

ELORE (ISSN 1456-3010), vol. 18 – 2/2011.

Julkaisija: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry.

[http://www.elore.fi/arkisto/2_11/kumlin.pdf]



SPEKTAKLET SUSAN BOYLE PÅ YOUTUBE NORMER OCH VÄRDERINGAR AV KVINNOKROPPEN

Annika Kumlin

Visualiseringen av livsvärlden har fört med sig att också den enskilda individens utseende och kropp i allt större omfattning är utsatt för förväntningar och krav på att leva upp till ett kollektivt godkänt ideal. Reklam och skicklig marknadsföring definierar långt det offentliga skönhetsidealet som handlar om hur man borde vara. En stor del av bildspråket vi är omgivna av i det vardagliga livet beskriver kroppen som ung, vacker och estetisk. Informationsteknologin lyfter in skönhetsidealen i vårt vardagsrum, till televisionen, till vår dataskärm och till vår mobiltelefon samtidigt som globaliseringen förenhetligar många kulturella särdrag (jfr Featherstone 1982).

De mekanismer som skapar och upprätthåller normerna för förväntningar och ideal i kroppsspråk och utseende har alltid intresserat mig. De motsägelsefulla elementen hos Boyle, den medelålders kvinnans vardagliga uppsyn och det groteska kroppsspråket, ger en möjlighet att reflektera över de normer som fastställer avvikelse och normbrott.

Susan Boyle är en medelålders kvinna från Skottland och deltagare i talangtävlingen Britain's Got Talent 2009 vars uppträdande kablades ut i etermedia för miljoner människor. Hennes löjeväckande habitus och obscena kroppsspråk gjorde henne till en världskänd clownfigur över en natt. YouTube-klippet av Boyles framträdande sågs inom en vecka av över hundra miljoner människor och väckte stor uppmärksamhet. Diskussionen kring hennes framträdande gällde främst hennes utseende och kroppsspråk. YouTube-klippet föranledde också ett antagande att utseendet och kroppsspråket avslöjade något om henne som person. Möjligheten att dela med sig det uppladdade klippet med andra medförde att hennes framträdande snabbt spred sig. Boyles kroppsspråk gjorde henne till ett spektakel samtidigt som hennes röst

fängslade miljoner människor.

Då jag av mina kolleger ombads se YouTube-klippet med Boyle på Internet var deras tanke att jag skulle ta del av någonting roligt. De skrattade och jag såg inte det roliga. Jag inte bara kände mig illa till mods – jag skämdes för mina kollegers reaktion. Känslan av att skämmas var intuitiv och kom sig av att jag upplevde skrattet som ett förakt för en medelålders kvinna som befann sig på en scen vanligtvis förbehållen unga människor.

Att föremålet för min analys är initierat av en personlig upplevelse ser jag som en tillgång. Sven-Erik Klinkmann omtalar den personliga affektens betydelse i kulturanalysen som ett sätt att placera sig som forskare inne i sitt projekt (Klinkmann [online]). Boyles framförande berörde mig samtidigt som jag blev intresserad av vad mina kolleger skrattade åt. Omgivningens reaktion på mitt studieobjekt har så gott som alltid varit, att hon helt frivilligt visade sig för en stor publik och därmed skall tåla den kritik hon utsätts för. Många har också ifrågasatt hennes förstånd. Kommentarererna har bekräftat betydelsen och behovet av att studera Boyles kroppsspråk som ett fenomen och symptom i vår tid.

Jakten efter känsloupplevelser har kommit att ge reality-program en miljonpublik och de enskilda framträdandena laddas ofta upp på den populära sajten YouTube på Internet. YouTube har, enligt Pelle Snickars och Patrick Vonderau, på en kort tid blivit den snabbast växande sajten i webbens historia och världens största arkiv för rörliga bilder (Snickars & Vonderau 2009, 14). Sajten möjliggör en trading av bildmaterial som när det laddas upp på en mycket kort tid kan nå miljontals människor. Då de enskilda framträdandena laddas upp blir deltagarna likt gladiatorer som slängs ut på arenan för att uppfylla kvalitetskraven för den underhållning programmet utlovar. Också om Boyles sångröst utan tvekan är en viktig del av fenomenet vill jag i min artikel förstå varför hon blev utskrattad och ironiserad av åskådare och domare innan hon sjöng, den reaktion som kom att ligga i djup kontrast till de ovationer hon fick när hon med sin fängslande sång kom att bli accepterad.

I min artikel analyserar jag diskurserna kring kvinnligt utseende och kroppsspråk i YouTube-videon av Susan Boyles framträdande i programmet Britain's Got Talent. Med stöd av teorier om det groteska tolkar jag domarnas, publikens och andra aktörers reaktioner på Boyle i videoklippet innan hennes framträdande äger rum. Jag använder mig av metaforiska beskrivningar i syfte att synliggöra kontrasten mellan outtalade förväntningar på en deltagare i programmet och Boyles framträdande och agerande.

SUSAN BOYLE

Mitt material består av den inledande minuten och 17 sekunder av det uppladdade YouTube-klippet på Susan Boyles framträdande i Britain's Got Talent 2009. Jag analyserar domarnas och åskådarnas reaktion på Susan Boyle i inledningen av video-klippet i den form YouTube-åskådarna har sett det. Jag fokuserar på hennes kropp, kön och kläder innan hon börjar sjunga för att få svar på varför hennes framträdande fick så stor uppmärksamhet och för att förstå reaktionen på henne. Sången och reaktionerna

betydelse är starkt knuten till kontexten och därför kan upplevas på olika sätt också inom den egna kontexten. Den kan, enligt dem, ges en detaljerad betydelse först när man sätter in dem i en bestämd diskurs. (Winther Jørgensen & Phillips 2000, 35). Enligt Michel Foucault är könet det mest ideala och spekulativa i det sexualitetsmönster som makten organiserar, och därför lämpligt i en diskurs där man har för avsikt att läsa in betydelser som berör kroppen (Foucault 2002, 155). I min analys kombinerar jag de element i mitt material som berör kropp, kläder och kön till en diskursiv konstruktion. I min artikel utgår jag från de element som stöder det jag analyserar, faktorer som berör Boyles bakgrund eller framtid kommer inte i min artikel att vara föremål för en analys. Betydelseskritik som kan ha en betydelse i diskurser utöver kropp, kön och kvinnlighet utesluts för att skapa entydighet.

För att få en detaljerad helhetsbild av Boyles framträdande har jag för min artikel studerat det uppladdade klippet på olika sätt. Jag har sett det med ljud, utan ljud, förstorat upp det och stannat upp klippet och studerat det steg för steg. Med svart papper fasttejp på olika delar av dataskärmen studerade jag materialet växelvis ur olika vinklar på skärmen. Avskärmningen gjorde mig också uppmärksam på kameravinklingens betydelse för närläsningen och analysresultatet. Analysen har underlättats av de olika praktiska metoderna och den egentliga skrivprocessen har varit fruktbar först när jag distanserat mig från bildmaterialet. Den täta beskrivningen av Boyles framträdande möjliggör en analys. En god tolkning av någonting, hävdar Clifford Geertz, för oss in i kärnan av det som det är en tolkning av. En etnograf skriver, fortsätter han, en social diskurs: han skriver upp den. När han gör det förvandlar han den från att ha varit en flyktig händelse, som existerar enbart i ett bestämt ögonblick, till en beskrivning som existerar i sin uppskrivna form och som man kan återvända till (Geertz 1973, 18, 19). Med en karaktärisering av Boyles utseende och kroppsspråk strävar jag i min analys att synliggöra de detaljer som inte är uppenbara, men som framkommer i en väl gjord tät beskrivning. Beskrivningen av Boyles framförande på YouTube har känts som en deltagande observation där jag studerat mitt material i flera månader på en halvmeters avstånd. Känslan av en deltagande observation kan delvis förklaras av att jag i mina studier i teknisk mening tagit del av framförandet lika som miljontals YouTube-åskådare. Kennet Granholm understryker den deltagande observationens betydelse, det är enligt honom viktigt att leva och finnas bland dem man studerar (Granholm 2004, 74), vilket jag upplever jag har gjort då jag fysiskt befunnit mig vid datorn. Känslan av en fysisk närvaro jämför min upplevelse med åskådarnas och underlättar förståelsen den reaktion jag analyserar. För att analysera det jag ser, gör jag en etnometodologisk läsning av Boyles framträdande, en beskrivning av handlingar och repliker i den mening de är visuellt representerade. Analysen har också drag av en medierad bildanalys där en ny mening kan uppstå i bilden utöver det avbildade elementet (jfr Goodwin 2000).

