

En postdramatisk föreställning dissekerad

Den konstnärliga processen bakom verket Fuckgirl

ANTONIA HENN



Foto: Antonia Henn

**KONST-
UNIVERSITETET**

✕ TEATERHÖGSKOLAN

2021

LÄRDOMSPROV

SAMMANDRAG

DATUM:

FÖRFATTARE		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM	
Antonia Henn		Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst på svenska	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR)	
En postdramatisk föreställning dissekerad: Den konstnärliga processen bakom verket Fuckgirl		50 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL			
Idomeneus. Roland Schimmelpfennig. 12.02.2021. Teaterhögskolan. Den konstnärliga delen är en produktion av Teaterhögskolan			
Lärdomsprovet/avhandlingen får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja	Sammandraget av lärdomsprovet får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja
<p>Uppsatsen är en studie i arbetsprocessen bakom föreställningen Fuckgirl som framfördes på Teater Virus gästscen i november 2020. Syftet med uppsatsen är att undersöka vilka tekniker och metoder jag använder mig av i mitt arbete, samt att öppna upp föreställningens tematik och vilka tankegångar som ligger bakom mina konstnärliga val. Genom den här uppsatsen vill jag uppmuntra skådespelare att skriva om sin egen konst, och därmed avmystifiera konstskapandet för skådespelaren själv, såväl som för publiken.</p> <p>För att göra detta börjar jag med att etablera vilken min egen position är, det vill säga vilka värderingar om scenkonst jag själv har. Jag beskriver även min egen estetik genom att öppna upp termen postdramatisk teater. Därefter redogör jag för hur idén till föreställningen tog form. Detta gör jag genom att analysera det egna textmaterialet jag inspirerades av, samt beskriva de kurser, tekniker och teorier som kom att ligga som grund till mitt arbete och mina frågeställningar i föreställningen. Efter det beskriver jag på vilket sätt jag genom begränsningar fick en ram för mitt tema, och hur jag sedan genom improvisation och diskussion, både individuellt och med resten av arbetsgruppen, arbetade för att skapa material att fylla den ramen med. Därefter beskriver jag det materialet, det vill säga föreställningen, genom att gå igenom föreställningen kronologiskt. Jag öppnar upp den tematik och de element jag arbetat med och förklarar hur de gestaltas i föreställningen. Jag avslutar uppsatsen med att beskriva hur föreställningen blev mottagen av publiken, vad jag själv anser om föreställningen och vilka saker jag vill jobba vidare med.</p>			
ÄMNESORD			
Skådespelarkonst, postdramatisk teater, konst, konstnärlig process, Teaterhögskolan			

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING	4
<i>Metod och teori</i>	6
1. MINA EGNA KONSTNÄRLIGA PREFERENSER	8
1.1 <i>Postdramatisk teater</i>	8
1.2 <i>Vad gör konsten?</i>	10
1.3 <i>Teaterns här och nu</i>	11
2. FUCKGIRL - HUR FÖDDES IDÉN?	13
2.1 <i>Textmaterial</i>	13
2.2 <i>Kursunderlag och bakgrundsarbete</i>	16
3. PÅ GOLVET – HUR ISCENSÄTTER JAG MINA IDÉER?	22
3.1 <i>Begränsningar och ramar</i>	22
3.2 <i>Individuellt arbete</i>	24
3.3 <i>Gemensamt arbete</i>	26
3.3.1 <i>Kameran</i>	27
3.3.2 <i>Den internaliserade manliga blicken</i>	28
4. FÖRESTÄLLNINGEN DISSEKERAD	30
4.1 <i>Början</i>	30
4.2 <i>Geggan</i>	31
4.3 <i>Ett möte mellan kroppar</i>	33
4.4 <i>Juck-sekvensen</i>	34
4.5 <i>Det monstruösa</i>	37
4.6 <i>Kroppen som landskap</i>	39
4.7 <i>Slutet</i>	40
5. ANALYS AV FÖRESTÄLLNINGEN SOM KONSTVERK	42
5.1 <i>Mottagande</i>	42
5.2 <i>Återstående frågor</i>	43
AVSLUTNING	45
UTBILDNINGSPROGRAMMET I SKÅDESPELARKONST PÅ SVENSKA	

<i>Sammanfattning av uppsatsen</i>	45
<i>Slutord</i>	45
TACK	47
KÄLLFÖRTECKING	48

INLEDNING

Under mina studier på Teaterhögskolan i Helsingfors (2016-2021) har vi fyra gånger haft en kurs som kallats för Eget Arbete. Senare byttes kursens namn till Fritt Arbete. Under den kursen får den studerande själv skapa en föreställning, antingen ett soloarbete, eller ett grupparbete. Fritt Arbete-kurserna hör till de som varit viktigast för mig under min utbildning. Kursens arbetstes lyder: "Allt kan bli konst". I varje Eget Arbete under min utbildning har jag skapat verk som kan gå under benämningen postdramatiska.

Oberoende av hur processen framskridit, nås alltid en punkt där konstnären ska beskriva sin idé verbalt, senast i programbladet, och den punkten har alltid varit svår för mig. Då jag ska öppna upp min egen konst och förklara *hur? vad? och varför?* har jag mött ett motstånd i mig själv – "Jag kan inte förklara, mina val är intuitiva, låt verket tala för sig själv!" Jag har tidigare antagit att anledningen till min motvilja är att programbladet ofta ska slängas ihop i sista sekunden, precis före premiären, och då är jag helt enkelt för stressad för att formulera mig. Men under det senaste året har jag insett att det också har att göra med att jag inte velat påverka hur publiken läser verket för mycket, eftersom jag tänkt att det förstör den konstnärliga upplevelsen. Jag låter själv ofta bli att läsa programblad när jag går på teater, jag vill vara så neutral som möjligt för att kunna associera fritt under föreställningen och se vart min tanke vandrar.

Men efter föreställningen brukar jag vilja läsa precis allt jag hittar, i synnerhet om jag sett en föreställning som inte följt den klassiska teaterns konventioner. Att läsa artiklar, recensioner, blogginlägg etc. efter föreställningen, brukar jag tycka att ger föreställningen ett mervärde. Jag har hört många säga att teatern är ett särskilt medium eftersom verket endast existerar medan vi sitter inne i salongen. När vi lämnar teatern är det borta. Men jag håller inte med. När jag ser teater är en del av konstupplevelsen att tänka på min upplevelse efteråt, att låta konstverket fortsätta sitt liv i mig, förkovra mig i verket. Tänka. Och för mig hör det då till att jämföra mina tankar och intryck med andra synpunkter, och allra mest nyfiken är jag på konstnärens egen synvinkel. Jag

upplever tyvärr att jag sällan hittar texter eller artiklar där konstnärerna själva utförligt beskriver sina verk.

Därmed är det något av en paradox att jag själv inte har skrivit mer utförligt om mina arbeten, i och med att jag vid närmare eftertanke inte alls tycker att det förstör den konstnärliga upplevelsen, utan att det fördjupar den. Det är kanske snarare formatet “programblad” som väcker oviljan i mig, då det ofta delas ut till publiken före föreställningen istället för efteråt, inte skrivandet i sig. Det är den ena anledningen till att jag väljer att skriva ut min process och mina tankar om konst i den här uppsatsen.

Den andra anledningen, som jag snart kopplar till den första, är att undersöka vilka verktyg och tekniker i skådespelarkonst vi fått under utbildningen, och hur jag använder mig av dem. Under min studietid har utbildningens innehåll ofta diskuterats, och missnöje med att vi inte har tillräckligt med så kallad “skådespelarteknik” har med jämna mellanrum uttryckts inom kursen. Enligt min egen tolkning är det som egentligen efterlysts mer ingående undervisning av traditionella skådespelarmetoder, till exempel Stanislavskij- eller Chekhov-teknik. I diskussionerna kring detta, inte enbart inom min egen kurs på skolan utan även “på fältet”, har kolleger oroat sig över hur vi ska klara oss i arbetslivet, och dolt bakom den oron skymtar jag också frågan “Kan de överhuvudtaget skådespela?” I de här resonemangen anser jag att det finns en osynlig värdering, som är förlegad. “Riktigt” skådespelande är, enligt de här fördomarna, karaktärsarbete och hanterandet av klassiska dramaturgier, medan till exempel konceptuellt skapande, rumslig komposition och posthumanistiskt uttryck ogiltigförklaras som “flum”.

Det smittar av sig så att även jag, när jag hör mina kollegors oro, undrar: *Kan jag överhuvudtaget skådespela?* Jag vet ju att jag gått på Teaterhögskolan i nästan fem år, kan det vara så att jag ändå, efter hela den här tiden är *teknik-lös*? Är det så att jag inte vet vad jag håller på med?

Eller kan det vara så att vi saknar ett språk för postdramatisk teaterkonst? Att den sortens konstskapande mystifieras, till och med för konstnärerna själva, så i den mån att all den kunskap som ligger bakom ett mer svårläst verk förklaras som till exempel ogreppbar intuition, eller helt förblir oartikulerad.

Jag anser inte att varje konstnär ska skriva ut sin process i en magistersuppsats, men jag tror att det är viktigt att vi skriver om vår konst. Särskilt postdramatisk teater kan vara svårtydd, och det innebär ofta att det är den erfarna publikmedlemmen som ser nyanser i verket, medan den mer oerfarna blir förvirrad och känner sig osynliggjord. Att skriva om hur vi arbetar och vad som ligger bakom våra konstnärliga beslut kan göra teatern mer tillgänglig för publiken, men också kristallisera den expertis konstnären besitter.

I den här uppsatsen studerar jag vad mina till synes intuitiva val baserar sig på, på vilket sätt de är genomtänkta och välmotiverade. Jag dissekerar min egen process och min föreställning, samt lyfter fram de tankar och diskurser som utgör grunden till mina konstnärliga beslut. Därmed upplyfter jag det de facto metodiska, kunskapsbaserade skapandet jag ägnat mig åt.

Jag granskar hur idé blir föreställning, enligt vilken logik, och utifrån vilka ideal om teater jag som konstnär fattat mina estetiska, dramaturgiska och skådespelartekniska beslut. Jag reflekterar kring och förklarar mina egna konstnärliga preferenser, det vill säga hurdan scenkonst jag uppskattar och varför, för att sedan kunna studera hur mitt eget arbete uppfyller, eller låter bli att uppfylla, de idealen. Uppsatsen studerar hurdana tankar och frågor min process började vid, och hur jag bar mig åt för att gestalta dem sceniskt.

På samma gång som uppsatsen rent tekniskt är ett exempel på hur en konstnärlig process kan gå till, strävar jag också till att bidra till att fylla den kunskapslucka kring artikulation av metodiskt och tekniskt skapande av postdramatisk teater, som verkar finnas såväl på Teaterhögskolan, som på det finlandssvenska teaterfältet.

Metod och teori

Uppsatsen är en studie i arbetsprocessen bakom föreställningen Fuckgirl som framfördes på Teater Viirus gästscen i november 2020. För att beskriva min utgångspunkt och mina konstnärliga preferenser beskriver jag med hjälp av teaterprofessorn Hans-Thies Lehmanns definition konceptet postdramatisk teater. Jag diskuterar konsten och teater som underhållning med stöd av teorier av konstvetare och teoretiker. Då jag redogör för min utgångspunkt för föreställningen Fuckgirl använder jag mig av exempel på textmaterial jag skrivit, och presenterar några av de kurser

utgående ifrån vilka jag utvecklade min arbetsmetod. Då jag beskriver dessa kurser tar jag hjälp av anteckningar från kurserna, material jag skapade under kursernas gång, samt dokumenterade citat från pedagogerna.

För att minnas arbetsprocessen har jag diskuterat med Sara Forsius från arbetsgruppen för att tillsammans gå igenom hur vi arbetade. Utgående från de diskussionerna samt mina egna minnen, anteckningar och videomaterial från mina individuella improvisationer beskriver jag hur vi skapade föreställningen. Då jag berättar om föreställningen kronologiskt har jag tagit hjälp av en inbandad version av föreställningen för att noggrannare kunna beskriva händelseförloppet. De flesta bilderna i uppsatsen är skärmlapp från den inbandningen. Jag har inte öppnat upp alla föreställningens detaljer lika mycket, utan fokuserat på de sekvenser, element och ögonblick som jag ägnade mest tankar och arbete åt under processens gång. För att förklara föreställningens tematik hänvisar jag till filmteoretikern Laura Mulveys teori om den manliga blicken, och diskuterar min syn på “det monstuösa”, bland annat med hjälp av filosofen Julia Kristevas teori om abjektion och Barbara Creeds feministiska teori om den feminina monstuösa kroppen.

