

ANDARS ANDERUM?

**En semiotik- samt genusanalys av
gestaltandet av könsidentiteter i
musikteaterpjäsen *Den elektriska flickan***

BREATHING-SPACE FOR SPIRITS?

**A semiotic- and gender analysis of the
creation of gender identities in the
musictheatre play *Den elektriska flickan***

Författare: Sandra Stjernfeldt

Kultur & Medier

Examensarbete i Kulturvetenskap, 15 hp

Konst, kultur och kommunikation (K3)

Malmö Högskola, VT 2013

Handledare: Petra Ragnerstam och Hugo Boothby

Examinatorer: Ann-Sofi Ljung Svensson och Gunnel Pettersson

Abstract

Syftet med denna uppsats är att undersöka om det är relevant att tala om könsöverskridande i teaterpjäsen *Den elektriska flickan* samt se om det går att möjliggöra förändringar i ett sådant arbete.

Teoretiska perspektiv är semiotik- och genusanalys samt dramaanalys av pjäsens manus, analyserande av dess sceniska slutproduktion och därtill intervjuer. Dessa fungerar som ett gestaltande ljudverk och ger ökad förståelse kring arbetsprocessen. Jag har funnit att det är möjligt att jobba utanför rådande könsidentiteter att det finns intresse från skådespelare, regissör och dramatikers håll att frångå bilden av teatern som ett speglande av verkligheten, där vi ständigt reproducerar bilder av en normerande könsuppdelning.

Rubrik: *Andars Anderum? En semiotik- samt genusanalys av gestaltandet av könsidentiteter i Den elektriska flickan.*

Författare: Sandra Stjernfeldt, Examensarbete i Kulturvetenskap (15 hp), Malmö Högskola vårterminen 2013, Konst, kultur och kommunikation (K3),

Handledare: Petra Ragnerstam, Hugo Boothby

Nyckelord: teater, semiotik, genus, dramaanalys

The aim with this essay is to investigate if it's relevant to speak of gender breaking theatre in the play *Den elektriska flickan* and to see if it's possible to make changes possible in such work.

Theoretical perspectives are semiotic analysis and gender analysis, and a drama analysis of the script of the play, analysis of the scenic end production, and to that, interviews. They function as a creative sound piece and gives increased comprehension about the work in progress. I have found that it is possible to work outside existing gender identities. It seems that there is an interest, from actors, director and playwright to abandon the picture of theatre as a reflection of reality, where we constantly reproduce pictures of a normative gender.

Heading: *Breathing-space for spirits? A semiotic- and gender analysis of the creation of gender identities in Den elektriska flickan*

Author: Sandra Stjernfeldt, Honours dissertation and final exam project in Cultural Studies (15 credits), spring of 2013, School of Arts Culture and Communication (K3), Malmö University,

Supervisor: Petra Ragnerstam, Hugo Boothby

Keywords: theatre, semiotics, gender and drama analysis

TACK TILL

Mina handledare Petra Ragnerstam och Hugo Boothby för råd och handledning genom terminens gång.

Sara Cronberg och Agnes Forstenberg för att ni ville ställa upp och bli intervjuade, ni gjorde arbetet mycket roligare.

Erik Norberg för tillåtelse att citera manus i uppsatsen.

Anders Ortman för lån av den fantastiska musiken till pjäsen, i den gestaltande delen av mitt arbete.

Malmö Stadsteater för att jag fick vara en del av er produktion *Den elektriska flickan*. Det gav mig vänner och minnen för livet.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Inledning	5-6
Syfte	6
Frågeställningar	6
Bakgrund och tidigare forskning	6-9
Butoh och shintoism – grundteman i <i>Den elektriska flickan</i>	7-8
Kort om manga	8-9
Teori och metod	10-20
Textanalys	10-11
Argument för kvalitativ intervju	11-13
Semiotik	13-14
Dramats rum	14-17
Genus	17-19
Gestaltning	19-20
Att analysera ett drama - Den elektriska flickan	20-29
Personnamn, utseende och karaktärsegenskaper	21-25
Dramats värld och sociala ordning	25-29
Genusanalys	29-38
Att lyfta blicken till ett genusperspektiv	29
Viljan att gestalta annorlunda	30-33
Tar vi med oss könsföreställningar in i andevärlden?	34-35
Barnteater som gränsöverskridande?	35-38
Avslutande diskussion	39-41
Källförteckning	42-44

INLEDNING

Sedan länge har andarna i *Den elektriska flickan* som tradition att besöka ett spa där de vilar upp sig och kan ladda ur energi som de samlat på sig från människornas värld. Från jordens alla hörn kommer de resande för att få lugn och ro, men så en dag rubbas balansen och lugnet i form av besök från ovan. Det är en människofamilj som flyttat ut på landet, bestående av mamma, pappa, och med sig har de sin tonårsdotter Keyo. Efter en skilsmässa slits hon emellan sina föräldrars egocentriska behov, och vägrar att acceptera flytten. I huset de köpt finns dessutom ingen elektricitet och Keyo blir alltmer inåtvänd. Hon går istället på upptäcktsfärd och under källaren får hon syn på någonting helt makalöst – en hel utforskad värld öppnar sig framför hennes fötter. När Keyo smyger sig in i denna värld av nya former, möten och annorlunda gestalter skakas hierarkin om – och det får oanade konsekvenser för den oönskade besökaren.

Den elektriska flickan betonar ämnen som genus, miljöförstöring, och tematiken vi-dom på ett sätt som tillgängliggjorts för en yngre publik. Fokus i denna uppsats kommer inte att ligga vid tematiken kring miljöförstöring, även om detta är en bärande del i pjäsens handling. Däremot är det performativa viktigt, både i form av gestaltandet på scen med kroppen som verktyg samt i kostymval, vilket jag anser viktigt att lyfta fram eftersom jag menar att det finns en tendens till att suddas ut det traditionella gestaltandet av kvinnlighet och manlighet på teaterscenen. På scen gestaltas karaktärerna i form av andar som till synes inte har någon könstillhörighet och inte anspelar på att kategoriseras in i polariseringen kvinna/man. Dessutom är alla andar vit- och sminkade på överkroppen. Därmed öppnar sig en möjlighet att skapa förändringar i ett sådant arbete och detta menar jag fyller en viktig funktion just för att pjäsen riktar sig till barn. Att visa på andra typer av gestaltningar.

Därför vill jag lyfta fram samt problematisera hur detta gjorts, och det med utgångspunkt i begrepp som performativitet och könsidentitet. Jag menar att den sceniska framställningen av pjäsen lockar till en djupare analys, hur klädvalen utmärker sig, hur andarna gestaltas på scen, hur vi kan läsa texten, både som faktisk text och i det sceniska framförandet.

Karaktärerna vi möter i *Den elektriska flickan* är många och består till största delen av andar, men människor figurerar också, i form av familjen, som beskrivits ovan. Den hierarkiska andevärlden kan, något förenklat förklaras med månskensanden Damen i högsta toppen, som härskarinna över

alla andar, den gamle portvaktsanden Tick, och Damens trogna tjänstetrio Xina, Yppo och Zed. Luftanden Asiirs karaktär är också framträdande, men det är oklart var hans position är i andesamhället. Utöver dessa finns ett antal gästande andar, och s.k. grundandar som mest ses som lägre stående arbetskraft åt Damen. I min uppsats kommer jag dock främst fokusera på Keyo, Damen och andarna som helhet och hur de eventuellt skiljer sig åt som individer.

SYFTE

Mitt syfte med denna uppsats är att undersöka nedanstående frågeställningar och se hur och på vilket sätt det är relevant att tala om könsöverskridande teater i *Den elektriska flickan*. Det är också en ansats från min sida att uppmärksamma detta för att se om och hur det går att möjliggöra förändringar i ett sådant arbete.

FRÅGESTÄLLNINGAR

Uppsatsen studerar manuset till teaterföreställningen *Den elektriska flickan* samt den sceniska gestaltningen utifrån ett semiotik- samt genusperspektiv.

Vrids det på könsrollerna och i så fall, hur och på vilka sätt?

Blir det tydligt eller icke tydligt genom begrepp som performativitet och könsidentitet?

Skiljer sig detta beroende på läsning av manus och i den sceniska gestaltningen?

Hur jobbar skådespelare och regissör i detta arbete?

Hur spelar barnteatern in som medel för gränsöverskridande?

BAKGRUND & TIDIGARE FORSKNING

Musikteaterföreställningen *Den elektriska flickan* hade urpremiär på Malmö Stadsteater hösten 2012, i regi av Sara Cronberg och med manus av dramatikern Erik Norberg. Det är en familjeföreställning med stor inspiration från japansk manga samt fantasy, och riktar sig främst

till barn från 7 år och uppåt. Pjäsen innehåller teman som ofta är vanligt förekommande inom denna genre. Särskilt framträdande är inspirationen från butohdansen och shintoism.¹

Den japanska mangan och dess förhållningssätt till kön och genus är ett utbrett forskningsområde och jag har funnit flera uppsatser som tar upp ämnen som ”kalejdoskopiskt kön i manga” och diverse förhållningssätt till begreppet genus. Detta kommer att presenteras kort jämte begreppen shintoism och butoh, eftersom de har relevans i förhållande till mangan och pjäsens tematik. Dessa leder oss nämligen vidare in på de begrepp jag tänker använda mig av i mitt arbete.

Butoh och shintoism – grundteman i Den elektriska flickan

Butoh är en japansk modern dansform som utgår från kroppen som uttryck i sig självt, snarare än att kroppen är ett verktyg för att kunna uttrycka känslor och åsikter.² Dansarna är ofta vitmålade på kroppen och i ansiktet. *Den elektriska flickan* har tagit detta som en tydlig inspiration både vad gäller karaktärernas utseende och till viss del deras kroppsliga uttryckssätt, och då syftar jag på de andar som befolkar andevärlden.

I ett avsnitt av Sveriges Radios program *Söndag med Saman*³ intervjuas butohdansaren Annou Nilsson, som berättar mer kring den värld som en butohdansare förhåller sig till.

Butoh framträdde i Japan efter 2:a världskriget, där Japan stod som förlorare. 1950- 60-talets konstavantgarde ville skapa nya uttrycksformer utan vare sig koppling till japanska traditioner eller amerikansk kultur – och resultatet blev den moderna japanska dansformen butoh, som bland annat handlar om att bli ett med det hen ska gestalta i dansen. Ett ämne som döden är också väldigt centralt i butoh. Nilsson menar att döden och livet hör ihop, och i butoh tas detta tema in i begreppsvärlden. Nilsson menar att det handlar om att vi är i transformation, saker och ting tar slut och nya börjar. Traditionellt i västvärlden menar Annou Nilsson att den kulturella normen handlar om fokus på det ljusa. I butohn fokuseras det på att tömma kroppen från ens egen vardaglighet, för att istället ta in nya naturmaterial som sten, vatten och vind, och därigenom skapa olika former och kvaliteter genom fantasins värld. Helt enkelt ett kartläggande av den egna kroppen. Butohdansen är abstrakt till skillnad från teatern, menar Nilsson avslutningsvis. I teaterns

¹ PDF ”Inspirationsmaterial *Den elektriska flickan*” 130219

² Ibid.

³ *Söndag med Saman* i Sveriges Radio P3,100530

värld kan man *säga* vad något är, eller vad man vill ifrågasätta. Butoh jobbar med rummet och kroppen.