I min analys av Boyle tar jag stöd av metaforer. Metaforerna strukturerar analysen och den bildspråkliga beskrivningen är ett stöd i analysen av framträdandet. De metaforiska beskrivningarna i min analys sträcker sig över språkliga barriärer och möjliggör en reduktion av den reaktion jag analyserar. Enligt Klinkmann är metaforer i dagens starkt medierade samhälls- och kulturklimat lämpliga då man skall beskriva sitt material.

Han hävdar vidare att de skapar rum och utrymme för tolkning, men han påminner ändå om att man skall vara medveten om den ironi som användningen av metaforer i forskningen medför (jfr Klinkmann [online]). Metaforerna i min analys fungerar som en ingång till de olika dimensionerna och jag låter enskilda detaljer i YouTube-klippet av Boyles framträdande växa fram till starka metaforer som lyfter fram underliggande mönster. Den fiktiva bildvärldens grälla och våldsamma bildspråk som tittarna tar del av i andra underhållningsformer, ger orsak att använda metaforer som i styrka kan mäta sig med dem för att förstå den reaktion Boyles framträdande åstadkommer.

I min analys låter jag mig inspireras av Michel Foucaults Sexualitetens historia I (2002), där han skriver om sexualitetens förhållande till makt och hur sexualitetens kontrollerbarhet tar sig uttryck i det samhället som är av betydelse i min studie. Enligt Foucault befinner vi oss i ett könssamhälle, ett samhälle för sexualitet, där maktens mekanismer riktar sig mot kroppen (Foucault 2002, 147). I analysen intresserar jag mig för vilka förväntningar som ställs på den sexuella kroppen och hur det i Boyles fall tar sig uttryck. Foucault (2002) skriver om kroppslighet och det motsattas betydelse för uppkomst av normer, om hur makt förutsätter maktlöshet. Så gör även Michail Bachtin (2007) när han utgår från det symboliska i kroppsligheten, det uppochnedvändas betydelse som förlösare och drift med myndigheter och makthavande. Foucault (2002) utgår för sexualitet och kön, hur makten tar sig uttryck i normerna som finns kring dem. I min analys av Boyles framförande är diskurser om sexualiteten och kroppen med betoning på det groteska i fokus. Analysen av det groteska bygger i min artikel på Michail Bachtins bok Rabelais och skrattets historia (2007) och hans beskrivning av det groteskas normbrytande och motsägelsefulla karaktär.

Ingemar Haag skriver om det semiotiska potential Bachtin tillmäter kroppen som en ingång till betydelsen det lekamliga har i människans orientering i tillvaron. Talet om kroppen har enligt honom stegrats under de senaste åren, han understryker att talet om det groteska i kroppen inte är fråga om den hela fullständiga kroppen utan om den oavslutade, en kropp som befinner sig i förvandling, en förtvining, död och något nytt (Haag 2000, 11, 12). Det groteska aktualiseras enligt Philip Thomson, ofta i en tid märkt av kriser, i samhällen och tidsepoker märkta av ostabilitet (Thomson 1972, 5) och kan vara en orsak till att det känns så aktuellt idag och som ett lämpligt begrepp för min analys. Robert Stam hävdar, att Bachtin erbjuder ett kraftfullt analysverktyg som riktigt använt, har kapacitet att väcka sitt studieobjekt till liv. Enligt honom ingår det i Bachtins teoretiska begrepp en naturlig sympati för allt som är marginellt och annorlunda (Stam 1989, 23, 233) vilket bekräftar valet av Bachtins läsning av det groteska som ett bra val för min analys.

Det groteskas fokusering på människan kom under modernismen, i en tid av förändring, inom målarkonsten att uttryckas med starka färger och expressiva förvrängningar, med bilder där människans inre var föremål för avbildningen. Den modernistiska grotesken har däremot inte samma regenererande och positiva kvaliteter som det av Bachtin tolkade positiva och bejakande groteska. Det groteska pekar, enligt honom, alltid på förnyelse och pånyttfödelse. Bachtins version av det groteska skiljer sig från det modernistiska och är utvecklad i anslutning till folklig tradition och kan inte överföras till det modernistiska som utvecklades ur romantikens tänkande. I den

modernistiska traditionen kretsar det groteska kring outplånande och oförmåga (Haag 1999, 13, 65). Bachtin kombinerar inte det groteska och det erotiska ur en sexuell synvinkel, enligt honom finns det sexuella hos det groteska i fruktbarheten, födandet och det kroppsliga. Hos honom rör det groteska sig inte om något fysiologiskt, inte heller om någon individualiserad kroppslig varelse. Det groteska uppenbarar sig aldrig, enligt honom, enskilt och egoistiskt, utan är alltid kosmiskt och på samma gång en hela folket omfattande positiv och bejakande karaktär. Det karaktäristiska för det groteska är enligt Bachtin det uppochnedvända och det motsattas ständiga närvaro. Han betonar det ambivalenta inslaget, utan ambivalensen är det endast fråga om satir. Han hävdar vidare, att de groteska bilderna dominerar i folkets icke-officiella språk i synnerhet i kombination med skymf och skratt (Bachtin 2007).

Bachtin är medvetet lyrisk och utopisk gällande karnevalen och det groteska. Men hans läsning av det groteska har kriterats och hans optimistiska populism och det utopiska i hans läsning ansetts problematiskt. Med att förenkla det groteska av marknadsplatserna som något utanför det officiella, till ett oskyldigt ingenmansland med kollektiva hopp och önskemål visar Bachtins marknadsplats, enligt Stallybrass & White, endast en sida av den komplexa dubbelhet som en marknadsplats består av. Men nöjesfältet, liksom marknadsplatsen, är enligt dem varken rena eller utanför, de befinner sig i en korsväg placerad i en intersektion bestående av bland annat ekonomiska och kulturella krafter (Stallybrass & White 1986, 28, 9). Bachtin lyfter fram det utopiska idealet som något alldeles centralt i det karnevalistiska, där verkligheten för en tid smälter samman till karnevalens helt unika förnimmelse av världen. Under karnevalen ger frånvaron av hierarkier enligt honom en möjlighet att bli något annat, att födas på nytt och vara jämlik (Bachtin 2007, 21). I motsats till Bachtin, delar Stallybrass och White upp det groteska i två: *primary grotesque* och *secondary grotesque* (Stallybrass & White 1986, 193). Uppdelningen av det groteska i två blir i min analys av den korta YouTube sekvensen problematisk, eftersom analysen enbart riktar sig till tiden innan Boyle sjunger. Det groteska finns i Bachtins läsning i det groteska i skärningspunkten mellan skymfen och lovordet. De är sammanflätat och ambivalent – och som teoretiskt verktyg i min analys ändamålsenligt.

