

I maskulin gestalt

En scenisk studie i genus, makt och karaktärsarbete

Saga Fribyter

Namn på Institutionen: Institution 1

Utbildningsnivå: Magisterexamen

hp som arbetet motsvarar: 20 hp

Inriktning/Program/Kurs: Magisterprogram i opera

Termin, årtal: VT 2026

Handledare: Stina Ancker

Examinator: Stina Ancker

STOCKHOLM | STOCKHOLMS
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA
OF THE ARTS | HÖGSKOLA

Innehållsförteckning

Abstract	1
Bakgrund	2
Syfte	2
Frågeställningar	3
Metod	3
Process	4
Status och kroppslig tyngdpunkt	4
”Den manliga blicken”	5
Över könsgränserna	6
Presentation	7
Reflektion	9
Vokal inställning	9
Makt	9
Slutsats	10
Referenslista	12

Abstract

This work examines character work for trouser roles. How can I, as a female singer, simplify my scenic process in order to embody male characters more easily? During scenic and musical rehearsals I worked with a variety of roles to explore different mindsets for each character and to find tools that could help me access them more quickly.

I discovered several useful approaches, such as playing with status and power, using a lower and more grounded body posture and an assessing gaze. These tools helped me enter male characters more effectively but I also found that they could be equally as useful for a more gender-fluid approach when called for. Furthermore, they also proved helpful even for some female roles, such as Carmen.

My conclusion is that each individual character requires a unique combination of tools and that I would rather base my character work on the specific role than on the character's gender. Therefore, power became the central keyword of this project as many of the tools I explored were connected to the expression of authority, status, and presence on stage.

Key words: Opera, Trouser roles, Character work, Gender

Nyckelord: Opera, Byxroller, Karaktärsarbete, Genus

Bakgrund

Under sommaren 2025 gjorde jag rolldebut som Cherubino i Figaros Bröllop på Skånska operan. En av operavärldens mest kända byxroller, det vill säga en manlig karaktär skriven för en kvinnlig röst. Jag har mycket scenisk erfarenhet i bagaget men kände, när jag skulle ta mig an rollen, att det var en extra stor tröskel för mig att ta mig över rent gestaltningssmässigt. Helt plötsligt handlade min uppgift som skådespelerska och sångerska inte bara om att ta mig an karaktären utan också att helt ändra genus och hitta en trovärdighet i både spelsätt och kroppsspråk över könsgrensarna. Under repetitionerna jobbade jag fram min Cherubino men nyfikenheten kring hur jag kan hantera just byxroller väcktes i mig och jag valde att ägna mitt magisterår till att utforska just detta.

Som scenisk person jobbar jag mycket med att hitta verktyg, som jag kallar det, och det kommer därför vara ett viktigt ord i min uppsats. För mig handlar det om att hitta olika ingångar till en karaktär och ett verktyg kan både vara ett kroppsligt förhållningssätt eller mer som en mental inställning.

Syfte

Syftet med projektet är för mig att hitta nycklar, både sceniska och vokala, för att lättare och snabbare kunna ta mig an en byxroll. Jag vill däremot vara tydlig med att jag i mitt arbete inte letar efter kroppsliga quick fixes eller fördomsfulla stereotyper. För mig handlar det istället om att utveckla olika verktyg som jag kan plocka fram och använda mig av i olika mängd när jag tar mig an en ny roll. Jag utgår hela tiden från den specifika karaktären jag jobbar med och syftet är därmed att hitta sätt att uttrycka dennes vilja, kroppsspråk och känslouttryck på ett övertygande sätt. Arbetet är menat som ett utforskande karaktärsarbete över könsgrensarna och inte som en studie i fördomar om manliga uttryck.

Filosofen Judith Butler menar att genus inte är något man är utan något man gör genom upprepade handlingar formade av sociala normer¹. Hennes tolkning öppnar, för mig, upp en

¹ J. Butler. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 40:4 (1988): s.520.

möjlighet att kunna upprätthålla illusionen jag är ute efter på ett trovärdigt sätt. Samtidigt är jag nyfiken på att inte bara hitta kroppsliga uttryck utan vill även utforska andra parametrar, såsom till exempel status och relationer för att kunna specificera mina karaktärer.

Frågeställningar

Jag går in i mitt projekt med två stora frågor:

- Hur kan jag ta mig an en byxroll sceniskt och vokalt?
- Hur påverkar en byxroll mig sceniskt och vokalt?