I uppsatsens sista kapitel redogör jag för föreställningens mottagande. Jag hänvisar till kommentarer jag minns, men redogör även för kommentarer som skickats till mig elektroniskt och därmed sparats konkret. Jag hänvisar även till ett telefonsamtal där jag intervjuar en publikmedlem. För att dokumentera telefonintervjun förde jag anteckningar.

Då jag i uppsatsen skriver om “kvinnor och män” syftar jag på de sociala könsroller människor indelas i enligt den heterosexuella matrisen¹. Den heterosexuella matrisen syftar på en diskurs där kroppar förklaras som manliga eller kvinnliga, och påstås vara motsatta varandra för att därmed kunna vara föremål för varandras begär. Detta baserat på filosofen och genusteoretikern Judith Butlers teorier.

There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results.²

¹ Judith Butler (1999) s 194, not 6

² Judith Butler (1999) s 33

1. MINA EGNA KONSTNÄRLIGA PREFERENSER

I det här kapitlet diskuterar jag mina egna preferenser inom teater och min syn på konst för att få en förståelse för min egen position som konstnär. Jag redogör kort för vad begreppet *postdramatisk teater* innebär, varefter jag reflekterar kring vad jag anser att konstens uppgift är och vilken slags scenkonst som är tilltalande för mig, samt publikens roll inom scenkonsten.

1.1 Postdramatisk teater

Ingen av de föreställningar jag gjort under Eget Arbete kurserna på Teaterhögskolan går under termen "pjäser". Ordet teaterpjäs har jag hört användas om föreställningar, men vad ordet i första hand syftar på är en dramatisk text.

pjäs *litterärt verk med (nästan) enbart dialog, avsett att uppföras på teater*
*SYN.teaterstycke, skådespel, drama*³

Jag antar att anledningen till att föreställningar och teatrala uppsättningar på scen i vilken form som helst kan benämnas som pjäser beror på att det genom den västerländska teaterhistorien ofta varit just det de varit, en uppsättning av en text. Därför används ordet teaterpjäs även som synonym till ordet skådespel, även om det ena ordet syftar på en text, och det andra på en föreställning. Hur vi använder de här orden avslöjar mycket om vad vi förväntar oss att teater ska vara, och det är varken fel eller märkligt att den första associationen många får då de hör ordet "teater" inte innefattar postdramatisk teater.

Postdramatisk teater är ett begrepp definierat av teaterprofessorn Hans-Thies Lehmann.⁴ Lehmann studerar en utveckling inom teatern som pågått åtminstone sedan 1960-talet, där det sceniska berättandet strävar till att frigöra sig från det textbaserade, linjära uttrycket. Fokuset ligger snarare på att utforska olika tillstånd och relationer, och textens roll betraktas som jämbördig med andra element, till exempel ljus, ljud och scenerier. Skådespelarens roll i ett postdramatiskt verk är också förändrad. Skådespelarens uppgift

³ Svensk Ordbok|ord=Pjäs

⁴ Hans-Thies Lehmann (2006)

är inte längre nödvändigtvis att på ett trovärdigt sätt gestalta en psykologiskt uppbyggd karaktär, istället ligger tyngdpunkten på att handla i nuet och vara känslig och mottaglig i mötet med publiken. Det här är en estetik, eller ett berättargrepp, som kan tillämpas i olika slags teaterproduktioner, såväl i föreställningar baserade på klassiska pjäser som på konceptteater.⁵

Den engelske forskardoktoranden Tom Nicholas som i sina videoessäer undersöker samverkan mellan kultur och politik beskriver postdramatisk teater enligt följande:

Postdramatic theatre is largely defined in opposition to dramatic theatre. In many ways, it is what it is not. It can vary hugely in form and content, but central to it, is the idea of a rejection of simple, logical, causal sense being made from a piece of theatre. As a movement it contests that the world is best represented not through things which make simple, logical, causal sense, but in the conflicting, the contested, and the irreconcilable multiple logics. ⁶

I citatet ovan beskrivs den postdramatiska teatern som en motreaktion till hur världen tenderats förklaras genom teatern. Jag uppfattar det som att den postdramatiska teatern utmanar synen på ett enda sätt att tolka världen, och öppnar upp för andra alternativ. Den illustrerar en uppfattning av att världen är större än den bild som kan erbjudas genom ett textbaserat uttryck, och människans förståelse av verkligheten mer komplex. Min uppfattning är att det som kan klassas som postdramatiska verk ofta betraktas som svåra att förstå, och det tror jag beror på att den västerländska publiken är så van vid det linjära berättandet att vi som publik försöker applicera den logiken och dramaturgin även på verk som inte fungerar enligt de narrativen.

Jag anser inte att all teaterkonst borde vara postdramatisk. Snarare ser jag postdramatiska berättargrepp som ett välkommet tillägg som berikar den västerländska teatern som konstform. Både en traditionell pjäs och ett postdramatiskt verk kan ha, eller låta bli att ha, ett konstnärligt värde. Att jag själv tilltalas av berättartekniker som kan gå under benämningen postdramatiska är en personlig preferens. Det baserar sig

⁵ Theresa Benér (2007)

⁶Postdramatic Theatre and Postmodern Theatre: WTF? An introduction to Hans Theis Lehmann. 23.5.2017. 5:02

helt enkelt på hur jag själv tycker att det är intressant att jobba just nu, och vilken slags teater jag själv tycker att är mest givande för mig då jag själv befinner mig i publiken.

1.2 Vad gör konsten?

Vilken är konstens uppgift? Vad gör någonting till konst? Den sovjetiske litteraturkritikern Viktor Shklovsky beskriver en syn på konsten där den strävar till att hjälpa oss fördjupa vår uppfattning om vad och hur saker är, och därmed göra dem ”obekanta”:

Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.⁷

Det kan (som ovan) handla om ett objekt, men också om ett fenomen eller en struktur. För att försöka förstå vad Shklovsky menar med att “make the stone stony” utvecklar jag tanken.

Vi vet alla vad en sten är. Tänk dig att du går på en strandpromenad och passerar en grå stenumbling. Grå, inte riktigt liten men inte heller särskilt stor, rund. En helt vanlig sten. Du passerar den utan att ägna den desto mer av en tanke.

Då kunde ett konstverk som behandlar stenar få dig att stanna upp vid den här stenen och se på den med nya ögon. Se dess uråldrighet, att den faktiskt inte är rund, se stenens form vittna om dess historia, hur stenen sakta förändrats med tiden, hur dess gråa färg berättar om dess beståndsdelar, mineraler, att stenen är just en sten, inte grus, sand eller ett helt berg. Hur du är gjord av samma saker som stenen om vi ser på hela livets beståndsdelar, men att den ändå är annorlunda än du.

När du ser på stenen i den kontexten kan det förändra både hur du ser på stenen, och hur du ser dig själv i relation till stenen. Hur du förstår världen.

Teatern är en konstform, men det betyder inte att varje föreställning har ett konstnärligt värde. Teaterns status som underhållning tycker jag inte ska förkastas som banal eller

⁷ Victor Shklovsky (1997)

felaktig, men jag tror på att teatern kan vara mer än enbart underhållande. Enligt den nederländska professorn i konstsociologi Pascal Gielen och den belgiska teaterregissören Paul De Bruyne är det då ett verk överskrider sin underhållningsstatus som verket i fråga blir konst:

The quality of art is measured by the degree of transgression or 'dismeasure' it achieves. Over time, this dismeasure may become generally accepted and be repeated by others, made into a refrain. At that point, the dismeasure becomes measure, and soon becomes measurable entertainment. In other words, the distinction between art and entertainment makes clear that even great artists who keep repeating themselves, staying within their own measure, are in fact only entertaining their surroundings. Then again, entertainment that transgresses its own limits may come to be recognized as art.⁸

Jag tycker inte att teaterns primära uppgift är att underhålla åskådaren. Det är en förenklad syn på vad konsten kan göra. Jag tycker inte heller att teatern har som uppgift att erbjuda svar på svåra frågor, utan att granska frågeställningar, existerande maktstrukturer och normer. Helt enkelt – sådant som påverkar människan. I mitt arbete vill jag inte heller jobba med klara budskap, utan vill lämna publiken med motstridiga känslor och tankar. Sådant som publiken själva sedan får utveckla och fundera över. Jag tror att ambivalenta budskap göder våra tankar, vår förmåga till empati, vår strävan efter ny kunskap och ger oss nya synsätt då vi betraktar världen.

1.3 Teaterns här och nu

Jag funderar på uttrycket “den fjärde väggen”, som syftar på en osynlig vägg mellan publiken och skådespelarna. I praktiken betyder det att skådespelarna låtsas att publiken inte är där, och att publiken blir passiv, åtskild från de aktiva skådespelarna. Den fjärde väggen är ett relativt nytt begrepp som sägs ha myntats av filosofen Denis Diderot i slutet av 1700-talet. Begreppet spreds under 1800-talet då realismen var populär inom konsten, och blev en viktig konvention inom det sceniska uttrycket som ännu idag används. Jag nämner den eftersom jag anser att den fjärde väggen är en konvention som illustrerar en tendens kring vårt sätt att tala om teater även idag⁹. Vi drar en hård gräns

⁸ Pascal Gielen, Paul De Bruyne (2012)

⁹ The Art and Popular Culture Encyclopedia

mellan publiken och skådespelaren. Jag påstår att det är ett förenklande sätt att tala om vad som sker i scenrummet.

Oberoende av uttryckssätt, genre eller bakgrundsmaterial påstår jag, som många andra, att essensen i teatern är den delade platsen i tid och rum, men vad det innebär för det sceniska uttrycket varierar. Teatern innefattar ett "här och nu" som delas med publiken, alla befinner sig i samma rum. Teatern i sig är ett immersivt, interaktivt medium, just på grund av att tid och plats blir till ett delat utrymme, som alltid är en del av verket, konsten i sig. Vad jag syftar på med interaktivitet här, är att publiken, med sin blick på verket också alltid påverkar föreställningen. Och vice versa, föreställningen påverkar publiken. På vilket sätt det sker är unikt för varje föreställning, men interaktiviteten är inbakad i själva formatet.

Den slovenska sociologen Tomaž Krpič beskriver relationen mellan publiken och skådespelaren enligt följande:

The theatre is about a close spatial and synchronic temporal relationship between two types of performing bodies: the performers' performing body and the spectators' performing body. ¹⁰

Skådespelaren påverkas alltså alltid av publikens närvaro och blick. I scenrummet sker ett utbyte eller en synergier mellan skådespelare och publik. Inte bara det, också en situation där den ena inte kan finnas utan den andra, ingen publik – inget konstverk och utan konstverk blir publiken bara en folksamling.

¹⁰ Tomaž Krpič (2011)

2. FUCKGIRL - HUR FÖDDES IDÉN?

I det här kapitlet berättar jag vilka frågor och ämnen min process började vid.

Min process med föreställningen Fuckgirl började långt innan den repetitionsperiod som var insatt i vår kurstidtabell i oktober 2020. Jag arbetade med att undersöka kvinnokroppens form och kamerans agens under några av de kurser vi hade under våren samma år. I det här kapitlet presenterar jag delar av det textmaterial min idé baserade sig på, och berättar om de kurser och frågeställningar som blev grund och metod för föreställningen.

2.1 Textmaterial

I kursen Eget Arbete 3, under sista året på kandidatutbildningen, gjorde jag en föreställning där jag behandlade beröring, och min ångest kring så kallade “okontrollerade rum”, jag syftade på situationer som till exempel rörelseimprovisation, där hotet om att någon skulle röra vid mig var närvarande. Föreställningen hette Skinnad/Berörd. I de situationerna såg jag beröring som hot, men redan under processen med den föreställningen, då jag reflekterade kring min relation till intimitet och närhet, insåg jag att det inte gäller all närhet. När det handlar om romantisk kärlek och sex är det annorlunda. Jag spekulerade kring att det kunde bero på att modellerna kring hur vi rör vid varandra och hur vi är intima när det kommer till romantisk kärlek är stramare, att intimitetens form är mer förutsägbar än vad den är i ett rum fullt av skådespelare som experimenterar kroppsligt.

Under vårterminen det fjärde året av mina studier började jag på allvar fundera på vad jag ville jobba med i den sista Eget Arbete-kursen, som nu bytt namn till Fritt Arbete, och ganska snabbt insåg jag att jag ville jobba med kärlek, dejting och sex, baserat på mina egna upplevelser.

