



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVETENSKAPER

# SKRATT SOM VAPEN

En kvalitativ undersökning om skratt och  
feministisk scenkonst

Jasmine Bagherzadeh Gustafsson

---

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Genusvetenskap, fördjupningskurs
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Ht/2020
Handledare:	Juan Velasquez
Examinator:	Erika Alm
Rapport nr:	XX

## Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Genusvetenskap
Nivå:	Grundnivå/Avancerad nivå
Termin/år:	Ht/2020
Handledare:	Juan Velasquez
Examinator:	Erika Alm
Rapport nr:	xx

---

Den här uppsatsen undersöker feministiska teatermetoder och skratt. Det är en kvalitativ undersökning vars material består av intervjuer av två feministiska teatergrupper samt analyser av två inspelade föreställningar. Mitt syfte är att undersöka vad mina intervjuade teatergrupper anser vara feministiska teatermetoder samt vilka metoder de själva använder. Sedermera utforskar jag om skratt kan räknas som en feministisk teatermetod. För att forska i mina frågeställningar låter jag mitt material möta feministisk och queer teori, politisk teater teori och teorier om skratt. I analysen lyfts de intervjuades tankar om vad som utmärker den feministiska scenkonsten och dess metoder. Där kartläggs också intervjugruppernas egna metoder. Det blir då synligt att teatergruppernas förståelse av feministiska scenkonstmetoder är samma typ av metoder de själva använder sig av. De feministiska scenkonstmetoderna utgör motstånd och visar sig ha politiska egenskaper då de syftar till att utmana och tänja på gränser. Det framkommer att skratt också kan utgöra motstånd och därmed utmana maktstrukturer i teatersammanhang. Skrattet har alltså en politisk potential, vilket innebär att det kan klassas som en feministisk teatermetod.

Nyckelord: Teater, feministisk teater, scenkonst, feministisk scenkonst, teatermetod, skratt, humor, komik

## Förord

I hela mitt liv har jag varit intresserad av teater och skådespeleri. Från att ha sett *Våra bästa år* tillsammans med mormor när jag var liten, till första gången i en teatersalong där dammet låg som ett magiskt skimmer i luften. Jag har sysslat med amatörskådespel sen tonåren och studerat filmskådespeleri. Framförallt är det dock kunskaperna inom feministiska och politiska teatermetoder som har format mig. Därför vill jag rikta ett stort tack till Eva Gartinger för att ha väglett mig inom detta område. Jag vill också tacka mina kollegor tillika vänner, som blev mina vapendragare under den resan. Ni är bäst.

Jag vill även erbjuda ett hjärtligt tack till Lena Martinsson som höll mig hårt och stadigt i handen den sista biten.

# Innehållsförteckning

<b>Inledning</b>	<b>3</b>
Introduktion	3
Syfte och frågeställningar	3
<b>Metod och material</b>	<b>3</b>
Metod	3
Val av metod och tillvägagångssätt	3
Positionering	4
Material	5
Analysmaterial	5
Blaue Frau	6
Bataljonen	6
<b>Teoretiska perspektiv</b>	<b>7</b>
Performativitet	7
Situering	7
Äta den andre	8
Politisk teater teori	8
Episk teater	8
Gestic criticism	9
Teorier om skratt	10
Den folkliga skrattkulturen	10
Den kvinnliga grotesken	10
<b>Tidigare forskning</b>	<b>11</b>
Olika typer av teater	11
Det klassiska dramat	11
Politisk teater	12
Feministisk teater	12

<b>Analys</b>	<b>13</b>
Om feministisk scenkonst	13
Skrattet	13
Viljan att göra motstånd	25
Feministisk och politisk teater	29
Att vara till för alla	31
Representation	36
Feministiska teatermetoder	37
En brokig spelstil	37
Devising	38
Modiga rum	39
Analyser av föreställningar	39
Star Wårz	39
OBJECT	40
<b>Avslutande diskussion</b>	<b>41</b>
<b>Referenslista</b>	<b>43</b>
Litteraturförteckning	43
Intervjuer och föreställningar	45
Baksida	45

# 1. Inledning

## Introduktion

Skratt är något jag alltid känt starkt inför. Jag tycker om att skratta. Det ger mig en känsla av sammanhang då skratt alltid har varit en del av den mänskliga upplevelsen. Jag tycker om välbehaget som infinner sig i magen efteråt och känslan av att känna sig tillfreds. Mitt favoritskratt är dock det skratt som jag sätter i halsen, det som känns i magen. När igenkänning går över i gråt. Denna typ av skratt sker oftast i teatersammanhang. Jag har noterat att de scenkonstverk som orsakat den reaktionen hos mig verkar ha ett stråk av politisk och framförallt feministisk framtoning. Kan det vara så att feministisk teater främjar skratt och kanske även olika typer av skratt?

## Syfte och frågeställningar

Mitt syfte är att utifrån två intervjuer med feministiska teatergrupper samt två teaterföreställningar analysera om skrattet har en roll inom feministisk teatermetod. Genom att använda mig av teorier om skratt, feministisk och politisk teater samt relevant tidigare forskning hoppas jag finna ett svar i mitt material.

Frågeställningarna som kommer undersökas i uppsatsen är:

- ❖ Vad utmärker en feministisk teatermetod enligt de intervjuade?
- ❖ Vilka metoder använder de intervjuade?
- ❖ Kan skratt användas som en feministiskt teatermetod?

# 2. Metod och material

I detta kapitel kommer val av metod och tillvägagångssätt vid insamling av material redovisas. Jag redogör även för min egen positionering.

## Metod

### Val av metod och tillvägagångssätt

Inför denna studie stod det tidigt klart att intervju var en fördelaktig metod att använda för att undersöka teater som är ett fenomen starkt kopplat till ett *utövande* som därmed kräver

*utövare*. I synnerhet då teater är en konstform som sker och skapas i nuet till skillnad från andra konstformer som t.ex. litteratur eller bildkonst. Jag hörde av mig till teatergrupper som skapade sin konst själva och använde feministiska begrepp för att definiera sig själva eller sin konst. Två frigrupper svarade: Blaue Frau och Bataljonen. Min förhoppning var att få till fler intervjuer men dessvärre avböjde vissa grupper medan andra inte svarade.

I takt med att mina forskningsämnen blev tydliga och val av metod föll på intervjuformen tog jag även avstamp i Héléne Thomsson (2010). Thomsson ser på intervjuer som en reflexiv arbetsmetod. Thomsson avsäger sig en positivistisk vetenskapssyn och menar att reflexiva intervjuer utgör basen för en förståelsegrundad forskning vars syfte är att öka förståelse av, eller kring, forskningsområdet. Denna typ av forskning syftar alltså inte till att slå fast ett eventuellt resultat som falskt eller sant utan framhåller snarare att det sker en tolkning av information som kan användas som underlag för att bättre förstå fenomenet som har undersökts. Detta anser jag rimmar väl med undersökningar av konstpraktiker, då upplevelser av konst är högst subjektiva. Dock understryker Thomsson vikten av att resonera kring resultaten som följer en förståelsegrundad undersökning genom att syna sina egna tolkningar samt deras uppbyggnad (Thomsson, 2010).

För att bättre kunna undersöka *skrattet* kopplat till gruppernas metoder bad jag således om lov att få se någon av deras föreställningar. Båda grupperna var snälla och delade med sig av inspelningar. Under rådande pandemi är det tyvärr uteslutet att i realtid observera skrott i teaterum.

Maxantalet för denna typ av studie överskrider jag med denna uppsats. För att kunna svara väl på mina frågeställningar vill jag dock hävda att det krävs en grundlig genomgång av mitt material. Sedermera gör jag som mina feministiska teorier och intervjugrupper och låter denna livsviktiga och skrattretande studie ta plats och utrymme.

## **Positionering**

Jag är själv intresserad av och utbildad inom teater. Efter att ha sysslat med olika typer av teater har jag dock hittat hem i politiska och feministiska teatermetoder. Det är framförallt sådana metoder jag använder mig av när jag skapar scenkonst själv. Att blanda sina politiska åsikter med teaterkonsten är inget nytt fenomen. På t.ex. 1970-talet var gränsen mellan kulturarbete och politisk aktivism luddig (Johansson, 2006).

Dahl (Dahl, 2012) skriver om hur det är undersöka sitt eget fält. Att den första tanken om detta är oro över att inte kunna hålla sig objektiv. Dahl svarar med att påpeka att föreställningen om objektivitet är en liberal tanke som skvallrar om en positivistisk kunskapssyn. Istället belyser Dahl att kollektiva metoder också är ett sätt att genomföra etnografiska undersökningar på som genererar kunskap *kollektivt* snarare än *individuell*.

Här vill jag också nämna Sara Ahmeds teorier om situering (2006). Ahmed menar att våra kroppars orienteringar i ett rum beror på våra positioneringar. Jag rör mig i teatertrum där mycket av innehållet i den här uppsatsen ligger mig nära till hands medan jag har behövt sträcka mig efter annat. Dessa rum är mig bekväma. De utgör inget obehag eller skräck. Tvärtom känner jag mig redo att ta mig an i princip vadsomhelst på grund av min positionering, vilket kan vara en fördel såväl som en nackdel.

## Material

Undersökningens material består av två gruppintervjuer samt observationer av inspelade föreställningar. I det här kapitlet kommer först materialet sedan teatergrupperna presenteras närmare.

### Analysmaterial

#### *Intervjuer:*

Intervju med **Blaue Frau**                      Plats: Zoom                      Datum: 2020-11-20

Intervju med **Bataljonen**                      Plats: Zoom                      Datum: 2020-11-27

#### *Scenkonstverk:*

Namn: **OBJECT**                                      Inspelad föreställning av Blaue Frau

Namn: **Star Wärz**                                      Inspelad föreställning av Bataljonen



## **Blaue Frau**

Under hösten 2017 såg jag en dokumentär med titeln Okrönta som handlade om teatergrupperna subfrau och Blaue Frau. Den handlade om åtta kvinnor från olika nordiska länder som studerade vid teaterhögskolan i Helsinki. Dessa kvinnor var upprörda och arga över hur patriarkala strukturer inverkar på deras studieomgivning som de uppfattade som kvinnofientlig och hierarkisk. Således startades subfrau 2001 som en motreaktion. subfrau gör scenkonst som undersöker makt, genus och könskonstruktioner och har haft paus sedan 2011 men kommer tillbaka under 2021 med ett nytt projekt.

Två av medlemmarna ur subfrau bodde i Helsingfors och började göra egna projekt tillsammans under namnet Blaue Frau. Likt subfrau gör Blaue Frau också undersökande scenkonst, framförallt med fokus på teman som makt och kön. De arbetar icke-hierarkiskt, plats- och tidsspecifikt med teman och koncept. Deras scenkonst tar ofta immersiva uttryck. Blaue Frau har som mål att utmana och omformulera teatern både vad det gäller innehåll och form. Detta är en av anledningarna till att de kallar sig för teatergrupp, trots att de använder sig av olika typer av uttryck i sin scenkonst (Blaue Frau, 2021).

När jag intervjuar Blaue Frau pratar jag med två personer Sonja och Joanna, som kommer att förkortas till S och J i analysen. De startade Blaue Frau och är konstnärliga ledare, skådespelare och producenter. Intervjun sker fredag förmiddag den 20/11 - 2020 via Zoom. De två befinner sig i Helsingfors framför samma skärm och jag befinner mig i Göteborg.

## **Bataljonen**

Frigruppen Bataljonen startade 2008 i Göteborg då en grupp personer avslutade en folkhögskoleutbildning och ville starta en feministiskt frigrupp. Under gruppens tidiga år har deras scenkonst sett olika ut och involverat många olika personkonstellationer. Runt åren 2011 - 2012 blev gruppen vad den är idag.

Bataljonen beskriver sig själva som ett feministiskt scenkonstnärskollektiv med en medlemsbas på åtta personer. De gör gärna konst som blandar olika genrer som exempelvis teater, opera, läsningar och YouTube-videos (Bataljonen, u.å.-b).

Vid mitt intervjutillfälle med Bataljonen får jag prata med fyra av åtta kollektivmedlemmar. Matilda, Saga och Hanna befinner sig i Bataljonens lokaler framför en skärm och Ebba sitter ensam vid en annan. I analysen kommer dessa namn förkortas ner till sin första bokstav. Alla

närvarande vid denna intervju befinner sig i Göteborg. Min intervju med Bataljonen sker en fredag på förmiddagen den 27/11 - 2020.

### 3. Teoretiska perspektiv

I det här avsnittet presenteras olika teorier som är relevanta för att diskutera materialet. Det är feministiska teorier, politiska teater teorier och teorier som rör skratt.