Spektakulära skådespel och reality-program för enligt John Fiske med sig en uppförstoring av lusten att titta. Han skriver om massmedierad grotesk i samband med Wrestling på tv, där attraktionen av den maskulina styrkan och makten som där visas som något fult. Fiske hävdar, att det skapar motsägelsefulla lustkänslor som hänger samman både med det frånstötande och med det attraherande. Wrestling-karnevalen spegelvänder, enligt honom, normerna för tv-mässighet lika effektivt som den spegelvänder sociala normer (Fiske 2008, 318, 319). Enligt Stig Hjarvard ligger reality-programmens attraktionskraft i uppvisandet av vanliga människor och agerandet i reella situationer (Hjarvard 2002, 25). Lika spontant man visar motvilja är man som åskådare färdig brista ut i jublande applåder. Anna Edin konstaterar att det är de udda personerna och de socialt missanpassade som väcker störst uppmärksamhet. Deltagarna blir enligt henne ett slags imaginära projektioner där det narrativa och kulturella gör dem till bärare av vissa egenskaper (Edin 2005, 83) och kan utgående från sitt utseende eller egenskaper ges metaforiska namn liksom jag har gjort i min analys av Boyle.

I analysen av kläder och femininitet tar jag stöd av Beverley Skeggs bok *Att bli respektabel* (2006), där hon skriver om femininitet och hur femininiteten konstrueras. En konstruerad kvinnlighet är enligt Skeggs en påtagen kvinnlighet och femininitet. Efrat Tseëlon's bok *Kvinnan och maskerna* (1998) behandlar diskurserna kring kvinnlighet och klädsel ur ett maktperspektiv. Det är speciellt hennes teser om klädernas betydelse i moralistisk och sexuell bemärkelse som är av betydelse i min analys. Tseëlon skriver om förväntningarna på den kvinnliga klädseln och deras betydelse för uppfattningen av utseendet, sexualiteten och attraktionen. Hon utvecklar i sin bok tankar om kvinnlighet som presentation och konstruktion. Kvinnlighet som presentation är enligt Tseëlon (jfr Goffmann 1959) en uppvisning av kvinnligheten. I min analys berör jag medvetet mode och klassmarkörer i Boyles klädsel väldigt kortfattat, en mer djupgående analys av kläderna som en sociokulturell indikator skulle ha krävt en mera samhällanalytiskt inriktad analys på makronivå.

Könsorganen, fallos och skötet har också en framträdande roll i den folkliga skrattkulturen. Karakteristiska drag hos det groteska är, enligt honom, utbuktningar och öppningar: munnen, magen, näsan och baken. I min analys har könsorganen en metaforisk betydelse och jag tar stöd av det erotiska draget i den folkliga skrattkulturen då jag utvecklar mina metaforer. Det sexuella har en framträdande roll i beskrivningen av maktperspektivet i analysen.

De utmärkande dragen hos det groteska spelas idag av det expressiva och den groteska realismens uppfattning av kroppen lever ännu i dag vidare på cirkus och marknader (Bachtin 2007, 38). Federico Fellini lyfter fram clownen som en spegel där vi ser oss själva i en grotesk, missbildad och löjlig bild – en karikatyr av människans barnsliga och djuriska sidor, gycklaren och den gycklade (Fellini 1998, 123). Cirkusarenan där clownen uppträder, är rund och avslöjande, publiken får en känsla av att vara delaktiga i det som sker på scenen (jfr Stoddart 2000, 38). Bachtins karneval känner inte till någon uppdelning mellan aktör och publik, karnevalen är livet självt, den är inte till för att betraktas, den är till för att levas i (Bachtin 2007, 18). Inte finns det heller i *Britain's Got Talent* någon scenvägg bakom ryggen på artisterna som inte kameran kan förmedla bild av.

Det groteska finns, enligt Bachtin i gränslandet mellan det komiska och det negativa – de är sammanflätade och förutsätter varandra – för honom är det groteska elementet excentriskt och positivt. I min analys kombinerar jag de element i mitt material som berör kroppslighet och kön till en diskursiv konstruktion. Jag tar stöd av metaforer och bilder när jag analyserar mitt material. Den omsorgsfullt gjorda täta beskrivningen möjliggör en ingående analys som jag i följande kapitel presenterar.

CLOWNEN BOYLE

Jag analyserar Boyle utgående från diskurserna kläder, kön och kropp i mitt material som kan härledas till kroppslighet för att se underliggande mönster och strukturer. Jag delar in materialet i tre underkapitel och använder här de metaforiska beskrivningarna Polyesterprinsessan, Strippan och den Groteska när jag gör en tät beskrivning.

POLYESTERPRINSESSAN

När Boyle gör entré på scenen med handen på höften, rytmiskt svängande på överkroppen – är hon som snylterkan i Djuna Barnes roman – kvinnan med oförmåga att ta på sig någonting som klär henne eftersom hon ser likadan ut vad hon än har på sig (jfr Barnes 1987). Hon trampar in på scenen med svarta nylonstrumpor i vita halvpumps med tåöppning till den ljusgula polyesterklänningen. Boyle blir i sin klänning med spets och rosett billigt och smaklöst klädd också om hon klätt sig i sin bästa klänning. Klänningen är så anno dazumal att den rundlätta Boyle blir som klippt ur en annan tidsålder.

Som åskådare blir vi medvetna om Boyles övervikt och hennes medelåldersmage. Då hon avbildas i profil ser hon nästan gravid ut. Hon sätter handen i sidan på nytt och lutar sig framåt. Hon ser gammal ut på ett sätt som skvallrar om att hon är mycket yngre, scenen i talangjaksprogrammet är vanligtvis förbehållen avsevärt mycket yngre artister. Kameran är skrupelfri. När Boyle filmas i profil avslöjas hennes korpulenta kropp. Hon visas så gott som genomgående i helfigur eller halffigur, däremot fyller domarnas huvuden hela bildskärmen. Vinklingen får Boyle att se proportionellt mycket mindre ut än hon är.

Trots Boyles försök att vara en respektabel kvinna är hon den skäggiga damen från landsorten. Att vara respektabel (kvinna) är enligt Skeggs att visa upp femininitet genom sitt utseende och sitt beteende. Men att se ut att vara som är enligt henne inte detsamma som att framträda som, det finns en fin skiljelinje mellan att förkroppsliga och uppvisa att dispositioner. Skeggs hävdar att det kräver kvinnlig kompetens för att fatta rätt beslut i val av kläder, för att se bra och rätt ut och inte urskilja sig. Kläder värderas högt och man investerar i dem som en källa till kulturellt kapital. En konstruerad kvinnlighet verkar hämmande och den påtagna femininiteten motsägelsefull (Skeggs 2006, 165, 169). Det är hur Boyle rör sig och hur hon för sig, som bildar ett distinkt mönster och utestänger henne från det kvinnliga och feminina. Enligt Tseëlon måste kvinnan för att inbegripa den ”autentiska kvinnligheten” bekräfta sin egen maktlöshet (Tseëlon 1998, 54). Men Boyle gör det inte. Hennes kvinnlighet är inte motsatsen till den manliga normativa maskuliniteten. Med sin konstruerade kvinnlighet håller Boyle kvar sin maktposition och sin rätt till ett eget kroppsspråk och en egen definition av den egna femininiteten.