Att dejta är sjuttio procent dåligt sex

När jag träffar trettio procenten tror jag att det är kärlek

Att dejta är att raka fittan för män som inte bryr sig om dig

Att vara okej med att han i sista sekunden meddelar att han är två timmar försenad

Och skämmas över att inte vara en starkare kvinna

En kvinna som inte böjer nacken och fnittrar förläget

som inte flackar med blicken under ögonfransarna

I trettio procenten finns

Någon som lägger märke till mina våta ögonglobers längtan efter salt

Efter tårar.

Och som visar mig sina födelsemärken.¹¹

Jag satt och pantade på texter jag skrivit om olika män jag dejtat, om olycklig kärlek, om att göra allt för att räcka till. Texterna var skisser, fragmentariska, ibland dikter, ibland något som försökte närma sig prosa. De texterna ville jag använda som material i min föreställning. Jag ville ge plats åt att sörja, åt “ingen tycker om mig” – den ledsna skrivande rösten som är ensam och trött på att dejta. Jag ville ge en röst åt delen av mig som ältar sin ensamhet, sitt gång på gång krossade hjärta, som gör allt hon kan för att behaga fastän hon egentligen är feminist och borde veta bättre, som är naiv, patetisk, känslig, trött, men envisas med att fortsätta sitt sökande efter kärlek. Men det fanns en annan sida av den skrivande rösten också. Den sidan rör sig mellan raderna, närvarande i texten i formuleringar och små pikar. Den rösten är arg, cynisk och arrogant. Vill slåss. Insisterar.

Jag vill skrika men fogar mig

Ni vill ha mig mjuk

För er är mjuk liten

Jag är mjuk som protest

Jag hoppas jag inte smälter bort

Jag hoppas ni inte bränner upp mig

Det kan ni faktiskt inte

Jag brinner inte, jag försvinner inte

Jag är hård som sten och mjukare än vad ni någonsin vågar tro.¹²

Rösten i texten är en heterosexuell kvinna som letar efter kärlek, gång på gång stöter på besvikelser men utan att ge upp sitt sökande. I vissa texter har hon sex så att det känns bra, men blir besviken efteråt då sexet inte betydde samma sak för mannen som för henne. I andra texter beskriver hon själv hur sexet inte betyder någonting, hur hon bara

¹¹ Eget material

¹² Eget material

gör det för att det på något sätt "hör till" och för att få bekräftelse. Hela tiden reflekterar hon, och erbjuder på det sättet ett motstånd, men hennes tankar, hennes sätt att se världen blir aldrig till handling. Hon spelar med. Hon spelar rollen "kvinna" i en dejtingvärld som i hennes ögon är gjord för och av män.

Parallellt med mina funderingar kring texterna började jag tänka kring en aspekt av den sexpositiva feminsimen jag lagt märke till i popkulturen de senaste åren – avklädda, suggestiva bilder på kvinnor prisas som "empowering", utan att de egentligen skiljer sig från de bilder som kritiserar för att objektifiera kvinnor. Ordet empowering är ett engelskt ord som är svåröversatt till svenska. När någonting är "empowering" betyder det på svenska att det stärker egenmakten.

Jag undrade: Blir det mindre objektifierande om man objektifierar sig själv? För mig kändes det som att spela patriarkatet i händerna, jag fortsatte undra: Är det här verkligen det enda sättet på vilket kvinnor kan uttrycka sin sexualitet?

Jag minns inte exakt när jag kom i kontakt med feminismen för första gången, men under mina tidiga tonår visste jag åtminstone att det var orättvist att om män knullar runt prisas de, och om kvinnor gör det är de slampor. Det var inte bara jag som visste det, utan alla runt mig visste det också, i mina kretsar under den tiden var vi feminister. Så när jag började knulla runt var det ingen som ifrågasatte det. Att ha mycket sex med många olika män blev ett självändamål för mig. Och trots att feminismen kommit långt, trots lika rösträtt och större möjligheter för kvinnor i arbetslivet påstår jag att kvinnan ännu (då, under mina tonår, och nu) ofta bedöms enligt hennes " knullbarhet". Och när jag låg runt bevisade jag att jag var knullbar, alla ville ligga med mig, och dessutom ville jag ligga med alla. Det kändes bra att få bekräftelse, att män ville ha sex med mig kändes som ett bevis på att jag dög, att jag var lyckad. Att jag var en attraktiv kvinna.

Så jag samlade ligg på en lista för att protestera mot "slutshaming", ett begrepp som betyder att skuldbelägga kvinnor för deras påstådda sexuella lösaktighet.¹³ Det blev som ett feministiskt alibi. Jag försökte knulla som en man, men utan maktpositionen, och nu plötsligt är jag 27 och inser att jag inte vet om jag någonsin egentligen sökt efter min

¹³ Wikipedia (1)

egen njutning, eller om jag bara tagit den lättaste vägen för att få det ultimata beviset på min duglighet. Jag inser att jag inte vet vad erotisk njutning är för mig. Vad skulle hända med den erotiska njutningens uttryck om den inte präglades av den manliga blicken eller om den inte förhöll sig till den manliga blicken alls, vad skulle det betyda? Är det möjligt?

Man vill ju vara både hora, madonna och feminist.

Uppvuxen under den manliga blicken, ingroomad i det. Så kom feminismen och började ställa mig frågor, men min kropp hade redan hittat sin trygghet under den manliga blicken. Vad som finns utanför det är inte längre tryggt, det är inte ett eden, det är att börja definiera sitt värde och sin position i världen från början. Det är obekvämt. Det är orättvist.

Och mitt i allt det, i all osäkerhet, i all omöjlighet, letar jag efter kärleken.¹⁴

Jag utvecklar begreppet “den manliga blicken” i kapitel 3.3.2 i uppsatsen.

Mina spekulationer kring varför det är lättare med beröring i vissa situationer och svårare i andra, tror jag rörde vid något brännande. Att det handlar om modeller, att det är lättare att existera enligt en viss modell än att utmana den. Men för en progressiv feministisk diskurs, och för ett mer jämställt samhälle tror jag vi behöver våga utmana vissa modeller. Och jag har möjligheten, verktygen och viljan att göra det genom konst. Så från föreställningen *Skinnad/Berörd* som handlade om min motvilja inför beröring, dyker jag ner i en föreställning som ska handla om hur jag vill vara någon nära. Fuckgirl.

2.2 Kursunderlag och bakgrundsarbete

Det första steget från min grundidé och tankarna jag hade kring mina teman, kärlek, dejting och sex, till att skapa en föreställning, var att långsamt börja besvara frågan “hur?”. För att göra det behövde jag först konkretisera ett berättargrepp, och ge mig själv några förslag på element att arbeta med. Jag var inspirerad av de kurser vi haft under våren 2020, särskilt Esa Kirkkopeltos kurs *A Night at the Opera. MA-course on*

¹⁴ Eget material

Affective dramaturgy, Viviann Sobottkes kurs som skulle heta *Regression Atelier for Terrorised Adults*, och Elina Pirinens kurs som skulle heta *Phantasmatic Inner Drama*. “Skulle heta”. Kursernas namn och innehåll påverkades då de på kort varsel hölls som distansundervisning (istället för närundervisning som det ursprungligen var planerat) på grund av coronapandemin. Kursernas namn är eventuellt missvisande, men de fick aldrig några officiella nya namn.

Under Kirkkopeltos kurs jobbade vi med så kallade *affects*. Under hela kursens gång försökte vi studerande tillsammans med pedagogen definiera och förstå vad en *affect* var. Begreppet var svårdefinierat eftersom *affects* är ambigösa. Att försöka översätta termen till svenska och tala om “affekter” som enligt Svensk Ordbok¹⁵ betyder “stark sinnesrörelse med inslag av upphetsning, vrede e.d., men inte enbart sorg” är trots den vaga definitionen förenklande. Jag uppfattade inte nödvändigtvis *affects* som starka sinnesrörelser, de kunde vara vaga, odefinierade och flyktiga. Därför använder jag mig inte av den svenska översättningen av ordet utan hänvisar till begreppet med det engelska ordet *affect*. Det vi definitivt kunde konstatera då vi försökte definiera begreppet var att dessa *affects* påverkar våra kroppar, och att trots att vi inte med ord kan förklara exakt vad de är, kan vi undersöka hur de påverkar oss fysiskt.

Vi arbetade med att låta våra kroppar påverkas av *affects*, och att jobba med så kallad partialitet, alltså att låta kroppen bestå av olika element med sin egen agens. Till exempel kan en *affect* påverka din fot och skapa en rörelse i den, medan resten av kroppen förblir opåverkad, kanske du till och med är förvånad över fotens plötsliga egna liv! Då man arbetar med partialitet kan kroppen tänkas som en scen – en yta på vilken små etyder, karaktärer, dialoger kan äga rum.

*Body as stage consists of this kind of tensional relation or distance between different body parts and areas. A performer can make this unmeasurable distance appear to others in many ways. A part of my body appears in a certain way, while the rest of my body withdraws itself into the shadows. And the appearing part can always be distinguished and detached from the withdrawing part.*¹⁶

¹⁵ Svensk Ordbok|ord=Affekt

¹⁶ Esa Kirkkopelto (2018)

Jag njöt stort av att arbeta med detta. Att jobba med affects kändes som att träna fantasin, och att se kroppen som partiell inspirerade mig till att tänka kring hur begränsande formen “människokropp” är. Genom att lekfullt utforska helt nya sätt att se min egen kropp och hur olika kroppsdelar hänger ihop och rör sig, märkte jag att jag skapade nya kroppar, emanciperade ifrån normer kring hur en människa ska röra sig, utan att bli förevisande djuriska uttryck. Kroppen blev något helt nytt. Utmanade sin egen form. Läckte. Det var också under den här kursen som min tanke kring det monstuösa som en slags “läckande kropp” började ta form. I anteckningar Kirkkopelto delade med oss studerande formulerade han följande (fortfarande obeprövade) arbetshypotes:

Affect as it appears aesthetically: between beauty and horror

Beauty = pure pleasure of form

Horror = pure displeasure of the formless

Affect: beyond pleasurable / unpleasurable¹⁷

På grund av coronapandemins utbredning var Claire Sobottkes och Elina Pirinens kurser ordnade på distans, och de ursprungliga kursplanerna påverkades kraftigt av det. Trots det lärde de båda kurserna mig väldigt mycket. Under bägge ovanstående distanskurser arbetade vi ofta genom att göra små etyder på egen hand, som vi dokumenterade och delade med gruppen.

Sobottkes kurs behandlade bland annat teman som erotik, sensualitet och monstrositet. Vi fick i uppgift att till musik skapa en erotisk dans, baserat på ett brev någon annan i gruppen skrivit. I uppgiften utforskade jag min egen sensualitet, och lekte på samma gång med vulgära uttryck. Som “kompis” hade jag en blodapelsin och kameran. Jag kallade etyden BLOOD ORANGE.

Att välja ett objekt som kompis/inspiration/medspelare var en idé från en annan kurs vi haft under utbildningen, en rörelsekurs, också den med Elina Pirinen som pedagog. Under den kursen jobbade vi en dag med att dansa med en Runebergstårta, och undersöka hurdana kroppsliga uttryck och vilken slags rörelse bakelsen kunde inspirera

¹⁷ Esa Kirkkopelto (2020)

till. Speciellt under våren då jag jobbade ensam hemma kändes det viktigt och inspirerande för mig att fortsätta det arbetet, att hitta icke-mänskliga medspelare, och det blev också en av de viktigaste elementen i föreställningen Fuckgirl.

I BLOOD ORANGE lekte jag mycket med blicken till kameran. Jag såg rakt in i kameran hela tiden, medan jag poserade, åt blodapelsin och smetade fruktsaften över min egen kropp. Då jag delade mitt videoarbete med kursen fick jag följande kommentar av en kursdeltagare:

Challenging the male gaze, from relating to it creating a monster of pleasure, of being too much, and from there experimenting with letting go of the body more, pleasure becoming the grotesque, the animalistic, the body losing its forms.

Orality, when is it sexy, when is it just repulsive, where are the limits, where does the erotic and the disgusting meet.¹⁸

Kommentaren ovan väckte mycket tankar i mig, och fortsatte den diskussion jag redan börjat i mig själv. Jag undrade på vilket sätt jag utmanat den manliga blicken i min etyd, om jag överhuvudtaget hade gjort det? Jag lekte trots allt med rätt urvattnade poser, med associationer till pinuppor eller pornografi. Vad var det egentligen som var utmanande, och hur kunde jag utveckla det här uttrycket?

