

# **Autofiktion inom teatern**

**- Vår tids iscensättning av jaget**

**Linnea Hermansson**

**Konstuniversitetets Teaterhögskola**

**Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst (på svenska)**

**Lärdomsprovets skriftliga del**

**2026**

**TAIDE-  
YLIOPISTO** ✕

# Abstrakt

**Datum:** 30.03.2026

**Upphovsperson:** Linnea Hermansson

**Utbildnings- och magisterprogram:** Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst (på svenska)

**Titel på avhandlingen / den skriftliga delen:** Autofiktion inom teatern – vår tids iscensättning av jaget

**Sidantal:** 41 sidor

**Titel på det konstnärliga / konstpedagogiska arbetet:** Allt ska bli ditt

**Sammanfattning:** Den här uppsatsen skrivs för att undersöka hur autofiktionen tar sig uttryck inom teatern. Jag identifierar och resonerar kring olika autofiktiva grepp vilket följs av reflektioner gällande begrepp som bekännelse, autenticitet, jaget och skådespelarkompetens. Jag funderar över hur vår individfokuserade tid tar sig uttryck i autofiktionen och ser att den både bekräftar och utmanar individcentreringen. Dessutom noterar jag hur våra idéer om skådespelarkompetens förändras med en teaterform som gör skådespelaren själv till utgångspunkt.

Jag kommer fram till att meningsfull autofiktion utmanar i stället för att bekräfta samtidens självcentrering, bekännelse-kultur och representationskrav. Genom autofiktionen erbjuds teatern en radikal form, om vi låter den vara motstridig och till för fler än bara ett jag.

**Ämnesord:** autofiktion, bekännelse, autenticitet, individfokusering, politisk teater, Lianna Mark

# Innehållsförteckning

INLEDNING

DEFINIERING

HISTORISK KONTEXT

## AUTOFIKTIONENS ESTETIK

Performativitet

Publikkontrakt

Autenticitet och bekännelse

Splittrat jag

Längtan hem

Jaget och den andre

Fakta / Fiktion

## AUTOFIKTIONEN OCH VÅR TID

Jagets triumf

Sceniska texter i individualismens tid

Resonans

Det finns speglar överallt

PAUS

## POLITISK PÅVERKAN

Borgare blir förälskade

Förändring av repertoaren

Går det att berätta om någon annan än sig själv?

Frihet och underkastelse

Påverkan på teaterkritiken

## FÖRÄNDRING AV SKÅDESPELAREN

Förvandling

Skådespelarkompetens

## AVSLUTANDE DEL

## KÄLLOR

## FÖRESTÄLLNINGAR OCH KONSTVERK SOM NÄMNS I TEXTEN

# Inledning

Hösten 2018 ser jag tre monologföreställningar på Stockholms konstnärliga högskola under festivalen *Departure*, en festival där avgångseleverna i skådespeleri varje år skapar egna föreställningar. Skådespelaren Carla Sehn berättar om sina polska rötter, Lucas Carlsson om hur det är att växa upp med en psykiskt sjuk mamma och Siri Fagerudd om hur det är att vara finlandssvensk och ha flyttat till Sverige. Alla tre föreställningar är underbara och jag tänker fortfarande på dem, självdistansen som blandades med uppriktiga frågor. Alla är de också exempel på det som kan beskrivas som autofiktiva föreställningar. Föreställningar där skådespelaren framträder som en version av sig själv, och där gränsen mellan sanning och fiktion förblir oklar. En form av teater som blivit vanlig de senaste åren, tidigare synlig i litteraturen men som numera också är ständigt aktuell på scen.

Den här uppsatsen skrivs utifrån en observation över hur vanlig autofiktionen är inom teatern samtidigt som analysen av dess påverkan inte hållit samma takt som utvecklingen. Jag har inte mött den diskussion som borde följa på en så pass omfattande trend. Syftet med denna uppsats blir därför att förstå hur autofiktionen fungerar och hur den påverkar teatern både estetiskt och politiskt.

Anledningen till att skriva om autofiktion inom teatern uppstod först ur känslan av ambivalens, ambivalens över att det mest politiska och viktiga verkar förpackats i en individbaserad form. Jag har alltid älskat teater som befolkas av kollektiv, att se många kroppar röra sig på scen skapar en kraft jag älskar att uppleva som publik och att vara en del av som skådespelare. Jag njuter av att befinna mig i ett kollektiv och tanken på all den dramatik som bygger på idén om ”en viktig individ”, gör mig trött. Amerikaniserade berättelser. Vår tid verkar bara ha ett pronomen: Jag.

Bredvid ambivalensen finns nyfikenheten. Nyfikenhet på vad det är som gör autofiktionen så återkommande i vår tid. Autofiktionen existerar i en tid präglad av starkt fokus på individen och där autenticitet efterfrågas mer än tidigare, vad gör det med en föreställning? Genom att den dessutom förändrar begrepp som är grundstenar

inom skådespeleriet, såsom äkthet, publikkontakt och skådespelarjaget, finns det stor relevans att diskutera denna trend mer djupgående.

Med syftet att förstå hur autofiktionen inom teatern fungerar och hur den påverkar samtiden söker jag svar genom frågeställningarna: Vad kännetecknar en autofiktiv föreställning? Hur hänger den samman med en individfokuserad samtid? Och hur förändrar den synen på skådespeleri?

Med stor hjälp av Lianna Marks bok *Theatres of Autofiction* (Marks 2022) har jag närmat mig ämnet och jag har haft hennes bok som en följeslagare genom mitt skrivande. Jag kommer växla mellan att exemplifiera med föreställningar, diskutera relevanta sociologiska och filosofiska begrepp med att tänka högt för att försöka besvara de frågor jag ställer.