Kvinnligheten är för Boyle en konstruktion och för den kvinnliga domaren en presentation (jfr Skeggs 2006, Tseëlon 1998). Den kvinnliga domarens klädsel motsvarar normerna och idealet. Hon har på sig en lyxig festklänning, möjligen en av många festklänningar hon har, som används bara några gånger. Hon är trådsal och presenterar idealet för hur kvinnligheten skall se ut i den aktuella kontexten. Klänningen är som klippt och skuren för hennes kropp. Boyle är klädd i en klänning som är omodern och i jämförelse ser billig ut på hennes rundnätta kropp. Skeggs hävdar att också den fysiska kroppen är en tillgång som vi föds med och kan jämföras med de ekonomiska, sociala och kulturella kapital vi har. Enligt henne kan fysisk attraktivitet fungera som en kapitalform (Skeggs 2006, 164). Boyle är för gammal och upplevs ful för sin arena. Hon får agera clown. Det är som den clownaktige Boyle

hamnat i fel reality-program, hon är inte talangjaktens typfigur utan påminner med sin föga förfinade uppenbarelse om medelålders kvinnorna i livsstilsprogrammen (jfr Jennings 2004).

Tseëlon hävdar att den moralistiska kritiken av kvinnligt utseende och uppträdande visar att klädseln fortfarande rymmer moraliska egenskaper (Tseëlon 1997, 27). Den slanka, sensuella kvinnliga domaren får Boyle att se än mera bullig och manhaftig ut. Kvinnan i den blå åtsittande dräkten med djup urringning är Boyles totala motsats. Hon är hårdsminkad, burkblond och helt allvarlig när hon ser på Boyle. I kontrast till henne blir Boyle komisk och får en gammaldags framtoning. I vår kultur, hävdar Björn Nilsson och Anna-Karin Waldemarsson, används smink som sociala, kulturella och sexuella signaler. Vi påminns fortsättningsvis om det utseende som gäller genom påtryckningar av reklam (Nilsson & Waldemarsson 2010, 77). Den kvinnliga domaren är definitivt sensuell och erotisk på ett normalt och ”idealiskt” vis och medveten om det. Det kvinnliga och ideala utseendet är kommersialiserat och definieras idag av skönhetsindustrin. Det välmarknadsförda idealet uppmanar oss, enligt Featherstone, till jämförelse (1982, 171). Enligt Tseëlon har kroppens status från att ha varit något naturligt, i dagens utseendefixerade konsumentkultur, blivit en formbar produkt (Tseëlon 1998, 12). Utseendet och kroppen har blivit ett projekt för den enskilda människan som baserar sig på de stereotypa idealbilder vi i reklam och marknadsföring man förväntas sträva till. Boyles kroppshydda gör henne inte bara ful, den definierar också sexuellt ut henne.

Enligt Fredrik Miegel och Thomas Johansson är individens värde idag långt knutet till utseendet. Hur man accepteras som individ och vilket värde man uppfattas ha på den sexuella marknaden beror på hur bra man ser ut (Miegel & Johansson 2010, 291). Idag kan också naturligheten köpas på burk. Med normer skapade av skönhetsindustrin skall vi framhäva vår naturliga skönhet genom att använda kosmetika och gå på gym. Det har blivit allt viktigare att bevara ungdomligheten och att sträva efter att se yngre ut. I vår kultur, konstaterar Nilsson & Waldemarsson, värderas ungdomlighet högre än åldrande. Vi tonar håret, använder tupéer, solar, gör ansiktslyftningar och fettsugningar (Nilsson & Waldemarsson 2010, 73). Susan Boyle är det Frankensteins monster medelålderskvinnor inte vill se i sin spegel.

STRIPPAN

Boyle är påklädd men blir metaforiskt en strippa, hon säljer sig, hon säljer kroppen, hon säljer gesterna, hon bjuder ut sig. Rosettbältet stramar åt i midjan och när kameran fångar in Boyle i profil får man en glimt av baken och den breda höften. Den svagt blommiga klänningen har mycket korta ärmar, axelbanden på hennes bh har fallit ner och i nacken kan man se bandet som skall hålla klänningen på klädhängaren sticka ut. På bröstet har hon en lapp med texten Talent, Englands flagga och numret 1432 fastklistrad.

Människohavet visslar och buar, vill inte ha susanboylar och ändå vill de. Hon är som kvinnorna i Red Light District i Amsterdam – förbjuden och föraktad – sam-

tidigt ändå en turistattraktion. Susan Boyle blir den åldrande prostituerade kvinnan som ges en sista chans där vi är lika nöjda om hon klarar sig eller om hon misslyckas. Tseëlon skriver om drivkraften bakom det sociala beteendet, viljan att vara attraktiv för att vara tillräckligt likadan för att få avvika. Hon hävdar också att alla avsteg från attraktiviteten en kvinna tar för henne närmare de prostituerades kategori (Tseëlon 1998, 42). Boyles försök att vara attraktiv på ett sätt som den omgivande bildvärlden förespråkar väcker munterhet och hon upplevs vara komisk. Enligt Skeggs har arbetarklasskvinnornas förhållande till sexualiteten alltid uppstått genom att vulgariteten tillgripits (Skeggs 2006, 160). Hos Boyle balanserar det sexuella mellan det vulgära och det komiska.

I strålkastarljuset blir Boyle tjockare än hon kanske är, hon blir motbjudande och hon lever inte upp till skönhetsidealet. Hon vill bli en del av framgången, bjuda på det som hon är bra på, hur otroligt det än är. Hon är som stripteaseaspiranten Maud i Georges Simenons bok, hon är så fel att hon är rätt (Simenon 1968). Boyle blir den skäggiga stripteasedansösen i den sexuella nöjesparken, hon blir icke-kvinnan att driva med. I en trygg miljö, skriver Tseëlon, känner man sig godkänd och icke-ögonenfallande, man är osynlig. I en obekant och otrygg miljö blir man synlig, man befinner sig i ett ”skyltfönster” och blir betraktad och bedömd (Tseëlon 1998, 77). Boyle ger ändå inget sken av att vara obekvämt i situationen eller känna obehag av att vara betraktad. Tvärtom, hon ger ett intryck av att vara obesvärad och nöjd.

Den erotiska dimensionen konkretiseras av domarnas behandling av kulspeppennorna. Den domare hon en gång dialog med håller slentrianmässigt i kulspeppennan som han har i handen. Medan han talar med Boyle knäpper han på den, fingrar på den och rullar med den som en symbol för den manliga virilitet och makt han gör anspråk på att ha. När Boyle uppger sin ålder faller den manliga domarens penna sakta ner, likt en manslem som slaknar. Han kastar en blick mot den andra manliga domaren, över huvudet på den kvinnliga domaren ser det ut som, och lyfter på sina ögonbryn. Hans hantering av pennan avslöjar ett föraktfullt ointresse för Boyle när den verbala dialogen bara pågått i några sekunder. Den andra domaren ser ner i sina papper och ser ut att besvärad klottra med sin penna.

Kameran fokuserar två gånger på den kvinnliga domaren sekunderna innan Boyle börjar sjunga. När Boyle uppgett låten hon kommer att framföra, visas den kvinnliga domaren i närbild. Hon gapar och sväljer, som om hon förberedde sig för något obehagligt. Därefter flyttar kameran till den andra manliga domaren som ser ner i sina papper och ger sken av att försöka dölja att han skrattar högt. Boyle lyfter upp tummen mot de manliga konferenciéerna som står bakom draperiet. De passar vidare hennes tecken till den tekniska personalen som sätter igång musiken.