En annan uppgift vi fick var att ta ett fotografi som undersöker monstrositet.



Munnen som monster, 2020 Foto: Antonia Henn

¹⁸ Anonym kommentar i ett inom kursen delat textdokument

Här var min tanke att tuggad mat blir formlöst och därmed äckligt eller till och med monstruöst. Fotot leker också med munnen som något som förstör, förtär, och då maten rinner ut ur munnen tycker jag det nästan känns som att munnen rinner ut ur munnen. På samma gång ser jag en sensualitet i bilden, en njutning, och det är det som också får mig att associera till munnens sexualitet.

Vi hade arbetat med Elina Pirinen tidigare, då under rörelsekurser. Begrepp från de kurserna som följt med mig i mitt arbete är "Inner Garden" och "How the body comes out of the body".

Inner Garden syftar på människans inre processer. För att utforska vår Inner Garden tar vi hjälp av How the body comes out of the body, hur kroppen kommer ut ur kroppen. För att definiera det begreppet använder jag ett citat från en intervju med Elina Pirinen som publicerades på danscentret Zodiaks blogg:

När kroppen kommer ut ur kroppen, kommer kroppens interna processer som önskningar, fixeringar, njutningar, regressioner, affekter, tabun, drifter, intimiteter, drömmar, perversioner och kroppsvätskor ut.

Så här strävar kroppen till att inte bli ett instrument för något så kallat utomkroppsligt, och blir bara "som sådan" - på något förvirrande sätt, därmed till och med självrepresenterande och samtidigt ikonoklastisk.¹⁹

Det är alltså ett lyssnande på känslor och psyke, men också de faktiska anatomiska omständigheterna, ett slags psykosomatiskt utforskande. Det är ett arbete med och mot skam, att försöka låta kroppen tala utan att låta sig hindras av sociala regler och tabun.

Kursen vi hade under våren 2020 på distans var av en annorlunda natur än den tidigare kursen vi haft med Pirinen. Inofficiellt kallade Pirinen kursen Renessanssimaisterit – alltså Renässansmagistrar. Vi arbetade med olika konstgenrer, fotografi, målning, poesi, genom att göra små uppgifter eller verk som vi sedan visade för varandra.

I den kursen fick vi en uppgift där vi skulle göra en serie självporträtt. Jag fortsatte arbeta med sensualitet och fördjupade mitt arbete med blicken genom kameran, min

¹⁹ Zodiak (u.å.)

egen blick in i kameran, samt arbetet med olika "kompisar" (den här gången blev det mjöl och string-trosor). Min självporträttsserie handlade om kvinnoroller.



Just Baking, Making A Mess, 2020.
Foto: Antonia Henn



Not Clean, 2020. Foto: Antonia Henn

I bilden med mjölet undersöker jag kvinnan i köket och kvinnan i sovrummet. Jag förkroppsligar två olika kvinnoideal som jag upplever att sällan tillåts existera i samma kropp. I den andra bilden illustrerar jag min egen känsla av att inte ha en röst, ett uttryck utöver ett narrativ om kvinnor i spetstrosor. I bilden är jag inlåst, deformerad av mina egna sexiga underbyxor.

Jag såg någonting, en kropp, en idé, börja ta form, det som sedan en dag under sommaren fick ett namn. Fuckgirl kändes perfekt, jag tänker på vad en "Fuckboy" är, ett slang-begrepp som tidningen Expressen definierar så här:

Begreppet "fuckboy" uppkom för att beskriva den sorts killar som med ett douchigt beteende kan tänka sig att gå hur långt som helst för att få vad de vill ha. Utan att känna varken ansvar eller skuld.²⁰

Mina texter om kärlek, och mina tankar kring vad en kvinnokropp får göra och vara skulle ingå i föreställningen. Kvinnan som medvetet spelar en roll hon inte vill ha för att komma män nära, för att hitta kärlek. Hon är inte ett offer, utan en aktiv aktör i det patriarkala dejtingspelet. Det var henne jag ville undersöka, vad innebär den kroppen och hur kan den utmanas?

²⁰ Expressen (2016)

3. PÅ GOLVET – HUR ISCENSÄTTER JAG MINA IDÉER?

Hur skapar man en föreställning som inte är baserad på en text? Var börjar man?

I det här kapitlet redogör jag för hur processen rent konkret gick till. I skrivande stund har det gått över tre månader sedan premiären på föreställningen Fuckgirl, det är tillräckligt med tid för att minnena av processen ska ha blivit suddiga. Jag märker att det är svårt att minnas exakt hur vi fattade beslut, vad som ledde till vad. Det är oundvikligt att en del av mina minnen blir en rekonstruktion, att jag försöker applicera ett kronologiskt logiskt resonemang på något som till sin natur sker fragmentariskt. Ibland fattas beslut vars betydelse och logik först senare kan artikuleras. Det är det intuitiva skapandet: beslut och material som föds genom oartikulerade tankar som då de förkroppsligas och får en plats i föreställningen fylls av betydelse.

I det här kapitlet redogör jag för hur jag arbetade för att skapa material till och strukturera föreställningen, samt hur jag jobbade med min arbetsgrupp.

3.1 Begränsningar och ramar

Eftersom personalen på Teaterhögskolan och på Teater Virus behövde planera sin tidtabell och fördela resurser inför kommande höst, var vi tvungna att fatta rätt många beslut innan repetitionsperioden börjat. Logistiska, tekniska och andra produktionsbegränsningar är något som behöver tas i beaktande under varje teaterproduktion, och dessa har alltid en påverkan på föreställningens innehåll.

Jag började med de konkreta omständigheterna, vad jag visste. Jag visste att jag skulle skapa en föreställning som är ungefär trettio minuter lång, och skulle uppföras i Studio 1 på Teater Virus. Jag visste att detta skulle ske i november 2020, och att jag hade en repetitionsperiod på ungefär fyra veckor. Jag visste att min föreställning skulle heta Fuckgirl, och på något sätt behandla kärlek, sex och dejting. Eftersom Virus studio var relativt liten tänkte jag mig att föreställningen skulle vara frontal, alltså att publiken skulle sitta på ena sidan av rummet, riktad mot scenen. Som scenografi ville jag ha en soffa. Idén om soffan kom från en kort textsnutt bland mitt eget textmaterial:

Om det nödvändigtvis, absolut ska finnas sperma på min soffa, kunde det inte åtminstone ha varit sperma ur någon jag faktiskt tycker om?²¹

Den texten gav mig en idé om en scen eller en sekvens, där huvudkaraktären hittar en fläck på sin soffa efter en dålig dejt, och försöker putsa bort den, men den vägrar lossna. Det kändes som en poetisk tanke, soffan som en symbol för det trygga, egna hemmet, och fläcken som aldrig försvinner, som en ovälkommen husgäst. En soffa som symboliserar trygghet skulle betyda att föreställningen utspelar sig i ett vardagsrum. Den texten inspirerade även till nästa punkt på listan på saker som jag i det skedet visste att jag ville ha. Sperma som kompis, som icke-mänsklig medspelare.

Jag visste att jag ville jobba med kamera. Det betydde att jag behövde fatta ett tekniskt beslut gällande kameraarbetet, nämligen hur bilden skulle synas i scenrummet. I föreställningen *Skinnad/Berörd* arbetade jag med video, och då valde vi att göra en slags videoinstallation som scenografi. Vi hade sju skärmar av olika storlek på scenen, där vi spelade vårt videomaterial, och publiken satt utspridd i rummet. Eftersom jag nu ville arbeta med en frontal publikrelation, och lekte med en idé om att vardagsrum, tänkte jag mig att en stor projiceringsyta ovanför soffan och en liten skärm, en TV, skulle passa.

De här besluten resulterade i en första skiss på scenografin, och gav mig därmed omständigheten "ett vardagsrum" att arbeta med och kring.

Jag behövde också bestämma vem jag ville jobba med. Min intuitiva tanke var en arbetsgrupp bestående av mig själv, en filmfotograf och en ljudplanerare, samma sammansättning som jag arbetade med i *Skinnad/Berörd*.

Jag visste att jag ville jobba med filmfotografen Sara Forsius, vi hade jobbat tillsammans tidigare både inom scenkonst och film, och ville fortsätta vårt samarbete. Som ljudplanerare fungerade Ellen Virman. Jag hade inte arbetat med Ellen tidigare, men då jag kontaktade hen var hen ivrig över att arbeta med de ämnen jag föreslog.

Min position var i första hand performer och regissör. Jag planerade också scenografi, kostym, en del av marknadsföringen och jobbade för att få tidtabellerna att gå ihop. Jag

²¹ Eget material

strävade till att arbeta hierarkikritiskt. Jag ville att föreställningen skulle vara vår allas, jag ville inte diktera min vision som en sanning resten av arbetsgruppen skulle ha som uppgift att uppfylla. Snarare var jag nyfiken på vilka synvinklar och idéer Ellen och Sara hade, och hoppades att de skulle bredda, kanske till och med utmana, mina egna. Jag litade på deras expertis inom deras egna områden, och ville skapa ett arbetsklimat där den kunskapen kunde få florera tillsammans med min egen, inte begränsas av min egen syn på vad föreställningen borde bli. Det här artikulerade jag för arbetsgruppen, men också att jag bär huvudansvaret, och om vi kommer till en situation i arbetet där det är svårt att fatta beslut har jag sista ordet.

3.2 Individuellt arbete

Innan jag, Sara och Ellen påbörjade vårt arbete på golvet i oktober, jobbade jag på egen hand. I oktober var det dags att påbörja arbetet med att förkroppsliga mina idéer och föra dem till scenen. Jag arbetade inspirerat av begreppen *How the body comes out of the body*, samt *affects* och *partialitet* som jag beskrev i kapitel 2. I mitt fysiska arbete hade jag också med mig insikter från rörelseundervisningen med Anita Valkeenmäki, och det som gjorde mig trygg i mitt röstarbete var röstundervisningen vi fått av Stina Engström.

Under hela våren 2020 hade jag ett block postit-lappar och en penna framme hemma i lägenheten, och varje gång jag fick en tanke, något jag ville testa på scenen, en mening, ett begrepp, vad som helst som kändes som att det kunde ha med föreställningen att göra, skrev jag det på en lapp. På lapparna stod till exempel *smink*, *en resa från att inte vara tillräcklig till att vara för mycket*, *klagosång*, *spegel*.

För att förkroppsliga mina idéer arbetade jag med improvisation, och använde element jag skrivit på lapparna som inspiration. I och med att jag beslutat att ha en soffa på scenen, och i och med coronarestriktionerna, jobbade jag i mitt eget vardagsrum. Jag satt en tidsgräns, valde musik och element jag ville experimentera med. Den här metoden bygger på att undersöka och pröva mina teman. Vilka av de tankarna jag haft kommer fram i mitt arbete? Vilka material eller element skapar rörelse?

För att dokumentera mitt arbete, och för att kunna dela min process med Sara och Ellen, filmade jag mina improvisationer, samt förde en arbetsdagbok där jag reflekterade skriftligt och beskrev mina tankar bakom vad jag gjorde. Jag märkte att filmandet gav

mig frihet, i och med att jag inte under själva improvisationssessionen behövde tänka på hur det jag gjorde uppfattades utifrån. Det kändes viktigt eftersom jag i det här skedet ännu improviserade och intuitivt skapade material, det var viktigt för mig att bejaka mina impulser, snarare än att fundera över vad de spekulativt skulle betyda utifrån sett. Genom att filma mig själv kunde jag alltså delvis separera regi- och performer-rollerna ifrån varandra.

Ett viktigt element för mig att arbeta med under den här tiden var den så kallade sperman som jag tidigare i kapitlet nämnde. Jag tyckte det fanns något intressant i att tala om kärlek inkladdad i sperma, jag fick associationer både till att vara "besudlad", som någonting negativt, och till njutning, till och med emancipation.

Tidigare hade jag experimenterat med material som till exempel lera, blåbär, vetemjöl, apelsin och vatten, och märkt att det var ett bra sätt för mig att inspireras till rörelse, och att det gav en viss trygghet i arbetet. Det som blev min "sperma" var vatten, potatismjöl, socker och havremjolk, ihopkokat till en kräm. Vi i arbetsgruppen kallade det för "geggan" eller helt enkelt för "sperman".