#### Performativitet

Socialkonstruktionismen menar att det som människan uppfattar som sin omvärld i själva verket är sociala konstruktioner skriver Winther Jørgensen och Phillips (Winther Jørgensen & Phillips, 2000). En objektiv sanning existerar alltså inte då människans förståelse och kunskap är baserade på sociala interaktioner och intryck. På så vis blir världen begriplig för oss och det är så vi skapar kunskap och sanning. Följaktligen betyder sanning och kunskap olika för olika människor.

Butlers (Butler, 2006) uppfattning om hur vi gör vår omvärld begriplig understryker människans roll. Teorin innebär att performativitet syftar på ett *handlande*. Det vill säga hur människan ständigt skapar och återskapar sig själv i förhållande till kön och genus, som alltså är sociala konstruktioner. I sociala sammanhang finns det dock alltid kulturella och historiska kontexter att ta hänsyn till, vilket innebär att våra förutfattade meningar om saker och beteenden kodas som exempelvis manligt eller kvinnligt.

#### Situering

Sara Ahmeds (Ahmed, 2006) sätt att queera fenomenologi låter oss tänka kring kroppars positioneringar och orienteringar genom olika rum. Diskurser och materiella ting påverkar våra kroppar och deras rörelsemönster. Därför kan våra kroppar ses som en utgångspunkt. En position som vi betraktar världen från, vilket öppnar upp för vissa stigar medan andra är mer oåtkomliga. Våra positioneringar tillåter oss alltså att se och tolka olika beroende på var i rummet vi befinner, då vår situering ändrar våra perspektiv.

## Äta den andre

bell hooks (hooks, 2014) har en teori om att *äta den andre* kopplat till begär och motstånd. Att *äta den andre* handlar kommodifiering och konsumtion av *andra* kulturer och människor. hooks gör skillnad på att visa uppskattning för en kultur och att appropriera på en kultur. Enligt hooks är den hegemoniska kulturen världen över ett imperialistiskt, kapitalistiskt och överlägset vitt patriarkat. Den andre, eller en annan kultur, är en benämning på något som inte är en del av denna hegemoniska kultur.

*Annanhet* har konstruerats av imperialistiska och koloniala idéer och har således exotiska, sexuella och rasistiska undertoner. Imperialismen avhumaniserade *annanheten*. Idag menar hooks att multikulturalismen kan ses som en sorts ny rasism. Istället för att försöka förintä *annanheten* är det vita patriarkatet nu fascinerad av den, vilket kan tolkas som icke-rasism. hooks påpekar dock att fascinationen av *annanheten* objektifierar och exotifierar och är alltså ett begär som härstammar ur föreställningar om ras. Det vita patriarkatet konsumerar och äter alltså den andre för sitt eget nöjes skull.

## Politisk teater teori

### Episk teater

Birgitta Johansson (2006) beskriver hur Bertolt Brechts *episka teater* var populärt hos den politiska teatern under 1960-talet. Anders Järleby (2009) menar att Brechts episka stil ville förändra hela teatern inklusive åskådarna. Den episka teatern syftade till att engagera åskådarna med nyfikenhet, lust och kritisk reflektion. Det kritiska förhållningssättet möjliggör för åskådaren att se scenen och teatern på nytt. Detta förhållningssätt kan avslöja fiktionen och komma med egna förslag på lösningar hos den politiska teatern. Den direkta kontakt mellan aktör och åskådare var viktig, vilket också bröt upp uppdelningen mellan scen och salong. Den episka teatern trotsar även det klassiska dramats berättarkurva. Istället föreslår Brecht en teaterform som ömsom driver en handling och ömsom ställer det på sin spets. Brecht gör också skillnad på gestaltning och deklamering. Gestaltning sker i det klassiska dramat där effekten önskas vara en illusionen om ett verklighetstroget liv. Deklamering är en stil som riktar sig direkt mot publiken och ber dem se igenom och kritisera fiktionen på scen för att nå sanningen (Järleby, 2009).

Det finns olika metoder för att åstadkomma den episka teatern. Den mest kända av dessa är Verfremdung belyser Järleby (Järleby, 2009). Begreppet *Verfremdungseffekt* har flertalet översättningar som distansering, främmandegöra och fjärmning. Jag har också hört det benämnas som alienering. Verfremdung syftar på att ta något som publiken kan begripa och känna igen (en idé eller föreställning om något) och alienera det - så att åskådaren kan få syn på det från andra håll.

### **Gestic criticism**

Elin Diamond (1997) skriver om *mimesis* som gestaltningar av verklighet inom konst. Med andra ord konst vars syfte är att härma verkligheten. Scenens tecken undviker dock Platons mimesis-fälla då teatern och skådespelet saknar referent menar Diamond som är inspirerad av Luce Irigaray. Det vill säga att *realism* på en teaterscen inte refererar till verkligheten utan till en kulturell representation av verkligheten. Istället för mimesis föreslår då Diamond *mimikry* som pekar på att händelser på en teaterscen inte är en avbild av verkligheten utan att händelser på scenen i själva verket är *föreställningar om verklighet*.

Diamond kopplar ihop feministisk teori med Brechtiansk teater teori. Brechtiansk teater teori beskriver Diamond som:

Brecht's theater theory written over a thirty-year period constantly reformulates its concepts but it too has certain concerns: attention to the dialectical and contradictory forces within social relations, principally the agon of class conflict in its changing historical forms; commitment to 'alienation' techniques and deliberate discontinuity in theatrical signification; 'literarization' of the theater space to produce a spectator/reader who is not interpellated into ideology but is passionately and pleasurably engaged in observation and analysis. Brechtian theory posits a theater of knowledge, but without realism's focus on the private secret, the exploration and recontainment of difference, or the satisfaction of narrative closure.

(Diamond, 1997, s. 43–44)

För att åstadkomma mimikry använder Diamond (Diamond, 1997) sig av Brechts episka teater i kombination med kropp och åskådarskap för att skapa *gestic criticism*. *Gestic criticism* är alltså en teaterspecifik feministisk kritik som syftar till att peka ut att skeenden på en scen är tolkningar och föreställningar om verkligheten. Diamond framhäver att Brecht var blind för allt annat än klassanalys men menar att den episka teatern kan bli radikal genom att

inkorporera feministisk teori om kropp och åskådarskap. Feministiska teaterutövare kritiserade hur kvinnligt kodade kroppar hade blivit objektifierade, sexualiserade och exotifierade på scen. Diamond betonar dock hur den feministiska filmkritiken åstadkommit en demontering av den objektifierade blicken med hjälp av brechtianska metoder. Således kan en (*annan*) kropp på scen, eller i film, stå emot utomstående projiceringar och erbjuda en position fri från anspelningar för en kvinnlig åskådare.

## Teorier om skratt

### Den folkliga skrattekulturen

Under medeltiden i Europa utbreddes sig en folklig skrattekultur enligt Michail Bachtin (2007). Detta var delvis en motreaktion på kyrkan och feodalismen som var de stora makthavarna under denna tid. Den officiella sfären präglades av starka hierarkier som motsvarade enorma klasskillnaderna. Censur och förtryck hjälpte till att upprätthålla hierarkier och allvarsamheten var en dygd på allmän plats. Den folkliga skrattekulturen stod i kontrast till allvarsamheten och visade sig från sin bästa sida under karnevalen. Karnevalen med sitt allomfattande skratt tillhörde en annan existenssfär, beskriver Bachtin. Skrattekulturen vänder upp och ner på alla hierarkier genom att använda sig av kaos och humor. Detta skratt skrattar åt allt och alla, inklusive sig själv. Bachtin menar att skrattet ansågs ha läkande och skapande krafter samt var det enda som gjorde vissa aspekter av världen tillgängliga. Skrattet är universellt och ställer därmed frågor om liv och död. Allting pressas till sin ytterlighet när skrattekulturen rör vid det. På så vis har skrattet radikala, befriande och hänsynslösa egenskaper.

### Den kvinnliga grotesken

Anna Lundberg (2008) utgår ifrån Bachtins skrattekultur och sätter den i en samtida kontext ur ett feministiskt och queert perspektiv. Lundberg hävdar att Bachtins skrattekultur och groteska figur är heteronormativa och manligt konnoterade. Så Lundberg lånar grotesken och gör den till sin egen. Det groteska pekar ut fulheten hos allt och alla och underkastar sig ingen. Alla är inkluderade i närheten av det groteska, vare sig de vill eller inte. Groteskeri och komik är baserade på skrattekulturens lust. Den kvinnliga grotesken går ifrån heteronormativa ideal om kvinnlighet och väljer att göra framför att vara passiv. Hon struntar i resultat och är mer intresserad av process. Stabilitet fnyser hon åt, då hon trivs bättre i kaos. Att bry sig om betraktande blickar och skönhet faller henne inte in. Även om den kvinnliga grotesken är medveten om skam och förtryck så vänder hon dem ryggen. Hon tycker bättre om att vara

omåttlig och omättligen. Den kvinnliga groteskens karaktär är sådan att den skiftar mellan små och stora perspektiv på ett närgånget sätt. Hon tar sig i uttryck hos kroppar som vältrar sig i liv och lust och i mötet mellan det förhöjda och världsliga. I sitt sätt att ställa fenomen och betraktelser mot varandra erbjuder den kvinnliga grotesken ett nytt sätt att se världen på.

## 4. Tidigare forskning

Det är framförallt tidigare forskning rörande teaterhistoria som är intressant för att kunna analysera materialet. I detta kapitel kommer jag därför redovisa för tre teatertraditioners historia och metoder. Den klassiska teatern samt den politiska och feministiska teatern.

### Olika typer av teater

#### Det klassiska dramat

Det klassiska dramat och den gängse teatern hämtar sitt ursprung ur antiken beskriver Sue-Ellen Case (2008). Case hävdar att denna konstform formades av privilegierade män och var till för samma grupp. Järleby (Järleby, 2009) beskriver att det klassiska dramat utgår ifrån en logisk premiss och har ofta en vändpunkt och sedan ett avslut, även kallat dramaturgisk kurva. Bilden av teater som en låtsad verklig presentation berättad av skådespelare på en scen för en salong där publiken befinner sig, vittnar både Järleby och Case om (Case, 2008; Järleby, 2009) härstammar ur det klassiska dramat.

Den klassiska teaterns gestaltungsform har med tiden blivit synonymt med *realistisk* teater. Diamond (1997) kritiserar detta genom att påpeka att det *realistiska* på teaterscenen endast tedde sig naturligt och verkligt för *en viss* grupp. Den gängse teatern uppvisade en slags världsbild och Diamond fortsätter att förklara att *realism* på en teaterscen understryker och är medskapare till epistemologin om en *objektiv* värld. Publiken blir också medskyldig då den styrker den påhittade sanningen.

Case (Case, 2008) beskriver hur den klassiska teatern föddes som en patriarkal institution, skådespeleriet kodades som manligt och kvinnor exkluderades från teatertrum. Således började kvinnoroller spelas av män, vilket var början till en *all-male* teatertradition som skulle råda i många sekel. Detta innebar att teatern bestämde hur kvinnor och *annanheten* framställdes på scen. Teaterkonsten uppfann alltså sin egen representation av kvinnan.

## **Politisk teater**

Birgitta Johansson (2006) beskriver hur den politiska radikaliseringsvågen svepte över Europa i mitten på 1900-talet och in i det svenska teaterrummet. Den nya generationen med sina politiska idéer äntrade scenen och konstaterade att teatern befann sig i kris. Den största frågan handlade om teaterns funktion varvid gruppteatern (eller frigruppsteatern) uppstod som en lösning på denna kris. De fria gruppernas guldålder hade börjat.

Teaterrummet blev en plats för experiment och undersökande med fokus på dess kommunikativa möjligheter. Fokus låg på dess politiska potential. Gruppteatern omformade den klassiska teatern. De frångick hierarkiska och patriarkala metoder. Istället blev teaterskapandet en kollektiv process. Denna (vänster)politiska teater funderade över hur de kunde tillgängliggöra sin konst. Följaktligen sökte de upp människor som vanligtvis inte såg teater. Att sätta sina föreställningar i ett större sammanhang var också viktigt för den politiska teatern, vars verk ofta knöt an till samtida aktuella händelser (Johansson, 2006).

En central del för gruppteatern är dess form. Det borgerliga, klassiska dramat trotsades och istället upphöjdes andra former. Influenser från andra delar av Europa nådde Sverige och det laborerades mycket med olika genrer. Istället för *realism* experimenterade den politiska teatern med fars, grotesk, absurdistisk estetik, revy, kabaré, gatuteater och amatörteater med masskådespel. I Sverige användes gärna en form som kunde rymma olika delar av olika genrer i samma verk och kallades ofta för sång eller sångspel. Bertolt Brechts teaterteorier var särdeles populära under den här tiden (Johansson, 2006).