Metod

Under mitt år på magistern har jag jobbat både sceniskt och musikaliskt parallellt tillsammans med flera olika pedagoger för att utforska och leka fram olika metoder och verktyg för att ta mig an mina byxroller. Det var viktigt för mig att få jobba med flera olika roller och det tog en hel del testande innan jag faktiskt kom fram till vilka som skulle få vara med under min slutgiltiga sceniska redovisning.

Arbetet med projektet bestod av flertalet sceniska pass tillsammans med regissör, musikalisk instuderare och mina medstudenter. Där jobbade jag med olika idéer och utgångspunkter utifrån karaktär och scen. De sceniska tillfällena bestod även av mycket reflektion och diskussioner med åskådare och pedagoger för att hela tiden utvärdera vad de olika verktygen och ingångarna gav och tog både sceniskt och vokalt.

Parallellt med detta har jag jobbat med mina musikaliska instuderare individuellt för att verkligen finjustera min ingång i musiken och att även där försöka hitta aktiva val som passar just rollen, stilen och scenen. Utöver det har arbetet med mina sångpedagoger varit lika viktigt för att kunna utveckla och anpassa min vokala inställning till musiken och de sceniska förutsättningarna.

Som jag nämnde tidigare mynnade arbetet ut i en scenisk redovisning den 17 april. Jag hade då satt ihop ett program där jag vägledde publiken genom min process och mina slutsatser med hjälp av både klingande exempel och ett egenskrivet manus.

Min ursprungliga plan för repertoar till projektet var att jobba med flera arior och recitativ för följande roller:

Octavian (*Der Rosenkavalier*, R. Strauss), Sesto (*La clemenza di Tito*, W.A. Mozart) och Orlofsky (*Die Fledermaus*, J. Strauss d.y). Efter mycket jobb med dessa men även flera andra karaktärer ändrades min plan och mitt val av roller, och det slutade med att Octavian byttes ut mot Kompositören (*Ariadne auf Naxos*, R. Strauss), Sesto byttes ut mot Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*, V. Bellini) och utöver dessa ändringar valde jag även att lägga till Carmen (*Carmen*, G. Bizet) som inte alls tillhör byxrollskategorin. Mer om hur och varför jag kom fram till min slutgiltiga repertoar redovisas närmare i processbeskrivningen.

Process

Status och kroppslig tyngdpunkt

Under de första veckorna av projektet ägnade jag mycket tid åt Sesto ur Mozarts *La clemenza di Tito*. En ung man som slits mellan lojalitet till sin vän och kejsare Titus och sin kärlek till den maktlystna Vitellia som själv vill komma åt tronen. Jag försökte länge tillsammans med regissör och motspelerskor att bygga spänningen i honom själv och i förhållande till Vitellia. Trots att det här är en ung karaktär, som de allra flesta byxroller är menade att vara, så kände jag ganska snabbt att det var svårt att låta honom bli för naiv och underlägsen. Det som jag, och alla med mig i rummet, upplevde då var att han helt tappade den maskulinitet jag jobbade på att ge honom. Det var först när jag lät honom ta mer självklar plats i rummet och i sin status som han i mig började ta skepnad som en ung man. Även om han är underlägsen de två karaktärerna han slits mellan så var det en känsla av givande och tagande av status som gav honom den nerv han behövde i min tolkning.

Sesto var en viktig pusselbit på vägen som hjälpte mig att hitta den centrala nyckeln i mitt projekt, som visade sig vara makt. Däremot växte han efter ett tag ur projektet både sceniskt och vokalt och jag blev istället nyfiken på att plocka in en helt annan karaktär. Romeo ur Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*. I Bellinis variant av Romeo och Julia-dramat är Romeo på ett sätt mycket mer rå, politisk och manipulativ. Samtidigt bör man som sångare kunna plocka fram ett stort känslomässigt spektra för att nå hans sårbarhet i det tragiska slutet. Det är just

därför den här karaktären blev så intressant för mig i det här projektet. Hur visar jag som sångerska hans sårbarhet utan att tappa hans manliga gestalt?

I Tove Dahlbergs forskningsföreställning *Mönster och möjligheter*² beskriver hon hur hon gör för att ta sig an en stereotypiskt manlig karaktärs fysikalitet. Det handlar, för henne, om att flytta isär hälar, mjukna i knäna och skjuta fram höften. Precis som Dahlberg har jag valt att jobba mycket med att bredda mellan hälar men också framförallt med att flytta ner min tyngdpunkt lägre ner i kroppen. De här kroppsliga verktygen kom att bli väldigt viktiga i min tolkning av just Romeo.