När jag gick in i mina improvisationssessioner med sperman, jobbade jag med transformation. Jag hade idén om att sperman först skulle vara ovälkommen, och sedan bli en källa till njutning. Jag ville inte att huvudkaraktären skulle läsa materialet som sperma, utan låta det bli en association från publikens sida. Därmed kunde inte det första uttrycket direkt vara av äckel, utan snarare förvåning. Att geggan var ovälkommen skulle inte ha att göra med hur den såg ut, materialets karaktär, utan att geggan dök upp plötsligt och oväntat. Jag hade alltså en tes för hur mitt förhållande till geggan skulle gå till: Chock – äckel – nyfikenhet – begär. Jag jobbade med partialitet och affekter. Under en improvisation kunde till exempel min högra hand vara äcklad av geggan, medan min vänstra hand var nyfiken.

Parallellt med mitt kroppsliga arbete skrev jag på en monolog och började formulera en dramaturgi. För att göra detta började jag skissa på ett så kallat "score". Begreppet score har framkommit upprepade gånger under utbildningens gång, och har då syftat till ett slags manus för icke-textbaserad teater. Det är ett sätt att organisera det material jag vill jobba med och placera sekvenser efter varandra så som de sker i föreställningen. Mitt

score skapar föreställningens struktur. I det här skedet av processen var min score en slags tidslinje av post-it lappar och anteckningar.

Monologen jag skrev kom att handla om huvudkaraktärens förväntningar och känslor kring sin dejt med kärleksintresset "Pelle". Jag valde namnet Pelle, eftersom det fick mig att associera till barnböcker, till en barnslig, mjuk och sympatisk bild av en man, som fungerar i kontrast till hur den man som utövar den manliga blicken såg ut i mitt huvud. Jag strävade till ett naturalistiskt grepp i monologen, både i texten och i det sceniska uttrycket.

Under den första veckan jobbade jag enligt tesen: Monolog i början av föreställningen, sedan en sekvens där jag undersöker geggan, sedan... någonting? Jag visste inte vad som skulle komma efter geggan. Jag hade alltså en idé om hur föreställningen skulle börja, men inte hur den skulle sluta.

3.3 Gemensamt arbete

Under de två följande veckorna skapade vi föreställningen. Vi arbetade på Teaterhögskolan och på Teater Viirus, och nu var jag inte längre ensam. När jag och Ellen Virman jobbade tillsammans första gången började vi med att utveckla strukturen. Vi delade upp föreställningen i tre olika världar: Kärleksvärlden, male-gaze-världen och en tredje värld där vi skulle undersöka hur njutningens uttryck kunde se ut utan att relatera till färdiga modeller. Vi fantiserade om en formlös, könsöverskridande värld där kroppen är ett landskap. Här skulle också det monstuösa uttrycket komma in i bilden. Nu fick föreställningens score en ny rad post-its som stod för ljudelement. Strukturen med de tre världarna hjälpte oss att organisera det material vi hade, men skulle delvis komma att luckras upp och omformuleras senare under processen.

Vi fortsatte att jobba med improvisation för att skapa material, nu med vår tes om de tre världarna som grund. Den första gången vi alla tre samlades arbetade vi intensivt under ett veckoslut i Studio 1 på Teater Viirus. Mycket av den tiden gick åt till att diskutera våra teman, få tekniken (kameran och ljudsystemet) att fungera och till att experimentera kring kamerans roll och betydelse. Vi gjorde fyrtio minuters improvisationer där vi provade våra idéer och vårt samarbete. Att ha en tidsbegränsning är också enligt mig tacksamt, det betyder att jag inte behöver oroa mig för om det blir "för långt". Vi arbetade med lyssnande och att ta impulser av varandra, jag kunde reagera på Ellens ljud, Ellen kunde med ljud reagera på bilden från kameran, Sara

kunde reagera på något jag gjorde. Vi filmade improvisationerna, såg på dem tillsammans och diskuterade sedan vad vi fick för tankar och associationer från materialet, samt antecknade sådant vi tyckte var intressant och som vi ville utveckla.

Jag tror starkt på diskussion och improvisation som arbetsmetod. Att gruppen diskuterar föreställningen och de ämnen vi vill utforska ger arbetet en riktning. Jag tänker mig att skapandet av en föreställning är som att lägga ett pussel, och genom att tillsammans associera och dela tankar svetsas arbetsgruppen samman, så att målet, vilket pussel det är vi lägger, blir gemensamt. Vi diskuterade föreställningens estetik och de olika sekvensernas betydelse, men också allmänt och personligt om kärlek, populärkultur, feminism, sex och konst. De här diskussionerna var en ovärderlig del av processen, där vi lärde känna varandra, skapade en god arbetsatmosfär, och en gemensam nyfikenhet och angelägenhet till skapandet och vad föreställningen skulle komma att betyda.

Utöver långa improvisationer gjorde vi också kortare övningar där jag och Sara arbetade med att följa varandra och olika sätt för mig att upptäcka kameran. Detta för att utveckla relationen mellan mig och kameran och definiera kamerans roll. I det arbetet märkte vi möjligheter till att leka med symmetri, vilket gav oss idén om Sara som en slags spegelbild till mig. Vi märkte att vi inte behövde någon liten skärm utöver den stora projiceringsduken, den idén hittade helt enkelt ingen plats när vi väl började arbeta på golvet, så vi valde att helt enkelt förkasta den.

3.3.1 Kameran

Före mina studier på Teaterhögskolan studerade jag mediakultur under två års tid. Kanske det är därför jag under hela min studietid velat experimentera med kamerans roll i scenkonsten. Jag ser enormt mycket möjligheter i kameraarbete på scen. Video kan fungera som ljussättning, scenografi och motspelare på samma gång. Video är ett kraftfullt verktyg, den ovana tittaren tenderar att tro att världen genom linsen är objektiv, att kameran dokumenterar verkligheten, men så är inte fallet. Kamerans blick är alltid subjektiv, den väljer vad vi ska se på och hur. Det som jag tycker är så spännande med livekamera på scen, är hur vi där får se blicken manipuleras av kameraoperatören. Kameran uppmärksammas som subjektiv granskare av världen. Vi ser rent konkret vinkeln och hur den uppstår.

Vi insåg redan tidigt i processen, då vi diskuterade alternativ till att använda kamera, att också Sara skulle komma att bli performer. Om livekamera används på scen, och en människa opererar kameran betyder det någonting. Vi diskuterade "svartklädda tekniker" på scenen. Det syftade på en tendens vi märkt i andra verk där livekamera användes, till exempel föreställningen *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja*²², där kameraoperatören inte är en karaktär utan ska ses som "osynlig" trots sin fysiska påtaglighet på scenen. Kameraoperatören blir en anonym betraktare. Vi ville inte att kameran skulle vara en anonym betraktare i Fuckgirl, utan ha en tydlig kroppslig karaktär.

3.3.2 Den internaliserade manliga blicken

Den brittiska filmteoretikern Laura Mulveys teori om "the male gaze", på svenska "den manliga blicken", är grundläggande för föreställningen Fuckgirl. Begreppet myntades år 1975 i essän *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, och syftar på hur kvinnor objektifieras på film, eftersom det visuella berättandet är strukturerat kring, och kontrollerat av män.

*In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly.*²³

Teorin baserar sig på feministisk teori om en existerande könsmaktsordning, alltså att samhället är strukturerat främst enligt mäns behov och preferenser.²⁴

Under processen formulerar jag en tanke om en internaliserad manlig blick, och hur den påverkar mig, en tanke som stöds av andra feministiska tänkare. Den feministiska teoretikern Sandra Lee Bartky sammanfattar detta enligt följande:

Within a regime of institutionalized heterosexuality, women face pressures to make themselves "object and prey" for the man. (...) In contemporary patriarchal culture, a

²² Kokki, varas, vaimo ja rakastaja, KOM-teatteri (2017)

²³ Laura Mulvey (1975)

²⁴ Mary F. Rogers (2005) s 268

*panoptical male connoisseur resides within the consciousness of most women: they stand perpetually before his gaze and under his judgement.*²⁵

Bartky menar att kvinnor formar sina subjektiva upplevelser genom en anonym patriarkal blick. Jag förstår det som att kvinnor ser sig själva genom den manliga blicken, och bedömer sig själva enligt hur attraktiva för män de är, eller inte är. Den teorin förklarar behovet av att vara " knullbar", som jag nämnde tidigare, och hur jag som ung agerade för att få bekräftelse av män, och lät det forma min sexualitet. Jag sökte efter att passa in i en kvinnlig form, dikterad av ett patriarkalt narrativ, där kvinnan är passiv och behagande och mannen är aktiv, och försökte dessutom vara allra bäst på det.

Min tes i föreställningen var alltså att kvinnan har lärt sig hur det ser ut när hon njuter, genom den internaliserade manliga blicken, och följer de modellerna också då hon är ensam. Den begränsningen behöver inte nödvändigtvis betyda att känslan av välbehag blir mindre, inlärd modeller tror jag att delvis gör oss trygga, vi får ett facit på hur vi ska vara i världen och det känns bra att veta att vi gör rätt. Att vi passar in. När de modellerna däremot inte gör oss trygga, utan känns påtvingade och osanna kan dessa modellers begränsningar kännas så påtagliga att de blir våldsamma.

Jag ville diskutera hur jag upplever att den manliga blicken internaliserats i mig i min föreställning, hur den påverkar det kvinnliga erotiska uttrycket, visa hur det kan se ut i en kropp, och sedan utmana den bilden. Kameran fick representera min blick på mig själv, en blick jag tror att tillhör någon annan. Kamerans blick skulle vara Pelles blick, men inte hans egen, utan ett antagande. Mitt antagande var att Pelle kommer att se på mig med en förväntan, och jag ville sceniskt undersöka den antagna förväntande blickens agens. Hur den omformar min kropp, hur jag tar nya positioner, glider in i dem, helt naturligt, jag ger honom platsen ovanför mig, helt naturligt, utan motstånd, han tittar ner på mig och jag dansar för honom. Jag knullar för honom.

²⁵ Sandra Lee Bartky (1988) s. 72

4. FÖRESTÄLLNINGEN DISSEKERAD

I det här kapitlet redogör jag kronologiskt för händelseförloppet i föreställningen Fuckgirl och hur vi arbetat fram de olika sceniska lösningarna, samt reflekterar kring de olika sekvensernas och elementens betydelse, och hur de betydelseerna förmedlas i föreställningen.

4.1 Början

Vi utgick från tesen att föreställningen skulle börja med en monolog, huvudkaraktären skulle sitta på soffan och förbereda sig för en dejt, medan hon drack ur sin kopp.

Jag tror att jag är kär i Pelle. Jag vet att det är tidigt men argh, han är bara så ljuvlig. Och jag har så mycket kärlek att ge.

Det är svårt att förklara hur mycket kärlek jag bär inom mig. Min kärlek är så stor, den är så innerlig, vacker, suktande, ung och gammal och... behövande, den behöver. Och jag behöver att min kärlek behövs. Jag drömmer om att älska någon som älskar mig tillbaka. Typ sådär happily ever after, jag tror på det. Jag tror på att två människor kan mötas i kärleken.²⁶

Istället för att arbeta utgående från en text där texten hierarkiskt är högst i rang, betraktade jag texten som ett av många material. Jag lät en vardaglig, naturalistisk monolog öppna föreställningen. Jag ville ge publiken något lättsmält i början, något bekant och trevligt, lite naivt, nästan patetiskt, men sympatiskt och lätt att identifiera sig med som publik. Till en början tänkte jag använda texterna jag tidigare skrivit, men märkte att de var för upphöjda, och skulle ha skapat ett för stort avstånd mellan mig och publiken. Istället skrev jag en ny text, där jag försökte fånga den karaktären jag tyckte mig ha anat i mina tidigare texter. Jag använde alltså tematiken från mitt gamla textmaterial, istället för att använda själva texten.

Jag hoppas bara han tycker om mig... Jag tänker ju inte ändra på mig själv för någon man. Men...²⁷

²⁶ Ur föreställningen Fuckgirl. 2020

²⁷ Ur föreställningen Fuckgirl. 2020

Den nya texten jag skrev var en banal monolog, där huvudkaraktären berättar att hon ska gå på sin andra dejt med en man, med Pelle. Jag lät huvudkaraktären kännas genuin och sympatisk, normal, för att när föreställningen sedan tog en ny riktning, låta publiken förvånas med huvudkaraktären.