Shintoism är en gammal japansk inhemsk religion som använder sig av riter, och då specifikt reningsritualer. Shintoismen menar att både natur och människa är besjälad och består av olika sorters gudar eller andar. Allt i naturen har sin egen kraft och energi och bör behandlas med vördnad. I pjäsens yttrar sig detta genom att handlingen till största del är förlagd under källaren i ett hus i skogen, i en slags andevärld befolkad av desamma. Dessa är av varierande art och utseende, och tar sig form både som exempelvis havsandar, månskensandar, måsandar och luftandar. Alla dessa andar har ett komplicerat förhållande till människan och deras till synes onda natur, som problematiseras i pjäsen, främst ur miljöförstöringssynpunkt. Sedan länge har människan slutat att behandla naturen och dess besjälade andar med den respekt som de kräver och därför börjar nu saker och ting luckras upp och tappa fotfästet i Norbergs andevärld.

Vad gäller tidigare forskning finns en uppsjö av litteratur kring dramateori och analyser av olika teateruppsättningar. Någon tidigare forskning kring denna specifika pjäs finns inte, av naturliga skäl eftersom spelperioden avslutades så pass nyligen, i februari 2013.

Jag har valt att göra en jämförelse mellan manuset, alltså dramatexten och den sceniska gestaltningen, som tar sin börjar i Birthe Sjöbergs *Dramatikanalys. En introduktion* (1999), för att fördjupas med hjälp av Sven Åke Heeds *Teaterns tecken* (2001) och i *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning* (2007) av Liv Elf Karlén, Emma Stormdal och Rebecca Vinthagen.

Kort om manga

”Manga har sina rötter i e-monogatari, bildberättelser på skriftrullar. Buddhistmunkar på 600-talet tecknade bilder och text på rullar med berättelser i följd som visade körsbärsblommor och röda löv för att ange tiden.” Detta berättar Kaj Falkman i en artikel från Svenska Dagbladet 2004.⁴

⁴ http://www.svd.se/kultur/understrecktet/bilden-forenar-haiku-och-manga_148484.svd 130503

Den serieteckningskultur vi idag förknippar med manga utvecklades dock först efter andra världskriget, likt den japanska butohn. ”Ordet manga består av tecknet för man, som betyder lättsam, vimsig, på måfå, och ga, bild, skiss”, berättar Falkman vidare. Mangan verkar ha flera visuella referenser till teaterns värld och estetik. De tidiga mangateckningarna liknade teaterscenen med dess entréer och sortier, medan nya serietecknare etablerade en annan sorts estetik, där närbilder av ansiktsuttryck blev den nya agendan, samt tankepauser i tomrummen mellan rutorna. Dessa tomrum menar Åsa Winqvist i *Mangan lockar sina läsare till medskapande – etnografisk undersökning av en ungdomskultur* (2007) är aktiva. Den japanska berättartraditionen har tendenser att vara dunkel och ofullständig för att därigenom låta läsaren få vara medskapande.⁵ Jag menar att vi kan se likheter med dramatextens sätt att erbjuda tomrum som skapats för att just fyllas med gester, rörelser och fysiska personer på en scen.

Det finns olika sorters manga, som riktar sig antingen till tjejer eller killar. I *Tecknad Tomboy. Kalejdoskopisk kön i manga för tonåringar* (2012) menar författaren Ylva Sommerland att det skedde ett brott mot det innehållsliga i manga för flickor på 70-talet, vad gäller genusperspektivet.

Det var framför allt en grupp mangakonstnärer som alltid nämns i sammanhang där mangans historia för flickor behandlas, eftersom de påverkar mangaskapare än i dag.⁶ Det var helt tydligt att här var en queer process i görande där avvikande riktningar skapade kalejdoskopiska visuella stilar, där det feminina och maskulina sammanflätades i oväntade kombinationer och nya mönster uppstod.⁷ Drömmar om andra världar och att prova andra identiteter och könsroller är också typisk för manga.⁸

Här finner jag en jämförelse med *Den elektriska flickans* tendenser till sudda ut könsidentitet och istället fokusera på en viktig och väl berättad historia. Frågan är hur väl det lyckas?

⁵ Winqvist, 12, 2007

⁶ Sommerland, 62, 2012

⁷ Ibid., 63

⁸ Ibid., 66

TEORI OCH METOD

I *Många möjliga metoder* (2011) kapitel 8; *Work-along som metod – om att få tillträde till och ta sig fram på fältet som lärling*, förklaras metoden fältarbete som mycket fördelaktigt. Jag är dock medveten, och det ska påpekas att jag inte gick in i arbetet som statist i denna produktion med målet att göra fältarbetsundersökningar, men såhär i efterhand kan det ändå verka som en förklaringsmodell för hur jag tror att jag personligen tillför uppsatsen en extra dimension. Cato Wadel menar att work-along är en metod som ”kännetecknas av att fältarbetaren lär sig genom att själv vara med och utföra olika uppgifter och delta direkt i samarbetet med informanter, och på så sätt hamnar i en position där han/hon blir upplärd av informanterna.”⁹

Textanalys

Om jag ska beskriva den arbetsmetod och de argument som ligger till grund för min uppsats och dess tillblivelse så skulle det kunna landa i att beskriva det så som det görs i *Många möjliga metoder* (2011) av Simon Lindgren. Där presenteras ett antal olika metoder för samhällsvetenskaplig forskning. Första genomläsningen av dramat blir i detta fall något speciell eftersom jag själv medverkat i scenuppsättningen, och därför redan gjort en första genomläsning, en s.k. kollationering, redan innan arbetet med denna uppsats påbörjats. Dessutom har jag i åtanke de många förändringar och bearbetningar som gjorts av originalmanuset som sedan resulterade i den färdiga pjäsen. Detta menar jag ger mig en fördel eftersom jag, till skillnad från en åskådare, är medveten om processen som lett fram till den färdiga föreställningen och i och med det, *relationen* mellan text och uppsättning.

Jag har som medverkande statist i föreställningen *Den elektriska flickan* på Malmö Stadsteater, under hela arbetsprocessen känt att de kunskaper jag tillägnat mig borde dokumenteras eller användas på ett eller annat sätt, utanför den faktiska produktionen. Därför blev metoden att i efterhand analysera manustext samt att jämföra den med dess scenuppsättning ett spännande alternativ och något som lät mig ta vara på mina kunskaper och erfarenheter på ett mer teoretiskt

⁹ Cato Wadel i Fangen, Sellerberg (red.) 129

plan. Intresset för en genusanalys väcktes både av en slump, när en recensent flyktigt nämnde att pjäsen tog upp genusaspekter¹⁰, och dels för att arbetet så tydligt tagit avstamp i det visuella och performativa, samt på vilket sätt kroppen rör sig och används på scen. Jag vill med min uppsats ta avstamp i dessa erfarenheter och se om jag kan tillföra nya infallsvinklar och insikter.

Huvuddelen av min analys kommer att utgå ifrån en läsning av text samt scenuppsättning, och hur de relaterar till varandra. En inledande förklaring till metoden textanalys görs av Simon Lindgren i *Många möjliga metoder*. Textanalys, menar Lindgren är något som grundar sig på en betecknande verksamhet, vilket också kommer vara grundstrukturen för denna uppsats. Ett närmande av en sådan analys kommer fortsättningsvis att göras genom semiotiken, som likt det Lindgren menar, regleras av språkliga och sociala strukturer.

”Så snart något sägs, skrivs eller uttrycks så sker detta alltid i sammanhang för vilka det finns sociokulturellt skapade regler. Textanalysen handlar om att *sammanföra texten med kontexten*.¹¹ [min kursivering] I den textanalys jag tänker genomföra är texten som sådan, alltså dramatexten, skriven med avsikt att framföras på scen.

Argument för kvalitativ intervju

Den intervjumetod jag kommer att använda mig av är halvstrukturerad med kategorifrågor. Detta innebär mer specifikt att man har ett antal huvudfrågor och viktiga teman, men att man inte i detalj avgör frågornas formulering eller ordningsföljd. Kategorifrågor är planerade frågor som tar upp formella drag hos det aktuella forskningstemat. Om det rör sig om en händelse ställer en frågor kring nyckelaktörer, publik, social och kulturell betydelse och så vidare. Det viktiga är att få fram intervjupersonens egen tolkning av den sociala världen.

”Tillgången till den enskilda undersökningsspersonen och hennes sätt att se på världen är det centrala [...], inte att räkna hur många som ser det på samma eller olika sätt. Det är just möjligheten att nå djup i den enskilda intervjun som är intervjuens styrka i kvalitativa studier. [...] Det viktiga är inte antalet intervjuer utan den information de ger.¹²

¹⁰ <http://kulturbloggen.com/?p=63249> 130219

¹¹ Lindgren i Fangen och Sellerberg (red.), 271, 2011

¹² Ryen, 78f

Därav har jag valt att fokusera på två personer med olika yrkesområden, det vill säga regissör och skådespelare. I intervjun med regissören är jag intresserad av att få reda på arbetsprocessen kring dramatextens överförande till scen. Nyckelbegrepp är sådana som – berättandet på scen, hur gestalta en dramatext? Hur börjar man?

I intervjun med skådespelaren har mitt syfte snarare varit att fånga det kvalitativa arbetet med rollen och undersöka hur hen ställer sig till de eventuella genusaspekterna av temat i föreställningen.

Eftersom jag som sagt redan innan hade en relation till den arbetsplats och dess anställda kring just detta projekt kunde jag på förhand välja ut så kallade informanter som jag ansåg lämpliga och satt på kunskap som kunde hjälpa besvara de frågeställningar som uppsatsen ämnar undersöka. Jag och mina intervjuobjekt delar dessutom samma vokabulär. Åtminstone till viss grad. Vi känner till samma uttryck och termer i den kultur som undersöks.

Samtidigt, att intervjua personer jag har en relation till menar Ryen, är också en utmaning. Det kan handla om tron ”att man förstår varandra och därför inte utforskar antaganden eller följer upp dem för att få större klarhet i händelser eller erfarenheter. Problemet består då i brist på distans”¹³

Jag menar att jag kan komma runt dessa problem genom att min avsikt med uppsatsen är just att förklara dessa mellan mig och informanten eventuella gemensamma antaganden eller erfarenheter och att förstå dem närmare, och dessutom utifrån deras specifika kunskaper som yrkesverksamma skådespelare och regissör fördjupa den analys jag använder mig av.

Ryen skiljer på två sorters kvalitativa intervjuer, den *ostrukturerade* och den *strukturerade*.

Hon menar att om poängen är att fånga intervjupersonens perspektiv kommer en förhandsstrukturerad intervju motverka syftet och dess kontext kan gå förlorad i betydelse.

Men å andra sidan, vet man vad man är ute efter är det bra för att planera hur man ska få in en viss info. Med en strukturerad intervju slipper vi överflödigheten. Man ska inte gå på bredden utan på djupet. En och samma intervjuguide kan dock användas på olika sätt, menar Anne Ryen, fast i mitt fall tror jag att de kommer skilja sig något åt, eftersom jag intervjuar mina valda informanter i olika syften beroende på yrkesroll.

¹³ Ibid., 82

Några råd kring efterbehandlingen av intervjumaterial ges också av Ryen. Bland annat att inte förfalla till att bara berätta anekdoter, det vill säga plocka ut material som stöder forskarens förväntningar, samt att undvika att söka förklaringar genom enskilda element. Verkligheten är alltid mer komplex än att man kan förklara ett fenomen genom att referera till bara en faktor. I stället för att koncentrera sig på enskilda element bör man fokusera på vilka relationer som elementen ingår i. När intervjupersoner berättar om egna eller andras motiv blir forskarens uppgift både att fråga sig vilka motiv som kommer till uttryck i berättelsen och vad talet om motiv åstadkommer. Medan deltagarna eller intervjupersonerna ska komma på vad de eller de andra gjorde, blir analytikerens uppgift att reflektera över mönstren i de historier där deltagarna beskriver sina handlingar.¹⁴

Semiotik

Semiotikbegreppet handlar om att förklara företeelser och kontexter med hjälp av tecken. Teatern framställs ofta som föreställande konst och är därmed fruktbar att avläsa med hjälp av semiotik. Sven Åke Heed menar i *Teaterns tecken* (2002), att just eftersom teatern anses föreställande bör vi fråga oss hur och vad den i sådana fall föreställer.

