive mansroller i meningen hur respektive kön förväntas bete sig i allmänhet. I och med kvinnorollernas dominans i materialet kommer de att inta en framskjuten position i genusediskussionen. Med varm humor och en stor portion ironi vidrör Osten fenomenet i den genuskapande processen i kulturen. Inslag som konsumtion och självkontroll förkroppsligas i Bowles' pjäs genom Gertrudes och Fuela Lopes kontrasterande inställningar till livet. Liksom Gertrude vill tygla dottern och inte tillåter denna att utvecklas självständigt vill hon kontrollera sig själv och tillvaron. Denna självkontroll kräver lugn och ro, möjligen en och annan stilsam promenad på stranden samt återhållsamhet i mat och lyxkonsumtion. Detta kontrasteras i Fuela Lopes' berättelse om hennes femtönio klänningar, hennes glädje över att under senaste shoppingrundan ha hittat en gummihäst att ligga på och njuta av solen. För att inte tala om den ständigt pågående matorgie som den mexikanska storfamiljen åtnjuter. Herr Solares är mycket trakterad av god mat och långa middagar på restauranger. Gertrude Eastman Cuevas som nöjer sig med en lätt sallad kan inte fördrå denna ständiga diskussion om olika maträtter: sköldpaddstek, chop suey, kyckling, soppa, bönor, ris, köttfärs, guajavapuré osv.

För Gertrude och Molly innebär maten konflikter och under brölloppscenen kulminerar problemen. Bakom bordet med resterna från den uppdukade bröllopsmiddagen står dottern och vräker i sig champagne, varm korb och tårta efter bästa förmåga. Där emellan lutar hon sig över grinden och kräks för att sedan fortsätta hetsäta. Hetsätandet utgör ett inslag i uppsättningens diskussion kring

kulturens kvinnobild. Karaktärerna försöker leva upp till förväntningar och ideal som föreligger men har uppenbarliga problem. Osten tematiserar en diskussion kring kvinnobilderna och påvisar samtidigt konsekvenser för personer som likt Molly drabbas hårt av dess negativa följder.

Tematiseringen aktualiseras även genom det utrymme flickornas figurer bereds i uppsättningen. Döttrarnas handlingsmönster får här flödig exemplifiera diskussionen kring genus som utförd upprepning och härmning av mönster tillgängliga i kulturen. Flickorna använder olika strategier för sitt uppträdande. Vivian spelad av Gunilla Röör, överrepresenterar en gängse kvinnobild genom att i spelet ständigt överdriva det fysiska uttrycket. Vivian som är oerhört expressiv brölar och frustar ut sina vilda dagdrömmar i ett tempo som kan jämföras med mani. Hon spelar på kroppen och framhäver sin figur genom att markera baddräktens faktiska avgränsningar av bröst och lår. Vivian agerar mestadels lättklädd och hennes pågående verksamhet är att prova mindre baddräkter för att framhäva sin figur.

Molly kan i spelet sägas underrepresentera en kvinnobild. Hennes uttryck är tidvis minimerat till näst intill obefintlighet. En stor del av hennes kommunikation försiggår tyst genom lyssnande och ett tillbakadragande av sin person till lusthuset. Hon förbrukar tiden på att läsa serietidningar och spela kort. I relationen till Lionel beter hon sig däremot nyckfullt. Hon får plötsliga raseriutbrott då hon skriker och härjar. På Lionels förfrågan om det inte är så att flickor lever från dag till dag, underförstått i en bekymmerslös tillvaro, svarar Molly med vad som i allmänt språkbruk brukar benämnas okvinnligt beteende. Hon höjer rösten och skriker ut sin stora ilska, "Jag vet inte. Jag klarar mig bara jag inte blir arg. Det är svårt att låta bli att bli arg när man ser rakt igenom folk. Dom flesta människor kan inte det, men jag gör det. Såna grejer fäster jag avseende vid faktiskt. Resten bryr jag mig inte om så mycket."²¹

Molly i Pia Johanssons gestaltning prövar aktivt olika modeller i spelet på scenen. Hon gör trevande försök till härmande av sin mor

som håller ihop sin person genom att sitta i köket och dricka vatten och upprepa sitt namn. Men för Molly fyngar det inte. Däremot fungerar Mollys härmning av berättarfigurens plötsliga raseriutbrott. Hon hittar därmed ett sätt att kanalisera sin ilska och tar upp den till ytan för sig själv.