Hon talar om kärlek, oskyldigt och naivt, vardagligt, medan hon dricker ur koppen med okänt innehåll. Medan hon talar om genuina möten mellan människor, insuper hon på samma gång rent konkret den patriarkala symbolen, utan att förstå det. I mitten av en mening, precis efter att hon konstaterat att hon tror på kärlek, på *happily ever after*, stockar sig koppens innehåll i halsen. Hon tog en för stor klunk, det måste ut – hon spottar. Det som kommer ut är inte längre ord, utan någonting annat.

4.2 Geggan

Tanken var att den sekvensen skulle brytas genom att jag välter koppen, och märker att den innehåller vit gegg. Jag hade hakat upp mig på att jag skulle välta koppen, men insåg plötsligt i en improvisation att det blir bättre och lättare om jag spottar ut det jag druckit. Att geggan bildligt då föds från samma ställe som orden kommer.

Huvudkaraktären ser koppens innehåll då det plötsligt kommer ut ur hennes egen kropp, oväntat och ovälkommet. En vit, nästan genomskinlig vätska. Hennes instinktiva reaktion är skräck och avsmak, men det övergår snabbt i nyfikenhet. Vad är det här? Kletet är varmt och mjukt.

Hon ser på sin trygga lägenhet, märker att något är annorlunda och plötsligt hittar hon geggan lite här och där, gömd under en soffkudde eller inne i byrålådan. Hennes uppmärksamhet dras mot skåpet på sidan av scenen. Hon öppnar dörrarna till skåpet och hittar en hel skål av den mystiska geggan. När hon öppnar skåpet dyker en bild upp bakom henne, ovanför hennes soffa, en ny blick i rummet. Hon är omedveten om den bilden. Hon tar ut skålen ur skåpet och studerar den nyfunna geggan, som plötsligt dykt upp i hennes vardagsrum (eller har den kanske alltid funnits där?) med öppenhet och snart även iver. Blicken följer med henne, granskar henne inifrån skåpet. Spionerar.



Foto: Antonia Henn

Huvudkaraktären utforskar geggan i mitten av rummet. Den känns bra mot hennes hud. När hon ser och känner på materialet transformeras det och på samma gång hon själv. Hon låter det bli en del av hennes kropp genom en upptäcktsfärd av njutningsfull lek, som för henne längre och längre bort från det så påtagligt mänskliga hon var på soffan, mot ett annat uttryck. Jag ville inte i det här skedet av föreställningen etablera vilket det här andra uttrycket kunde vara, eftersom jag inte ville låta den kroppsliga transformationen fullbordas.

Ur skåpet där hon hittade geggan träder en ny kropp in i rummet. Det är en annan kvinna, klädd på samma sätt som huvudkaraktären, men vi ser inte hennes ansikte, det skymts av en kamera. Publiken ser kamerans blick på skärmen, men huvudkaraktären ser aldrig den bilden. Medan huvudkaraktären fortsätter leka med geggan närmar sig kamerakroppen henne.

Geggan är en symbol för sexuella kroppsvätskor, första associationen kan antas vara sperma, men när vi ser närmare på den kan det lika gärna vara kvinnans flytningar, då en symbol för vaginan. Men det slutar inte bära den första associationens stämpel, materialet låter sig inte helt transformeras under föreställningens lopp, eftersom huvudkaraktären blir avbruten. I det skedet som geggsekvensen avbryts ville jag ha nått ett fysiskt språk som nuddar vid gränserna för det djuriska, utan att kunna definieras som det.

Det var genom en av de lekfulla improvisationer som Sara föreslagit som vi löste hur kameran skulle upptäckas. Vi testade till exempel att Sara satt bakom soffan, eller att hon var frusen som ett objekt i rummet men de förslagen kändes klumpiga. Så insåg vi att det i Virus studio fanns stora skåp på väggarna. Vi testade att Sara skulle sitta inne i skåpet, och det blev en fullträff. Sara kunde sitta inne i skåpet med kameran påknäppt, och eftersom det var mörkt i skåpet då det var stängt såg det på skärmen ovanför soffan ut som att där inte fanns någon bild, som att projektorn var avstängd. Men när skåpet öppnades och ljuset mötte kamerans lins såg publiken bilden på skärmen ovanför soffan. De kunde dock inte se Sara, eftersom hon ännu befann sig inne i skåpet. Vi kom överens om att huvudkaraktären inte heller skulle se kamerakroppen förrän Sara lämnat skåpet.

Eftersom huvudkaraktären var så upptagen med geggan, och till en stor del utforskade den med ögonen slutna, märkte hon inte då kamerakroppen kom in i rummet. På det sättet hade Sara tid att långsamt ta en position mitt emot huvudkaraktären på golvet innan deras blickar möttes – kamera och människoögon.

4.3 Ett möte mellan kroppar

I följande sekvens av föreställningen möts huvudkaraktären och kameran, och förhandlar om deras relation. Som tidigare nämnts hade vi beslutat att kameran skulle bli en slags spegelbild av huvudkaraktären, hennes blick på sig själv. En kropp som är en blick. Under repetitionsperioden insåg vi att Sara alltid behövde hålla kameran i ansiktshöjd. Det gjorde att linsen blev hennes ansikte, hennes ögon, en del av hennes kropp istället för ett föremål. När huvudkaraktären och kamerakroppen möts är det alltså inte en kamera som huvudkaraktären ser, utan en ny kropp, inte helt främmande, eftersom den delvis ser ut som hennes egen. Vi ville låta kamerans blick bli huvudkaraktärens internaliserade manliga blick, men till en början var den inte det, utan den dynamiken skulle förhandlas fram.

Huvudkaraktären reagerar på kamerakroppens närvaro med en försiktig nyfikenhet. Hon ser in i linsen – ögonen på den nya varelsen – och skyggar undan litet. Hon märker att kamerakroppen följer hennes rörelse enligt följande logik: när hon backar undan backar kameran, när hon rör sig till höger rör sig kameran till vänster.



Foto: Antonia Henn

När vi arbetade med den här sekvensen jobbade vi med att följa, leda och överraska. Vi beslöt att sekvensen skulle börja med att vi satt mitt emot varandra, och att den skulle sluta med att vi satt mitt emot varandra. Däremellan skulle ske en förhandling, vi skulle lära känna varandras rörelser, etablera ett slags samspel. Vi började djuriskt, långsamt cirkulera kring varandra, närma oss varandra, och så att säga ”upptäcka” att den andra inte är farlig eller hotfull, utan vänligt sinnad, en lekkamrat. Rörelsen var delvis koreograferad, och delvis improviserad i stunden baserad på de gemensamma spelreglerna, att följa, leda och överraska. Frågan jag lät huvudkaraktären utforska var “Hur ska jag vara framför dig?”, och sekvensen avslutades med huvudkaraktärens förslag på ett svar på den frågan: Kåt.

4.4 Juck-sekvensen

Men inte kåt på vilket sätt som helst. Den här delen av föreställningen ville vi att skulle utforska den vulgära formen och det monstruösa, gränsöverskridande uttrycket. Min tanke var att det skulle börja med rörelser associerade till pornografi och sluta med utmattning, att vi skulle utmatta rummet, rörelsen, rytmen, och låta det kollapsa.

I den här delen av föreställningen har jag fått höra av medlemmar i publiken att det ser ut som att jag nästan tappar kontrollen, men är de facto den mest tekniska delen av hela föreställningen, där jag har väldigt konkreta uppgifter som jag jobbar med.

En annan intressant aspekt av den här delen av föreställningen, är att jag slutar arbeta med förutbestämda känslor helt och hållet. Jag jobbar helt tekniskt, koreografiskt. Det jag syftar på är att jag tidigare i föreställningen haft vissa emotionella omständigheter jag jobbat kring, i monologen var jag till exempel förväntansfull men lite orolig, i gegg-sekvensen var jag nyfiken, i juck-sekvensen är jag ingenting. Jag bara gör, jag fyller en form – den knullande kvinnan, och sedan utmanar jag den kroppsligt med de känslor som det kroppsliga arbetet väcker hos mig just precis nu.

Jag ville alltså börja förevisande, med att använda rörelser och ljud vi associerar till pornografi. Detta eftersom den manliga blickens agens dras till sin spets inom pornografien, där kvinnan explicit porträtteras som sexuellt objekt. Jag sitter på knä med särade lår och börjar en mjuk rörelse uppåt och neråt med höften. Kameran söker sin plats, den provar en vinkel nerifrån, men ändrar sig och söker sig uppåt. Medan jag eskalerar takten för höftrörelsen låter jag andningen och rösten få en plats. Jag börjar mitt röstarbete från gälla stön som eskalerar i pitch och i volym med tempot för min höft. När jag nått ett högt tempo i rörelse, volym och pitch, och formen “den knullande kvinnan” är etablerad börjar jag utmana den. Det här gör jag genom röstarbete i två olika etapper.

Från att ha imiterat sexljud genom en luftig röst i hög pitch, börjar jag experimentera med andra slags röster, först mänskliga röster genom att variera pitch och mängden luftighet i rösten. Därefter börjar jag arbeta med det djuriska eller ickemänskliga, och då byter jag också position till att ligga på rygg. I den positionen arbetar jag med en nasal röstkvalitet i olika tonlägen, för att sedan börja sänka mitt tonläge och lägga till ett morrande, vilket tar mig till den andra etappen, där jag ska börja eskalera i tempo och volym. När jag etablerat det rytande, morrande ljudet byter jag än en gång position, jag sätter mig upp på knä igen, men kroppen har transformerats med mitt röstarbete, och det har även min relation till kameran. Nu är inte huvudkaraktären längre underlägsen. Från att ha uppträtt under kamerans blick, utmanar hon nu den blicken, och maktrelationen

har skiftat. Rent fysiskt tränger hon också in kameran till kanten av scenen, kamerakroppen är ihopkrupen och skyggar för hennes förändrade oformliga uttryck.

Att jobba med rösten på det sättet som jag beskriver ovan krävs tekniker för att inte skada rösten. Jag arbetade med att lyssna på min kropp, om jag kände att någonting gjorde ont jobbade jag med avspänning. Jag kontrollerade att jag inte pressade rösten från halsen, utan att rösten är förankrad i resten av kroppen. För att göra detta arbetar jag med att aktivera mina andningsmuskler kring revbenen, magen och diafragman så att lufttrycket på stämbanden inte blir för hårt och därmed orsakar spänningar och skador. Tekniker för ett hållbart röstarbete har jag lärt mig under utbildningens röstundervisning med Stina Engström som pedagog.

Under den koreograferade juck-sekvensen är kameravinkeln ovanifrån, men vi valde att låta bilden zooma in på mitt ansikte. Närmare bestämt mina ögon. För att förstå vår tanke med det här behöver vi påminna oss själva om att bildberättandet i föreställningen Fuckgirl sker på tre olika plan: På projiceringsduken, på scenen och på ett tredje plan som är en kombination av de två.

Vi arbetade med en diskrepans mellan vad som visades på duken och vad som hände på scenen. På scenen ser vi kamerakroppen, ståendes, som filmar huvudkaraktären uppifrån medan hon på knä – dessutom insmetad i vit gegga – juckar och stönar. Första associationen är att kvinnan är utsatt, att kamerakroppen är ute efter att objektifiera henne. När vi ser på projiceringen märker vi dock att kameran fokuserar på hennes ögon.

Huvudkaraktären har inte tvingats in i den underlägsna positionen, utan tagit den, och därmed givit kamerakroppen en objektifierande position, medan kamerakroppen egentligen skulle vilja se huvudkaraktären djupt i ögonen, komma nära.

Det här i sin tur, betyder att Saras roll inte alls enbart var huvudkaraktärens internaliserade manliga blick, utan det fanns också något annat i hennes karaktär. Jag vet inte riktigt ännu vad exakt det är. Hennes roll är var helt klar för mig, men nu när jag i efterhand analyserar den här sekvensen av föreställningen ser jag denna fråga, denna brist i narrativet.

4.5 Det monstruösa

Vad syftar jag på med “det monstruösa” i Fuckgirl? Min definition på det monstruösa är inspirerat av diskussionerna vi hade i kurserna jag redogjorde för i kapitel 2. Att det som inte ryms inom en viss form blir monstruöst. Det som är för mycket, eller annorlunda än vad det påstår sig vara och därför inte riktigt kan förstås eller förklaras med någon form vi känner till - något formlöst eller missbildat. Till exempel en varulv – en blandning mellan människa och varg, vars kropp inte respekterar gränserna för form – blir monstruös.²⁸

*[W]hat disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.*²⁹

Så beskriver Julia Kristeva termen abjektion, en term hon myntade i essän *Power of Horror; An Essay on Abjection*. Kristeva undersöker på vilket sätt abjektion fungerar inom patriarkala samhällen, för att skilja det mänskliga från det icke-mänskliga.³⁰

Jag resonerade utgående från den här teorin, om hur jag kunde skapa ett monstruöst uttryck. Därför ville jag först etablera en form, och sedan låta den börja “läcka”. Det arbetar jag med under hela den så kallade juck-sekvensen. Jag låter, med hjälp av rösten, formen läcka, och därmed sluta vara en kvinnoform och bli något annat. Varken djur eller människa. En juckande kvinna som ryter som ett lejon, dreglar, grimaserar. Då jag etablerat den här nya kroppen, lösgjorde jag mig från kameran och vände ut min blick mot publiken.