Jacqueline Martin och Willmar Sauter diskuterar i *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* (1995) även kring en jämförelse mellan hermeneutik och semiotik och hur en kombination av dem båda skulle se ut, samt för- och nackdelar med de båda teorierna. Vad gäller semiotikens styrkor och svagheter menar de på att semiotikens tolkningssystem kan verka hårt och väldigt bundet till regler. Samtidigt är detta också den mest positiva aspekten. Det vill säga att hålla sig med grundliga systematiska genomgångar för att hitta koderna och tecknen som tillsammans, i sin helhet bildar ett förhållandevis enkelt arbetssätt där vi tillslut kan göra djupare läsningar av dramat och dess kontext.

[...] it provides the analyst with a systematic and logical way of approach into the myriad of separate elements in the production and suggests a way of differentiating

¹⁴ Ryen 132-135

between the important and non-important signs so that an analysis can be made and an interpretation arrived at.”¹⁵

Semiotiken ger oss helt enkelt analytiska startpunkter, likt de jag ämnar använda mig av senare i Birthe Sjöbergs *Dramatikanalys* (1999). Dessa blir således hjälpmedel för avläsning av en dramatekst, då jag tar avstamp i manuset till *Den elektriska flickan* för att senare gå vidare med analysen ur ett genusperspektiv utifrån begrepp som könsidentitet samt androgynitet.

Vidare menar författarna att semiotiken inom teatervärlden gått från att handla om de ”stängda” tecken och tecken-funktionerna till att numera också involvera aktör-åskådarrelationen.

Däriigenom menar de att semiotiken vidgat sin synsätt till en mer teatral kommunikation.¹⁶

Martin och Sauter (et. al) menar att det finns tre stycken olika nivåer av kommunikation; *the sensory level*, *the artistic level*, och *the fictional level*. The sensory level, fritt översatt till den sensoriska nivån, handlar om kommunikationen mellan åskådare och skådespelare.

“Descriptions of the charismatic performer or stories about overwhelming audience responses cannot be dismissed to anecdotal biographies, but have to be studied in performance analysis.”¹⁷ De menar fortsatt att “If the sensory level of communication fails, the spectator will most likely lose his or her interest in the scenic action, and the performer loses interest in giving his or her best on stage.” Detta menar Martin och Sauter skulle få konsekvenserna att teatern tappar sin mening.¹⁸ Skådespelaren Agnes Forstenberg berättar för mig i en intervju, att snarare kan en enskild persons intresse vara värt att fånga. På frågan om vad teatern har för uppgift svarar hon bland annat att det handlar om att vidga folks uppfattning om livet och världen, att få sin historia berättad.

Dramats rum

Teatern är tredimensionell. Varje dramatekst skriver in sig i ett ”rum”, definierat av olika rumsbestämningar i texten. Även om en läsning skulle stanna vid själva läsmomentet är det

¹⁵ Martin och Sauter, 75

¹⁶ Ibid., 50f

¹⁷ Ibid. 80

¹⁸ Ibid. 79

viktigt att läsaren själv utför den mentala iscensättningen. ”Utan en spatialisering, dvs. konkretisering i rummet, förblir dramat obegripligt”.¹⁹ Dramats rum tillhör det icke-sagda. Utan rum att referera till, förhålla sig till – blir personernas repliker och agerande utan mening menar Heed. Utpekanden i texten, eller s.k. deiktiska referenser till teaterföreställningens här och nu hjälper läsaren att skapa referensrum och ge texten mening, men kan också verkar förvirrande om de inte fullföljs korrekt, menar Heed.²⁰ Ett sådant exempel från *Den elektriska flickan* skulle kunna vara detta:

MAMMA (*tar fram ask med gamla bilder*)

Här är han som byggde huset. Han ville komma bort från stan. Det var länge sedan. Titta! Det där måste väl vara hans fru. Ser du vad fint dom hade här i trädgården. Han röker pipa.²¹

Nedanstående exempel handlar om att scenanvisningarna ger hela helhetsbilden av händelseförloppet. Utan dem så blir replikerna svårförstådda. Utan scenanvisningar skulle texten bli så här:

KEYO

Okej...? Strömavbrott?

Hallå är det någon här?

Okej. Inte strömavbrott. Hallå? Vem är här?

Shit!

Alltså... vad är det här?

Stanna!

Okej, okej, okej..! Wow!²²

Begreppet teatralitet handlar om dramatextens presumtiva anpassningsbarhet till ett spatialt uttryck.²³ Något förenklat kan man alltså säga att det är dramatextens potentiella anpassning till konkretisering i rummet. Rummet i det här sammanhanget behöver inte vara det konkreta

¹⁹ Heed, 64

²⁰ Ibid., 65

²¹ *Den elektriska flickan*, 6, 2012

²² Ibid., 7-9

²³ Heed, 94

scenrum pjäsen utspelas i utan begreppet refererar här också till olika sociala sammanhang.²⁴ Tittskåpsmodellen av teater, det vill säga scenöppningen med ramp och ridå, är en tydlig markering av gräns mellan fiktion och verklighet. Heed menar att ”ridåns symbolvärde som bärare av själva teatralitetens tecken är mycket stort”.²⁵

I inledningen av *Den elektriska flickan* befinner vi oss ännu inte i det fysiska rum som pjäsen utspelar sig i, men vi kan föreställa oss hur teaterrummet ser ut, och samtidigt göra en första tolkning. Detta beskriver Sjöberg som en ”exposition”, alltså information till läsaren i inledningen om intrigens utgångspunkt och förutsättningar.²⁶

Pjäsen är dock inte en exakt början eller slut enligt Sven Åke Heed, men historien får sin spatiala benämning i första scenen, samt ofta också en tidsangivelse.²⁷ Detta är någonting som saknas i *Den elektriska flickan*, men det är vagt uttalat i en framtid ett par hundra år framåt, och det står fritt att tolka val av plats, men utifrån pjäsens tematik kan vi anta att det rör sig om Japan.

Vad som dessutom är intressant är att det sker en omvärdering av förhållandet mellan dramaten och scenuppsättningen som en ren visualisering av den förstnämnda. ”Tanken på en teateruppsättning som en överföringsprocess från ett uttryck till ett annat, från text till föreställning har kommit att omprövas.”²⁸ Heed menar att vi bör skifta fokus, och börja intressera oss för annat än den ”verbalt präglade” teatern. Koncentrationen ligger på uttrycket på läsningen och vi glömmer ”att teatern komplicerade kodsyste[m] inte enbart förmedlar betydelser genom ord.”²⁹ Även regissören Sara Cronberg är inne på samma spår när det gäller förhållandet mellan dramaten och det som sker på scen;

Jag tänker inte så mycket på vad dom säger utan vad som händer och sen så försöker jag associera på det som händer, fritt. Istället för att binda mig till texten för texten är bara en pytte-pytteliten del av allt det som ska vara på scenen. Det är ju bara, [...] ja, av 100 så är den väl 10 procent. Helst ska det vara så. Utan allt annat ska man ju själv dikta vidare på. Jag tycker att det är roligt, allt det andra som händer. All dynamik och alla handlingar, alla bilder, all musik, allt ljus, allt ljud tycker jag är viktigare än texten. Men texten måste ju vara där

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., 73f

²⁶ Sjöberg, 44, 1999

²⁷ Heed, 86

²⁸ Ibid., 92

²⁹ Ibid., 93

också för att skapa en precis handling. Den behöver ju inte vara det, men... Men det kan vara användbart [...].

Så det gäller att inte binda sig för mycket och se det som text utan se det som toppen av isberget på nånting annat. Och sen så lägga till texten till sist [...], så man måste slänga bort den ett tag och så jobba med det. Och det gör man också tillsammans med en scenograf. Så man hittar bilder och inspiration och det är ju absolut jättekul!

Genus

När Teater Lacrimosa, som är den fria teatergrupp från Stockholm, som ligger bakom boken *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning* (2007), genomförde sitt arbete, gjordes detta i form av workshops. De hade ett antal formulerade frågeställningar kring genusnyfikna gestaltningar på scen, såsom ”Hur skiljer sig förutsättningarna för gestaltning och mötet med åskådaren mellan män och kvinnor yrkesverksamma som skådespelare, och vad kan kvinnor använda sig av för strategier för att kommunicera med publiken på sina egna villkor?”

Om vi förutsätter att kön är konstruerat och de olika förutsättningarna för kvinnor och män upprätthålls i ”det verkliga livet”, speglas detta även i teaterns värld? Detta är några av frågorna som tas med i workshoparbetet som redovisas. I dessa samt intervjuer med ett antal skådespelare får vi reda på strukturer och mönster men också möjligheter till förändring.

Utifrån detta fann jag på sätt och vis min ingång till arbetet med denna uppsats om *Den elektriska flickan*, fast i omvänd ordning. Först medverkade jag i föreställningen och fann sedan i efterhand intressanta frågeställningar att bygga min uppsats på. Utifrån deras perspektiv har jag själv också inspirerats till att genomföra intervjuer med skådespelare samt regissör, för att kunna fånga två olika aspekter av arbetet. Författarna påpekar också i sin inledning att ”de genusnyfikna försök de gjort ”inte på något sätt kan kallas vetenskapliga”, men har ändå fungerat som viktig startpunkt för mina tankebanor kring ämnen som sceniskt gestaltande och genus i förhållande till detta arbete; kan vi förändra bilderna, mönstren och de performativa könsidentiteterna som förmedlas på scen och i så fall hur? Precis som semiotiken konstruerar tecken för teatern, blir också framställandet, eller som jag väljer att kalla det i det här sammanhanget, det performativa, det som ytterligare genomsyrar vad vi ser på scenen. Semiotiken konstruerar tecken för att kunna avläsa något sådan flyktigt passerande och *i nuet*, som teatern ändå bör anses vara, likaså blir kön konstruerat och återupprätthållet på scen. I *Större än så här* [...] vill författarna Liv Elf Karlén,

Emma Stormdal och Rebecca Vinthagen gå vidare i förändringsarbetet. De menar att det är viktigt att prata om jämställdhet, men ännu viktigare att börja *göra* annorlunda.³⁰

Inledningsvis – om semiotiken nu presenterar ett statiskt regelsystem av tecken, som vi både som åskådare och medverkande tolkar, vill man med *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning*, fånga helheten. Förändringsarbetet, från skådespelarens håll, vilka verktyg hittar vi där? Vilka mönster kan vi hitta i teatern, som uppenbarligen kan läsas och analyseras utifrån givna tecken? Även Tiina Rosenberg presenterar i sina två böcker *Ilska, hopp och solidaritet. Med feministisk scenkonst in i framtiden* (2012) samt *Besvärliga människor. Kommunikation till varje pris!* (2004) diskussioner kring hur vi gör för att förhålla oss annorlunda till teaterns normativa framställningar på scen.