## **Feministisk teater**

I Europa och Sverige föddes den feministiska teatern som en kritik mot den politiska teaterns brist på feministiskt innehåll (Case, 2008; Johansson, 2006). Den feministiska teaterns innehåll baserades ofta på kvinnors erfarenheter, former och praktiker. Elaine Aston (1999) skriver om hur medvetandehöjande grupper kan användas som ett sätt att skapa innehåll på, vilket Johansson och Case vittnar om ofta var fallet (Case, 2008; Johansson, 2006). Case (Case, 2008) skildrar hur den amerikanska radikalfeministiska teaterns form skiljer sig åt från den europeiska. Det gemensamma för den feministiska teatern på 1970-talet var dock överenskommelsen om att det personliga var politiskt (Case, 2008).

Den feministiska teaterpraktiken under 1970-talet leddes av Margareta Garpe och Suzanne Osten skriver Johansson (Johansson, 2006). Förutom att de lånade format från den politiska gruppteatern hade de också liknande mål. Bådas syfte var att uppnå sin egen version om ett idealsamhälle. Garpe och Ostens föreställningar hade alltså som sin primära uppgift att mobilisera grupper som ännu inte involverat sig i kvinnokampen.

Tiina Rosenberg (2012) beskriver hur det svenska teaterummet invaderades av feministisk scenkonst mellan 2000 - 2010. En ny generation feministiska scenkonstnärer granskade, kritiserade och ifrågasatte traditionella (teater)normer på teman som sexism, rasism och queer-fobi. Det är en översikt av svensk samtida feministisk scenkonst.

## 5. Analys

### Om feministisk scenkonst

#### **Skrattet**

Under intervjuerna med Blau Frau och Bataljonen var skrattet det sista som kom på tal. Frågornas karaktär och riktningen ändrades, vilket även påverkade stämningen. Båda grupperna hade informerats om de teman jag var intresserad av på förhand. Trots detta så verkade frågorna rörande skrattet mer ovana. Jag antar att de i egenskap av feministiska teatergrupper är mer vana vid frågor om feminism och teater än frågor om skratt. Även om stämningen skiftade var grupperna omedelbara i sina reaktioner och svar, vilket förbluffade mig. Kanske på grund av ämnets udda karaktär och oklara förväntningar.

Genomgående för båda grupperna är vikten av att arbetet och skapandet ska vara lustfyllt och drivas av en vilja. Detta dyker upp flertalet gånger i intervjuerna redan innan jag frågar om skrattet. Bataljonen nämner det exempelvis när jag frågar om de har en typisk teaterstil:

S: Mixen kanske

H: Kanske, ja brokigheten liksom, att vi blandar både genre och stilar och uttryckssätt

M & S samtidigt: Mmm

\*M och E börjar prata samtidigt\*

E: Oj, förlåt Matilda \*grimaserar\*

M: Hur, eller mycket med liksom, nån slags \*klickar med tungan\* jag vet inte \*letar efter ord\* vi gör det vi gör väldigt seriöst, men det måste



inte vara, att känslan måste inte vara seriös. Att det är, att grunden är att det ska vara lustfyllt

\*S och H nickar\*

M: Och när det blir lustfy-, vi gör det hundra procent och det är inte alltid att det är kul att göra allting hela tiden

\*S och H småskrattar\*

M: Men att det ändå ska vara liksom lustdrivet

Bataljonen kombinerar allvar med komik och lust. Blau Fraus arbete grundar sig på lust och vilja. När jag frågar om de anser sig jobba med skratt i sin konst blir jag förbluffad över svaret och finner likheter med Bataljonens berättelse.

Intervjuaren: Nu till något annat kanske. Men tycker ni att ni arbetar med skratt i er konst?

J: Jaaa, massor \*nickar stort\*

S: Mmm

J: Humorn är alltid närvarande. S: Mmm

J: Alltså i alla produktioner S: Mmm

J: Så har vi humorn liksom som ett alltså jättestarkt och viktigt element

J: Vi har ju liksom - S: Aaa

J: - och vi leker jättemycket med oss själva. Vi har lekt jättemycket liksom med oss som bittra feminister och vi har lekt jättemycket med alla oförrätter som människor har gjort mot oss som vi liksom på något sätt, alltså, vi ser på oss själva jättemycket med humor och vi ser på samhället med humor och vi ser på alltså humor är... Jag -

S: Mmm

J: - skulle säga att är otroligt närvarande och jätteviktigt.

S: Absolut. Absolut.

S: Jaa

Blaue Frau svarar med ett snabbt jakande när jag frågar om de anser att de arbetar med skratt. De fortsätter att berätta att humor för dem finns i alla deras produktioner och är ständigt närvarande. Exempelvis leker de ofta med olika bilder av sig själva, som bittra feminister eller offer. Deras scenkonstverk återger humor i sina observationer av sig själva och samhället. Det verkar som att de inte tar sig själva på stort allvar. Därefter frågar jag om de anser sig använda skratt som metod. Något jag själv hade funderat över, dels vad som räknas som metod och om skratt skulle kunna vara en sådan. Blau Fraus svar var ännu en gång omedelbart och bekräftande.

Intervjuaren: Skulle ni säga att ni använder skratt som metod?

J: Aaa. Det skulle jag nästan säga. Men kanske int- inte kanske skratt på ett hahaha-sätt alltid utan det kan också vara liksom, alltså just som jag sa tidigare att hur vi ser på oss själva, att vi liksom tar oss själva till exempel på så stort allvar -

\*J gör citattecken runt så stort allvar och S ler\*

J: - att liksom det bara blir jättehumoristiskt liksom.

S: Mmm

Intervjuaren: Mmm

S: Men jag tänker att det finns väl nån slags, alltså i grunden finns det väl ändå nån slags lekfullhet kanske -

\*J mm:ar i bakgrunden\*

S: - som jag skulle säga som har med humor att göra. Att, jo, att vi tar allt på allvar och vi gör det på riktigt och sådär men det är ändå finns det nånstans en, nån slags sån där lol. Lo- liksom okej -

\*S går upp på ordet okej och gör en min\*

S: - vi ser liksom, alltså, att det finns, att det är int- ja, att det kanske är me- jag vet inte men lekfullhet, fänigt ord liksom men att det finns, nån sån där, det finns nån -

\*S gör en min\*

S: - inte lätthet men det finns nån också sådär: Men okej vi ser. Det här kan bli nånting eller så blir det inte. Och okej, ja, jag kan gå ut på scenen och berätta att jag liksom, blablabla liksom, eller sådär, och det är int-, inte liksom, kanske, det är så svårt att använda såna hära ord för de blir liksom såhär dikotomier att okej om jag säger såhär jag tar det inte på så stort allvar s-

\*S gör en häftig inandning och slår händerna mot kroppen\*

S: - hur kan du säga så det är ju så viktigt, det är ju inte det- det är ju jätteviktigt det är det, det är mitt jobb, det är ju det som, vi har ju arbetat för att skapa den här gruppen och få dom här möjligheterna, det är ju det viktigaste som finns men samtidigt så kan det också, jag kan också, strunta i att ta det på allvar, samtidigt som det är jätteviktigt för mig, liksom

Intervjuaren: Mmm

S: På det sättet men jag tycker/

J: \*avbryter\* Och det är ju kanske att, på något sätt att sådär att, att liksom feminismen är ju så jätteviktig/

S: \*avbryter\* Och allvarlig, ja

J: Och allvarlig -

Men då är det ju befriande att på riktigt kunna, leka med det och bara -

J: - skratta åt det, tänker jag - S: Ja, mmm

\*De ser på varandra och S ler medan Intervjuaren nickar och mm:ar i bakgrunden\*

J: - och jag tänker vi jobbar ju mycket, alltså vi jobbar ju verkligen inte med den tesen som har varit väldigt kraftig i Finland sen Turkka och liksom sånt, att det ska vara blod svett och tårar

S: Nänä

J: Och den här destruktiva konstnären - S: Nej

J: - utan vi jobbar otrol- alltså för oss ju allt arbete är lustfyllt

S: Ja

J: Att om det inte är lustfyllt och glädje -

J: - då är det ingen vits S: Nä, nä

J: Alltså då är det verkligen sådär att okej då ger vi opp, det här orkar vi inte fortsätta med.

S: Ja

Det verkar som att Blaue Frau anser att de använder skratt som metod. Dock påpekar J att det inte sker på ett hahaha-sätt, vilket jag tolkar som att de menar att de inte använder sig av traditionella komedimetoder men likväl humor. Ett typiskt komediformat är exempelvis sitcom-serien. I sitcoms skrivs skämt som bygger upp till en punchline, vilket är ögonblicket då du som åskådare ska skratta.

Blaue Frau avsäger sig en *blod, svett och tårar*-syn på teater som i Finland förknippas med Jouko Turkka. Turkka var en omdebatterad teaterlegend som arbetade som regissör och var känd för sina kontroversiella metoder som pedagog. Han var även rektor för teaterhögskolan i Helsingfors under 1980-talet, där han under sitt första år införde intagningsprov där det ingick för framtida skådespelarelever att simulera sexakter samt att slå varandra så hårt de kunde. ("Omstridd finsk teaterman död", 2016). Ett annat ord som dyker upp när Blaue Frau pratar om skratt är lekfullheten. De anser ordet vara lite fånigt men förklarar att det handlar om att ta verket och sig själva på allvar på samma gång som de inte gör det. Bataljonen resonerar på samma sätt. Blaue Frau pratar vidare och använder feminismen som ännu ett exempel. Feminismen är allvarlig och viktig, vilket gör den befriande att kunna leka med och skratta åt.

När jag pratar med Bataljonen om skratt som teatermetod och frågar dem vad de tycker om det så börjar de skratta. Jag frågar då vad de tänker om skratt:

H: Jätteviktigt

S: Mmm

M: Älskar skratt

H: Ja alltså, det blir

E: Vi pratade lite om lust -

\*M, S och H nickar\*

E: - liksom. Just att såhär vi har väldigt strikta ramar i produktioner där vi är många men det är just för att vi ska kunna leka och hålla oss inom dom ramarna. För om det finns liksom tydliga ramar så finns det möjlighet att liksom bara skapa

M: Jag tänker att vi jobbar mycket med både skratt och humor i liksom processen det som vi upplever när vi repar och skapar men också mycket utåt -

\*S mm:ar och nickar\*

M: - det vi sen ger publiken. Och det är också en kän- asså tycker jag mycket handlar om tillgänglighet också att såhär humor och skratt är också väldigt tillgängligt och en metod för att skapa tillgänglig scenkonst. Om man kanske om man kan skratta åt nånting så så tänker jag att man har lättare att känna sig inkluderad i det man ser.

H: Mmm, mmm

Gång på gång nämner Bataljonen lusten som en viktig drivkraft och i stycket ovan påpekar E att andra metoder kan tillgängliggöra lusten. M nämner också att skratt och humor kan användas som metoder för att skapa tillgänglig scenkonst. Tillgänglig scenkonst är något Bataljonen jobbar mycket med och utvecklas under rubriken *Att vara till för alla*. Ytterligare nämner de att kunna skratta åt något kan göra det enklare att känna sig inkluderad.

Min nästa fråga till Bataljonen är om de anser att de använder sig av skratt som metod.

M: Jaaaa \*melodin går upp och ner\* eller liksom kanske inte så uttalat liksom att nu ska vi ha men att det är väldigt integrerat i det vi gör

\*S och H nickar smått\*

H: Aaa

S: Mmm. Absolut.

E: Ja men som att skratt blir en del av lusten eller liksom, det är en naturlig -

\*S och H nickar\*

E: - reaktion från det.

S: Mmm

M: Asså skratt tänker jag handlar mycket om om man tänker på som publik så tänker jag att skratt handlar mycket om igenkänning. Och jag tänker att vi, det vi gör, vi försöker ju skapa liksom scenkonst ofta som kan, som många människor kan känna igenkänning i och då tänker jag att skratt är ju oftast en, om man inte liksom har som mål att jag ska göra en väldigt seriös föreställning så tänker jag att skratt oftast är en, en konsekvens av den igenkänningen.

\*Oljud i bakgrunden gör att H inte hörs. H ser på M.\*

M: Jaja! Absolut! \*Ser på H\*

H: \*ohörbart i början\* För det är som såhär det är någon som har sagt en gång att skratta sig till det sjukt seriösa -

M: Ja

H: - och det tycker jag vi gör asså såhär

Intervjuaren: Sa du skratta dig till det sjukt seriösa?

H: Skratta dig till det sjukt seriösa.