I hans sista scener, när han förtvivlad står över sin älskade Julia som han då är övertygad om är död, var det extra viktigt för mig att plocka fram de här tydliga fysiska verktygen. Sårbarheten var annars så nära förknippad med femininitet. Istället för att använda händer vid hjärtat och mjuk sorg var det hjälpsamt för mig att låta honom bli mer direkt, behålla avståndet mellan knäna, och uttrycka sin sorg mer konfrontativt och häftigt.

”Den manliga blicken”

Jag hade först en tanke om att låta Octavian (ur Strauss *Der Rosenkavalier*) vara med i projektet, men då hans chevalereska karaktär är så lik både Sesto och Romeo valde jag att plocka fram en helt annan byxroll ur Strauss-repertoaren. Kompositören ur *Ariadne auf Naxos*. I min sceniska presentation beskrev jag honom som ”det manliga geniet” och för mig är det precis så han ser sig själv. Jag väljer att porträttera honom helt uppslukad av sig själv och sin musik och låter honom växa i den absoluta övertygelsen om att ingenting är finare än just musiken.

I den här karaktären tyckte jag, just på grund av hans stora självupptagenhet, att det vore användbart att experimentera med blicken. Dahlberg använder vad hon beskriver som en ”rovdjursblick” när hon porträtterar Figaro³. Jag tolkar detta uttryck som en variant av den

² T. Dahlberg, *Mönster och möjligheter*. [Inspelad föreställning]. (2018).
<https://www.researchcatalogue.net/view/2003216/2003228> (Hämtad 2026-05-11).

³ Ibid.

klassiska teorin "the male gaze" som grundar sig på Laura Mulveys tes om att män betraktar och kvinnor blir betraktade⁴. En väldigt hårdragen förenkling av uttrycket men en teori, enligt henne, baserad på patriarkala strukturer i samhället.

I kompositören jobbade jag med blicken men istället för att tänka på det som en manlig eller kvinnlig blick valde jag att förhålla mig till den som ytterligare en symbol för makt och status. Kompositören är så övertygad av sin egen uppenbarelse att han styr sin blick för att få andra att förstå precis hur rätt han har. Han tar rummet och berättar att han minsann har svaren, och låter sig själv öka i status kring hur rätt han har i ämnet. Med denna inställning blev "den manliga blicken" förvandlad till något som återigen går att koppla till status snarare än genus.

Över könsgränserna

Jag visste genom hela mitt projekt att jag vid någon tidpunkt ville bryta de tydliga stereotypiska könsgränserna och låta en karaktär få ta plats utan att ta hänsyn till kön eller genus. Prins Orlofsky ur Strauss den yngres *Die Fledermaus*, är en karaktär som många tolkar som nubbilden av en manlig översittare men det finns även många tolkningar av honom (hen) med en mer flytande könsidentitet. Jag valde att haka på trenden och ta mig an uppgiften att göra denne varken manlig eller kvinnlig eller kanske snarare både och. Hur kan jag blanda mina olika sceniska verktyg och nycklar för att låta karaktären ta plats som den den är istället för att tydligt porträttera dennes genus?

Det tog en hel del diskussion och laborerande för att verkligen lyckas komma åt det jag var ute efter men till slut hittade jag en väg för att göra karaktären rättvisa. Makten finns redan där naturligt så jag valde att jobba mer med tydliga skiftningar i kroppsspråk. Jag lät honom vara direkt och farlig i ena stunden för att i nästa anspela på mer höfter och mjuka handrörelser. När jag låtit dessa skiftningar hitta en naturlig gång i min fysiska kropp tyckte jag att Orlofsky blev oändligt mycket mer spännande. Plötsligt vann han en mystik bara genom att låta honom glida mellan klassiska "könskodade" uttryck.

⁴ L, Mulvey. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*. 16:3 (1975): s.11.

På samma tema tröttnade jag på ”manligt och kvinnligt”, för vad betyder det egentligen? Jag ville bryta de klassiska stereotyperna och försöka bevisa att mina verktyg är användbara utifrån många typer av karaktärer. Jag valde därför till slut att blanda in Bizets hjältinna Carmen i projektet. Den sensuella spanjorskan som utnyttjar patriarkatet för att slå sig fram och ta vad hon vill. Vad händer om jag ger henne samma känsla av makt som Orlofsky, samma låga tyngdpunkt som Romeo och Kompositörens värderande blick?

Det är nu det blir spännande på riktigt! Hon blev aldrig mindre kvinnlig. Hon blev farlig.

När Carmen fick en mer betraktande blick och en låg stadig tyngdpunkt, uppfattades hon helt plötsligt som mer hotfull och makttagande. Jag upplever även att det öppnade upp för mig att få leka med en mer manipulativ sida hos henne som gör henne än mer oberäknelig.