Subjekt och objekt är två begrepp som jag menar problematiseras i pjäsen. Objektspositionen, menar Liv Elf Karlén (et. al), genom Simone de Beauvoir, handlar om att vara medveten om det andra könets blick, att kvinnan slutar identifiera sig med sig själv och istället utgår från betraktaren.³¹ Att vara ett subjekt betyder således att vi intar motsatspositionen, utgår från oss själva och väljer om vi vill bli betraktade eller inte och vi bestämmer själva vad gestaltningen betyder samt äger ”rätten” till definitionen av karaktären.³²

Det kan tyckas otydligt eller svårt att skilja på begrepp som performativitet och performance. I mitt fall väljer jag att hålla mig till begreppet performativitet, då det i detta sammanhang handlar om analysen av det som sker på scen, alltså de performativa akterna. För att klargöra, Tiina Rosenberg menar i *Ilska, hopp och solidaritet* [...] att begreppet performance är dels en genrebeteckning, och dels ett teoretiskt begrepp som innebär att framföra och genomföra, och det ofta i realtid.³³ Performativitetsbegreppet menar jag är större och representerar snarare ett förhållningssätt än en genre. Rosenberg förklarar att Butlers ”idéer om genus” handlar om en upprepad, stiliserad och kroppslig akt³⁴, som går hand i hand med begreppet performativitet, som handlar om förtryckande upprepningar av genusnormer och hur människan ska agera i dessa.³⁵

³⁰ Elf Karlén et al. 7

³¹ Ibid., 91

³² Ibid., 95

³³ Rosenberg, 29, 2012

³⁴ Ibid., 213

³⁵ Ibid., 193

Andrew Parker och Eve Kosofsky Sedgwick ägnar sin essä ”Introduction to *Performativity and Performance*” åt att förklara skillnaden och menar att det är en skev intersektion mellan begreppen, men att det handlar om performativa talakter; ”performativity has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational process”.³⁶ Liknande resonemang kommer jag återkomma till i samband med Butler i mitt genuskapitel. Vad Butler förklarar i essän “Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory” är att genusattributen är performativa, och skapar en slags konstitution kring vad identiteten uttrycker eller avslöjar.³⁷ Detta kan vi senare koppla till andarnas performativa akter, som jag menar snarare är mer fysiska än upprätthålls med talakter. Sammanfattningsvis är ”genus är någonting som oupphörligen görs, både på och utanför scenen”³⁸, enligt Rosenberg.

I förhållande till ovanstående resonemang blir begreppet performativitet tillsammans med könsidentitet fruktbara i pjäsen *Den elektriska flickan* för att dess tematik och visuella uttryckssätt går utanför gängse normer kring uppdelningen man/kvinna, eller har åtminstone ambitionen att göra detta menar jag. Större delen av rollerna gestaltas dessutom som andar och alla i det sceniska framförandet bär kjol, smink, samt är halvnakna och vitsminkade på överkroppen, skapas ett intressant ”mellanrum”, ett alternativ till rådande normer och vi kan se tendenser till att genus ”görs” på ett annat sätt. Detta sammanfaller med Butlers teori om att ”certain kinds of acts are usually interpreted as expressive of a gender core or identity, and that these acts either conform to an expected gender identity or contest that expectation in some way”.³⁹ Vad gäller andarna finns dock en viss skillnad när det kommer till om det är en kvinna eller man som gestaltar. Detta fastställer en viss könsidentitet men minskas samtidigt genom kläderna och sminkningen.

Gestaltning

Den gestaltande delen av min uppsats består av ett ljudverk där jag intervjuar regissören Sara Cronberg samt skådespelaren Agnes Forstenberg. Dessa två bidrar med olika perspektiv på

³⁶ Parker och Kosofsky Sedgwick i Bial (ed.) 167, 2004

³⁷ Butler i Bial (ed.) 162, 2004

³⁸ Rosenberg, 192

³⁹ Butler i Bial (ed.) 161

produktionen, men talar ändå om angränsande ämnen, såsom genusarbetet i *Den elektriska flickan*, det viktiga med gränsöverskridande barnteater, och arbetet med dramatext och scenisk gestaltning. Mitt reportage är tänkt att fungera som en populärvetenskaplig gestaltning av uppsatsen och dess frågeställningar, och riktar sig till alla som är nyfikna på arbetsprocessen bakom en teaterföreställning och som intresserar sig för genusfrågor inom densamma.

I samband med genomförda intervjuer har jag dock stött på tekniska problem som i viss mån skurit ner på min gestaltande del. Det råkade ske ett tekniskt missöde vid mötet med regissören för föreställningen, så att inget spelades in. Vi fick i efterhand göra en sammanfattad kort version av intervjun, och jag fick ur minnet anteckna de svar som jag fått tillägnat mig.

ATT ANALYSERA ETT DRAMA – DEN ELEKTRISKA FLICKAN

I gängse teori kring dramaanalys kan vi förstå att dramatexten skiljer sig från romantexten i det att den är skriven i uppsåt att framföras på en teaterscen. Birthe Sjögren gör denna jämförelse i *Dramatikanalys. En introduktion* (1999), Richard Bark menar i *Dramat i din föreställning. Från Aischylos till Weiss* (1993) samma sak när han talar om teatraliteten, alltså dramatextens sceniska dimension, att den är skriven för att uppföras på scen och också bör läsas som sådan.⁴⁰

I *Den elektriska flickan* har vi som utgångspunkt också en dramatext att förhålla oss till. I denna finns det dock tomrum, tomrum som är medvetna för att föreställningen senare ska komma in och fylla den med röster, kläder, rekvisita och kroppsrörelser.⁴¹ Detta framhävde även regissören Sara Cronberg när vi samtalade – att manuset endast är en liten, första del av arbetet med att färdigställa en föreställning.

Det är med dessa tankar i bakhuvudet som vi nu ger oss in i en första analys av manuset till *Den elektriska flickan* och samtidigt använder oss av Sven Åke Heeds *Teaterns tecken* (2002) med semiotikteorier kring teatern. Heed menar att teatervetenskapen utgår från teorin att teater är föreställande konst. ”Varje teaterframförande kallas också betecknande nog för föreställning”⁴². Följdfrågor utav påståendet att teatern är föreställande blir således *hur* föreställer teatern och *vad* föreställer den? Semiotiken använder här begreppen *signifikant* och *signifikat*. Alltså det som

⁴⁰ Bark, 6, 1993

⁴¹ Sjöberg, 13, 1999

⁴² Heed, 9, 2002

visar och det som *visas*.⁴³ Tillsammans med Sjöbergs metoder för dramaanalys, s.k. analytiska startpunkter, fyller Heeds semiotikteori funktion som avläsare av det drama som står i fokus för denna uppsats. Argumentet i Heeds fall är alltså att teatern är föreställande konst, konst som alltså handlar om det reella och fiktiva scenrummet. Om att vi ska få en åskådare att tro på det som gestaltas eller en läsare att tro att världen är verklig. ”Scenrummet tolkar en del av det fiktionella rummet” [...] och denna värld kan i sin tur referera till en verklighet eller inte.”⁴⁴

Var dras gränsen mellan en eventuell fiktion (kontra att teatern inte är fiktion utan händer här och nu, med en gemensam överenskommelse med publiken) och verklighet? Bör den dras? Och hur i så fall? En senare diskussion blir; vad har teatern för uppgift?

Personernas namns och karaktärsegenskaper

Sjöberg menar att en god början för en dramaanalys är titeln på pjäsen, det vill säga; *Den elektriska flickan*, samt personnamnen.⁴⁵ Redan titeln på verket kan avslöja ”dramats grundläggande spänning”.⁴⁶ Jag menar att den är öppen för tolkning. Den syftar på att Keyo är huvudpersonen och *flickan*, som historien kretsar kring. Att hon är elektrisk fungerar som en fingervisning om vad pjäsens handlar om, men om man utan att ha sett föreställningen och enbart läser presstexten för pjäsen på Malmö Stadsteaters hemsida, framgår inte det så tydligt, utan sätter snarare fart på fantasin. Kanske kan man tro att hon senare kommer att drabbas av någon mystisk elektricitet, från gestalten under huset?

Keyos föräldrar har skiljt sig. Nu ska hon flytta in i ett gammalt hus långt ute på landet med sin mamma. Där finns varken mobilnät eller internet och knappt någon fungerande elektricitet, vilket gör Keyo tokig.

När mamma cyklat iväg för att hitta en elektriker händer något: Keyos ensamma sjungande stör någonting under huset. Det skakar och mullrar dovt och en skugglik gestalt svirrar

⁴³ Ibid. 11

⁴⁴ Heed 66

⁴⁵ Ibid., 29

⁴⁶ Ibid., 48

snabbt förbi henne. Vem var det? Vad är det som pågår här? Keyo beger sig nyfiskt ner i källaren och upptäcker något helt makalöst...⁴⁷

I efterhand däremot förstår vi att det handlar om en övergripande, kanske filosofisk, mening, att vi alla är ”elektriska” och har både plus och minus i oss, det vill säga, gott och ont, och vi måste alla hjälpas åt för att få naturen och människorna att samverka.

Egennamnet blir, menar Heed, ett redskap för att identifiera en enhet, och texten blir mer lätthanterlig. Det ligger emellertid en fara i detta, nämligen att pga. att personen har ett namn betrakta den som en levande varelse.⁴⁸ Detta är en diskussion kring gränsen mellan fiktion och verklighet och hur vi anser att rollen kan återknytas till en verklighet eller bara verkar inom ramarna för den uppsatta pjäsen. Detta resonemang kommer jag även återkomma till senare i analysdelen. Kan således personnamnen säga någonting om hur maktstrukturerna är uppbyggda? Synliggörs de eller saknar de betydelse? Nedan presenteras eventuella betydelser bakom några av pjäsens karaktärer.

Att huvudpersonen heter KEYO berättar egentligen inte något särskilt om kontexten, utan henne får vi snarare reda på mer om utifrån pjäsens titel, samt senare hennes handlingar och andras repliker om henne. Mamman och pappan i pjäsen har inga namn, utan kallas rätt och slätt för MAMMA och PAPPA. Jag menar att det ska symbolisera ett kraschat förhållande mellan två föräldrar och att manusförfattaren därför valt att hålla dem så neutrala som möjligt för att istället, genom deras gestaltande och repliker rikta fokus på kontexter som skilsmässa och miljöförstöring.

PAPPA (*Till mamma:*) Hennes behov då? Tänker du aldrig på dom? Du och dina idéer.

MAMMA Börja inte. Jag bryr mig inte om vad du säger.

PAPPA Exakt! Det var därför vi skiljde oss: Du är oansvarig.

MAMMA Men du tar ansvar? Du är pålitlig? Alltid på resa. Du känner henne knappt. Vet du ens vad hon lyssnar på för musik?

PAPPA Men det här? Månens baksida ligger mer centralt. Keyo kommer få ännu svårare att kommunicera med folk. Hon behöver vänner.

⁴⁷ http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/arkiv/897/ 130424

⁴⁸ Heed, 53, 2001

MAMMA Jag vägrar bo i stan. Det är vidrigt. Jag tänker inte bidra till fler katastrofer och sopsäckskrig och förstörelse.

PAPPA Så du flyr undan? Istället för att ta tag i problemen?

MAMMA Gör det själv? Återvinn istället för att bara räkna pengar! Det är på grund av såna som dig som vi har översvämningar.

PAPPA Bara ekonomisk tillväxt kan rädda världen, inte böngroddar.

[...] Nej, och nu kommer Keyo bli ännu mer tyst och instängd.

MAMMA Det är sån hon är. Hon pratar inte med nån. Är det mitt fel?