Intervjuaren: Mm

H: Alltså såhär att vi är ju jätte- men det vi vill berätta är ju också

M: Absolut

H: Seriöst liksom

M: Ja

H: Men att vi verkligen såhär, att vi använder skratt för att -

M: Mm

H: - också ta oss dit och att liksom såhär

M: Ja men precis så, det måste ju inte vara en -

M: - humorpjäs -

H: Nej

M: - bara för att man skrattar -

H: Nej

M: - det kan ju vara nåt jätteseriöst och allvarligt ämne men som man kan ta till sig genom skratt

H: Aa och det måste inte vara flamsigt och tramsigt bara för att man skrattar \*gör en min\* det måste inte/

S: \*avbryter\* Det måste inte vara ytligt -

H: Nej det måste inte vara -

S: - bara för att det är skratt

H: - ytligt för att nej precis

\*M och S nickar åt varandra\*

H: Utan det- dom går ju in i varandra också tycker jag \*gestikulerar\*

S: Ja och jag tänker att det är ju också det känner- asså det känner man ju att man måste säga, att det måste inte vara ytligt för att, just för att tänker jag det finns den eh -

H: Uppfattningen, mmm

S: - fördomen eller uppfattningen eller re- liksom generella tanken i liksom teatersverige generellt

H: Aa

S: Att, att såhär fin scenkonst är allvarsam

H: Och du ska knappt förstå den alltså

S: Alltså, inte skratt. Ful scenkonst är flamsig, ytlig med skratt \*räknar upp på fingrar\* alltså då blir det som att man \*gestikulerar\* särskiljer dom men vi försöker väl göra allt

När Bataljonen pratar om skratt och allvar kommer de också in på tankar om vad som är fin- och fulkultur. Frågor rörande fin- och fulkultur diskuteras under rubriken *Att vara till för alla*.

Bachtins teori om en folklig skrattkultur (Bachtin, 2007) delar liknande synsätt med teatergrupperna. Under medeltida Europa sipprade det folkliga skrattet ut på gator och torg som en lättnadens suck i kontrast mot kyrkan och feodalismens stränga och allvarsamma ton som präglade de officiella rummen. Skrattkulturen visade sig från sin bästa sida under karnevalen. Karnevalskrattet beskriver Bachtin som allomfattande och tillhörande en annan existenssfär. Detta skratt vänder upp och ner på alla hierarkier genom att använda sig av kaos och humor. Det är precis vad Blau Frau och Bataljonen gör när de bryter mot alla teaterregler och istället ser till sin egen lust. Skrattet uppstår ur lust och är riktat mot allt och alla, inklusive sig själv. Teatergrupperna uppvisar en självdistans i sin scenkonst, vilket låter dem skratta åt sig själva. Bachtin beskriver hur skrattet ansågs ha läkande egenskaper och skapande krafter. Skrattet är universellt och aktualiserar således stora livsfrågor. Blau Frau och Bataljonen förstår båda konsten att skifta mellan stora och små perspektiv. Vissa ämnen och insikter är endast tillgängliga genom skrattkulturen, hävdar Bachtin. Allting pressas till sin ytterlighet när skrattkulturen rör vid det och på så sätt kan skrattet anses vara radikalt och befriande.

Lundberg (Lundberg, 2008) ger Bachtins teorier om skratt en uppdatering. Lusten som en grundpelare kvarstår dock. Lundberg betonar alltså vikten av lust, vilket också är det som ger skrattet och komiken dess potential. Skrattkulturen med sitt allomfattande skratt inbegriper komik och lust i en salig blandning, ett kaos som inte gör en stor sak av kategoriseringar.

Detta är Lundbergs förståelse av Bachtins skrattekultur som vägrar låta sig analyseras eller undersökas. När Blaue Frau och Bataljonen använder sig av humor och lust som drivkraft och metod använder de sig alltså även av skratt som metod. För Lundberg är det helt klart att skrattekulturen och således komiken, lusten och skrattet, baserar sig på en vilja att skapa och göra och däri ligger dess omintetgörande kraft och befriande potential. Insikten om att lusten får igång skapandet har båda teatergrupperna insett och det är denna lust är det som fört grupperna till att skapa en annan typ av teater. Lusten är grundläggande i deras arbete och premieras ständigt. Bataljonen pekar exempelvis på att lusten utgör grunden när jag ber dem beskriva sin teaterstil. Blaue Frau vittnar om att för dem så är allt arbete lustfyllt. Och om inte lusten och glädjen finns där så är det ingen vits att fortsätta. Lundberg beskriver att lusten kan få en att vända upp och ner på verkligheten, låta den krocka med sig själv och låta andra perspektiv ta plats. Det komiska, humorn eller skrattet öppnar upp som ett experimentfält. Lundberg uppmärksammar hur Bachtins skrattekultur betonar en tillvaro av tillblivelseprocess och instabilitet. Detta påminner mig om Blaue Frau och Bataljonen som båda vittnar om hur de utnyttjar kaoset och lusten till att skapa, genom att exempelvis sätta tydliga ramar. De är organiserade kring logistik, ekonomi och tider för att kunna fokusera på lek, skaparlust och kaoset i själva görandet. Detta beskriver Blaue Frau nedan:

S: Alltså och det tycker jag att det har åtminstone jag, eller vi fått med oss jättemycket just det där med att "Okej vi provar", alltså vi kan ju repetera länge det handlar ju inte om man är slarvig eller inte vill vara bra men det handlar också om att vi pro- okej vi provar. Vi vet inte liksom \*inandning\*

J: Och det handlar om att våga liksom jobba i kaos -

J: - att att -

S: Jaa

J: - att vi gör väldigt, alltså vi är otroligt organiserade när det gäller liktill ekonomi, ansökningar, redovisningar, liksom själva ramverket runt

S: Jaa

J: Repetitionstider liksom när människor kommer, vem som kommer in, löner, allt sånt, jätte organiserade. Men i själva arbetet och det, vi är så organiserade för att kunna liksom vara i kaos när vi jobbar

S: Jaa

J: Så att det betyder att vi skapar kontroller, vi skapar tydliga ramar, kontroller, runt, så att vi sen kan vara liksom bara

\*J räcker ut tungan och gör ljud samtidigt som öppna handflator skakas framför kroppen\*

S: Jaa

J: Och det är liksom, det är liksom den, den största friheten

S: Ja

Lundberg beskriver hur skrattet tillintetgör maktstrukturer genom att vända de upp och ner eller helt enkelt strunta i dem. Denna kvalitet passar ett feministiskt och queert synsätt som ämnar att synliggöra och nedmontera makthierarkier. Feministisk och queer teori, som exempelvis Butler, Ahmed, hooks och Diamond (Ahmed, 2006; Butler, 2006; Diamond, 1997; hooks, 2014) skrattar också åt absurda föreställningar om objektivitet. Dessa normativa föreställningar om världen visades även upp på teaterscenen och de feministiska teaterutövarna fick till slut nog och struntade i den gängse teatertraditionen och skapade sitt eget (Aston, 1999; Case, 2008; Johansson, 2006). Blau Frau och Bataljonen gör likadant när de stint struntar i teaternormer och ser till sin egen lust istället. De skrattar det klassiska dramat rätt i ansiktet, hånfullt och går sedan vidare med sitt eget. Deras skratt är alltså en metod för att hantera förtryckande maktstrukturer.

Skrattet som ett sätt att hantera världen på, ligger i dess natur som involverar både allvar och komik, lyfter Lundberg. Detta syns även i vår samtida rörliga kultur där olika uttryck blandas hejvilt och allvaret flyter samman med komiken. Bachtin och Lundberg beskriver hur skratt inbegriper allvar men att allvaret utesluter skrattet. En förståelse av symbios mellan skrattet och allvaret verkar finnas hos de intervjuade teatergrupperna. Båda grupperna uppger att de tar sig själva och sin konst på stort allvar samtidigt som de skrattar åt den. Att skratta sig till det sjukt seriösa nämner exempelvis Bataljonen medan Blau Frau påpekar hur befriande det kan vara att få skratta åt allvarliga och viktiga företeelser.

Den groteska kroppen hos Bachtin, noterar Lundberg, är heteronormativ och manligt konnoterad precis som hans skrattkultur. Kvinnlighet ansågs vara en motsats till det groteska, vilket redogör för varför den ofta uteblir, föraktas eller fruktas. Den groteska, komiska figuren är en slags maktdemonstrationen. Komedin och skrattet visar upp allt och alla som groteska och underkastar sig på så vis inte någon, visar ingen aktning och tillika inkluderar alla i sin fullhet. Det groteska är generativt och lägger fokus på görande. Groteskeri och komik väcker alltså lust då vikten läggs vid skapandet, inte vid uppvisandet. Lundbergs feministiska och queera perspektiv på den groteska gestalten, härefter kallad den kvinnliga grotesken, framhåller alltså “[...] *görande* på bekostnad av *varande*, process på bekostnad av resultat,



hybrider och mutationer på bekostnad av stabilitet och ordning.” (Lundberg, 2008, s. 21). Feministiska egenskaper som även går att finna hos Blau Frau och Bataljonen. Exempelvis vägrar de vara passiva utan tar saker i sina egna händer. De fokuserar hellre på att göra och skapa än att visa upp färdiga resultat. De välkomnar scenkonstverk som saknar röd tråd och blandar uttryck med öppna armar. De jobbar undan byråkratin för att kunna bjuda in kaoset och oordningen i leken och görandet.

Den kvinnliga grotesken frångår alltså heteronormativa ideal om kvinnlighet där skönhet, passivitet och att bli betraktad ingår. Lundbergs kvinnliga grotesk gör kroppslig och fysisk komik av allt och alla. Den har även andra egenskaper såsom omåttlighet och omätthet och är närgången och bejakande. Hon växlar snabbt mellan perspektiv, vilket omvandlar skräck och förfäran till åtlöje och skratt. Samma sak händer när Blau Frau och Bataljonen blandar humor med allvar, förskräckelse och bestörtning blir till fniss och gapskratt.

Lundberg visar hur den kvinnliga grotesken tillsammans med skrattekulturen visar sig i samtida sketcher, parader och karaktärer. Exempelvis genom att låta det vanliga och absurda möta varandra, som våra teatergrupper också gör. Genom att låta betraktande och yttre ögon sköta sig själva och inte ägnas någon uppmärksamhet eller erkännande, uppmuntrar den kvinnliga grotesken olika mångfacetterade kroppar att vältra sig i livet och lusten. Den kvinnliga grotesken och skrattet och lusten smittar av sig på allt som finns inom räckhåll. De sätter sin egen agenda och ifrågasätter allt från varande till utrymme. För faktum är att den kvinnliga grotesken och skrattet tar stor plats och dominerar rum. Frågor om kvinnlighet, klass och kunskapsproduktion hittar Lundberg och grotesken i vår samtida skrattekultur. Den ställer också frågor om överlevnad. Precis som Bachtin (Bachtin, 2007) beskriver avhandlar skrattet ofta frågor om liv och död, då det är allomfattande. Lundberg (Lundberg, 2008) påpekar att skrattekulturen ständigt återkommer som överlevnadskonst. Blau Frau beskriver också skrattet som ett sätt att överleva på:

S: Men i livet generellt, så tycker jag ju att vi strävar efter skratt

J: Ja, det gör vi nog, det gör vi nog                    S: \*småskrattar\*

S: \*ohörbara ord\* ett sätt att överleva kanske

J: Jaa, jag tror, jag tror också liksom det att. Att nu har det ju varit, även om vi säger att vi är privilegierade men nu har det ju varit en ganska, tung och och j- rolig också -

J: - men också väldigt liksom tung -                    S: Mmm

J: - nu har vi ju gått igenom ganska många murar för att komma vart vi

S: Jaa

J: Är idag, liksom, med den här att inte bli tagna på allvar och bli förfördelade och andra får stipendier istället för oss liksom och \*inandning\* att, asså jag menar, folk tar credit för det vad vi gör och liksom asså

\*S mm:ar i bakgrunden\*

J: Det här som alla, alla feministiska konstnärer har ju gjort så har ju vi också gått igenom hela den där så jag tänker att vårt sätt på något sätt har väl också varit att se på det med humor

S: Mmm

Intervjuaren: Mmm

J: Liksom

S: Mmm

J: Alltså d-, ja som Sonja sa -

\*J ser på och riktar sin tumme mot S\*

J: - en överlevnadsstrategi. För att det finns så mycket i, mycket i liksom -

J: - ångest och svårigheter -

S: Mmm

J: - i att vara liksom en kvinnlig scenkonstnär

Intervjuaren: Mmm

J: I världen idag

Skrattet verkar vara en strategi som går att använda både i teaterrum och i livet generellt. Att använda skrattet som en metod för att överleva ter sig som ett universellt fenomen. Humor och lekfullhet kan locka fram skratt sprungna ur en självdistans med befriande och lättande egenskaper. Den kvinnliga grotesken ger således överlevnadstips och skvallrar om hur du får ut så mycket som möjligt av livet. Hon säger åt dig att strunta i allt annat än din egen lust och vilja. Sedan går du ut och möter världen och ser vad som händer. Den kvinnliga grotesken med sitt skratt gör världen till sin egen genom att inte låta någon annan diktera villkoren för hennes existens. Hon är medveten om förtryck och normativa föreställningar men rör sig ointresserad därifrån, ständigt fnissandes samtidigt som hon njuter av sin syfteslösa tillvaro. Fnissandet bortser helt från nytta och syfte. Istället gör det som det vill, för sitt eget nöjes skull som därmed avslöjar en inneboende politisk natur. Att skrattet är en överlevnadskonst vittnar Bataljonen om när de säger att det går att skratta sig till det sjukt seriösa. Även Blaue Frau uppger ovan att skrattet är en överlevnadsstrategi för att leva i marginalerna.