Vivian spelar ut en synlig kvinnokropp, medan Molly gömmer sin kropp i kläderna. Hon t.o.m. bokstavligen kryper in under kjolen på sig själv. Elaine Aston diskuterar dessa strategier i sin översikt av feminism och teater.²² Aston menar att en nyckelroll i fråga om förfrämmande teknik i feministisk teaterpraktik bland annat består i tre sätt på vilka genuskostymen i relation till kroppen kan kommenteras. Hon skriver, "This may be enacted in three main ways: the costumed body is over-displayed, under-displayed, or cross-displayed."²³ *I lusthuset* visar en regipraktik som artikulerar alla tre grader av Astons modell. Rollgestaltningen praktiserar dessa olika vägar och uttrycksmöjligheter. Ostens regimodell för *I lusthuset* kan på det sätt som ovan demonstrerats illustrera en kulturell terräng bestående av genusskapande och genusmedskapande processer. Men Ostens regi ger ytterligare associationer vad det gäller karaktärernas förmåga till påverkan av och delaktighet i de genuskonstruktioner kulturen ständigt artikulerar.

Cross-dressinggreppet i vid mening ifrågasätter sociala konstruktioner och representationssystem och därigenom principiellt genuskategorier som sådana.²⁴ En ifrågasättande diskussion rörande fasta genuskategorier har under senare tid blivit ett kärt debattämne.²⁵ Denna debatt skisserar genusidentiteter som är i ständig rörelse. Lauretis omfattar en liknande processyn när hon i *Technologies of Gender* formulerar hur subjektstruktioner är i ständig rörelse, uppstår och påverkas av det samspel med omvärlden som respektive människa ingår i. Hennes resonemang i kombination med Ostens regipraktik möjliggör urskiljandet av hur genuskategorier som en pågående process artikuleras i spelet.

Ett sista exempel ur föreställningen får illustrera denna diskussion. Uppmärksamheten riktas mot Gertrude (Glaser) och fru Con-

stable (Wolff). Vid ett tillfälle sitter de båda mödrarna tillsammans på en restaurang. Fru Constable upplyser Gertrude att om hon vore man skulle hon gifta sig med Fuela Lopes, eftersom hon vore precis hennes typ. Constable fortsätter och säger att både Gertrude och hon själv borde vara män, två spanjorer och gifta med Fuela Lopes. Gertrudes minspel ger en intressant kommentar till den underförstådda genuskategoridiskussionen. Situationen skulle kunna karaktäriseras som en teater i teatern där begreppskategorierna byter plats och upplöses. Det handlar om skiftande subjekts- och objektpositioner både i fråga om kvinnligt-manligt och rollen-skådespelaren. Här ligger nya öppningar för dimensioner i uppsättningen som helhet. Dimensioner som Osten tillför uppsättningen enligt samma modell som hon monterar hela produktionen.

Uppsättningen kring lusthuset präglas av en medvetenhet om och ett undersökande av spelet kring rollen och människan. Regissören prövar olika vägar att föra en feministisk diskussion i teaterapparaten, såväl som i gestaltningen och adresseringen. Det feministiska regigreppet har artikulerats genom en fokusering på metoden för hur regissören valt att förmedla sitt budskap samt hur detta budskap har relaterats till omgivande sociala strukturer. *I lusthuset* utgör ett exempel på en för regissören Suzanne Osten återkommande feministisk diskussion i sin teaterverksamhet. Bakgrunden till denna diskussionslust står att hämta i Ostens engagemang i kvinnorörelsen. Det är en rörelse som gett henne det feministiska perspektiv som uppenbarligen utgör en viktig utgångspunkt i hennes regiarbete. Ostens arbete med uppsättningen av *I lusthuset* har inneburit en diskussion som innefattat brott mot den narrativa norm som definierar och dominerar kulturen och teatern.

NOTER

¹ Suzanne Osten, "Feminismen har blivit en avslöjande verksamhet", *Göteborgs Posten* 1990-03-08

² Ellen Donkin & Susan Clement, *Upstaging Big Daddy: Directing Theatre as if Gender and Race Matter*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993, s 2 ff.

³ Dyliga uppgifter återfinns exempelvis i en intervju pu-

blicerad i *Tiden* nr 5/6 1984. Osten menar att kvinnorörelsen och feminismen hjälpt henne att synliggöra kopplingar mellan faktum att hon är kvinna och de arbetsmetoder samt den syn på skådespelare som hon anammat och utvecklat genom åren.

⁴ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Macmillan, Basingstoke, 1989, s 1-29.

⁵ *Göteborgs Posten* 1990-03-08, För ett fördjupande resonemang se Suzanne Osten och Helena von Zweigbergk, *Osten om Osten*, Stockholm, Alfabeta, 1990, s 80-107.

⁶ *Technologies of Gender*, s 26.

⁷ Premiären ägde rum 1988-10-21. Utförliga uppgifter om produktionen lämnas i källförteckningen.

⁸ Detta konstaterar Tiina Rosenberg, "Upp till camp, syster! Om motstånd och teater", i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 3-4/1996 samt Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, s 99-117. För vidare diskussion se Elin Diamond, "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feministic Criticism", i *The Drama Review* 32 no. 1, Spring 1988, s 82-95 samt Janelle Reinelt, "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama", i Sue-Ellen Case (red), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1990, s 150-159.

⁹ Bertolt Brecht i John Willett (red), *Brecht on Theatre*, New York, Hill and Wang, 1964, s 44.