PAPPA Inte är det mitt. Men om du vill ha en avstängd unge – fine!⁴⁹

XINA är den första i Damens trogna trio av tjänsteandar och den som också verkar ha närmst förhållande till portvaktsanden Tick. Xina framstår som mest drivande och smartast av de tre, och kommenterar dessutom ständigt de andras trögtänkthet, vilket ofta ger upphov till komiska situationer;

YPPO Välkomna! Här börjar kön.

ZED Välkomna! Ni kan ställa er på en rad här.

YPPO Jag sa ju precis det.

ZED Du sa kö, men det här är en rad.

YPPO En kö eller er rad. Vad är skillnaden?

ZED Lyssna noga! I en rad står man intill, i en kö bakom.

YPPO Om man vrider på sig lite, så här, är det då en kö eller en rad?

XINA Klaffen, tomhuv! Nu kommer hon.⁵⁰

ZED är den sista i trion av Damens tjänsteandar och hans namn kan ha flera betydelser. Mest relevanta referensen bör nog vara den till den japanska tv-animén *Kiba*⁵¹, där det finns en s.k. *templer* (fritt översatt till en slags religiös krigare), som härstammar från landet Calm, där inga vindar blåser. Även om andevärlden saknar en religiös tillhörighet strävar de ändå efter ett gemensamt mål. MODOE, leranden som i manus faktiskt har en del repliker, saknar detta på scen och blir mest som en symbolisk gestalt, en varelse som alla andar laddar ur sin dåliga negativa energi de fått utav människornas illavarslande handlingar i naturen.

⁴⁹ *Den elektriska flickan*, 4

⁵⁰ *Den elektriska flickan*, 19-20, 2012

⁵¹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Zed_\(Kiba\)#Zed](http://en.wikipedia.org/wiki/Zed_(Kiba)#Zed) 130423

Att månskensanden och härskarinnan över andevärlden bara kallas DAMEN är dubbeltydigt. På ett sätt ger det henne en obestridlig makt och subjektsposition. Som om det bara finns *en* enda dam, och det är denna, (vilket jag ska återkomma till senare i min analysdel). Å andra sidan känns hon därmed lite svår att greppa. Det säger inte så mycket om vem hon är, är hon ens en gestalt av kvinnligt kön? Kan andar sorteras i man och kvinna? Regissören Sara Cronberg menar på att historien mellan Damen och hennes man kändes ”lite 1800-tal”. Men samtidigt att det var positivt att hon var en drottning som bestämde över andevärlden och att det inte var en kung, exempelvis.

Det intressanta i diskussionen kring karaktärsdrag är att vi får reda på hur de flesta karaktärerna är, genom deras handlingar och genom andras samtal om någon, snarare än att detta beskrivs i manus och scenanvisningar. Karaktärerna *är* endast i motsatsförhållande till varandra – de blir tydliga i sina egenskaper genom handling samt ovanstående motsatsförhållande. Även dramats värld och sociala ordning, som jag kommer återkomma till nedan, är tätt förknippat med hur karaktärsdragerna yttrar sig.

Heed talar om dominans och kontrastrelationer när det kommer till karaktärerna. För att få en komplett bild av personen i en dramatext krävs det att läsaren läser texten i sin helhet, utför ett konnotationsarbete för att få fram en nyanserad bild.⁵²

”Av detta förstår vi vilken fara som ligger i alltför omfattande strykningar i dramatexten”⁵³ Heed menar att detta inte bara rubbar balansen mellan personer utan att de också framstår som helt förändrade i scenversionen jämfört med dramatextens person.

Jag kan inte riktigt hålla med argumentet, utan menar att regissören hela tiden ser personerna i sin helhet och arbetar efter ett dramaturgiskt logiskt händelseförlopp, så om det sker ändringar eller strykningar på ett visst ställe måste man ha koll på resten för att allt ska hänga ihop.

Men är personen, det vill säga rollen, intressant i en utomstående kontext eller kan den endast förhålla sig som signifikant gentemot övriga roller i pjäsen?⁵⁴ Heed menar å ena sidan att den inte kan sägas existera utanför sin dramatextuella kontext, men antyder samtidigt att skådespelarens uppgift när det kommer till rollgestaltning handlar om att förstå sin rolls sätt att fungera i olika

⁵² Ibid., 55

⁵³ Ibid., 56

⁵⁴ Ibid., 59

givna sammanhang och scener.⁵⁵ Om vi inte kan tänka oss rollen som levande utanför pjäsen, hur ska vi då kunna utföra ett sådant arbete?

”Personerna i dramatexten kan aldrig ha karaktärsdrag som motsägs av texten.”⁵⁶ menar Sjöberg.

Hur påverkar detta möjligheterna att förändra gestaltningen av sin karaktär? Sjöberg menar vidare att namnet är delen av den textuella enhet som personen utgör.⁵⁷

Agnes Forstenberg, som spelar Keyo i pjäsen, menar att hon kände sig bunden till sitt manus och den utveckling som rollen gör genom pjäsens tidsspann, men att hon istället fann utrymme att utveckla eller styra handlingen åt ett annat håll i de fysiska rörelserna på scen; vem är det som höjer sin hand först, och vilka blickar riktas? Heed menar att sådana små detaljer är viktiga för pjäsens diskurs och högst konkret riktar ”publikens uppmärksamhet åt ett annat håll.”⁵⁸

Det är i de s.k. mikrosekvenserna; repliker och handling mellan personer som uttrycks i dialog eller gestik, som betydelser uppstår.⁵⁹

Dramats värld och sociala ordning

Andevärlden i *Den elektriska flickan* är på intet sätt demokratisk. Snarare är den hierarkiskt uppbyggda samhällsordningen något som nästan kan liknas vid en diktatur. Ingen av andarna får yttra eller göra någonting som faller utanför Damens vilja som obestridlig härskarinna. Dessutom får vi tidigt veta att Damen hatar människor, om än inte varför.

ASIIR Du får inte vara här! Du är ju en... en... människa!

KEYO Ja? Vad är det med det?

ASIIR Det är förbjudet! Hur kom du in? Hur kunde du se mig?⁶⁰

I dialogen mellan Asiir och Keyo beskrivs den sociala ordningen och hur den är uppbyggd, helt utifrån Damens direktiv. Och detta trappar upp sig ytterligare i andra akten när Damen går så pass långt att hon förklarar krig mot ”människorasan”;

⁵⁵ Ibid., 52

⁵⁶ Sjöberg, 59

⁵⁷ Ibid., 54

⁵⁸ Heed, 90

⁵⁹ Ibid., 91

⁶⁰ *Den elektriska flickan*, 12

DAMEN Jag tog fel. Jag trodde på godhet, [...] Dom snokar och rotar ända in i andesjälen och sliter ut våra hjärtan. Lita aldrig på en människa. Tvärtom: vi måste bryta alla band och lämna människorna åt deras öde.⁶¹

Ju längre vi närmar oss den dramaturgiskt uppbyggda försoningen, förstår vi dock att motsättningarna mellan människa och ande upplösts.

TICK Labyrinten byggdes som en väg mellan människa och ande. [...] Den måste öppnas. Vi hör ihop med dem som med allt i naturen. [...] Allt liv är viktigt.⁶²

För att kunna förstå Damens härskarvalde samt hennes uppenbara avsaknad till medkänsla för andra måste vi förstå hennes bakgrundshistoria. Historien berättar att det är på grund av människorna, som svek sitt månsken och istället använder sig av elektricitet. Samtidigt förälskar sig Damen i en man, som av åldern inte kunde leva med henne för evigt. Nu känner hon sig sviken av både människorna och sin älskade.

Damens uppenbarelse på scen föregås ofta av att någon påpekar hennes ankomst eller varnar för denna, som i exempeldialogen ovan, där Xina varnar om Damens entré. I scenversion läggs även hennes namn till på slutet. ”Nu kommer hon – Damen!”. Detta upprätthåller spänningen i dramat, för att inte störa den sociala ordning som Damen och andevärlden statistiskt upprätthåller, men kan också överfalla i ”den klassiska teaterns konvention att annonsera en viktig persons entré”, som Heed kallar redundans, alltså övertydlighet.⁶³ Detta kan i vissa fall sammanfalla med en viss övertydlighet i replikerna. Damen kommer ofta fram i ”opassande” sammanhang, när andarna gör saker de inte bör göra. Hon kan alltså när som helst dyka upp utan förvarning och döda en, om man inte lyder; Damen förtrollar med nöje.

Heed menar att denna redundans är i likhet med subtexten i ett drama, det icke sagda⁶⁴ (därmed icke att förväxla med scenanvisningar!). Hur förhåller vi oss till ett sådant tankesätt, där vi analyserar ”vem som säger vad, och till vem”, som Heed benämner som den *dubbla utsagan*.⁶⁵

⁶¹ Ibid., 61

⁶² Ibid., 73-74

⁶³ Heed, 29

⁶⁴ Heed, 29

⁶⁵ Ibid., 37

Hans resonemang kan verka lite hårdraget. ”Ty vem yttrar dessa ord? Är det rollfiguren ”som ju knappast är mer än en imaginär konstruktion?”⁶⁶ Det glider in i en diskussion kring skådespelarens svårigheter och möjligheter att skilja sin roll kontra sin egen person. Vem är det som talar på scen? Är det jag? Eller min roll? Och vem är i så fall mottagaren?

Det är dock en betydande skillnad på hur Damen förlorar sin makt i text och på scen. I manus är detta händelseförlopp mer invecklat. Hon avsäger sig makten och ger den till portvaktsanden Tick som berättar om sina nya förändrade levnadsregler. På scen sker detta utan repliker, och detta symboliska överlämnande av makt, och istället bara genom fysisk handling.

Om vi istället föreställer oss en motsatt beskrivning av scenanvisningarna ”blir man varse betydelsen”.⁶⁷ Detta blir extra tydligt när det gäller Damens handlingar. Exempelvis i början av akt 2,⁶⁸ när Damen tagit sig upp till huset ovanför andevärlden och träffar på mamman en kall vinterkväll, och berättar att hon har tillfångatagit hennes dotter Keyo. Genom scenanvisningarna förstår vi hur hon manifesterar sin maktkontroll. Hela pjäsen skulle ha fått en annan karaktär om inte Damen varit den obestridliga härskarinnan med allas liv i sina händer. Allting vilar på att alla lyder henne, att ordningen som hon skapat upprätthålls till varje pris. Hon drar sig inte för att skada eller t o m döda någon.

DAMEN (*plötsligt rasande*)

(Damen hånskrattar och tar av sig sjalen, kastar upp den i luften. Det gör henne osynlig för mamma, som rusar fram och plockar upp sjalen från marken. Mamma ser sig om, men ser inte Damen gå in i huset och försvinna.)

(Damen skjuter rasande en MÅNSTRÅLE mot Tick med sin spira. Han faller omkull. Gästandar och trion in, upptäcker dem.)⁶⁹

Som Rosenberg menar när hon diskuterar Butler så ifrågasätts identiteten, eller åtminstone maktupprätthållandet, när kontinuiteten rubbas. Detta sker redan i början, när Asiir påpekar att

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Sjöberg, 38

⁶⁸ *Den elektriska flickan*, 49

⁶⁹ *Den elektriska flickan*, 67

det är Damen som bestämmer i andevärlden⁷⁰ och om Damen skulle få syn på Keyo och förstå att hon är en människa skulle hon ”månstråla” henne. Han vågar tillslut säga ifrån direkt till Damen, men då med konsekvensen att också han blir förtrollad. Senare i handlingen är det Keyos tur att bryta den återupprepande akten urladdningsprocessen, och vägrar gå med på att den förutbestämda sociala ordningen ska upprätthållas.

ASIIR Hon är en månljusande. Hon får absolut inte se dig.