När kameran en sista gång innan Boyle börjar sjunga fokuserar på den kvinnliga domaren som är fotograferad strax över bysten får den blå klänningens dekolletage en erotisk laddning eftersom en del av öppningen blir utanför bilden. Fokuseringen av domaren går nära in på huden, hon sitter bakåtlutad med händerna korslagda bakom huvudet. Rutan fylls av hennes benvita hy, läppstiftsleendet, de plockade ögonbrynen, de moderiktigt sminkade ögonen, det blonda håret och de smala släta rakade armarna blir som en symbol för det obefläckade och rena. Därefter ges en snabb glimt av de

manliga domarna varav den ena lutar på handen och den andra har ett nyfiket leende. Också de manliga domarna visas i större bild än Boyle. Hon filmas strax under den stora bysten och ser robust och förvildad ut när kameran återigen flyttar över till henne. Det tittarna upplever att Boyle vill vara, uppklädd för situationen, kvinnlig och feminin – det är hon inte. Hon är misslyckad i tittarnas ögon.

DEN GROTESKA

Boyle ser ut som en kasperdocka – med knappar till ögon, ögonbrynen så kraftiga att de blir utmärkande för hela hennes varelse. Det osminkade ansiktet, de håriga ögonbrynen och det glada leendet ger henne en naiv uppsyn. Boyle inte bara har något oskyldigt över sig, hon är också oskuldsfull. Hon är glad i kroppen. Hon ler när hon kommer in, hon ler när hon svarar på frågor, hon ler än mer när hon skrapar sig i huvudet och spärrar upp ögonen för att markera att hon tänker. Boyle lyfter fingret – Heureka! – hon kommer på svaret på frågan. Hon kisar med ögonen då hon koncentrerar sig på den verbala dialogen med domarna. Kisandet blir groteskt när Boyle i sin märkliga vinkel lutar sig framåt och med den stora pösmagen ser ut att lyssna med hela kroppen. Hennes bristande sociala kapital och därmed okunskap om normgivande skönhetsideal kan ses i de oplöskade ögonbrynen.

Hakan och halsen hos Boyle är runda och kullriga, hennes övervikt konkretiseras i det runda ansiktet. När hon grimaserar samtidigt som hon rullar med höften mörknar hon i blicken. Sedan växlar hon tillbaka till den trulsiga kvinnan. Boyles hår är ovårdat och risigt, det är inte gråsprängt utan det är grått i topparna. Håret har en brunaktig, ojämnt fördelad färg med tunn grå tofs som står upp lite. Frisyren och hårligheten hos henne ger ett ovårdat intryck. Boyle småler, spärrar upp ögonen, skrapar sig i huvudet, pratar med händerna när orden inte räcker till, i henne glimtar Helan och Halvan, hon är absurd.

Domarna rullar med ögonen, stirrar på den otroliga kvinnovarelsen. Oberoende av domarnas reaktioner, miner och föraktfulla kroppsspråk bara ler hon. Och så plötsligt, som svar på en fråga, rullar den överviktiga, groteska Boyle med kroppen, grimaserar med händerna på den breda höften. Hon håller handen i sidan, vaggar på kroppen några gånger, skruvar sedan upp tempot för att groteskt grimaserande vrida kroppen och pösmagen. Då Boyle skrynklar ihop ansiktet och mimar blir blicken djurisk. De kraftiga och håriga ögonbrynen accentueras när hon grimaserar och ramar in hennes ansikte. Minerna blir brutalare av att hon talar medan hon vrider ansiktet. Boyle öppnar och stänger munnen, riktar grimasen åt domaren som provocerade fram den. Han och Boyle har likadana, mycket påfallande svarta ögonbryn.

Efter höftrullningen sätter Boyle med en bestämd nickning punkt för det groteska uppträdandet. De manliga domarna pustar, utbyter blickar, rynkar på näsan och grimaserar. Den kvinnliga domarens reaktioner på höftrullandet visas inte. Det som i första ögonblicket ser ut som en grotesk gest är en kommentar till domarnas värderingar och ett svar på tal. Boyles respons på domarens ögonrullande är omedelbar och kvicktänkt. Han rullar med ögonen, hon rullar på kroppen. Hux flux transformeras

hon till odjuret, gör narr av sig, bjuder på. Ögonblicket därpå växlar hon tillbaka till den knappögda tantfiguren som koncentrerar sig på diskussionen. När Boyle har slutat vicka på höften flyttar kameran över till talangtävlingens konferencierer. De unga männen står bakom en ridå, men man kan se Boyle i bakgrunden. Den ena av männen skrattar, sätter händerna i sidorna, vrider på höften, och gör en parodi på Boyles höftvickning. Hans parodi blir ändå inte grotesk. Den andra mannen håller armarna korslagda, putar med munnen, spärrar upp ögonen och ser road ut.

Till synes omedveten om konventionerna reagerar Boyle ohämmat och impulsivt. Även om hon står på scenen bara i några minuter kommunicerar hon med kroppen och de symboliska betydelser som kan läsas in i hennes rörelser sträcker sig långt utöver de enstaka ord som uttalas. Domarens minspel är lätt att avläsa, men Boyle blir motbjudande i publikens ögon. Förutom visslanden och skratt får tittaren två gånger ta del av publikens reaktioner då kameran visar några yngre flickor. Kameran fokuserar på dem när Boyle har uppgett sitt programnummer och strax skall börja sjunga. Flickorna sitter bänkade i salongen, deras vämjelse och resignation går inte att ta miste på. Den ena flickan vänder sig till personen närmast intill för att dela sitt äckel över den groteska Boyle som just rullat med höften på scenen. Jonas Danielsson skriver om äcklets roll i samband med komik och satir. Han hävdar att äckelscener helt enkelt kan fungera som kul underhållning och fortsätter att roa också när handlingen fått sin lösning (Danielsson 2006, 85, 86), vilket kanske delvis kunde förklara trädningen av videoklippen med Boyle.

Boyles raljerande och respektlösa kroppsspråk som den ena stunden är enligt normen och den andra stunden groteskt, försvårar definitionen av henne. Det kan också vara orsaken till att hon upplevs komisk eller att man reagerar med att skratta. Boyle får fungera som en varning, bekräfta normerna för det oönskade. Därutöver är hon en medelålders kvinna. För män blir hon det de inte vill ha, inte vill att kvinnorna i deras omedelbara omgivning skall vara och för kvinnorna det de inte vill veta att de blir.

SPEKTAKLET BOYLE

Närläsningen av Susan Boyles kroppsspråk har varit som att lägga pussel, att från och till ta materialet i bitar; att pröva sig fram, gå tillbaka och börja om från början en annan dag. Från att ha försökt lägga pussel med snävare infallsvinklar, enbart kroppsspråk eller normer, har jag slutligen kommit att studera materialet med analysverktygen kön och kroppslighet med fokus på det groteska. Lika lätt som publiken verkade ha skapat sig en bild av Boyle, lika utmanande var det att göra en tät beskrivning.

Dualismen i Boyles kroppsspråk är markant. Hon är den leende, knappögda tanten och i följande ögonblick det groteska monstret. Boyles utseende och kropp uppfyller inte de gällande skönhetsnormerna och med de yttre attribut hon har att tillgå är spelet givet. Alla eventuella avvikelser i hennes beteende stigmatiserar henne ytterligare. Det språkspel Boyle utövar genom att använda sina händer, att föraktfullt grimasera och vrida på kroppen, blir komiskt och faller utanför det förväntade och

normativa språket. Domarens arroganta kommentar till hennes ålder provocerar fram den obscena rörelsen där Boyle med sin rullande höft gör parodi på det ytterst personliga, på sexualitet.