I det här skedet av föreställningen hade jag inte haft direkt ögonkontakt med publiken sedan jag upptäckte kameran. Publiken hade dock sett mina ögon hela tiden, via skärmen. Därför var stunden då jag nu såg rakt mot publiken igen viktig. Jag visste att den nya kroppen, monsterkroppen, var en kropp som ville komma nära, ville ha något av publiken. Vad detta något var visste jag inte, och det fick jag aldrig veta. För mig

²⁸ Barbara Creed (1986)

²⁹ Julia Kristeva (1982) s.4

³⁰ Barbara Creed (1986)

hade det att göra med kärlek och intimitet “Kan ni älska mig så här, med allt jag är, allt jag kan vara?”

Jag arbetade med att närma mig publiken, först långsamt, och sedan genom utfall. Anledningen till varför jag aldrig fick ett svar på min fråga, och varför jag aldrig fick veta vad det egentligen var som monsterkroppen ville ha, var att jag alltid blev stoppad mitt i min närmande rörelse.

Ellen, som utöver sin roll som ljudplanerare körde ljudet för föreställningen live, hade under hela sekvensen accentuerat min höftrörelse med en djup baston. Vi arbetade med lyssnande, vi sökte efter en gemensam rytm i rörelsen, jag jobbade med precision för att Ellen skulle ha möjlighet att följa min rörelse med ljudet och förstå mina tempoökningar. När jag vände ut blicken mot publiken och började prova min nya monstruösa kropp i kontakt med dem, fortfarande med juckrörelsen (men inte längre så accentuerad, jag lät rörelsen börja falla sönder), hade jag och Ellen en ny överenskommelse. Jag följde nu Ellens ljud.

När jag kom för nära publiken (för nära var väldigt konkret på grund av coronarestriktionerna – inom en och en halv meter) stoppade Ellen mig med en lång djup baston. Den bastonen drog mig bakåt i rummet. Jag tänkte på ljudet som något som suger mig bakåt från ryggen, och arbetade fysiskt med den bilden. När Ellen avslutade tonen började jag närma mig publiken igen, tills hen åter stoppade mig, rytmen eskalerade, så att avståndet mellan Ellens bastoner blev allt kortare. Till slut hade vi en snabb rytm, jag kunde förutspå när nästa ton skulle komma att dra mig bakåt. Den här leken mellan mig och Ellen var fysiskt utmanande, och jag bad henne pressa mig, att när hon såg att det började bli tungt för mig våga fortsätta en liten stund till. Detta eftersom jag, som jag tidigare nämnde, ville utmatta rummet. Genom en lång sekvens av eskalerande rytmiska bastoner, kombinerat med den fysiska ansträngning publiken upplever genom skådespelaren skapas en slags spänning i rummet. Eftersom ljudnivån och intensiteten i det kroppsliga arbetet varit långsamt eskalerande under föreställningens gång, var min hypotes att det är först när det avbryts, när det blir tyst, som publiken inser hur intensivt det tidigare varit.

Därför avslutas min och Ellens lek abrupt, plötsligt kommer ingen baston där min kropp rytmiskt förutspått den. Jag stannar upp, ser på publiken och lägger mig sedan långsamt

ner på golvet på scenen. I den plötsliga stillheten efter sekvensen av hög volym och spänning märker huvudkaraktären tillsammans med publiken hur tröttsamt det tidigare varit.

4.6 Kroppen som landskap

Ur den tystnaden ville jag undersöka nästa monster. Det monstret kallade jag “kroppen som landskap”, och jag ville arbeta med det genom kameran. Här är inte det monstruösa kopplat till något skrämmande eller aggressivt som tidigare, utan handlar om att utmana människokroppens former, vårt sätt att se människokroppen som koherent, som en helhetlig figur. Videomaterialet i föreställningen Skinnad/Berörd blev en inspirationskälla för hur vi arbetade. Till den föreställningen filmade vi min hud i slow-motion i närbild. Effekten blev att det var svårt att se vilken kroppsdel som filmades, kroppens form, eller hur vi uppfattade den förändrades.

Efter att jag lämnat kamerans blick under juck-sekvensen blev kamerakroppen kvar på sidan av scenen och följde statiskt med. När jag nu lagt mig ner på golvet närmar sig kamerakroppen åter min kropp. Sakta och mjukt.



Foto: Antonia Henn

På samma sätt närmade sig Sara nu min kropp med kameran. Hon gick igenom min kropp från fötterna till näsan i närbild, och sökte efter nya vinklar att betrakta människoformen ifrån. Den här delen av föreställningen utmanade formen på ett stillsamt sätt, men även det var en undersökning av monstrositet.

4.7 Slutet

Jag ville avsluta föreställningen med en kärlekssång, för att förtydliga att jag tycker att kärleken är värd att kämpa för, även om det är trassligt och svårt. Jag ville avsluta göra detta på soffan, och därmed syfta tillbaka till föreställningens början, där huvudkaraktären var förväntansfull i sin längtan efter kärlek. Genom att delvis återskapa den första bilden, strävade jag till att påvisa att längtan, naivitet, cynism och smärta kan finnas i samma kropp, i samma människa. Att resan huvudkaraktären gjort under föreställningens gång, då hon försökt hantera de förväntningar och modeller som präglar kärlekssökandet vad gäller heterosexuella relationer – förändrat henne, men inte gjort att hon slutat längta och hoppas. Sång var också ett sätt att knyta tillbaka till det påtagligt mänskliga. Precis som det talade ordet är sång ett säreget uttryck som människokroppen är kapabel att producera.

När jag märkte att Sara med kameran nått mitt ansikte steg jag upp och gick långsamt till soffan, utan att se på publiken eller på Sara. Väl på soffan tog jag kontakt med kameran igen, och signalerade med en blick mot andra sidan av soffan till kamerakroppen att sätta sig bredvid mig. Vi ville avsluta föreställningen med ännu ett möte mellan kamerakroppen och huvudkaraktären, nu som mera jämbördiga, två kroppar på en soffa, tillsammans med sina likheter och olikheter. Blicken dem emellan tänkte vi på som ett möte, vi var inte förenade, men öppna för varandra på ett mänskligare sätt än tidigare. Jag började sjunga med blicken in i kameran. Jag valde låten *The Last Beat Of My Heart* av Siouxsie and the Banshees. Den handlar för mig om hur kärleken kan vara svår, smärtsam och kännas omöjlig, men ändå något vi fortsätter längta efter. Jag ville låta sången vara en hyllning till den romantiska kärleken, till att göra sig sårbar inför någon annan och att våga fortsätta drömma.

At the close of day

The sunset cloaks

These words in shadowplay

Here and now, long and loud
My heart cries out
And the naked bone of an echo says
Don't walk away
Reach out your hands
I'm just a step away
How in the world
Can I wish for this?
Never to be torn apart
Close to you
'Til the last beat
*Of my heart*³¹

Texten i låten är svår att greppa, den är poetisk och låter sig inte direkt förstås. I min första tolkning läste jag meningen “How in the world could I wish for this – Never to be torn apart?” som att det handlade om att envisas med att fortsätta försöka älska någon fast man blir sårad. Hur skulle jag kunna önska mig ett liv där jag inte vågar älska och därmed inte vågar riskera att få mitt hjärta krossat? Jag tog med mig den tolkningen till scenen, bara som en tanke eller en känsla, fastän låten vid en närmare anblick undrar hur en kan vilja vara tillsammans med någon hela livet. Trots att min första tolkning av texten och min senare mer exakta textanalys inte exakt stämmer överens, har de ändå någonting gemensamt. Båda handlar om sårbarhet, att våga älska, att orka fortsätta älska.

Att låten var på engelska kändes också rätt. I och med att så mycket av vad vi lär oss om kärleken kommer från populärkulturen – kärlekssånger och filmer – kunde man tänka att engelskan på sätt och vis blivit ett kärlekens språk. Jag kände också att engelskan på samma gång förstärkte det melodramatiska som den gjorde det mer hanterbart. Lättare att ta emot, men svårare att förstå.

Efter att ha sjungit halva sången till kameran vände jag blicken till publiken, och avslutade sången i kontakt med dem. När sången var slut, och Sara sänkte kameran från ansiktshöjd var föreställningen slut.

³¹Siouxie and the Banshees (1988)

5. ANALYS AV FÖRESTÄLLNINGEN SOM KONSTVERK

I det här kapitlet berättar jag vilka kommentarer och tankar jag har fått av publiken, samt diskuterar vad jag själv tyckte om föreställningen och hur jag vill fortsätta arbetet med den. Jag reflekterar också över hur jag upplever att verket lyckas, eller inte lyckas leva upp till de ideal jag själv har om konst.

5.1 Mottagande

Mottagandet var varmt. Det kan självfallet delvis bero på att det är lättare att ge komplimanger än kritik, men det är knappast hela sanningen.

Två kurskamrater skickade ett röstmeddelande till mig och Sara efter föreställningen. De tackade för föreställningen, och berättade att de hade uppskattat hur jag och Sara arbetade tillsammans på scen. De gillade hur Sara varit performer, och på samma gång “ögat, den som väljer vad som ska visas på skärmen”. En av dem sade att någonting med kameran känns för henne lite våldsamt, men samtidigt var det någonting i hur snällt Sara använde den, som kändes intressant. Båda av dem berättade att de varit väldigt berörda i slutet, och en av dem sade att hon inte på länge då hon sett teater känt så mycket och så starkt. De kunde känna igen sig i föreställningen, men kunde inte sätta ord på vad det var i den som “hit home jätte hårt”.

Jag ringer upp min barndomskompis och frågar henne om föreställningen, väl medveten om att det gått fyra månader sedan hon såg föreställningen. Jag väljer att tala med henne eftersom hon inte en är en så kallad “teatermänniska”. Hon berättar att hon aldrig tidigare sett en föreställning där det bara är två personer på scenen, och att hon heller aldrig sett något som liknade Fuckgirl till form eller innehåll. Jag frågade henne vad hon tyckte att föreställningen handlade om, och hon hade svårt att svara på den frågan, men sa att det handlade om en person, och åtminstone inte om en videodejt. Hon nämnde att eftersom huvudkaraktären verkade lycklig i början, men inte i slutet, lämnade det henne med känslor och tankar efter föreställningen. Hon upplevde att föreställningen var abstrakt, och att det därför ibland var svårt att följa med i vad som händer på scenen. Jag frågade också om hon mindes någon del där hon skulle ha känt sig obekvämt, och på den frågan svarade hon nej, och tänkte att det säkert också var för att hon var förberedd på

att föreställningen skulle vara annorlunda än det hon tidigare sett på scen och därför var öppen till för henne nya intryck.

Jag undrar vad föreställningen väcker för frågor och tankar. Jag vet att den är berörande – det var något många kommenterade – på ett sätt som är ambivalent, det är svårt att greppa vad exakt det är man känner. Det var också mitt syfte, jag vill göra konst som är svår att sätta ord på, och jag tror att innan vi kan komma till nya insikter om världen, måste någon slags inre balans rubbas. Jag vill låta ett litet kaos uppstå i publikens kroppar, som tvingar dem att tänka och känna och omdefiniera sina förhandsuppfattningar.

5.2 Återstående frågor

Jag, Sara och Ellen var - och är fortfarande – stolta över vår föreställning. Arbetet känns lyckat, både då det kommer till hur vi arbetade under processen och till föreställningen vi spelade för publiken på Teater Virus. Vi var alla tre överens om att vi ville fortsätta arbetet med föreställningen i framtiden, utveckla den, och spela för en större publik. Vad är det med föreställningen Fuckgirl som gör mig nöjd, som får mig att känna att den är “bra”?