KEYO Varför inte?

ASIIR Människor är det värsta hon vet. Hon månstrålar dig. [...]

KEYO Så nu använder ni trappan när ni ska hälsa på oss?

ASIIR Vi håller oss ifrån er. Har du någonsin sett en ande?⁷¹

[...]

DAMEN Ja. Det blir en nyttig lektion för flickan. Nu får hon se hur svårt det är för andar och människor att nå varandra.

ASIIR Du är ond. Bara ond.

DAMEN Och du, människovän, har förverkligat din rätt att vara ande.⁷²

[...]

TICK (*kommer med nyckelknippan*) Ett råd: Ladda ur på Modoe först, då gör det inte lika ont.

KEYO Nej! Det är fel.⁷³

Hur pratar de olika karaktärerna? Jag menar att karaktärernas personlighet och handling ganska mycket framträder i och med *vad* de säger, vilka repliker de har, och också *vem* de pratar med och *hur* det görs. Alltså, beroende på vem som talar till vem, även längd och rytm på replikerna, befäster också den sociala ställningen och hierarkin.

I en jämförelse mellan manus och scenuppsättning vad gäller replikmängd finner vi att den utsatte leranden MODOE inte har några repliker alls på scen, vilket är anmärkningsvärt, men

⁷⁰ *Den elektriska flickan*, 14

⁷¹ *Ibid.*, 15f

⁷² *Ibid.*, 54

⁷³ *Ibid.*, 63

förekommer i 6 scener. Trots att en karaktär alltså förekommer i närvaro och textmassa, färre gånger än flera andra så spelar personen ändå en viktig roll, ur dramaturgisk synpunkt.⁷⁴

GENUSANALYS

Att lyfta blicken till ett genusperspektiv

En intressant iakttagelse som görs i *Större än så här*. [...] är den om beskurna gestaltungsregister. ”Om en kvinna eller en man väljer att gå utanför sitt förväntade område i registret görs ett tillägg på gestaltningen. [...] Arg för en man innebär till exempel oftare indignerad och arg för en kvinna innebär oftare hysterisk.”⁷⁵ Om vi återkommer till Damens relation med sin man, påstår jag att mycket av pjäsens hierarkiska system och de karaktärsegenskaper som Damen uppvisar grundar sig i dessa känslor. Så Damen har ett stort fysiskt utrymme och hennes känslor är inte beskurna till hysteriska, men ändå är det i relation till en man (som vi bara hör talas om) som hennes gestaltande tar sig uttryck.

En hysterisk kvinna kan vi dock hitta i mamman i *Den elektriska flickan*. I sina snäva roller som man och kvinna är mamman den hysteriska personen som försöker lappa ihop och hålla familjen samman. Hon håller sig rent fysiskt mest i huset de bor i, medan pappan är en hårt arbetande man som inte har tid för sin familj och håller sig mest i staden. Elf Karlén (et. al) menar att ”män ofta får representera det stora rummet, människan”, medan kvinnorna förpassas till att gestalta det mindre, och att värderingarna däremellan skiljer sig åt.⁷⁶

Ett annat exempel är slutscenen, där det pågår en jakt i andarnas labyrint, och Keyo faller i gråt för att hon inte vet hur hon ska rädda situationen. Asiir och Tick kommer inrusande (aktiva) fast de säger ändå åt *henne* vad hon ska göra indirekt. Detta exempel tar jag upp senare i en diskussion kring begränsade känslouttryck, och hur barn kan ses som ”queerteoretiker”.

⁷⁴ Heed, 59

⁷⁵ Elf Karlén et. al. 20

⁷⁶ Ibid., 21

Viljan att gestalta annorlunda

Hur kan vi rent praktiskt se i fall de s.k. kvinnliga karaktärerna i *Den elektriska flickan* gör annorlunda? Månskensanden Damen representerar ett sätt att kroppsligt förhålla sig i rummet, som visar på att hon *väljer* att bli betraktad eller inte, hon sätter sig själv i subjektsposition. Som Elf Karlén et. al menar är att objektifiera sin kropp i likhet med att distansera sig från den och dess möjligheter. Den är något andra kan använda sig av och används inte främst för eget handlande.⁷⁷ Damen känns i sådana fall som dess raka motsats. Bara känslan i (scen)rummet påverkas av att karaktären kliver in, och hon anpassar sig inte på något sätt till sin omgivning.

”I teaterhändelsen använder vi oss av tecken, koder och symboler för att berätta våra historier. Att en kvinna eller en man kommer in på scenen signalerar olika saker till oss som åskådare. Kvinnan på scenen är inte en naturlig eller biologisk realitet utan en konstruktion som bygger på olika åsikter och uppfattningar i samhället om vad ”kvinna” är.”⁷⁸

När Teater Lacrimosa genomförde en workshop kring dragking drog de bland annat slutsatsen att ”en betraktande blick kombinerat med en klichéartad kvinnokropp upplevdes som farlig”. Vidare är detta, om vi nu ska koppla ihop Damens fysiska handlingar med ovanstående slutsats, ett resultat av att skönhet för Damen aldrig kan framhävas genom aktiva handlingar, dels för att hennes handlingar är onda, men också för att detta främst är förknippat med manlig sådan.⁷⁹

Samtidigt är Damens subjektsposition motstridig eftersom trots avsaknaden könsidentitet, problematiseras hennes känslor ändå genom relationen till en man, och blir på så sätt ändå traditionellt kvinnliga. Hon är fortfarande i en slags känslomässig beroendeposition av en man, som dessutom inte lever längre. ”Det är inte berättelsen om henne som är i fokus, hon är bara ett medel för att berätta något annat.” menar författarna i *Större än så här* [...] när de jämför kvinnan som tecken i reklam, i relation till en man/tittare. ”De enkla symbolerna använder man

⁷⁷ Ibid., 110f

⁷⁸ Ibid., 94

⁷⁹ Ibid., 88

sig av också på teaterscenen.”⁸⁰ Damen är dock ett tydligt ”jag”, där jaget representerar en åsikt. Det är tvivelaktigt om Damens ”jag” innebär en ”position varifrån berättelsen utgår”. Snarare är hon också ett verktyg för att berätta någon annans (sin mans, omvärldens) historia. Författarna menar att denna ”jag”-position historiskt sett varit svårtillgänglig både på scen och i samhället.⁸¹ Intressant är dock att författarna menar, genom teatervetaren Sue Ellen Cases definitioner, att på så sätt är även subjektet en kulturell konstruktion. Detta är dock ett påstående som inte utvecklas. ”Kroppen på scenen representerar kroppen i samhället”.⁸² Elf Karlén (et. al) resonerar kring *om* och i så fall *hur* vi kan komma runt kroppen som tecken för kön på scen. Det som representerar på scen kan alltså inte vara skilt från vår samhälleliga kontext.

Vi skulle också kunna säga att Damens handlingar på scen ofta är återupprepande. Även andarna har dessa performativa akter. Främst framträdande är den urladdningsritual som sker på leranden Modoe. Här kan vi också knyta an till de återupprepande performativa akter som andarna har i förhållande till Damen. Exempelvis att de alltid bugar när hon kommer in i scenrummet eller i läsningen. Hennes undersåtar tittar henne knappt i ögonen. De blir ständigt förtrollade om de inte gör som hon vill, eller avbryter eller inte passar in i hennes upprätthållande av maktstrukturen. De performativa talakterna, menar Tiina Rosenberg i *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden* (2012), genomförs inte endast språkligt utan ”framför allt genom den upprepning som exempelvis accessoarer, kläder, gester och rörelser utgör. Det performativa är en fråga om kontinuitet och på så sätt central för identiteter.”

”Den performativa kraften, som Butler understryker, härrör sig inte från subjektet utan från historia som upprepar sig genom det performativa. Själva görandet fikcionaliseras efteråt och tillskrivs subjektet som vore det ett naturligt tillstånd”.⁸³

Judith Butler skriver i sin essä “Performative Acts and Gender Constitutions” att “the body is only known through its gendered appearance”.⁸⁴

⁸⁰ Ibid., 90

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 109

⁸³ Rosenberg, 191, 2012

⁸⁴ Butler i Bial, Henry (ed.) 157, 2004

Actors are always already on the stage, within the terms of the performance. Just as the scripts may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its play in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives.⁸⁵

Hon skiljer förvisso, och det är viktigt att påpeka, på termerna för agerande vad gäller en icke-teatral kontext och det som sker på en scen. Butler menar vidare att det finns mycket skarpa regleringar av de sociala konventionerna, vad gäller det icke-teatrala agerandet, än det vi kan bevittna på teaterscenen. Frågan som är intressant i det här fallet är ju i så fall varför det är så? Här pratar vi alltså inte om att bryta någon fjärde vägg, utan den distinktion som Butler pekar ut verkar skilja teaterns agerande från ett verkligt agerande.

”In theatre one can say, ’this is just an act,’ and de-realize the act, making acting into something quite distinct from what is real”⁸⁶

Rikard Loman menar i ”Medansvar och missnöje. Om publikens roll i samtida scenkonst”, som är en del i antologin *Publik i perspektiv. Teaterarbete i Öresundsregionen* (2013), att den samtida scenkonsten är traditions- och konventionsbrytande. Att det har blivit en norm.⁸⁷ Och han menar snarare att agerandet på scen och i verkligheten blir komplicerat att försöka särskilja.

Just detta förhållande är intrikat eftersom teatern i så hög grad hämtar kraft och näring ur verkligheten och traditionellt har definierats som en ikonisk konstart där det som föreställer har en påfallande likhet med det föreställda (människor som representerar människor osv.), men också för att teatern historiskt sökt förnya sig genom att på olika sätt närma sig verkligheten och bryta med inarbetade konventioner för att osäkra det kontrakt som reglerar mötet mellan skådespelare och publik.⁸⁸

I fallet *Den elektriska flickan* handlar det, som vi vet, inte genomgående om ”människor som representerar människor” och just därför menar jag att genusaspekten blir extra intressant. Jag diskuterar även med regissören Sara Cronberg kring begreppet ”föreställande konst”. Går det att skilja det som händer på en teaterscen från ”verkligheten”? Cronberg menar att teatern har

⁸⁵ Ibid., 160f

⁸⁶ Ibid., 161

⁸⁷ Loman i Forsare och Lindelöf (red.), 39, 2013

⁸⁸ Ibid., 40

som uppgift att underhålla, bland annat, vilket kan vara svårt ibland eftersom publiken förväntar sig att bli det. Vidare anser hon att teaterns uppgift handlar om samarbetet mellan åskådaren och skådespelaren. Det är en plats att mötas på menar hon, som det inte finns så många kvar av idag, när familjen inte längre umgås på samma sätt. Alla sitter med sin egen teknik och surfar osv. Där är teatern unik på så sätt att den fungerar som en mötesplats och också att den kräver någonting av dig som åskådare, du måste ta in föreställningen koncentrerat annars kanske du inte uppskattar den eller förstår den. Det är inte samma som ett tv-program som man kan stänga av om man inte gillar det. Utan du måste vara här och nu. Det blir väldigt platt annars om man inte har en publik, menar Cronberg. Det som sker på scen är ju ett slags samtal med publiken, och reaktionerna från dem kan ju väldigt ofta avgöra hur man uppfattar att en föreställning gick, beroende på den respons man får, eller inte får, från dem.