Efter den groteska markeringen visas Boyle inte i helfigur mera innan hon börjar sjunga. Huruvida det är rädsla för fler obehagliga kroppsrörelser eller bara en naturlig fortsättning på programmet är en tolkningsfråga. Klinkmann skriver om hur man för att "oskadliggöra" Elvis, i Steve Allens program i januari 1952, visade upp honom som en sjungande byst (Klinkmann 1998, 153). Boyle råkar ut för samma behandling som Elvis, hon censureras, efter höftvickningen visar man Boyle enbart i helfigur. Klinkmann skriver om hur kritiska röster antydde att Elvis gäckade könsuppdelningen, lekte med sexualiteten i könsrollerna. Enligt Klinkmann var höftvickandet, i den rådande strikta kulturnormen, upprörande (Klinkmann 1998, 155). Men blir Boyle utsatt för samma reaktion som Elvis? Det gränsöverskridande elementet, de sexuella allusionerna, upplevs i båda fallen i sin tid lika motbjudande. De starka reaktionerna på Elvis sexuella anspelningar är i den kulturella kontexten i efterhand begripliga. Boyles dansmanöver är så ögonblicklig och upplevs så grotesk och normöverskridande att det blir den utslagsgivande bilden av henne.

Skillnaden mellan Boyle och Elvis är att Elvis flirt var avsiktlig och tydliga sexuella anspelningar ansågs på hans tid vara omoraliska. Med en höftsvängning gör Boyle lika avsiktligt en grov parodi av en flirt och riktar den till domaren som just rullat med ögonen och vänt bort huvudet för att få medhåll för sin resignation. Om också domaren nyss vänt huvudet bort från Boyle, fångar hon nu hans uppmärksamhet. Därutöver driver hon också, medvetet eller omedvetet, inte bara med domarna utan med den sexuella kulturnormen. Men den gemensamma kroppsligheten är ett känsligt område där normerna, särskilt då det gäller sexualiteten, är rigida. Bachtin uppdelar marknadsplatsens folkligt-festliga språk i lovord och skymf. Det ena kan stundvis dominera, men är alltid redo att övergå till det andra. Skymfen och lovordet kan uppdelas, men smälter slutligen alltid samman och bildar en ambivalent helhet. På så sätt får skymfen en kontext och det är endast i den kontextuella en skymf existerar (Bachtin 2007, 385). Domarens skymf och reaktion på Boyles ålder riktas mot henne, men också mot den hon inte är, mot det som saknas – den unga kvinnan. Med sin dans ger Boyle skymfen resonansbotten. Hon gör en travesti på det frånvarande, på den rättmätiga dansaren. Det groteska uppstår först i brytningspunkten, i den groteska dansmanöver Boyle gör.

Kroppsligheten är både i Eisenhowers Amerika på 1950-talet och i dagens globala värld kanske lika definierad och normativ. Det intressanta i fallet Boyle är, att också hon kan anses leka med könsrollerna. Det som chockerade världen i mitten av förra seklet, att driva och leka med den egna sexualiteten upplevs idag lika anstötligt och gränsöverskridande. När den medelålders Boyle groteskt rullar på höften blir hon liksom den unga, virila Elvis med sitt vickande och skakande censurerad. Boyle utmanar rätten att driva med det normgivande sexualitetsmönstret och stöter på det som Foucault (Foucault 2002, 96) betecknar som censurans logik, där förbuden kan ta tre former: säga att det inte är tillåtet, hindra att det sägs, förneka att det existerar. Då Elvis på sin tid upplevdes som omanlig och obskyr med sminkat ansikte och ut-

studerad klädstil upplevs Boyle vara okvinnlig och grotesk med sin brist på smink och sin dåliga klädsmaak. När domaren föraktfullt rullar med ögonen och låter åskådarna förstå att Boyle är, inte för gammal för att vara där hon just nu är, utan för gammal överhuvudtaget blir Boyle förbannad. Hans anspelning på att hon har sett sina bästa dagar får Susan att kvickt svara med samma mått. Hon svänger på höften med en salsainspirerad, grotesk rörelse och grimaserar.

Gliringen faller ur ramen för det normativa symbolspråket och uppfattas enbart som något groteskt och okvinnligt. Den makabra dansen uppfattas som en signal på dumhet eller galenskap, ironin går förlorad. Men dåren, skriver Bachtin, bryr sig inte om en förlust av huvudet – det är narren själv som säger det och förlusten av huvudet blir enbart en komisk akt. I den folkliga komedin är galenskap en festlig galenskap och utmärkande drag för grotesken. Den festliga galenskapen ger en möjlighet att se på världen med andra ögon (Bachtin 2007, 48). Den obscena dansmanövern degraderar och blottar Boyle. Men narren förlöjligas inte, hon förlöjligar sig själv och är därför bortom all kritik på sin person. Det groteskas kännetecken, det motsatta och uppochnedvända, uppstår i henne själv.

I de folkliga festligheterna med en narraktig karaktär, skriver Bachtin, klädde man av sig och utförde obscena danser. Temat med de prostituerade var i de folkliga festligheterna, enligt honom, speciellt viktiga som en motvikt till det officiella (Bachtin 2007, 80, 244). Boyles metaforiska promiskuitet har narraktiga drag, hon inte bara avviker från det officiellt godtagna, hon förkroppsligar avvikelsen. Boyle uppfattas vara både komisk och motbjudande. Med de felaktiga kläderna och det groteska kroppsspråket tilldelas hon en metaforisk nakenhet, det blir kroppen tittarna fokuserar på. Boyle förstår inte eller bryr sig inte om den reaktion hennes obscena dans åstadkommer, det blir leendet som förlänar henne narrens alla kännetecken. Att döma ut Boyle med hänvisning till dårskap är ändå att underskatta henne. Den icke-verbala, kvicka dialogsnutten är en dragkamp om makten. Boyle är narren som har modet att driva med sin egen och domarnas sexualitet. Hon ger en känga åt det som både hon och domarna har gemensamt: en nedgång i den sexuella attraktionen. Boyle ironiserar den manliga benägenheten att attraheras av yngre kvinnor och domaren vet genast vad hon avser. Den makt som domarna har och utövar, rubbas med en grotesk kommentar. Boyle gäckar makten och ger den inte ifrån sig. Efter höftrullandet är tonen i diskussionen en annan, Boyle slinker in i ett normanpassat beteende och diskuterar leende med domaren som hon knäppt på näsan. Diskussionen blir saklig även om man skrattar åt henne just innan hon börjar sitt framträdande.

Foucault skriver om kravet på diskretion när det gäller könet och sexualiteten (Foucault 2002, 51) men diskret, det är Boyle inte. Hon trampar in på domarens sexuella sfär utan förbehåll och uttrycker högljutt vad hon tycker. Hon karikerar medvetet eller omedvetet den åldrande kvinnans sexualitet, kliver in på alla områden som kan anknytas till det tabubelagda ämnet. Hon ifrågasätter på några sekunder de normer och det maktmaskineri som rör över kvinnokroppen. För den medelålders kvinnan är de kroppsliga och sexuella betingelserna en paradox. Hon förväntas vara ungdomlig, sensuell och moderiktigt klädd. Kläderna skall ändå inte överträda gränserna för vad som anses vara passande för hennes ålder, inte avslöja hur gammal hon egentligen är

men de skall på ett godkänt sätt uttrycka hennes önskan om att vara ung. Därutöver skall hon ändå inte ha behov av sex, inte utöva sex – framförallt inte en ensam medelålders kvinna. Åtminstone inte Boyle, som ser ut som hon gör. En avvikelse från oskrivna regler som berör klädsel och ålder blir synliga och uppenbara först när kontexten blir en annan. Den socialt konstruerade verkligheten och osynliga normer uppdragas först när man bryter emot dem. I Boyles fall accentueras det kontextuella normbrottet av att hon har en gammaldags och lantlig framtoning. Dessutom ser hon inte ut av att vara berörd av de negativa reaktionerna. Hon bara fortsätter le. Hon blir ännu mer grotesk, med snudd på galenskap, i tittarnas ögon.