Då jag besvarar den frågan går jag tillbaka till mina egna preferenser om konst. Jag citerade Viktor Schlovsky i kapitel 1.2 och går nu tillbaka till det citatet. *Art exists to make the stone stony*. Jag tycker att Fuckgirl gör stenen stenig. Stenen är kvinnoformen, men också människan. Föreställningen undersöker olika sätt att vara, och att förhålla sig till den manliga blicken, utan att måla upp vare sig utopier eller dystopier, jag upplever att föreställningen granskar, frågar, undrar.

Det mest våldsamma påståendet av hur en kvinna ska vara som visas i föreställningen, det som jag tidigare i uppsatsen kallat “den knullande kvinnan”, förblir nyanserat. Det är inte enbart ett påstående, utan det tillåts gå djupare, föreställningen föreslår implicit hur hon själv tar den rollen, hur hon försöker existera i den, och hur hon sedan utmanar den. Det är ett problematiserande grepp, men inte fördömande. Mångbottnat, eftersom kvinnan får vara monster, offer, antagonist, arg, stark och naiv. Människa.

Jag uppskattar också själv hur det i föreställningen fanns plats både för ett mjukt och känsligt uttryck, och något hårt, på gränsen till våldsamt, ibland båda på samma gång.

Nu syftar jag till hur kameran letade efter ögon, medan huvudkaraktären juckade för kameran.

Det jag tycker att är konstnärligt utmärkande med föreställningen är hur vi använder kameran, och hur vi jobbar med kamerakroppen som karaktär. Det var också något som kommenterades av pedagoger från Teaterhögskolan som sett föreställningen – att sättet på vilket vi använde livekamera i föreställningen var unikt, och att det arbetet höll en hög nivå. Saras cinematografiska arbete, hennes estetik och vackra bildspråk, var också uppskattat av publiken, såväl som Ellens detaljerade och lyhörda ljudvärld.

Men även om jag tyckte att föreställningen som helhet var sådan som jag ville att den skulle bli, finns det en del saker jag vill utveckla, precisera och jobba vidare med.

Det första jag vill fortsätta arbeta med är den monstruösa kroppen i juck-sekvensen. Jag undrar hur jag kan göra uttrycket mer komplext, fortsätta resan från kvinnan, till det rytande djuret till något helt annat. Finns det mer där? För att göra det behöver jag precisera och fördjupa mitt fysiska arbete, och jag tror att de tekniker jag hittills använt i processen, improvisation baserat på affects och partialitet, samt arbete med rytm och röst är rätt för det.

Följande stora återstående fråga är kamerans blick och logik. Jag har ingenting emot att lämna publiken med en viss ambiguitet angående hur den blicken ska tolkas, men jag tror att en fortsatt diskussion i arbetsgruppen om kamerans roll kunde öppna nya dörrar för oss konstnärligt.

En viktig tredje aspekt som jag upplever som viktig för vårt fortsatta arbete med föreställningen är publiken, och kontakten till dem. I uppsatsens första kapitel konstaterade jag att skådespelaren alltid påverkas av publikens blick, men jag vill fortsätta ta reda på *hur* detta sker. Jag vet att publikens närvaro påverkar mig, jag känner adrenalinet då jag blir påtittad, jag ser dem komma in i rummet, jag tilltalar dem direkt, jag sjunger åt dem, men jag undrar vad de gör med mig, och om jag kunde låta mig påverkas mera av publikens närvaro.

AVSLUTNING

Sammanfattning av uppsatsen

I min uppsats har jag redogjort för processen bakom föreställningen Fuckgirl. I det första kapitlet etablerade jag min egen ståndpunkt genom att öppna upp vilken slags konst jag själv uppskattar. Jag beskrev postdramatisk teater och diskuterade min syn på vad konsten ska göra, samt skillnaden på konst och underhållning.

Efter det berättade jag om hur min idé föddes och om mitt bakgrundsmaterial, samt gav exempel på begrepp och metoder som jag kom att använda mig av under processens lopp. Jag motiverade föreställningens namn, och presenterade bakgrunden till min idé om den läckande kroppen som monstruöst uttryck. I kapitel tre beskrev jag på vilket sätt jag genom begränsningar fick en ram för mitt tema, och hur jag sedan genom improvisation och diskussion, både individuellt och med resten av arbetsgruppen, arbetade för att skapa material att fylla den ramen med. I uppsatsens fjärde kapitel beskrev jag det materialet, det vill säga föreställningen, genom att gå igenom föreställningen kronologiskt. Jag öppnade upp den tematik och de element jag arbetat med och förklarade hur de gestaltades i föreställningen. Jag avslutade uppsatsen med att beskriva hur föreställningen blev mottagen av publiken, vad jag själv ansåg om föreställningen och vilka saker jag vill jobba vidare med.

Då jag beskrivit mitt arbete har jag öppnat upp bakgrunden till mina konstnärliga beslut, och därmed strävat till att avmystifiera min arbetsprocess för mig själv och för läsaren. Jag har reflekterat kring vilka metoder jag använt mig av i mitt arbete, och kan konstatera att jag tillämpat kunskaper i form av övningar, begrepp, diskussioner och tekniker från kurserna med pedagogerna Esa Kirkkopelto, Elina Pirinen och Claire Sobottke som jag gick under våren 2020. Jag märkte också att jag skapat mina egna ändamålsenliga arbetsmetoder, och använt mig av de tekniker för hållbar röst användning jag lärt mig under röstundervisningen med Stina Engström. Jag kan också konstatera att teorier, både av pedagoger och av filosofer och kritiker, varit viktiga för mig i mitt arbete med föreställningen.

Slutord

Innan jag började skriva den här uppsatsen, var jag nervös för att det skulle göra att jag antingen börjar avsky, eller tröttna på min föreställning. Det har det inte gjort. Jag

känner mig fortsättningsvis stolt och inspirerad. Att beskriva min process har gjort mig uppmärksam på de val jag gjort varför jag gjort dem. Jag kan också konstatera att vissa delar av föreställningen ännu inte är slutgiltigt utforskade, och att en del saker som innan jag reflekterade över dem i skriven form var klara för mig, nu inte längre är det. Därför kommer det fortsatta arbetet med föreställningen onekligen att bli spännande.

Då det kommer till teknik, till vilka metoder jag använt mig av för att skapa föreställningen Fuckgirl, är svaret många. Jag har valt och vrakat bland olika metoder, och format ett eget sätt att arbeta som fungerat för mig under den här arbetsprocessen. Jag tycker att jag kan tacka min utbildning för samtliga metoder jag använder mig av. Med det sagt vill jag ändå inte påstå att diskussionerna om utbildningens innehåll varit onödiga.

Skådespelare har olika behov beroende på personliga intressen och preferenser. En mer ingående kunskap i exempelvis metoder baserade på Stanislavkijs läror skulle säkert ha kunna ge mig mycket som skådespelare även i den här arbetsprocessen, men jag anser inte att vi ska förklara en del tekniker som sanningar, och andra som sekundära. Det kursutbudet utbildningen har erbjudit har passat mig, men inte andra. Om vi hade haft en utbildning som fokuserade på mer konventionella skådespelarmetoder hade den kanske passat andra men inte mig.

Även om fokuset för min utbildning inte varit centrerat kring olika klassiska skådespelarmetoder är jag på inget sätt tekniklös. Till den oroliga rösten i mig själv som tvekar på min egen kompetens, och till oroliga kolleger på det finlandssvenska teaterfältet kan jag hälsa:

Ja. Jag kan skådespela, och jag är dessutom rätt duktig.

Jag avslutar med en uppmaning Konstantin Stanislavskij sägs ha kommit med:

*Create your own method. Don't depend slavishly on mine. Make up something that will work for you! But keep breaking traditions, I beg you.*³²

³² Wikipedia (2)

TACK

Sara Forsius
Ellen Virman
Malin Kivelä
Charlotte Wieliczko
Anders Carlsson
Tom Salminen
Aune Kallinen
Rob Hindley
Oskar Pöysti
Astrid Stenberg
Albert Henn
Otto Metsämäki

För hjälpen, konsten och tillgivenheten.

Tack till hela min kurs för allt ni lärt mig.

Ett särskilt tack till alla fuckboys som fortsättningsvis inspirerar mig.

KÄLLFÖRTECKING

Tryckta källor

Bartky, Sandra Lee. 1988. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power". I verket: *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Red. Irene diamond, Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press

Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. ISBN 0-415-92499-5

Creed, Barbara. 1986. "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection". I tidskriften: *Screen*. Volym 27 (1): s. 44-71.

Rogers, Mary F. 2005. "Feminism". I verket: *Encyclopedia of Social Theory*. Red. George Ritzer, s. 268. Volym 1. London: Sage Publications Inc. ISBN 0-7619-2611-9

Gielen, Pascal, & De Bruyne, Paul. 2012. "Introduction. The Catering Regime". I verket: *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*, red. P. Gielen, & P. De Bruyne, s. 1-11. Amsterdam: Valiz. ISBN 978-90-78088-57-8

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Översättning: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Översättning: Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge. ISBN 9780415268134

Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I tidskriften *Screen*. Volym 16 (3): s. 6-18.

Shklovsky, Victor. 1997. "Art as Technique". I verket: *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, red. K.M Newton, s. 3-5. Andra utgåvan. London: Palgrave. ISBN 978-0-333-67741-4

Elektroniska källor

The Art and Popular Culture Encyclopedia. Sökord: Fourth wall. Hämtad: 26.3.2021. http://www.artandpopularculture.com/Fourth_wall

Benér, Theresa. "Skådespelarens strategier i postdramatisk teater - Kent Sjöströms avhandling sedd mot postdramatisk teater". Ur nätsidan *Theresa Benér: Teaterkritik-Kulturproduktion*. Hämtad 26.3.2021. <https://www.theresabener.se/artikel/teaterkritik->

[sverige/Sk%C3%A5despelarens-strategier-i-postdramatisk-teater-Kent-Sj%C3%B6str%C3%B6ms-avhandling-sedd-mot-postdramatisk-teater](#)

Expressen. 2006. "11 tecken: Så vet du att du dejtar en fuckboy". Hämtad: 26.3.2021. <https://www.expressen.se/omtalat/sex-och-relationer/11-tecken-sa-vet-du-att-du-dejtar-en-fuckboy/>

Kirkkopelto, Esa. 2018. "Paranormal Bodies in Performance". I verket: *NIVEL09 Proceedings of Carpa5*, red. Siiri-Maija Heino. Helsingfors: Konstuniversitet, Teaterhögskolan. ISBN 978-952-7218-25-9

Krpič, Tomaž. 2011. "The Spectator's Performing Body: the Case of the Via Negativa Theatre Project." I tidskriften: *New Theatre Quarterly* 27, nr. 2 (2011): 167–75. doi:10.1017/S0266464X11000297.

Postdramatic Theatre and Postmodern Theatre: WTF? An introduction to Hans Theis Lehmann. Youtube-video, 5:02, från användaren Tom Nicholas 23.5.2017. Hämtad: 26.3.2021. <https://youtu.be/RpgXEUIR5oA>

Zodiak. u.å. "Haastattelu: Elina Pirinen". Ur danscentret Zodiaks hemsida. Hämtad: 26.3.2021. <https://www.zodiak.fi/fi/paivakirja/haastattelu-elina-pirinen>

Svensk Ordbok. 2009. Sökord: Pjäs. Hämtad 26.3.2021. <https://svenska.se/so/?id=39932&pz=7>

Svensk Ordbok. 2009. Sökord: Affekt. Hämtad 26.3.2021. <https://svenska.se/so/?id=00297&pz=7>

Wikipedia. Sökord: Slut-shaming. Hämtad: 26.3.2021. <https://sv.wikipedia.org/wiki/Slut-shaming>

Wikipedia (2). Sökord: Konstantin Stanislavskij. Hämtad: 26.3.2021. https://sv.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavskij

Kursmaterial

Kirkkopelto, Esa. 2020. "A Night at the Opera. MA-course on Affective dramaturgy". Kursmaterial. Teaterhögskolan, Helsingfors, 24.2 - 13.3.2020

Scenkonst

Kokki, varas, vaimo ja rakastaja. Regi och dramaturgi: Riko Saatsi. Originaltext: Peter Greenaway. I rollerna: Elmer Bäck, Marc Gassot, Johannes Holopainen, Antto

Melasniemi, Vilma Melasniemi, Eero Milonoff, Niko Saarela ja Eeva Soivio.
Videoplanering: Ville Seppänen. Kameraoperatör: Ida Järvinen. KOM-teatteri,
Helsingfors. Premiär 15.2.2017

Musik

Ballion, Susan, Clarke, Peter Edward, Severin, Steven. (1988) *The Last Beat Of My Heart*. Polydor Records Ltd.