¹⁰ Suzanne Osten, "Makten på en teater", i Yvonne Hirdman (red) *Maktens former*, Stockholm, Carlssons, 1989, s 242.

¹¹ Se *The Feministic Spectator as Critic*, s 1-18.

¹² Radioprogrammet *Accent*, Stockholms Lokalförmedling 1988-11-15, (red) Birgitta Evert.

¹³ *Accent*, Stockholms Lokalförmedling 1988-11-15.

¹⁴ *Osten om Osten*, s 94.

¹⁵ Teresa de Lauretis resonerar kring denna alternativa narrativa modell i *Technologies of Gender*, s 127-149.

¹⁶ Alisa Salomon för en diskussion kring detta i sin artikel "It's never too late to switch: Crossing toward power" i *Crossing the stage: Controversies on cross-dressing*, i Lesley, Ferris (red), London and New York, Routledge, 1993, s 144-145.

¹⁷ *Accent*, Stockholms Lokalförmedling 1988-11-15.

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ Janelle Reinelt, "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama", *Theatre Journal* Vol.38, No. 2, May 1986. Omtryckt i Sue-Ellen Case (red), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, s 150-159.

²⁰ I "It's never too late to switch: Crossing toward power", s 144.

²¹ *I lusthuset arbetsmanus*, svensk översättning Staffan Holmgren, s 39.

²² Elaine Aston, *An introduction to Feminism & Theatre*, London and New York, Routledge, 1995, s 92-106.

²³ *Ibid*, s 94.

²⁴ "It's never too late to switch: Crossing toward power", s 146.

²⁵ Se exempelvis Judith Butler "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Theatre" i Sue-Ellen Case (red), *Performing Feminisms: Feministic Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, s 270-282.

KÄLLOR

Videoinspelning av *I lusthuset* premiär 1988-10-21.

Produktionsuppgifter

Regi, Suzanne Osten

Dramaturgi, Nils Gredeby

Scenograf, Mona Theresia Forsén

Kostym, Görel Engstrand och Ellen Hedberg

Mask/peruk, Carina Saxenberg

Ljusdesign, Torkel Blomkvist

Musikansvarig, Catharina Backman

Dockmakare/instruktör, My Walther

I rollerna

Gertrude Eastman Cuevas, Etienne Glaser

Molly, hennes dotter, Pia Johansson

Mrs Constable, Richard Wolff

Vivian Constable, hennes dotter, Gunilla Rööf

Lionel, Björn Kjellman

Inez, Ana Yrsa Falenius

Herr Solares, Malin Ek

Mrs Lopes, hans syster, Bo Samuelson

Frederica, hennes dotter, Hanna Hartleb

Esperanza, Ana Yrsa Falenius

I lusthuset arbetsmanus, svensk översättning av Staffan Holmgren. Uppföranderätten tillhör Teaterförlag Arvid Englund AB, Box 5124, 102 43 Stockholm 5

Radioprogrammet Accent, Stockholms Lokalförmedling 1988-11-15, (red.) Birgitta Everts

LITTERATUR

Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge, London and New York, 1995

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*, (red) John Willett, Hill and Wang, New York, 1964

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theatre" i *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, (red) Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990

Clason, Anders, "Kvinnorörelsen synlig på ett nytt sätt" *Tiden* nr 5/6, Stockholm, 1984

Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender: Essays on Film, Theory and Fiction*, Macmillan, Basingstoke, 1989

Diamond, Elin. "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feministic Criticism", *The Drama Review* 32, no 1, Spring, 1988

Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991

Donkin, Ellen and Clement, Susan, *Upstaging Big Daddy: Directing Theatre as if Gender and Race Matter*, Ann Arbor, Univers Michigan, 1993

Osten, Suzanne, "Makten på en teater" i *Maktens former*, (red) Yvonne Hirdman, Carlssons, Stockholm, 1989

Osten, Suzanne och Zweigbergk, Helena von, *Osten om Osten*, Alfabeta, Stockholm, 1990

Osten, Suzanne, "Feminismen har blivit en avslöjande verksamhet" *Göteborgs Posten* 1990-03-08

Reinelt, Janelle, "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama" *Theatre Journal* Vol.38 No.2, May, 1986

Rosenberg, Tiina, "Upp till camp systrar! Om motstånd och teater" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 3/4 1996

Solomon, Alisa, "It's never too late to switch: *Crossing toward Power*" i *Crossing the Stage: Controversies on cross-dressing*, (red) Lesley Ferris. Routledge, London and New York, 1993

SUMMARY

How can a director's involvement with feminism influence her practice? In this article this question is addressed through looking at the director Suzanne Osten and her production of the play *I Lusthuset* /The Summer-house/ from 1988/89. Osten tries different ways of introducing a feminist discussion into all aspects the production of the play. Through form as well as theme the feminist approach is focusing on the method by which Osten chooses to articulate her message as well as how this message relates to surrounding social norms.

Christina Svens
Geografigränd 8C
S-907 32 Umeå