Kvinnokroppen pressas in i allt mindre klädesplagg och det man har eller inte har, kan idag avlägsnas eller läggas till av en kirurg till ett överkomligt pris. Den normerande sexualiteten förväntas vara inpackad i en ung kropp, smal, på gränsen till sjuklighet. Sexualitet och ålderdom är tabu, i den offentliga bildvärlden är det främst unga flickor, nästan barn, som står för de bilder som skapar normerna för sexualitet. De starkt sminkade unga kvinnornas ålder göms under en maskliknande målning. Boyles anspelning på det sexuella för henne in på känslig mark. Inte heller ryms det inom de gällande normerna att en medelålders kvinna gör en så grotesk anspelning på det erotiska. En ung kvinna, klädd i kort-kort, hade kanske tagits emot på ett annat sätt och det hade kanske rentav ingått i förväntningarna att vicka på sig. Vi förnekar att man med ett kroppsspråk som Boyles kan uttrycka, eller ens ha rätt till sexualitet och intimitet. Hon censureras bort och får agera narr istället.

Disciplinering är enligt Foucault en ytterst mäktig maktmekanism som finns i alla samhällen och fungerar som en välkalkylerad manipulation av kroppens element, gester och beteende. Det är, enligt Foucault, ett verktyg som ger ett grepp om andra kroppar, inte bara så att de gör som man vill utan att de också gör det på det sätt man vill (Foucault 1997, 134, 137). Boyle upplevs vara ovårdad och odisciplinerad. Hon kan inte anses vara lösaktig, hon duger inte ens till det. Kvinnlighet och femininitet handlar idag om förvandling, om en ständig uppdatering för att bli godtagen för det man är. Det handlar inte bara om en persons yttre, utan anses ofta avslöja något om det inre, om den enskilda individens tankar och värderingar. En avvikelse i klädseln och omvårdnaden av kroppen får i Boyles fall stå för beskrivningen av henne. Kläder har en kollektiverande betydelse, för att ingå i gemenskapen bör man klä sig exempelvis enligt de ideal dam- och modetidningarna förmedlar. Modets fluktuationer kräver kompetens att avläsa de samhällseliga normerna, vill man avvika skall man göra det på rätt sätt och vara medveten om det. En omedveten eller felaktig avvikelse blir löjlig och i värsta fall motbjudande liksom Boyle.

Det groteska, är enligt Bachtin, är alltid kontextuellt och uppstår i motsättningarna (Bachtin 2007, 287). Det krävs en resonansbotten för att det groteska kan existera. När kameran flyttar över från Boyle till den kvinnliga domaren som sitter och gapar, uppstår det groteska i skärningspunkten mellan dem. Tillsammans uppfyller de det groteskas omisskänneliga kännetecken, motsättningarna. Det ideala utseendet den kvinnliga domaren presenterar degraderas och det sminkade ansiktet blir groteskens mask, det starkt målade och bleka. Den chica klänningen blir plötsligt fel, den kraftigt rödmålade munnen och de svartmålade ögonen går inte ihop med gapandet. Gapet blir

munnen som sväljer och spyr. Hon är inte grotesk, men hon blir det, den dubbelhet hon inte har finns hos Boyle. Gapet får den androgyna, trådmala kroppen och det målade ansiktet att se löjligt ut. Den kvinnliga domaren blir en karikatyr av sig själv. Enligt Bachtin (2007, 302) spelar den gapande munnen en central roll i de groteska bilderna. Förbunden med den gapande bilden är, i den groteska kroppen, sväljandet och slukandet. Karakteristiskt för grotesken är degraderandet, den kvinnliga domaren tas med gapandet ner till marken, det upphöjda blir det motsatta. När Boyles och den kvinnliga domarens kvinnligheter tar mått av varandra, kan man se att det groteska ligger hos båda, det dubbla, tillsammans utgör de en. Den kvinnliga domaren får oss att se det groteska, hon förkroppsligar våra normer och förväntningarna för hur man skall se ut. Det är bara tillsammans med henne och oss som Boyle är grotesk.

Då förväntningarna på kroppsligheten och det normanpassade inte uppfylls, uppstår det groteska i mitt material. Det groteska glimtar fram i Boyle och hon inte bara upplevs driva med det sexuella och med den gemensamma kroppsligheten, hon smutskastar den. Det groteska uppstår i en kontext och endast om förutsättningar för dubbelhet finns. Komiken i materialet uppstår i de snabba växlingarna och de bjärta kontrasterna som uppstår i mötet mellan Boyle och den kvinnliga domaren. De sexuella anspelningarna Boyle gör, upplevs vara ett förakt för hela den gällande kulturnormen och uppträdandet blir oanständigt eftersom hon är en medelålders-kvinna. Att hon heller inte eftersträvat ett idealt utseende för att ingå i den sociala gemenskapen stigmatiserade henne ytterligare.

Boyles framträdande blir underhållning och kan också upplevas som fiktion. Ett motbudande kroppsspråk som rör sig i gränsmarkerna för vad sexualitet är fascinerar både män och kvinnor. Ifall YouTube-åskådarna reflekterar över om hon är verklig eller inte är svårt att säga, men gränsen är nog i hennes fall flytande. Den offentliga bildvärlden har kanske idag övertagit marknadsplatsernas och cirkusarenornas funktion och blivit den scen där gränsen mellan skymf och lovord är tunn. Det är idag allt viktigare att följa normerna för att inte avvika.

Boyles kroppsspråk ger upphov till en gemenskap, en kollektiv grupptillhörighet i cyberrymden där man kan trycka på ”tummen ner” eller ”tummen upp”, delta i konversationen och vara medlem av en gemenskap som heter Susan Boyle. Den enskilda individen får en möjlighet att vara ensam tillsammans med andra. Metaforiskt blir Boyles framträdande grotesk pornografi. Med kameran som titthål kan vi få en glimt av det groteska på vår dataskärm.

Boyles kroppsspråk strider mot de kulturnormer som i de flesta samhällen ställer upp villkor för hur kroppen och sexualiteten får och skall se ut. Det är framför allt två normer kring kroppsligheten som framkommer i min analys som belyser uppkomsten av det groteska. Man förväntas sträva efter de utseende- och kroppsideal som samhällsnormerna föreskriver, men det skall också synas att man försöker på rätt sätt. Boyle uppfyllde inte förväntningarna på hur man skall se ut, hon hade inte vidtagit de preventiva åtgärder man förväntas åta sig för att inte avvika från det normativa utseendet. Dessutom såg det inte ut att bekomma henne, vilket stigmatiserade henne ytterligare och fördjupade de groteska dragen. Boyles ålder, medelåldern, är i materialet av stor betydelse. En stor del av skönhetsindustrins marknadsföring riktar

sig till den köpstarka åldersklass Boyle med sina 47 år hör till. Skönhetsprodukterna för medelålders kvinnor består främst av produkter vars avsikt är att dölja åldern. Hon bröt således också mot de normer som gäller motarbetandet av rädslan för att det skall synas att man blir äldre. Hon ser i tittarnas ögon ut att oförfärat stå för vad hon är – en medelålders kvinna. Boyle är den kvinna man betalar för att inte vara.

Boyles programnummer, sången ”I Dreamed A Dream” från musikalen *Les Misérables*, handlar om ett liv som inte är det man tänkte sig och om en önskan att komma bort från det helvete man lever i. Lyriken passar så väl in på Boyles uppsyn att det nästan är makabert. Boyle blir andra i talangtävlingen och inställningen till hennes kroppsspråk ett annat. Men hennes kroppsspråk är utslagsgivande och får berättiga hela hennes existens. Hon förkroppsligar det groteska och vår fascination av henne kan ses som en samhällsbarometer. Med den makt normöverträdelserna ger, blir hon i våra ögon grotesk. Vi vill få henne att skämmas. YouTube blir hennes skamvrå.