Presentation

För den sceniska presentationen av mitt projekt valde jag att kombinera mina klingande exempel med att leda min publik genom mitt arbete och mina tankar under projektets gång. Jag var hela tiden noggrann med att inte skriva dem på näsan utan det var väldigt viktigt för mig att låta publiken få tolka själva och dra egna slutsatser.

Jag valde att starta hela föreställningen med kompositören och lät honom egentligen tala för sig själv. Även om jag ledde åskådarna genom min process tyckte jag att just den här karaktären och hans aria ”Sein wir wieder gut” inte behöver någon presentation oavsett om man hört den förut eller inte. För vad är mer tydligt än att stå och sjunga om precis hur upphöjd musiken är över allt annat?

Fortsättningsvis pratade jag om Romeo och hans direkthet och kanske lite mer farliga sida då jag sjöng hans aria ”Se Romeo” ur första akten. Jag lät honom hela tiden skifta mellan övertygelse, styrka och hot utan att tappa hans tydliga höga status i rummet. Han gick från direkt och diplomatisk till hotfull och rent av farlig, vilket för mig visade både på hans manipulativa men också oförutsägbara natur.

När jag sedan gick över till hans sårbara sida och sjöng ”Tu sola...Deh tu bell’anima”, hans hjärtekrossande aria om sin förtvivlan kring hur Julia kunde lämna honom kvar i livet utan henne, så var jag noga med att inte tappa hans tidigare kvaliteter. Sårbarheten fick ta plats i hans kropp och bli ett komplement till hans tidigare attribut och gav för mig ytterligare ett djup till scenen.

Efter Romeo gick jag över till Orlofsky och pratade om min vilja att bryta den klassiska bilden av man eller kvinna och låta honom ta plats precis var han ville däremellan. Jag valde också att göra två helt olika tolkningar av den här karaktären för att visa på olika ingångar och hur stor skillnad de kan göra.

Jag sjöng första versen av hans aria ”Chacun à son goût” precis som jag jobbat mig fram till under våra sceniska tillfällen. Utan att egentligen ha satt upp några ramar för mig själv innan med exakt timing över när jag skulle göra vad så lät jag honom glida mellan makt, direktet, låg tyngdpunkt, höfter och mjuka handrörelser. En experimentell version som gör honom spännande i uttrycket. Andra versen plockade jag ner honom, släppte fokuset på könsgränser och bara lät karaktären tala för sig själv. För när allt kommer till kritan är han osympatisk, otäck och rent av psykopat. Därför lät jag honom klä på sig en tung morgonrock, sätta sig på en tron och ta rummet med precis sådan arrogant hotfullhet som texten kräver när han sjunger att han ska slå ner sina gäster om de inte dricker upp allt han fyller på i deras glas.

Avslutningsvis plockade jag fram mitt jokerkort och sjöng Carmens ”Seguidilla”. Det var viktigt för mig att tydligt visa och plocka fram precis samma kroppsliga verktyg och sceniska inställning som jag gjort i mina tidigare karaktärer och låta publiken själva få tolka och uppleva vad som händer med henne i min version. Istället för den överdrivna sensuella tolkningen av kvinnan som låter sig betraktas, ville jag göra henne rättvisa genom att låta henne ta den plats hon vill, betrakta precis som hon vill, röra sig precis som hon vill.

Reflektion

Vokal inställning

Jag är väldigt nöjd med min presentation och tog emot publikens tankar med nöje. Många reflekterade kring Carmen och hur hon förvandlats till en farlig kvinna på ett befriande sätt utan att tappa sin essens. Jag fick även frågan i slutet kring hur jag valt att just förhålla mig till mina karaktärer rent vokalt då mitt fokus under presentationen legat främst på mitt sceniska förhållningssätt. Det var ett medvetet val jag gjorde under presentationen för att låta sången tala för sig själv och återigen öppna upp för egen reflektion och tolkning hos publiken, men det vokala är trots allt en viktig pusselbit i mitt arbete.

Jag märkte tidigt under processen hur rollerna jag valt ganska naturligt krävde en mer direkt inställning, dvs mer tydliga val av dynamik och istället för att förbereda publiken på höga toner med ett inkännande crescendo tillät jag mig att sjunga mer rakt på. Detta tycker jag leder till att karaktärernas tagande av makt visar sig även i sången. De är dynamiska men ber inte om ursäkt för sig och låter dynamiken användas tydligt och skarpt. För mig blev detta ett förhållningssätt som höll genom alla mina karaktärer och som jag plockade med mig även in i Carmen på sina ställen, även om hon kräver mer sammetslen dynamik mellan varven. Jag tycker också att min textbehandling förbättrades under projektet och det blev ett tydligt vokalt verktyg att ha med mig framöver då mina karaktärer hjälptes av direkta textliga val och tydlig artikulation.