Alltså handlar den teatrala kommunikationen om ”an act of understanding”. Det handlar om att skapa bilder där skådespelaren investerar hela sin personlighet och artistiska förmåga. ”These images means nothing unless they are understood by the spectator.”⁸⁹ Jag frågar Agnes Forstenberg om det är lättare att genomföra förändringar, eller ha ett mer riktat genustänk på scen än i verkligheten, och om det ens *går* att skilja scen från ”verklighet”. Som författarna menar finns det många sätt på vilka skådespelaren kan visa upp en viss känsla.

Åh, det är både och faktiskt och det är väldigt beroende på sammanhang. [...] När jag är mig själv så har jag ju, det är ingen som har sagt åt mig hur jag ska klä mig [...]. Jag kan välja det själv. [...] Man kan göra dom där små, små sakerna [...]. Men [...] jag gör ju också saker på scenen som jag inte gör privat. Alltså att jag är aggressiv, det är ju andra produktioner till exempel med *mutation* [teater *mutation*, min anm.] Då är jag ju aggressiv och mycket tuffare än vad jag är i riktiga, i vanliga livet. Så det är både och.

”Gender reality is performative, which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed”⁹⁰ menar Judith Butler. I *Den elektriska flickan* sker det på två plan, både i handlingen och i det performativa i form av kläder. Och då tänker jag att detta är i form av klädmässiga attributen som inte är ”normativa”.

⁸⁹ Martin och Sauter (red.) 84

⁹⁰ Butler i Bial (ed.) 161

Ta vi med oss könsföreställningar in i andevärlden?

”Heteronormativiteten som, enligt Butler, är en grundbult i särhållandet mellan män och kvinnor i samhället kan aldrig hålla tätt i performativiteten, utan det bildas hela tiden queera läckage. Dessa läckage leder till förskjutningar i våra tolkningar av tecken och koder – förskjutningar som öppnar upp för förändring.⁹¹ Det finns risker med att ta med sig könskoder som gestaltning på scenen menar Elf Karlén (et. al) Man konserverar bilden av kön i mötet med mottagaren, det vill säga åskådaren. De menar att det behövs ett behov av berättarteknik som synliggör dessa normer, så att vi på så vis kan förändra och sluta utgå från att ordningen är logisk. Sara Cronberg menar att vi i pjäsen *Den elektriska flickan* ”befann oss i en annan verklighet där det inte var ett tema” och syftar då på en traditionell uppdelning av kvinna/man.

”Och det gav ju oss större frihet till att, inte problematisera det, men ändå bara ta det för givet att så här är det i den här verkligheten, här finns det andra regler.”

Författarna Elf Karlén (et. al) nämner vidare teatervetaren Elin Diamonds resonemang kring Brechts Verfremdungsteknik och att detta skulle vara användbart vid ett brytande av förväntade genusbilder. Detta skulle visa på kön som ”kulturellt teckensystem” och på så vis synliggöra maktkonstruktioner som beroende av ett socialt och historiskt sammanhang – och därmed dess föränderlighet!⁹²

Det är en viss inkonsekvent definition av könsidentitet i *Den elektriska flickan* menar jag. Av huvudkaraktärerna Asiir, Modoe, Tick, Damen samt trion tjänsteandar Xina, Yppo och Zed, benämns de tre förstnämnda som ”han”, Damen som ”hon” medan tjänste- och grundandarna inte blir det. Ser vi till resten av andarna skiftar det även där. På vissa plan fastställs könsidentiteten av att det är kvinnor och män som spelar de olika karaktärerna och på andra sätt görs det till en oviktig del, främst med hjälp av att alla bär liknande kläder och smink.

Det handlar alltså om att göra sig fri från könets begränsningar⁹³. Kan man då tänka sig att det är lättare när vi gestaltar andar? Blir det lättare att komma runt strama könsstereotyper eftersom det inte är människor, eller fastnar vi ändå i, om än vad som verkar vara inkonsekvent i *Den elektriska flickan*, en uppdelning av man och kvinna? Så här menar Forstenberg;

⁹¹ Elf Karlén et. al. 131

⁹² Ibid., 134

⁹³ Ibid., 29

Det tror jag verkligen man kan, om skådespelarna inte skärmar sig från det. Alltså att man måste poängtera att nu har jag kjol fast jag är man och då måste jag göra på ett visst sätt. Eller alltså att man [...] måste visa att [...] jag är inte kvinna bara för att jag har kjol, om du förstår vad jag menar. [...] Jag gillar könsneutrala kläder [...] om man nu ska kalla kjol för könsneutral, [...] men att alla har samma, det tror jag verkligen kan öppna upp för andra typer av gestaltningar [...]. Och det ger ju nånting till publiken att alla har samma kläder. Det tror jag verkligen. [...] Därför tycker jag att det funkar så bra med [...] att vara djur, att vara fantasi och sånt där, just för att man pratar mer om situationer som finns, snarare att en *flicka* är i den här situationen [...]. Och jag tycker man har ett väldigt stort ansvar också om man visar upp saker för barn. För vuxna kan ju välja, [...] att man för vuxna kan visa upp [...] olika typer av feminiteter eller maskuliniteter för att en vuxen publik kan [...] sälla i det, eller avgöra, läsa det utifrån olika saker. Barn ser ju det på ett annat sätt och har inte nån slags teoretisk bakgrund med sig, utan tar ju in. Och därför tycker jag att man har ett stort ansvar också när man spelar för barn. Att man inte pådyvlar dom nånting som dom [...] ska känna sig tvingade till.

Barnteater som gränsöverskridande?

Publiken lyssnar i allmänhet inte på skuldyngda och gråtande kvinnor på scenen, inte heller i det verkliga livet. En stark och manlig skådespelare i denna roll får däremot motsatt effekt. Barn och ungdomar tystnar när de hör en manlig röst och när en man gör entre på scenen blir det i regel lugnare i salongen[...].⁹⁴

Detta menar Osten att hon observerat. Detta är intressant i förhållande till den gråtande Keyo i (vad jag personligen kallar) ”labyrintscenen”, då vi befinner oss i slutet av dramat. Keyo har flytt med leranden Modoe och jagas nu av Damen med sitt följe. Portvaktsanden Tick och luftanden Asiir hinner dock ikapp henne innan Damen gör det och här utspelar sig något intressant. Utgår vi från Ostens uttalande skulle i Keyo i detta fall inte bli lyssnad på (av publiken) för att hon är skuldyngd och gråtande. Det ska påpekas att detta inte finns med som scenanvisning i manus utan är något som vi endast ser gestaltas på scen. I manus beskriver scenanvisningarna istället en deprimerad Modoe som vill ta sitt liv tillsammans med Keyo. I den sceniska gestaltningen gör

⁹⁴ Rosenberg, 232f, 2004

Asiir och Tick entré, och det ser ut som om de vid första anblicken tar tag i situationen istället för henne, men så anas en ändring;

(Precis när de ska hoppa kommer Tick och Asiir inrusande i labyrinten.)

[...]

ASIIR Ni kan öppna den igen, du och Modoe! [...] Du sprakar inuti. Du är plus, Keyo! Gör något!

KEYO Okej, okej, okej! Men jag vet inte vad jag ska göra!⁹⁵

I scenversionen är det här som Keyo faller i gråt och istället börjar sjunga en lugnande sång för sig själv. Sången som sjungs kan givetvis stå fri för tolkning, men i ett sådant här sammanhang kanske den också kan symbolisera det mellanrum som öppnar sig när vi låter bli att polarisera könsidentiteter.

MITT EMELLAN

JAG VAR MITT EMELLAN

TRODDE VÄRLDEN ALDRIG FICK VA' HEL

JAG HAR RIKTNING, JAG TAR STEG

LÄR MIG GÅ MIN EGEN VÄG

MITT EMELLAN – DET ÄR ALDRIG FEL!⁹⁶

Sedan fortsätter verserna med att andarna deltar i sången och de sjunger om att de alla är ”hemma” i sin mittemellan-själ.

Sara Cronberg menar att just när det gäller barnteater, behöver den inte vara den där moraliska och pedagogiska teatern som uppfostrar, utan istället kan den tillåta barnens fantasi att få fritt spelrum.

Jag tycker att mycket teater i Sverige är väldigt moraliskt och uppfostrande och att det känns som att det finns krav på att det ska vara det för att det ska vara bra. Och jag tycker att även kultur för barn kan vara associativ som att det är för vuxna. Och barn har kanske inte heller den, kanske

⁹⁵ *Den elektriska flickan*, 72f

⁹⁶ *Ibid.*, 75

känner också att de *vill inte* bli uppfostrade alltid. Dom blir ju det i skolan och dom blir ju det hemma, så det måste finnas ett frirum för dom där dom kan få associera fritt med hjälp av eller med en spark av dom bilderna jag ger. Det var tanken. [...] Jag vet att det är många som har reagerat på att historien är lite märklig och så. Men det var lite medvetet att det inte skulle vara för enkelt. Utan man kunde få associera lite fritt. Man kanske skulle göra det *ännu mer* märkligt så att man fattade att det var det som var tanken, möjligtvis. (skratt)

Samtidigt påstår Osten i sitt samtal med Rosenberg att barnen är de sanna queerteoretikerna.⁹⁷

För dem finns det inget konstigt i att en man bär ”kvinnokläder” på scen. Därför är enligt Osten teaterns kroppslighet en konkret möjlighet att bryta rådande könsnormer.⁹⁸ Vilket jag också menar att vi kan se prov på i *Den elektriska flickan*, som i sina grundteman vilar mycket på det kroppsliga exempelvis i inspirationen från butohn, med halvnakna andar i kjolar.

”Om upprätthållandet av den heteronormativa köns/genusordningen på olika sätt kräver massiva stödåtgärder kan det väl knappast röra sig om något oproblemiskt och ”naturligt” vara”, och det blir, menar Rosenberg, en fixering av de sociala tecknen ”kvinna” och ”man”.⁹⁹ Agnes

Forstenberg menar dock att hennes rollutveckling kändes problematisk på så sätt att hon ändå fastnade i en traditionell ”flickighet”.

Men det var en av dom saker som jag hade lite problem med, med Keyos roll, eller som jag tyckte var lite tråkigt. Det är att hon var ju liksom sur och apart och sånt där i början, men att hon blev [...] ja men om man ser det utifrån, alltså snällare, flickigare, visade känslor. Alltså typiskt [...] kvinnliga egenskaper. Om man ser det på det sättet. Man kan ju också se det som att ”ja, men allt det där fanns i henne och hon var för rädd för att visa det”, och [...] gick ut med aggressivitet istället [...]. Men det är det som jag också tycker är svårt med barnteater, med den lilla erfarenhet jag har, att det kan vara lättare om man är djur eller nånting, eller andar, för man hamnar inte just i det där, ”ja, men här har vi en stark flicka” för det var hon ju på olika sätt. Tuff [...], hade kängor och kämpade [...]. Men sen så är hon ändå omhändertagande över det här lilla djuret [...]. Men [...] hade jag också varit en ande och inte haft något kön så hade ju det varit, för mig hade [...] historien blivit tydligare då. Att [...], här är en varelse, Keyo, som är olycklig. Sen ju mer hon, ju

⁹⁷ Rosenberg, 228, 2004

⁹⁸ Ibid., 239

⁹⁹ Ibid., 228

tryggare hon blir, desto mer vågar hon visa. Eller vågar den visa, hen visa sina känslor. Men nu så hamnar man ändå i att det var en flicka som gjorde det.