Blaue Frau och Bataljonens yttranden om hur de förhåller sig till sig själva, lust, skratt, humor och allvar blir mycket tydligare i skenet av skrattets praktfulla klädnad. Det är tydligt att de, liksom Lundberg, har insett skrattets politiska potential.

Båda teatergrupperna berättar att skratt är reaktion de brukar få. Jag frågade då vad de trodde den reaktionen berodde på. Ytterligare frågade jag vad de själva brukar skratta åt i teatersammanhang och om de har ett favoritskratt. I enlighet med skrattkulturens förkärlek för saliga blandningar och kaos listar jag här nedan teatergruppernas svar utan innebördes ordning och lämnar tolkningen och uppskattningen av dessa upp till dig som läser. Skratta gärna med.

### **Skratt kan uppstå på grund av:**

Koder och uttryck blandas på scen  
Skådespelare på scen tar sig själva på otroligt stort allvar  
Ovanliga format bryter mot regler och skapar förvirring  
Det märks att de på scen har det kul  
Skådespelarna kämpar på scen, vilket gör publiken till en hejklack  
Oförståelse  
Slapstick  
Igenkänning i teman och berättelser  
Rekvisita och scenografi i 2D  
Fysisk komedi  
Nyfikenhet  
När man märker att de på scen har roligt  
Glimten i ögat  
När något är fysiskt svårt och blir lite som sport  
En lekfullhet som syns  
När saker flippar ur  
Folk som tappar masken (och börjar skratta) på scen  
Överraskningar  
Driva med sig själv  
Dra tvetydiga skämt till sin spets  
Clown

När saker går fel

Igenkänning

När de gör något svårt på scen och anstränger sig för att inte skratta

Tillsammans med andra

Att från scen höra en person i publiken skratta högt helt ensam

Skratt som balanserar på gränsen till gråt

Gapskratt som ett resultat av utmattning

Skratt som befriar och förlöser känslor

En gemensam förståelse av underliggande mening som resulterar i skratt

### **Viljan att göra motstånd**

I början av min intervju med Blauë Frau ber jag dem berätta om hur Blauë Frau kom till. De börjar på teaterhögskolan i Helsingfors. Båda två gick där samtidigt och startade först en annan teatergrupp vid namn subfrau. subfrau beskrivs som sprungen ur en frustration och motreaktion mot de sexistiska och patriarkala traditioner och strukturer som rådde på skolan under tidigt 2000-tal. Detta liknar omständigheterna som gjorde att den feministiska teatern tog sina första stapplande steg mellan 1960-1970, vilket Johansson, Case och Aston beskriver (Aston, 1999; Case, 2008; Johansson, 2006). Att den gängse teatern uppfattades som patriarkal, strikt och obestridlig stämmer även överens med Diamond och Brechts uppfattningar om det klassiska dramats dominans i teaterrum (Diamond, 1997; Järleby, 2009).

Gnistan för subfrau kom när en dragking vid namn Diane Torr gästade teaterhögskolan i Helsingfors under tre veckor. Blauë Frau berättar att tidpunkten för workshopen var viktig och revolutionerande. Deras upplevelser liknas vid en bomb som exploderar. För Blauë Frau innebar det insikter som demolerade en traditionell teateromgivning. subfrau och senare Blauë Frau, startades som en antites mot vad de såg på teaterscenerna och erfarenheter de fått under sin utbildning. De ville göra exakt som institutionerna gjorde - fast tvärtom. J beskriver det som att de på så sätt alltid var i relation till omvärlden och sitt yrkesfält. De observerade var makten eller pengarna fanns och tog det, för att sedan göra samma sak.

J: Jag tror mest, eh det största syftet var kanske det att vi hade på något sätt, att Blauë Frau liksom subfrau uppstod som en antites liksom, mot det vad vi såg. Liksom på, på teatrarna och att vi, eller liksom, först på teaterhögskolan och sen liksom det vad vi upplevde -

S: Mmm

J: - när vi kom ut på institutionerna: Okej, det finns inga kvinnliga uppväxthistorier - då gör vi det. Nu, kvinnor, folk säger att kvinnor kan inte va roliga - nej men då är vi roliga. På något sätt att du -

\*J slår ena baksidan av handen mot den andra handflatan några gånger\*

J: - hela tiden i relation liksom, till, till vad du ser vad händer och så gör du det som ett tvärtom på något sätt. Att du tar den, ta makten du ser och så använder du den på precis samma sätt men på nå-, på liksom, med/

S: \*avbryter\* Till ett annat syfte. Eller bara liksom när du rekonstruerar de strukturer som redan finns på ett sätt.

J: Mmm. Mmm. Mmm.

S: Okej, pengarna finns där, då ska vi ta pengarna och vi ska göra samma sak som dom gör men det är bara det att vi gör det liksom

S: \*småskrattar\*

J: Jaa och sen då 2012, då liksom, började vi prata mycket mer om att vi är ett parallelluniversum. Liksom att vi på något sätt ex-, vi existerar liksom, parallellt med alla de här andra sakerna som händer på fältet. Men vi behöver inte vara i dialog med det... Eller överhuvudtaget

S: Eller, eller, i bästa fall och nu, det här låter hårt men \*småskratt\* i bästa fall inte ens på ett sätt i relation till -

J: \*nickar\* Mmm

S: - alltså, jag menar inte att, att, att man skulle på något sätt inte tillåta att dom finns. Men, så länge, eller det har vi upplevt mycket just det här att, så länge som vi på nåt sätt så länge relaterar till det som finns, så blir vi också en spegling av det. Och då är det svårt, på ett sätt, att vara - \*S gör citattecken kring nästa ord\* - revolutionär, eller att vara på ett sätt, nyskapande. För det, det blir ändå alltid på ett sätt en, inte en spegling men det står liksom i relation till, okej, ni säger att, att teater är såhär. Men då säger vi att den är såhär.

Intervjuaren: \*nickar\* Mmm.

S: Då är det såhär, okej, men då, då är vi i samma system. Alltså, det här är bara en tanke egentligen. Jag vet inte hur en egentligen gör det här i praktiken \*skrattar\*

Istället för att vara en antites ville de hitta något nytt. Blaue Frau försöker förklara hur de tänker. Tidigare hade de skapat konst som en motreaktion. Dock menar de att även om syftet och utföraren var *något annat* så rekonstruerades likväl samma strukturer. De beskriver Blaue Frau som något som inte är i dialog med, eller i relation till, andra företeelser på

scenkonstfältet. Istället försöker de se sig själva som ett parallellt universum, som på ett sätt inte kan vara i relation till övriga på fältet. Kanske kommer denna idén ur tanken om att inte längre vilja vara en antites eller motreaktion. Det dyker också upp en tanke om spegling.

För att reda bättre i detta ser vi till Pritchard och Prophet (Pritchard & Prophet, 2015) som använder sig av Karen Barads teorier om diffraktion och spegling i konstsammanhang. De menar att diffraktion kan avslöja hur konstpraktiker hänger ihop. Till skillnad från speglingar eller avspeglingar som en slags kopia, hävdar de att diffraktion istället blottar mönster där skillnaden mellan praktikerna syns. Diffraktiva läsningar av konstpraktiker visar på samband dem emellan som kan ses som ihoptvinningar. Sådana ihoptvinningar innebär intra-aktion (diskurs och materia möts) som resulterar i en ny sammansättning. En ihoptvinning förtydligar hur olika enheter sitter ihop samtidigt som det visar på deras olikheter. Det går att tänka på det som ett garnnystan där ändarna alltid sitter ihop med varandra oavsett om färgen eller formen ändras. De har ett samband men är olika.

Vid användandet av Pritchard och Prophets resonemang i förhållande till Blaue Fraus yttranden, tolkar jag det som att Blaue Fraus teaterpraktik innebär ett utvidgande av teatern. De tar avstånd från det klassiska dramat men har fortfarande ett band till det. De befinner sig i olika ändrar av samma garnnystan.

Bataljonens berättelse om hur de startade liknar Blaue Fraus historia. De berättar att Bataljonen startades när en grupp personer avslutade sin utbildning på en teaterfolkhögskola och hade tankar om att starta en feministiskt frigrupp. De ville göra något nytt och punkigt och känslan beskrivs genom att sticka ut tungan, skaka på huvudet och låta samtidigt. Denna berättelse är dock en andrahands historia då ingen av de som närvarar vid intervjun var med i starten.

H: Vi som sitter här i intervjun just idag, vi var inte med när Bataljonen startade 2008. Det är två stycken, som var med, ända från start. Men jag tycker, v-, dom startade ganska mycket för att såhär dom hade slutat en folkhögskola med teater och ville fortsätta, spela teater

Intervjuaren: Aa

H: Men den konstellationen vi är nu, den startade väl, den blev vi typ 2011-2012. Så att, vi kanske kan prata utifrån det lite också

Intervjuaren: Aa

\*M och S ger instämmande ljud och gester ifrån sig\*

H: För att det känns som att det har format gruppen som det är idag

\*M, S och H ser på varandra\*

S: Ja, det är en ganska annorlunda grupp, nu mot vad det var när den startade \*gestikulerar\*. Kan man väl säga

M: Ja, alltså jag tänker att vissa grund-, vissa grund-, id-, tankar har nog funnits med från start, det känns som att även när dom startade, \*ohörbart\* Amanda Nordmark och Björn Sundin som fortfarande är med i gruppen som var med och startade

Intervjuaren: Aa

M: Och, det dom hade, även nu när dom startade gruppen idéer om att såhär starta en feministisk eh, eehm frigrupp, i eh, i Göteborg

\*S och H nickar ivrigt och återupprepande gånger\*

M: Och hade mycket liksom, tror jag om jag har förstått det rätt, idéer om att på nåt sätt göra nånting nytt och var lite såhär punkiga i sin attityd liksom

\*M använder och gör citattecken vid ordet punkiga\*

Intervjuaren: Mmm

M: Vilket vi också är men sen så kanske det har v-, ändrats ganska mycket av, såhär hur vi gör teater och föreställningar och processen och liksom, ja, former och sådär

S: Vi har nog ändrat lite hur, från att ha varit en grupp som gjorde, färdigskriven text, mycket

\*S gestikulerar medan M och H nickar\*

S: Som det fanns redan sen innan, så gör vi nu, väldigt så mycket... Ja men men vi jobbar mycket med musik och med dans och med, liksom, blandade uttryck, och skriver i princip allt nu, är nyskrivet

Det som Bataljonen skapade i början var oftast inom ramarna för klassisk teater (Case, 2008; Järleby, 2009). E kom i kontakt med Bataljonen 2010 och lockades av deras beskrivning av sig själva som en punkig grupp som ville utmana teaterns gränser. Samma lockelse utgjorde politiska och feministiska teatern för teaterintresserade på 1970-talet i Sverige (Johansson, 2006). Både Bataljonen och Blaue Frau har genomgått förändringar och omformuleringar. Detta skedde vid ungefär samma tidpunkt för de båda grupperna, mellan 2010-2011 och deras utvecklingar har lett grupperna till var de konstnärligt befinner sig idag.

Bataljonen blandar gärna uttryck och skriver eget material. De består av en grupp på åtta personer som alla har sin egen spelstil, vilket de lyfter fram som en styrka. När jag ber dem

beskriva sin konst så har de svårt att definiera den, kanske delvis på grund av medlemsantalet. Därefter frågar jag om avsaknaden av en teaterstil kanske är deras stil. De svarar kanske men tillägger också att det kan vara mixen av genrer och uttryck som kännetecknar Bataljonen. Detta stämmer väl överens med hur Johansson (Johansson, 2006) beskriver den politiska teaterns blandning av form och uttryck på 1970-talet som resulterade i nya format och benämningar (Johansson, 2006).

Att ha erfarenheter av strukturellt förtryck i teaterutrymme sedan barnsben fram till idag, tror de kan vara en stor faktor till varför de väljer att göra annorlunda. De nämner teatertraditioner som tjej- och killroller, skadliga hierarkier och att inte få tycka till om konsten som återkommande ämnen inom såväl utbildnings- och yrkessammanhang. Bataljonen funderar över *vem* som får berätta och *vilken* historia som syns. De uttrycker sin vilja över att skapa nya berättelser. Detta framkommer då de berättar att det är de vita mansdominerade berättelser som syns och hörs på institutionsteatrarna.