Makt

Som jag tidigare nämnt var det väldigt viktigt för mig att den enskilda karaktären alltid kommer i första rummet och jag tycker verkligen att jag gjorde min egen process rättvisa under presentationen. Jag ville bidra med en annan ingång till den här typen av karaktärer som inte bara bygger på en stereotypisk överdriven tolkning av ”manlighet” utan som istället fångar karaktärens enskilda driv och syfte i scenen.

När jag hittade makt som ett kraftfullt verktyg i mitt projekt kände jag att jag hade ett helt annat utgångsläge. Sättet makt befäster sig i kroppen med rak rygg, stadigt fotfäste och värderande blick kan för många förknippas med ett mer ”manligt kodat” uttryck och det

knäckte koden för mig. Jag hade helt plötsligt en utgångspunkt till mina karaktärer som innebar att jag inte behövde fokusera sådär överdrivet på deras kön utan kunde låta dem hitta sitt kroppsliga uttryck genom vilken typ av makt eller status de tog i rummet. För det visade sig, sorgligt nog, att även de yngre naivare byxrollerna tog och besatt mycket mer makt än de flesta unga kvinnliga roller.

”Byxrollen imiterar inte en man utan poängen är att hon i manskläder träder in i en aktivt begärande position i förhållande till en annan kvinna/andra kvinnor.” - Tiina Rosenberg⁵

Det här citatet sätter fingret på vad jag själv reflekterat kring när jag under mina sceniska tillfällen jobbat med motspelerskor. Romeo, kompositören och Orlofsky etc. förhåller sig till kvinnorna i rummet på ett annat sätt än vad till exempel Carmen gör och det är det som skiljer dem åt. Detta hör för mig ihop med ”the male gaze” men också deras status. Jag har nu genom att förhålla mig annorlunda till relationer, makt och blick kunnat frångå att tänka på att aktivt spela man till att faktiskt föra mina karaktärer och deras vilja framåt.

Slutsats

Jag har nu redovisat och reflekterat kring mitt arbete men har jag faktiskt lyckats bena ut några svar på mina forskningsfrågor?

- Hur kan jag ta mig an en byxroll sceniskt och vokalt?
- Hur påverkar en byxroll mig sceniskt och vokalt?

I mitt arbete har jag hittat flertalet verktyg för att kunna förhålla mig till byxroller. För att konkretisera handlar det om flera olika parametrar. När det gäller sceniska inställningar är makt och ökad status bra ingångar. Vad gäller fysiska attribut handlar det om att bredda mellan hälarna, sänka tyngdpunkten och föra kroppen på ett mer direkt och distinkt vis samt att använda blicken mer betraktande. Vad gäller det vokala så tycker jag att tydliga musikaliska val och artikulation har visat sig vara extra användbart.

Genom att använda dessa verktyg så har jag inte bara upplevt att jag lättare kan ta mig an och göra byxrollerna mer rättvisa, utan dessutom har även rollerna påverkat mig som sångerska.

⁵ T, Rosenberg. *Byxbegär*. (Göteborg: Anamma förlag, 2000), s.12.

De har hjälpt mig att bli tydligare med mina konstnärliga val, våga ta plats och stå kvar i min egen tolkning. Så oavsett kön, genus eller läggning har jag vunnit en inställning till mitt eget karaktärsarbete och musikaliska tolkning som utan tvekan kommer vara en stor tillgång för mig framöver i min karriär.

Referenslista

Musikdramatik:

Bellini, V. *I Capuleti e i Montecchi*. (Milano: Ricordi, 1987).

Bizet, G. *Carmen*. (New York: G. Schirmer, 1958).

Mozart, W. A. *La clemenza di Tito* KV 621. (Kassel: Bärenreiter, 1970).

Strauss, J. *Die Fledermaus*. (Leipzig: Edition Peters, 1983).

Strauss, R. *Ariadne auf Naxos* Op. 60. (London: Boosey & Hawkes, 1916).

Övrig källförteckning:

Butler, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 40:4 (1988): 519-531.

Dahlberg, T. (2018). *Mönster och möjligheter*. [Inspelad föreställning].
<https://www.researchcatalogue.net/view/2003216/2003228> (Hämtad 2026-05-11).

Mulvey, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*. 16:3 (1975): 6-18.

Rosenberg, T. *Byxbegär*. (Göteborg: Anamma förlag, 2000).