”Normbrytningar syns kanske bäst när femininitet inte automatiskt knyts till en kvinnokropp, så inte heller maskulinitet till en manskropp”.¹⁰⁰ En teknik som kan återknytas till *Verfremdung* och att på så sätt främmandegöra det som till synes verkar vara normen. Rosenberg refererar till Butler som menar att kroppar först blir begripliga genom att en kulturellt heterosexuell matris ”kräver en genusordning med två tydligt identifierbara kön/genus”.¹⁰¹

Rosenberg talar likt Heed om den dubbla blicken, det vill säga att publiken kan skilja på skådespelaren och den roll hen gestaltar, att vi är överens om det fiktiva vi ser på scen medan det samtidigt också utspelar sig en fysisk ”verklighet”.

Åskådaren är därigenom medveten om att det är teater som pågår. Denna dubbla blick ger potentiellt sett stora möjligheter att använda scenkonst till att undersöka vad som händer när man skruvar det till synes naturliga och normala en bit extra, genom att exempelvis skapa oordning i genuskonstellationerna.¹⁰²

Eftersom *Den elektriska flickan* är barnteater menar jag att det blir svårt för en yngre publik att skilja på en verklighet och att det är teater som pågår. Men just därför är det extra fruktbart med sådana gestaltningar som utmanar och ”skapar oordning”, för att barn ännu inte ”skolats in” i det normativa språkliga tänket. Rikard Loman menar, i likande resonemang som Cronberg, att den samtida scenkonsten handlar mycket om interaktion mellan åskådare och publik. Medvetenheten om publiken öppnar upp för en annan typ av interaktion, ”som ger och tar mer till och från publiken, och som kräver att teaterutövare vågar släppa taget samtidigt som publiken fostras till att dra mer bestämt i tyglarna.”¹⁰³

¹⁰⁰ Rosenberg, 248, 2004

¹⁰¹ Ibid., 230

¹⁰² Ibid., 227

¹⁰³ Loman i Forsare och Mølle Lindelof (red.), 47, 2013

AVSLUTANDE DISKUSSION

Sven Åke Heed frågar sig med hjälp av Jean-François Lyotards frågeställningar, vad som är teaterns uppgift? Vad går den ut på? Lyotard menar att det är att producera närvaro av en kropp, ett objekt, en rörelse utan intentioner.¹⁰⁴ Rosenberg använder sig av Roland Barthes när hon menar att de sceniska konstarnas kärna är den kroppsliga presentationen och inte representationen av kroppar.¹⁰⁵ Jag håller med i resonemanget. Om vi ska kunna skapa nya förutsättningar för genusgestaltningar på scen, vare sig det är andar eller människor vi ser, måste vi sluta betrakta teatern som en spegling av verkligheten och istället övergå till att aktivt skapa. Kunna visa upp nya alternativ. Först då kan vi som Butler menar, synliggöra normativiteten och därigenom koppla makt med genus och inse att vi är själva delaktiga i denna maktutövning.¹⁰⁶

Heed menar att semiotiken bär på ett antal tillkortakommanden och är i viss mån en bristfällig forskningsmetod. Detta att en semiotikanalys skulle utelämna receptionsaspekten, alltså mottagaren¹⁰⁷, hoppas jag att jag kunnat åtgärda genom att beröra det i min genusanalys, även om denna uppsats inte ämnat vara en receptionsanalys. Även när det gäller semiotikens, som Heed menar, ”konserverande i sin teateruppfattning” i att vara alltför textbunden, menar jag att min genusanalys och de sceniska exemplen tagit vid där semiotikbegreppet inte räcker till. Dessa perspektiv menar jag ändå går hand i hand och fungerar kompletterande som analytisk metod. Vidare menar Heed att själva användandet av tecken som avkodande ibland kan stå som en orimlighet. Det finns ”sådant som inte låter sig definieras i språkliga termer, ofta sådant som hänför sig till vårt sätt att med våra sinnen uppfatta kroppar och rörelse”.¹⁰⁸ Detta, menar jag, borde kunna tolkas till att handla om de performativa akterna.

Heed diskuterar avslutningsvis i *Teaterns tecken*, om teatern som entydigt föreställande konst, samt som gestaltande av ett drama. Diskussionen kanske inte kan handla om att hålla dramatexten för absolut som utgångspunkt för den sceniska gestaltningen, om vi nu frångår ovanstående

¹⁰⁴ Heed, 106

¹⁰⁵ Rosenberg, 135, 2012

¹⁰⁶ Ibid., 193

¹⁰⁷ Heed, 103

¹⁰⁸ Ibid., 104

synsätt kring teatern. Läsning av manus och scenisk gestaltning är något som inte bör ses som motsatser, men inte heller som helt beroende av varandra. Om teatern inte längre är entydigt att betrakta som föreställande konst – är en gestaltning av dramat då fortfarande teaterns grundläggande uppgift?¹⁰⁹

Jag frågade skådespelaren Agnes Forstenberg vad hon anser;

Jag tänker att [...] teatern har som uppgift att berätta historier för människor, människor om dom själva och historier som inte handlar om dom själva (skratt). Nä, men att vigda [...] världarna. Som all konst, att man vidgar uppfattningen om livet och världen och jag ser ju teater som att det kan rädda livet på folk. Att man kan ha tappat tron och hoppet på olika saker, men att få sin historia berättad, eller se nånting om världen som man inte visste kan [...] få folk att vilja leva, tror jag. [...] Eller att [...] man kan ju spela en föreställning, och [...] 99% av alla tyckte ”jaja, det här var väl helt okej. Nu går vi och kårar tacos.” Liksom, att det inte var nåt. Medans det sitter *en* där som är liksom att, ”ja det här får mig att, nu ska jag ringa min mamma och säga att jag älskar henne innan hon dör”. [...] Och det kan vara en jättestor händelse för den personen, eller den personen kan tänka att jag kanske inte är så ensam som jag tror eller. Och då är det värt det [...].

Avslutningsvis vill jag återknyta till mina inledande frågeställningar samt syftet; kan vi finna det relevant att tala om könsöverskridande teater i *Den elektriska flickan*? Går att möjliggöra förändringar i ett sådant arbete?

I många fall handlar det om att det *är* möjligt att jobba utanför rådande könsidentiteter. Det verkar finnas intresse, både från skådespelare, regissör samt dramatikers håll att frångå bilden av teatern som ett speglande av verkligheten, där vi ständigt reproducerar bilder av en normerande könsuppdelning - för att istället utgå från att teatern är en plats där vi *skapar* nya identiteter. Konsten, och i detta fall teatern, har en tanke om att aktivt skapa världen snarare än att passivt spegla.¹¹⁰ Dessutom verkar Malmö Stadsteater, där *Den elektriska flickan* sattes upp, konkret ha en öppen syn och viljan att förändra. I sin jämställdhetsplan från 2008 syftar deras arbete till att ”lyfta fram konkreta betydelser av jämställdhet och mångfald inom den egna organisationen och koppla dessa till teaterns uppdrag och produktioner”.¹¹¹ Det praktiska arbetet har haft tonvikt på

¹⁰⁹ Ibid., 107

¹¹⁰ Rosenberg, 189, 2012

¹¹¹ Forsare i Forsare, Malena & Mølle Lindelof, Anja (red.), 75, 2013

ett utvecklat och genomsyrande jämställdhetsarbete de senaste sex åren på teatern, menar Malena Forsare i antologin *Publik i perspektiv. Teaterarbete i Öresundsregionen*.

Framtida återuppståndelsen för centrum för ung scenkonst - Unga Teatern, som planeras för Malmö Stadsteater, verkar också ha inställningen om att just barnteatern kräver ett särskilt ansvar. Petra Brylander, chef på teatern, menar i en artikel i *Sydsvenskan* att ” i en stad av Malmös storlek måste det finnas en etablerad institution som jobbar med teater för unga.”, där pedagogik och forskning står i centrum.¹¹²

Så oavsett om vi menar att det pedagogiska och moraliska är det viktigaste, eller om barnens fantasi och ska få stå tydligare i centrum, ser det ut som att framtiden är ljus för genusmedveten barnteater som präglas av kvalitet och eftertanke.

¹¹² <http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/unga-teatern-ateruppstar/> 130526

KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur

Bark, Richard *Dramat i din föreställning. Från Aischylos till Weiss* Studentlitteratur Lund 1993

Butler, Judith "Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory" i Bial, Henry (ed.) *The Performance Studies Reader* New York 2004

Cato Wadel, Carl "Work-along som metod – om att få tillträde till och ta sig fram på fältet som lärling" i Fangen, Katrine och Sellberg, Ann-Mari (red.) *Många möjliga metoder* Studentlitteratur AB Lund 2011

Elf Karlén, Liv, Stormdal, Emma, Vinthagen, Rebecca *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning* Bokförlaget Atlas Stockholm 2007

Forsare, Malena "Teaterns begärmaskin" i Forsare, Malena & Mølle Lindelof, Anja (red.) *Publik i perspektiv. Teaterarbete i Öresundsregionen* Makadam Förlag Göteborg och Stockholm 2013

Heed, Sven Åke *Teaterns tecken* Studentlitteratur Lund 2002

Lindgren, Simon "Textanalys" i Fangen, Katrine och Sellberg, Ann-Mari (red.) *Många möjliga metoder* Studentlitteratur AB Lund 2011

Loman, Rikard "Medansvar och missnöje. Om publikens roll i samtida scenkonst" i Forsare, Malena & Mølle Lindelof, Anja (red.) *Publik i perspektiv. Teaterarbete i Öresundsregionen* Makadam Förlag Göteborg och Stockholm 2013

Martin, Jacqueline och Sauter, Willmar *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* Almqvist & Wiksell International Stockholm 1995

Parker, Andrew och Kosofsky Sedgwick, Eve ”Introduction to *Performativity and Performance*”
i Bial, Henry, (ed.) *The Performance Studies Reader* New York 2004

Rosenberg, Tiina *Besvärliga människor. Kommunikation till varje pris! Teatersamtal med Suzanne Osten* Bokförlaget Atlas 2004

Rosenberg, Tiina *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden*
Bokförlaget Atlas 2012

Ryen, Anne *Kvalitativ intervju – från vetenskapsteori till fältstudier* Liber AB 2011

Sjöberg, Birthe *Dramatikanalys: en introduktion* Studentlitteratur Lund 1999

Manus

Den elektriska flickan - En musikteaterpjäs av Erik Norberg, 2012-09-27

Använd och citerad med tillstånd av manusförfattaren.

Intervjuer

Cronberg, Sara, regissör. 11 april 2013, Malmö

Forstenberg, Agnes, skådespelare. 8 april 2013, Malmö

Uppsatser och avhandlingar

Sommerland, Ylva *Tecknad Tomboy. Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar* Ineko AB,
Göteborg 2012

Winqvist, Åsa *Mangan lockar sina läsare till medskapande – etnografisk undersökning av en ungdomskultur* Konstfack, Institutionen för bildpedagogik 2007

Artiklar

Fagerström, Eskil ”Unga teatern återuppstår” *Sydsvenskan* 3 april, 2013

<http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/unga-teatern-ateruppstar/> 130526

Falkman, Kaj ”Bilderna förenar haiku och manga” *Svenska Dagbladet* 1 juni 2004

http://www.svd.se/kultur/understrecket/bilden-forenar-haiku-och-manga_148484.svd 130219

Om Butoh <http://en.wikipedia.org/wiki/Butoh> 130219

Om Shintoism <http://sv.wikipedia.org/wiki/Shinto> 130219

Om pjäsen, ur Malmö Stadsteaters arkiv http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/arkiv/897

130528

PDF

”Inspirationsmaterial *Den elektriska flickan*”

Finns att ladda ner på http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestillinger/897/

130219

Radio

Söndag med Saman i Sveriges Radio P3. Intervju med butohdansaren Annou Nilsson 100530

Finns att ladda ner som poddversion via denna länk:

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=3732&artikel=3740524> 130528