Båda Blau Frau och Bataljonen verkar ha liknande upplevelser och uppfattningar om hur teatern ser ut och vilka berättelser som premieras, på institutionsteatrar samt i utbildningssammanhang. Dessa normer verkar råda både inom skola och bransch i både Sverige och Finland. Även om grupperna startades vid olika tillfällen verkar de båda än idag. Teaterns traditionella armar sträcker sig alltså rätt in i vår samtid trots att Rosenberg (Rosenberg, 2012) skriver om hur den svenska feministiska teaterscenen exploderade i Sverige under 2000-talets första decennium. En tid då både Bataljonen och Blau Frau formades. Rosenberg nämner Blau Frau i kapitlet *Ilska och humor som feministiska strategier* gällande en föreställning som de gjorde tillsammans med Virus (Rosenberg, 2012, s. 114–115). Onekligen kan alltså dessa två teatergrupper läsas som en del av den feministiska scenkonstens övertagande av teaterutrymme som Rosenberg beskriver.

### **Feministisk och politisk teater**

Grundpelaren för den politiska och feministiska teatern är att utmana den gängse teatertraditionen med sina strikta sedvänjor till att omfatta fler typer av former och innehåll (Aston, 1999; Case, 2008; Johansson, 2006; Järleby, 2009; Rosenberg, 2012).

När jag frågar Bataljonen om hur de ser på feministisk teater är svaret att tanken om att alla kan spela allt oavsett kön utan att någon värdering läggs i det, är viktig. S tillägger att sätta en



feministisk stämpel på något, också tvingar en till att reflektera över en eventuell feministisk analys och de val och metoder man arbetar med (Aston, 1999; Case, 2008; Johansson, 2006). Detta påpekar Bataljonen betyder att det finns en medvetenhet om att saker *inte bara blir* utan att man medvetet väljer bort saker till förtur för andra. Denna feministiska analys säger de påverkar även gestaltningsarbetet, kostymval, musik och val kring vilka röster och berättelser som får ta plats och vilka som väljs bort. Det påpekas att avsändaren till en berättelse påverkar hur berättelsen tar form.

Jag frågar Bataljonen om det är någon skillnad på politisk och feministiskt scenkonst och då blir det tyst innan de börjar skratta och sedan prata:

S: Men det går ju såklart in i massa an-, det går i varandra men det beror ju på avsändarens fokus, tänker jag

M: Ja man kan ju vara politisk på massa olika sätt, det kan ju vara politiskt åt såhär, högerextremt politiskt också om man skulle liksom

H: Ja

M: Så att där tänker jag väl, alltså politiskt är väl ett mycket större begrepp \*gestikulerar\* och feministiskt är mer rik- \*formar en fåra med händerna\* asså tänker jag

S: Men jag tänker den politiska teatern, kommer ju från, en liksom en vänsterpolitisk tradition -

M: \*nickar\* Ja

S: - och hör ju också, där finns ju också feminismen, ofta.

Intervjuaren: Mmm

S: Från vänster, det vänsterpolitiska hållet så jag tänker att det är därför som det ofta är samma personer

Intervjuaren: Mmm

S: Som/

H: \*avbryter\* Men jag tänker också att det är som du sa Matilda, att det beror också på vad man lägger i det politiska, för att, för mig blir det ju politik i vilka kroppar syns på scen, hur syns dom

S: \*svagt\* Absolut

H: Vad berättar man, hur berättar man. Och inte bara kanske såhär att man har en histo- asså, det är så mycket mer det är som att det blir en såhär, aa... Det kan vara politik på så många olika sätt

Intervjuaren: Mmm

M: Sen tänker jag också att, också, precis som, som liksom det inom vänsterpolitiken mycket innan, har varit, liksom att det har handlat mycket om såhär klass och arbetarkamp liksom

Intervjuaren: Mmm

M: Så tänker jag att i det, kan glömmas bort eller liksom inte prioriteras med feminism till exempel eller genus, och det tänker jag också kan vara en skillnad att nån, en grupp som kan vara väldigt politisk och även vänsterpolitisk kan också helt missa eller prioritera bort, den feministiska delen av det, just för att det är inte fokus på det utan det är fokus på det här andra arbetarkampen

Intervjuaren: Mmm

H: Och att också att när man gör, då uttalad feministisk teater då kan man glömma bort \*ohörbart\* aspekter också så \*ohörbart\* att man måste såhär ha flera antenner ute, så att, att säga, att bara säga att man gör feministisk teater sen tittar man på representationen på scen och så är det bara vita kroppar till exempel asså \*inandning\* man får ju på nåt sätt ha flera, \*gestikulerar\* perspektiv med sig och försöka tänka på, ah

S: Men jag tänker att, asså, jag tycker att all teater allting är ju politik

H: Ja

M: \*nickar\*

S: Så, allt, hela tiden så därför är all, scenkonst politisk scenkonst, på ett sätt och sen är ju, feminismen är ju en- en idé, en politisk idé, \*småskrattar\* för att -

\*M ler medan intervjuaren småskrattar\*

H: Ja

S: - särskilja politisk och feministisk

De diskuterar och menar att politisk och feministisk teater kan vara samma sak då den feministiska scenkonsten kom ur den vänsterpolitiska (Case, 2008; Johansson, 2006). Ofta är utövarna dessutom desamma. S säger att det beror på vad som menas med politik, för S är allt politiskt. H säger att göra uttalad feministisk teater handlar om att ta flera aspekter i beaktande. Att då exempelvis säga sig göra feministisk teater med bara vita kroppar på scen verkar för dem, inskränkt.

### **Att vara till för alla**

Det framkommer att tillgänglighet är viktigt för Bataljonen. När jag frågar om de har en specifik målgrupp svarar de entusiastiskt "Alla!".

Här vill jag lyfta två aspekter: Den första handlar om att problematisera målgruppen *alla*. Å ena sidan anser jag det vara beundransvärt att ha alla som målgrupp. I synnerhet med tanke på teaterns otillgängliga historia. Framförallt tänker teaterutövaren i mig att *alla* är en svår målgrupp att nå. Ytterligare anser jag att det går att analysera målgruppen *alla* ur en teaterpolitisk kontext. Bataljonens tanke om tillgänglighet påminner om politisk och feministisk teaters syfte under 1970-talet (Johansson, 2006; Järleby, 2009). De ville utvidga tanken om vem teater var till för, då den gängse teatertraditionen bygger på exkludering (Case, 2008). Detta väcker tankar om teater som finkultur.

Rosenberg (Rosenberg, 2012, s. 21) skriver att konst ofta är ett samlingsbegrepp för finkultur där teater är en av de praktiker som ingår. Finkultur och teater förknippas med överklassens höga status medan fulkultur eller populärkultur (som teater historiskt inte har räknats till) har låg status och förknippas med annanhet eller arbetarklass. Lindgren (Lindgren, 2005) menar att populärkultur i ett alltmer kommersialiserat och medieintensivt samhälle kan inbegripa all kultur och undrar om finkulturen ens existerar längre. Fortsättningsvis redogör Lindgren för hur komplext populärkulturbegreppet är men beroende på sammanhang och vad det ställs emot kan vi göra en uppskattning. Således erbjuder Lindgren fyra stödpunkter att luta sig emot: Populärkultur har ett kvantitetskriterium (många uppskattar det), ett kvalitetskriterium (annan kultur än finkultur) och räknas som mass- och folkkultur. I min intervju med Bataljonen påpekar de att de pratar mycket om fin- och fulkultur. S säger att fin scenkonst är allvarsam medan H tillägger att du knappt ska förstå den. S fortsätter och säger att ful scenkonst är flamsig och ytlig med skratt. Johansson skildrar att den feministiska teatern på 1970-talet ansågs vara okonstnärlig på grund av sin politiska karaktär (Johansson, 2006, s. 12).

Lundberg (Lundberg, 2008) lyfter hur allvaret med sin smärta ständigt överordnas komiken och skrattet med sin trivialitet och njutning som ytlig och mindre värd. Allvar står för stabilitet och djup medan skrattet kopplas till förändring och yta. Det svåra och seriösa ger tyngd och värderas högre än det komiska som avfärdas som enkelt, flamsigt och utan mening. Precis som Bataljonen påpekar. Dock belyser Lundberg att skrattekulturen och den kvinnliga grotesken inbegriper allvar oavsett vad den manligt konnoterade allvarskulturen påstår.

Bataljonens målgruppsval tycks basera sig på tanken om att vara folkliga, d.v.s. inte finkultur. Bataljonen trotsar dessa oppositioner genom att säga att de är finkultur samtidigt som de

jobbar med populärkultur och är folkliga. De hävdar att en annan anledning till att ställa fin- och fulkulturen mot varandra handlar om ifrågasättandet av en konstnärlig kvalitet. Hög och låg kvalitet existerar inte, utan är *olika slags* kvaliteter som inte bör värderas alls. Rosenberg (Rosenberg, 2012, s. 21–26) redogör för hur idéer om kvalitet och värde inom konstsammanhang i själva verket konstitueras av makt och dominans. Påstådd medvetenhet om värde och kvalitet förknippas än idag till konst gjord av vita heterosexuella cis-män ur medelklassen.

Jag frågar Blaue Frau om det är viktigt att publiken hänger med i deras scenkonst. Något som har varit starkt kopplat till feministisk och politisk scenkonst då målet var att publiken skulle förstå och reagera för att sälla sig till den politiska kampen (Aston, 1999; Case, 2008; Johansson, 2006; Järleby, 2009). Blaue Frau svarar däremot att det inte är viktigt att publiken måste förstå deras verk.

J: Nä. Nä, alltså vi gör ju, nu har vi gått mycket mera liksom, mer och mer mot, bort från traditionell teater. Och gör mycket mera liksom sånt som du skulle kunna ibland kalla installationer, ibland performanceart eller ibland liksom dans, ibland elektropopkonsert. Det beror liksom bara på. Formen varierar så otroligt mycket vad vi gör. Men jag menar, hur vi, vi gör ju liksom många, vi jobbar ju jättemycket med, \*ohörbart\* ska jag säga att intuitionen är vårt viktigaste arbetsredskap.

Intervjuaren: Mmm

J: Vi jobbar jätteintuitivt, vilket betyder att, att vi har medvetet försökt jobba bort från den idén om att som kvinnor, som kvinnliga konstnärer och som feminister, så finns det väldigt mycket krav i samhället på att du alltid ska kunna redogöra för dina idéer och var- va- vart du är på väg, liksom, redan innan. O- o- v-/

S: \*avbryter\* Och vad allt betyder.

J: Och vad allt betyder och minsta lilla sak av: Varför har du gjort det här valet och vad vill du att publiken ska uppnå, vad vill du att publiken ska känna. Och det här har varit ett medvetet val från vår sida att verkligen inte göra det. Utan ibland säger vi liksom: Vi har ingen aning varför. Vad tänker du? Så att vi, det är inte viktigt för oss liksom att, att publiken förstår, för ibland så förstår vi kanske inte heller, intellektuellt vad vi håller på med, när vi kommer till premiär. Utan det kan vara på en intuitiv nivå och sen så småningom växer det fram: Aa men det är det

här vi gör. Och ibland är det mer formulerat, så det beror också på projektet.

S: Men jag tänker att, jag tycker det där är en jätteintressant fråga därför för att \*inandning\* det är ju också lätt att en blir jätteelitistisk och sådär nej men -

J: Sant

S: - du behöver, ingen behö-, det här är bara liksom, det är bara att komma -

\*S gör ett snabbt ljud och räcker samtidigt ut tungan\*

S: - liksom att, det är ju nånting som jag tycker är dubbelt på ett sätt liksom, att, att, att jag tänker bara att jag skulle ho-, liksom min, eller vår, önskan är ju att människor sku- som kommer, skulle känna att de inte behöver hänga med. Att det finns ingenting att förstå annat än det som du själv kan förstå.

Att vara kvinna och feministisk konstnär hävdar Blaue Frau ställer krav på dem och deras konst. Likt Lundbergs (Lundberg, 2008) kvinnliga grotesken verkar de ha vänt ansvar och krav ryggen, då de idag inte känner att de behöver komma med svar. De berättar att de arbetar intuitivt och säger att ibland förstår de inte ens själva vad de menar, utan att det kan få växa fram. Det verkar som att Blaue Frau vill montera ned idén om att konst behöver vara djupt och svårt att förstå. Deras önskan är att människor kommer och ser deras verk utan att känna att de behöver hänga med. Bästa tänkbara scenariot är om någon såg ett av deras verk och efteråt säger att den inte förstod någonting men känner sig glad. De menar att det inte finns någonting annat att förstå än det du själv förstår. Även om de också medger att det kan vara elitistiskt.