SAMMANFATTNING

I min artikel har jag analyserat diskurserna kläder, kropp och kön kring normerna gällande medelålderskvinnan med tyngdpunkt på det groteska i Boyles framträdande på Internet. Som teoretisk utgångspunkt har jag använt mig av kritisk diskursanalys, och gör en diskursiv konstruktion av diskurserna kroppslighet men jag har också haft en känsla av att göra en deltagande observation. I analysen av det groteska tar jag stöd av Michail Bachtins *Rabelais och skrottets historia* (2007). I min frågeställning, en analys av reaktionen på Boyles framförande innan hon började sjunga söker jag med stöd av litteratur att få svar på vilka utsagda förväntningar och normer Boyle inte uppfyllde. Reaktionens levande karaktär, där antalet tittarreaktioner ökade med tusentals tittare världen över varje dag, bidrog till känslan av en deltagande observation.

I min analys kombinerar jag de element i mitt material som berör kroppslighet och kön till en diskursiv konstruktion. Jag tar stöd av metaforer och bilder när jag analyserar mitt material. I min analys framkom hur diskurserna gällande kläder, kön och kropp i kombination med studieobjektets ålder lyfte fram hur strikta normer ifråga om kvinnlighet och ålder är. I diskursen om kvinnlighet och femininitet diskuterade vilka reaktionen det sexuella utspel hos Boyle ger upphov till och hur de uppfattas med diskurser om det groteska.

För att förstå reaktionen på Boyles kvinnlighet drar jag i mitt analysresultat paralleller mellan Boyles framträdande och Sven-Erik Klinkmanns analys av reaktionen på Elvis kroppsspråk i hans framträdande i Steve Allens program 1956. I kombination med de diskurserna om kropp, kön och kvinnlighet kom jag fram till att reaktionerna ha gemensamma drag men att diskurserna kring de diskurser jag i min analys använde mig gjorde hennes grotesk. Jämförandet med den kvinnliga domaren underströk det groteska, som uppstod i ett jämförande perspektiv av dem.

I min analys visade Boyles framförande YouTube som en plattform där globalt aktuella värderingar kan analyseras. Medan jag studerade framträdandet på YouTube-klippet visade sig också den bildretoriska faktorn som jag endast flyktigt berörde vara av betydelse och

kunde vara underlag för en folkloristisk forskning av bildmaterial på YouTube.

FORSKNINGSMATERIAL

Susan Boyles framträdande i Britain's Got Talent 2009 [online]
< <http://www.youtube.com/watch?v=RxPZh4AnWyk> > [Läst 4.4.2011]

KÄLLFÖRTECKNING

- BACHTIN, MICHAÏL 2007 (1965) : *Rabelais och skerattets historia*. (Tvojtjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa) Bokförlaget Anthropos: Gräbo. Översättning Lars Fry.
- BARNES, DJUNA 1987 (1936) : *Nattens skogar*. (Nightwood) AWE Geebergs: Stockholm. Översättning Thomas Warburton.
- DANIELSSON, JONAS 2006: *Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer - en etnologisk studie*. Umeå: Bokförlaget h:ström.
- EDIN ANNA 2005: *Verklig underhållning. Dokusåpor, Publik, kritik*. Stockholm: Stiftelsen Institutet för mediestudier i samband med Sellin & Partner.
- FAIRCLOUGH, NORMAN 1995: *Critical Discourse Analysis*. Boston: Addison Wesley.
- FEATHERSTONE, MIKE 1982: *The Body in Consumer Culture. The Body. Social Process and Cultural Theory*. Featherstone Mike, Hepworth Mike and S. Turner Bryan (eds). London: Sage Publications.
- FELLINI, FEDERICO 1996: *Fellini on Fellini*. New York. Da Capo Press.
- FISKE, JOHN 1999: *Anstötliga kroppar och karnevalens förlustelser. Samtidskultur, karaoke, karnevaler och kulturella koder*. Johansson Thomas, Sernhede Ove, Trondman (red.) Nora: Nya Doxa.
- FOUCAULT, MICHEL 1994 (1975): *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*. (Surveiller et Punir. Naissance de la prison) London: Westminster MD. Translation Alan Sheridan.
- FOUCAULT, MICHEL 1997/ 2002 (1976) : *Sexualitetens historia, Viljan att veta, Band I*. (Histoire de la sexualité, vol.1: La volonté de savoir) Göteborg: Daidalos. Översättning Britta Gröndahl.
- GEERTZ, CLIFFORD 1973: *The Interpretation of Cultures*. Basic Books: New York.
- GOFFMAN, ERVIN 1959: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Book.
- GOODWIN, CHARLES 2000: *Practises of Seeing: Visual Analysis: An Ethnometological Approach*. van Leeuwen Theo and Carey Hewitt (eds) *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications.
- GRANHOLM, KENNET: 2004: *Deltagande observation i teori och praktik, Metodkompassen, kulturvetarens handbok*. Marander-Eklund Lena, Henriksson Blanka & Illman Ruth (red.) Åbo: Åbo Akademis förlag.
- HAAG, INGEMAR 2000: *DET GROTESKA. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*. Stockholm. Aiolos.

Annika Kumlin: Spektaklet Susan Boyle på YouTube

- HJAVARD, STIG 2002: Seernes reality. *Mediekultur*, nr 34.
- KLINKMANN, SVEN-ERIK 1998: *Elvis. Den karnevalistiska kungen*. Åbo: Åbo Akademi förlag
- KLINKMANN, SVEN-ERIK: Att iscensätta sin kulturanalys. Online [läst 4.4.2011]. < http://www.netikka.net/sek/docs/att_iscensatta_sin_kulturanalys.pdf >
- MIEGEL, FREDRIK & JOHANSSON, THOMAS 2010: *Kultursociologi*. Lund: Studentlitteratur.
- NILSSON, BJÖRN OCH WALDEMARSON, ANN-KARIN 2010: *Kommunikation. Samspel mellan människor*. Lund: Studentlitteratur.
- SIMENON, GEORGES 1968 (1958): *Striptease*. (Strip-tease). Helsingfors: Otava. Översättning till finska av Mirja Rutanen.
- SKEGGS, BEVERLY 2006 (1997) : *Att bli respektabel*. (Formations of Class and Gender). Göteborg: Daidalos. Översättning Annika Persson.
- SNICKARS, PELLE & VONDERAU, PATRICK 2009: Introduction. *The YouTube Reader*. Pelle Snickars & Patrick Vonderau (eds.) Stockholm: National Library of Sweden. [Läst 25.03.2011] < http://www.kb.se/Dokument/Aktuellt/YouTube_Reader_Inledning.pdf >
- STALLYBRASS PETER & WHITE ALLON 1986: THE POLITICS AND POETICS OF TRANSGRESSION. Cambridge: University Press.
- STAM, ROBERT 1989: Subversive pleasures. *Bachtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London: The John Hopkins University.
- STODDART, HELEN 2000: Rings of Desire. Circus history and representation. Manchester and New York: Manchester University Press.
- TSEËLON, EFRAT 1998 (1995): Kvinnan och maskerna. (The Masque of Femininity) Lund: Studentlitteratur. Översättning Björn Nilsson.
- WINTER JØRGENSEN MARIANNE & PHILLIPS LOUISE 2000 (1999): Diskursanalys som teori och metod. (Diskursanalyse som teori og metode) Lund: Studentlitteratur. Översättning Sven-Erik Torhell.

Annika Kumlin studerar folkloristik vid Åbo Akademi.