Min andra aspekt av att problematisera målgruppen *alla* är att det ter sig som ett naivt och delvis oinformerat val. Detta med tanke på Crenshaws intersektionalitetsbegrepp som klarlägger att människor behandlas olika och har varierande möjligheter beroende på maktdiskurser som samverkar. Detta förhållningssätt till makt kan också belysa våra erfarenheter (Crenshaw, 1989). Ahmed (Ahmed, 2006) skriver om hur våra positioneringar i rum får oss att se olika saker och röra oss på olika sätt. Det vill säga att var vi kommer ifrån spelar roll för vad vi ser och känner igen. Därmed anser jag det vara omöjligt ur ett feministiskt intersektionellt perspektiv att skapa scenkonst för *alla*, då ovanstående teorier har redogjort att *allt* inte är för *alla*. Däremot tror jag att det går att skapa innehåll som tilltalar fler än färre.

När jag frågar Blau Frau hur de ser på feministisk scenkonst idag svarar de:

J: Jag tycker att, alltså det som är fint, tycker jag, med feministisk scenkonst idag, det är ju liksom att, alltså när det är som bäst, det är att du inte heller mås-, jättehårt säga att det här är feministisk scenkonst liksom. Alltså du behöver inte liksom, mmm, ibland liksom stoltsera med det, eller liksom på nåt sätt, att du behöver inte göra konst liksom som en mot- motreaktion. Att det kan också vara liksom implicit i de människorna som jobbar med det.

J: Och det tycker jag kan vara ganska skönt för att jag tänker att då när vi började, så var feministiskt scenkonst såhär: -

\*J gestikulerar medan S skrattar\*

J: Män är fel, kvinnor, alltså jag menar - S: \*skrattar\*

J: - det var väldigt liksom sådär, - S: \*fortsätter skratta\* Jojojo

J: - stå på barriaderna liksom och så där S: \*skrattar\* Jojojo

J: Jag minns att det fanns en föreställning som vi såg som hette liksom

\*Säger namnet på en föreställning\* liksom, som, som handlade/

S: \*avbryter\* Ja

J: \*Säger namnet på samma föreställning\*. Den där, -

S: Ja. Ja.

J: - som var liksom en, så man ba-, sån där, asså vet d-, sån där handbok i liksom feministiskt arbete. Jag tycker att det var mycket sån där moraliserande och undervisande föreställningar.

S: Mmm.

J: Och det tycker jag liksom har försvunnit...

Blau Frau tycker det är fint att stämpeln för feministisk scenkonst inte längre behöver vara så tydlig. Den behöver inte göras som en motreaktion utan kan vara implicit i de som jobbar med det. Det framgår att de känner en lättnad över att den feministiska scenkonsten inte längre behöver vara moraliserande och undervisande och att de tror att dagens feministiska scenkonstkompanier kan skippa den fasen. Vidare ponerar de att en anledning kan vara att feminismen har fått större genomslag sen de började och att det finns ett sätt att läsa feministisk scenkonst på nu som inte fanns då. Något måste ha hänt, då de anser att begreppet (feministisk) scenkonst har luckrats upp. Att säga att en föreställning inte behöver ha ett narrativ eller en regissör är inte lika provocerande som för 15 år sedan. De reflekterar över hur samhället har förändrats och säger att det kanske beror på det men medger också att deras position på fältet ser helt annorlunda ut idag än när de började. Resan från att ha befunnit sig i

ett underperspektiv till att idag erkänna att de är en del av etablissemanget har varit svår. De senaste åren har de insett att de har privilegier, vilket har gjort att de ställer frågor kring inkludering. Vem som inte får plats och vem de borde ge plats.

## **Representation**

Bataljonen går i samma tankebanor. De skapar storproduktioner där alla får vara med. Från början var det ett projekt som bottnade i Stadsmissionens sociala arbete som två medlemmar ur Bataljonen jobbade med. Tyvärr lades det projekt ner varpå Bataljonen bjöd in de medverkande till sig istället. De säger att det känns viktigare och viktigare att låta vem som helst, och olika personer, befolka scenen. Bataljonen och Blaue Fraus tankar om inkludering kopplar jag till de antirasistiska och feministiska diskurserna som till stor del handlat om vikten av representation och kulturell appropriering de senaste åren. En av Bataljonens grundpelare är att alla kan spela allt. Första gången de säger det syftar de på framförallt konstnärliga erfarenheter. Senare i intervjun dyker dock samma tanke upp och då säger de att alla kan spela allt och att kön inte spelar någon roll utan att det läggs någon värdering i det.

Att alla kan spela allt på scen håller jag inte med om. Katrin Sieg skriver (2015) om hur blackface var en så vanlig teaterpraktik i Tyskland att det inte ens hade ett namn år 2011. Året efter sätts en pjäs innehållande två svarta roller upp. Det deklarerats att de svarta rollerna kommer tillsättas med svarta skådespelare - om de är bra nog. Rollerna castades med vita personer. Åskådare som såg föreställningen protesterade efteråt och utbröt en allmän debatt som bl.a. resulterade i att blackface fick sig ett namn. Kritiken mot denna praktik handlade om att blackface är en del av rasideologiska praktiker. Vidare uppmärksammades det att det fanns få roller och anställningar på teaterscener för svarta personer. Den institutionaliserade rasismen blev synlig. Försvaret av blackface-praktiken utgjordes främst av pragmatiska skäl: Det fanns inte tillräckligt många kvalificerade svarta skådespelare eller tillräckligt många av dem för att rättfärdiga fasta anställningar.

hooks (hooks, 2014) har skrivit om att *äta den andre*. Koloniala idéer och föreställningar om *andra* kroppar menar hooks har ersatts av en ny sorts rasism. Denna nyrasism approprierar den andre och dess kultur i sitt försök att hävda sin icke-rasism. Att äta den andre är att konsumera annanhet, vilket innebär ett raderande av historiska arv och erfarenheter av förtryck. Detta är vad som riskeras hända i teaterrum där vita personer försöker förkroppsliga erfarenheter och berättelser som de inte har. Att äta den andre anser jag går att applicera på

andra marginaliserade grupper som historiskt aldrig fått utrymme på en teaterscen. Att exempelvis låta en cis-person spela en icke-binär ter mig våldsamt och skulle innebära ett raderande av levda erfarenheter. I takt med omvärlden har även den feministiska scenkonsten börjat brottas med frågor om representation och vem som får plats. Både Blaue Frau och Bataljonen reflekterar över dessa frågor.

Ur Blaue Frau och Bataljonens perspektiv verkar den feministiska scenkonsten ha en bred spännvidd. Rosenberg (Rosenberg, 2012) menar att det inte finns *en* slags feministisk konst och inte heller borde göra det. Viktigt att tänka på dock är att den feministiska scenkonsten alltid behöver bedömas och förstås utifrån sin kontext.

## Feministiska teatermetoder

### **En brokig spelstil**

Bataljonen byter ständigt genre och innehåll. De har gjort allt från sci-fi shower med masskådespel (där storfilmerna Frozen och Terminator blandades), Opera på en dag, till Kvalet (Kvalet har skett vid valår där varje stort parti fått en show och en genre var) (Bataljonen, u.å.-c).

Under intervjun berättar Bataljonen att deras arbetsprocesser kan se väldigt olika ut för olika produktioner. Det börjar dock alltid med att någon eller några ur kollektivet får en idé som de presenterar för övriga som säger ja till projektet. De som fått idén blir projektledare, vilket också formar projektets utformning.

De ger mig sina storproduktioner som exempel. Vid dessa tillfällen jobbar Bataljonen med populära välkända filmer, skriver manus och hittar musik. Det går ut förfrågningar och intresseanmälningar i kollektivet. Sällan är alla med på ett projekt då de är frilansare och har andra liv. Nästa viktiga punkt för storproduktionerna är schemat, vilket görs minutiöst. Det mesta av regiabetet går åt till logistikarbete vid dessa tillfällen. Din roll och funktion i föreställningen beror på när du är med och repar. Struktur är viktigt vid storproduktionerna men inom dessa ramar premieras lusten och ens egen konstnärliga gestaltning.

Blaue Frau gör också olika typer av scenkonst. Exempelvis har de gjort installationer, performance art, elektropopkonsert, dans m.m. (Blaue Frau, u.å.). Även om de anser att deras scenkonst ligger närmare performancekonsten än teatern så kallar de sig för en teatergrupp i syfte att utmana normer för vad som klassas som teater. De använder sig av devising och



platta strukturer när de jobbar. Dessa metoder lärde de sig själva under tiden med subfrau. Idag jobbar Blaue Frau gärna tematiskt och lägger stort fokus på arbetsprocessen. Deras främsta arbetsredskap är intuitionen och de arbetar även med interaktiva metoder.

J: Vi har pratat mycket om, i våra föreställningar att, att du får ut vad du själv sätter in. Och det är ju förstås, det är, det är ju föreställningar där du liksom på något sätt är mera deltagande. Vi har ju gjort såna föreställningar där publiken bara agerar publik. Men. Men/

S: \*avbryter\* Men för att det ska vara riktig interaktion så måste ju publiken också hämta nånting annars är det ju nån slags pseudointeraktion.

Blaue Frau understryker att riktig interaktion sker när publiken själv hämtar något och de verkar vara förtjusta i att sätta sin publik i aktivitet. De kräver uppmärksamhet men låter dig vara med och diktera villkoren för deltagandet.

De talar om att för dem är arbetsprocessen lika viktig som resultatet. Mentalt delar de inte heller upp arbetsprocess och föreställning utan ser istället föreställningen som en förlängning av processen. De tänker på det hela som *ett* verk. Tyngden för deras metoder ligger på de kollektiva processerna. Blaue Frau är noga med att prata om makt med sina arbetsgrupper. De försöker arbeta upp en plan struktur men medger också att det svårt att göra i praktiken. Blaue Frau beskriver att de forskar i hur detta kan gå till och uppger det vara en styrka. Sedan konstaterar de att *hur* de jobbar är ett resultat av *vad* de skapar. Följaktligen ser alla processer olika ut. Blaue Frau har dock några återkommande inslag: devising, teman, visuell presentation, kollektiva processer, samtal och oversharing. Publikens placering och roll är också centralt för dem.

## **Devising**

Båda grupperna använder sig av devising som Farrell (Farrell, 2017) menar är ett alternativt sätt att skapa teater på. Devising har ett demokratiskt fokus och utgår ofta från fysisk teater. Skådespelarens roll beskrivs som aktiv och dess röst, impulser, fysikalitet och ibland livserfarenheter kan påverka innehållet och formen för en föreställning. Farrell skriver om hur devisingens demokratiska modell möjliggör för politisk scenkonst, vilket Aston (Aston, 1999) håller med om. Devising nämns också som en strategi för politiska- och feministiska scenkonstutövare på 1970-talet (Johansson, 2006; Järleby, 2009).

## **Modiga rum**

Båda grupperna arbetar utforskande, vilket de säger kräver mod. Bataljonen beskriver det som att de har ett tryggt rum där man kan göra som man brukar eller prova nytt. Att hitta trygghet hos varandra säger de bidrar också till uppmuntran.

Uttrycket *safe space* härstammar ur framförallt queer- och kvinnorörelsen (Harris, 2015; Ladwig, 2021). Först var det en benämning för barer som var fysiskt säkra platser där queera personer kunde vistas. Kvinnorörelsen använde sig av termen *safe space* för att benämna de medvetandehöjande grupperna som bildades mellan 1960-1970 (Case, 2008; Johansson, 2006). De fungerade som en plats där man kunde känna sig trygg i frånvaron av män och patriarkala idéer. Sedan dess har trygga rum kommit att förknippas med separat organisering av marginaliserade grupper (Harris, 2015; Ladwig, 2021). Problemet med trygga rum är att inget rum kan vara tryggt för alla. Med tiden har denna insikt istället erbjudit termen *brave space*. Den nya termen förmodar inte att alla i ett rum är likadana utan erkänner olikhet bland deltagarna och modet som krävs för att göra sin röst hörd i ett sådant sammanhang. *Andra* kroppar och orienteringar (Ahmed, 2006; hooks, 2014) hoppas alltså vidkännas med denna nya benämning.

Blaue Frau använder också uttrycket *brave space* för att benämna rummet där deras arbetsprocesser sker. De jobbar ofta med andra personer som delar liknande värdegrund som de själva men inte nödvändigtvis har samma åsikter. Att jobba utifrån sådana omständigheter menar de kräver mod.

Härmed har jag visat på olika metoder som Bataljonen och Blaue Frau använder sig av. Metoderna har visat på hur de skapar innehåll och format men också på deras förhållningssätt till sina arbetsprocesser.

## **Analyser av föreställningar**

Jag har observererat och analyserat en föreställning per teatergrupp. Bataljonens scenkonstverk *Star Wårz* och Blaue Fraus verk med titeln *OBJECT*.

### **Star Wårz**

Som jag tidigare beskrivit skapar Bataljonen ibland storproduktioner. *Star Wårz* är en sådan. Föreställningen är ungefär en timme och tjugo minuter. *Star Wårz* är en kavalkad av olika intryck och uttryck, allvar och skratt. De sammanfattar alla *Star Wars*-filmer och sjar i dess

framtid med hjälp av korta scener där musik och mimande, dans och språk utnyttjas för att berätta historien om gott och ont. Exempelvis dansar en Sith lord till Lady Gaga och Padmé och Anakin sjunger om pizzor som en symbol för deras kärlek. Kostymerna är fantastiska, framförallt på grund av skillnaderna dem emellan. De skiftar snabbt och lätt mellan allvar och komik och skratt hörs ofta i salongen. Formatet är instabilt, rörligt och gäckar publiken som aldrig vet vad som ska hända närmast. Gissa om den kvinnliga grotesken hade haft det kul med Bataljonen. Deras scenkonst föder en stark lust till att producera, vara med och skapa. Star Wårz utmanar frågor och föreställningar om stort som smått. Såväl i sina teman och frågeställningar men också bokstavligt. De ifrågasätter den klassiska teaterns existens och visar på ett lustfyllt alternativ som bjuder in till att medverka, medskapa, skratta och njuta så mycket du vill. Denna fest till föreställning är till för alla i rummet. Publiken är aktiv, hänger alltid med och stöttar, skrattar och applåderar lusten och skrattet som finns på scen. Star Wårz verkar ha en egen agenda av att finnas till för sin egen skull och alla som vill vara med och skratta. Bataljonens föreställning Star Wårz påminner såväl om den karnevalska skrattkulturen (Bachtin, 2007) som Brechts episka teater (Järleby, 2009) och den kvinnliga groteskens förkärlek till lust och skratt (Lundberg, 2008).

## **OBJECT**

Blaue Fraus scenkonstverk OBJECT tar plats i en fabrikslokal som verkar vara med och konstruera verket. Det är ett immersivt scenkonstverk på drygt en timme som drar om gränser för teaterkonsten. Verket har en karaktär inspirerad av performance, teater och dans. OBJECT uppmuntrar och bjuder öppet in till deltagande och håller ständigt publiken aktiv genom sin oförklarliga form och oklarhet om vilken roll publiken ska ha. OBJECTs attityd mot och omhändertagande av publiken ställer således mjuka krav på dem. Teman för verket verkar vara frågeställningar om objekt och subjekt, kropp och betraktande blickar. Dessa teman rör sig bland personliga berättelser såväl som i konstsammanhang. De fångar vardagens kontraster, när den är som mest banal och världslig till livsavgörande tillfällen. Detta gör de genom att blanda komik och allvar precis så som skrattkulturens förordar närmanden av allomfattande frågor. De hanterar också kontraster via form, uttryck och stil. De beskriver mellanrummet, det tekniska felmeddelandet som kan uppstå mellan kropp och tanke, praktik och teori, objekt och subjekt. OBJECTs teman undersöks i dialog samt genom kroppen, rörelser och beetenden. Verket har ett eget värde i sig själv och välkomnar åsikter och deltagande från publiken. Trots att de leker med objekt- och subjektskap är det

scenkonstverket som spänner ögonen i sina åskådare. Du är välkommen att tycka vad du vill men det betyder inte att OBJECT bryr sig. Min analys av OBJECT är att Blaue Frau använder sig av politiska teatergrepp som den episka teatern (Järleby, 2009) och gestic criticism (Diamond, 1997). De behandlar allvarliga teman med komik och skratt som Lundberg (Lundberg, 2008) förordar har en radikal kraft.

## 6. Avslutande diskussion

Inför denna avslutande diskussion vill jag påminna om den subjektiva karaktären hos en förståelsegrundad forskning (Thomsson, 2010). Skulle någon annan forska på samma område med en annan typ av material skulle deras slutsatser mycket väl kunna se annorlunda ut. De slutsatser jag drar beror på min egen situation (Ahmed, 2006) och är tolkningar av mitt material i möte med mina utvalda teorier.

I min analys har jag visat på vad Blaue Frau och Bataljonen anser är feministiska teatermetoder och vilka metoder de själva använder.

Dessa metoder sträcker sig över form, stil och uttryck som t.ex. när Bataljonen gör *Star Wårz* och blandar så många olika typer av scenspråk att jag som åskådare blir golvad. Det påminner mig om skrattekulturens karneval (Bachtin, 2007) och den politiska och feministiska teaterns sångspel och revyer på 1970-talet (Johansson, 2006). Eller som när Blaue Frau i sitt scenkonstverk OBJECT drar om gränserna för vad som är teater, performance och dans. De lånar uttryck från Brechts episka teater (Järleby, 2009), Diamonds gestic criticism (Diamond, 1997) och från andra konstpraktiker såsom dans, musik och performance. Framförallt visar båda dessa konstverk på ett ständigt återskapande och förnyande som för mina tankar till Butlers (Butler, 2006) performativitetsbegrepp.

Båda teatergrupperna visar upp många metoder för att skapa innehåll. Det kan handla om devising (Aston, 1999; Farrell, 2017), samtal eller undersökande av ett tema (Case, 2008; Johansson, 2006). Dessa tillvägagångssätt kan botten i personliga berättelser och erfarenheter, i populärkultur eller svensk partipolitik under ett valår.

Blaue Frau och Bataljonen vill också tillgängliggöra teaterkonsten för en bredare publik. En del av detta innebär att demontera idén om att teatern är finkultur, svår att förstå och därmed en klassfråga. De försöker även tillgängliggöra teatern och scenutrymmet för andra röster,

berättelser och kroppar som kan ha svårt att orientera och känna igen sig i teaterrummet (Ahmed, 2006; hooks, 2014). Blau Frau och Bataljonen är medvetna om att dessa historier inte får ta plats på den institutionaliserade scenen och delar därför med sig av sin egen plats och utrymme.

Enligt Blau Frau och Bataljonen är alltså feministiska teatermetoder alla grepp och tekniker som utmanar och tänjer på regler och gränser som institutionsteatern har härskat med. Dessa metoder sträcker sig över uttryck, form, stil, innehåll, teman, arbetsprocess, kroppar, berättelser, representation, inkludering, tillgänglighet och platstagande. Enligt Blau Frau och Bataljonen gör alltså feministisk scenkonst motstånd mot den gängse teatertraditionens dominans i teatersammanhang. Precis så använder teatergrupperna sina egna metoder och således kan vi klassa Blau Frau och Bataljonens teatermetoder som feministiska utifrån deras egen bestämning.

Efter att ha analyserat OBJECT och Star Wårz finner jag den mest framstående metoden vara komiken med sin allvarliga humor. Blau Frau och Bataljonen presenterar ett humoristiskt allvar. Här riktar jag uppmärksamheten mot Lundbergs (Lundberg, 2008) definition av komisk kultur eller skrattekultur som menar att komik, lust och skratt är tätt besläktade. Komiken är ett humoristiskt allvar som låter oss skratta åt allt. Precis detta gör Blau Frau och Bataljonen när de blir till ur en lust att själva få skapa. En lust som uppstod som en motreaktion på maktstrukturer i teaterrum som hämmade dem, deras förmågor och viljor. Inom institutionsteatern gjordes de passiva och fråntogs en egen agens. Blau Frau och Bataljonen ville bestämma själva, få sätta agendan och skapa det de hade lust till. Precis så fungerar den kvinnliga grotesken enligt Lundberg. Hon erkänner maktstrukturer och förtryck men struntar i dem och ser istället till sin egen lust. På så vis är hennes och teatergruppernas lust ett motstånd.

Det humoristiska allvaret, komiken och lusten ryms inom det allomfattande skrattet och kan alltså läsas som en metod för hur feministisk scenkonst behandlar vardagliga ämnen och livsviktiga frågor på samma gång. Vilket går att finna i Blau Frau och Bataljonens scenkonst. Teatergrupperna förstår sig alltså på skrattet med sin universella, lustfyllda karaktär och använder det som en metod.

Feministisk scenkonst är konst som motstånd, både i teaterrummet och i vardagsrummet. Blau Frau och Bataljonen hanterar samhällets förtryckande maktstrukturer genom att lustfyllt skratta och skapa. De bjuder också in sin publik att skratta med dem. Deras feministiska scenkonst skapar andningshål för andra kroppar och erfarenheter. I det utrymmet kan de skratta åt sina missöden. Skrattet kan alltså läsas som en feministisk teatermetod. Skrattet gör motstånd när det uppstår i teaterrum där annanhet får ta plats och utrymme. Då kan ett gapskratt sprunget ur levda erfarenheter av förtryck uppstå. Därmed uppfyller skrattet sin radikala och politiska potential: det befriar. Om skratt är motstånd så är skratt också vapen.

## 7. Referenslista

### Litteraturförteckning

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

<http://ezproxy.ub.gu.se/login?url=http://www.degruyter.com/isbn/9780822388074>

Aston, E. (1999). *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. Routledge.

Bachtin, M. M. (2007). *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (3. uppl.). Anthropos.

Bataljonen. (u.å.-b). *Om oss*. bataljonenshemsida. Hämtad 02 mars 2021, från

<https://bataljonenshemsida.wordpress.com/bataljonen/>

Bataljonen. (u.å.-c). *Produktioner*. bataljonenshemsida. Hämtad 02 mars 2021, från

<https://bataljonenshemsida.wordpress.com/produktioner/>

Blaue Frau. (u.å.). *Arkiv*. Blau Frau. Hämtad 02 mars 2021, från <https://www.blauefrau.com/arkiv/>

Blaue Frau. (2021). *Blaue Frau*. Blau Frau. <https://www.blauefrau.com/blaue-frau/>

Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Classics.

Case, S.-E. (2008). *Feminism and Theatre* (Reissued ed.). Palgrave Macmillan UK.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989, 139–168.

Dahl, U. (2012). *Femme on femme: Reflections on collaborative methods and queer femme-inist*

- ethnography* (s. 143–166). Ashgate Publishing Ltd.
- Diamond, E. (1997). *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* (1:a uppl., Vol. 1997). Routledge.
- Farrell, N. (2017). *Devising Democracy: Performance, Power, and Play* [M.A., University of California, Santa Cruz].  
<http://search.proquest.com/docview/1945977335/abstract/C5E9816979E04A22PQ/1>
- Harris, M. (2015). *What's a 'safe space'? A look at the phrase's 50-year history*.  
<https://splinternews.com/what-s-a-safe-space-a-look-at-the-phrases-50-year-hi-1793852786>
- hooks, bell. (2014). *Black Looks: Race and Representation*. Taylor & Francis Group.  
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/gu/detail.action?docID=1813137>
- Johansson, B. (2006). *Befrielsen är nära: Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater*. Göteborgs universitet.
- Järleby, A. (2009). *Inlevelse och distans: Bertolt Brecht - om dramaturgi och skådespeleri*. Pegasus.  
<http://www.pegasusforlag.se/gfx/books/normal/inlevelse.png>
- Ladwig, R. C. (2021). Proposing the safe and brave space for organisational environment: Including trans\* and gender diverse employees in institutional gender diversification. *Gender in Management*. Scopus. <https://doi.org/10.1108/GM-06-2020-0199>
- Lindgren, S. (2005). Populärkulturstudier: Att vetenskapliggöra den omedelbara upplevelsen. *Sociologisk Forskning*, 42(2), 15–21.
- Lundberg, A. (2008). *Allt annat än allvar: Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur*. Makadam Förlag.
- Omstridd finsk teaterman död. (2016, augusti 3). I *Kulturnytt, P1, Sveriges Radio*.  
<https://sverigesradio.se/artikel/6486927>
- Pritchard, H., & Prophet, J. (2015). Diffractive art practices: Computation and the messy entanglements between mainstream contemporary art, and new media art. *Artnodes*, 2015(15), 5–14. Scopus. <https://doi.org/10.7238/a.v0i15.2594>
- Rosenberg, T. (2012). *Ilska, hopp och solidaritet: Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Atlas.

Sieg, K. (2015). Race, Guilt and Innocence: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater.

*German Studies Review*, 38(1), 117-134,237.

Thomsson, H. (2010). *Reflexiva intervjuer* (2:a uppl.). Studentlitteratur.

Winther Jørgensen, M. (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur.

## Intervjuer och föreställningar

Transkriberingar av intervjuerna finns hos författaren.

Länk till inspelade föreställningar finns hos författaren.