I första kapitlet vill jag förstå vilka strategier och gestaltande grepp som autofiktionen använder sig av, det som jag valt att kalla autofiktionens estetik. I andra kapitlet sätter jag dess genomslagskraft i relationen till vår tids syn på individen. Efter det följer en paus som tar sig en konstnärlig frihet som skiljer sig från resten av uppsatsen. Det tredje kapitlet tar upp några av de politiska frågor som följer på autofiktionens estetik. Det avslutande kapitlet handlar om hur uppkomsten av autofiktion på scen påverkar vår syn på skådespelarkompetens. I den avslutande delen återkommer jag till de frågor jag ställt och ser hur de kan besvaras.

## Definiering

Ett första sätt att förstå autofiktionen är att personen som står på scen erfarit det den berättar om och att den berättelsen inte enbart utgörs av fakta utan också av fiktion (Cambridge Dictionary n.d.). Det är en form som består av flera motsatspar: sanning - lögn, det påhittade - det verkliga, dokumentation - fantasi, skådespelare - karaktär. Alla dessa dualiteter kan ses forma en karta där de autofiktiva föreställningarna hela tiden byter koordinater och därmed alltid varierar i sin pålitlighet.

För att det ska bli än mer tydligt vad jag menar med autofiktion använder jag den definition som Lianna Marks beskriver i *Theatres of Autofiction*. Hon menar att ett autofiktivt verk a) har ett manus med en lätt identifierbar författare (antingen skrivet för scenen eller en adaptation av ett autofiktivt litterärt verk), b) tydligt bygger på författarens egna erfarenheter och, vilket är centralt, marknadsförs som mer eller mindre autentiskt, c) samtidigt använder verkligt källmaterial (brev, journaler, intervjuer, sms) och använder samt klagör moment av metanarration, d) samt tenderar att ta upp frågor om social rättvisa (Mark 2025, s. 4).

Vissa av de föreställningarna jag nämner uppfyller inte alla de kriterier som Marks listar men alla använder autofiktiva grepp. Inom scenkonsten generellt har den autofiktiva estetiken blivit vanligare och det är tydligt hur den influerat samtidens teater i stor utsträckning.

## Historisk kontext

Jag kommer i den här uppsatsen att skriva om autofiktion på scen, men dess förhållande till litteraturen måste nämnas eftersom det är där de autofiktiva greppen har sina rötter och först blev synliga. Diskussionen om autofiktion har främst förts inom litteraturen, den är de senaste årtiondenas stora litterära trend och diskuteras återkommande med stor intensitet.

Analys över autofiktion på scen är däremot inte lika lätt att hitta. Den förekommer bitvis på utbildningar och inom det fria teaterfältet, men ett mer utvecklat teoretiskt tänkande hörs förvånansvärt sällan, trots att autofiktionen på scen blivit en snabb och inflytelserik trend. En möjlig förklaring är att den är svårare att definiera än vad man först kan tro, det är som om dess natur och mening är att undfly fasta begrepp. Autofiktion inom litteratur och scenkonst skiljer sig dessutom åt och fungerar inte på samma sätt. Mark skriver att även om autofiktion i hög grad existerar inom scenkonsten, så undflyr den en enkel definition, kanske till och med mer än i textform.

Autofiktion etableras som litterärt och akademiskt begrepp genom den franska författaren Serge Doubrovskys roman *Fils*, som gavs ut 1977. Romanen behandlar bland annat temat exil och mer specifikt Doubrovskys erfarenhet av att som barn behöva gömma sig när Tyskland ockuperade Frankrike under andra världskriget. Livet i exil i USA, känslan av hem och de komplexa relationerna till familjen bearbetar Doubrovsky genom romanen (Peras 2011). Det franska ordet *fil* betyder tråd och det är vad berättelsen också är, något att spåra, reda ut, något tunt och samtidigt rörligt.

Vi bör alltid påminna oss att när vi talar om början på något, en konstnärlig riktning eller etableringen av ett visst begrepp, syftar vi enklast på den person som gjorde fenomenet känt och bidrog till att sprida det. Men det är inte samma person som nödvändigtvis var först med att göra det som begreppet beskriver. Alltså: Doubrovsky var med och gjorde autofiktion till en benämning av litteratur, men själva handlingen att skriva fragmentariskt utifrån sitt eget sker troligtvis inte första gången med honom.

# Autofiktionens estetik

## Performativitet

En skådespelare står på scenen, ingen karaktär. Men går det överhuvudtaget att vara sig själv på scen? Den är omringad av en osynlig gräns som ofrånkomligt flyttar ett jag bortom sin egen person och gränsen är omöjlig att opåverkad hoppa över eller ta sig runt.

Begreppet performativitet innebär en förståelse av att vårt jag inte är något essentiellt utan uppstår genom upprepade handlingar i relation till det runtomkring oss, som sociala och språkliga normer. Denna förståelse av performativitet formulerades av Judith Butler i verken *Gender Trouble* och *Bodies That Matter* (Salih 2022, kap.3). Autofiktionen kan sägas gestalta just det jag som Butlers idé om performativitet syftar på. Ett jag som omformas av sin egen berättelse och av handlingen att berätta. När skådespelaren, genom blandningen av fakta och fiktion, omförhandlar sitt liv visar autofiktionen på hur en människas identitet inte är fast och given. Den här synen på jaget är en tydlig motsats till vår tids idé om att kunna vara och hitta "sitt bästa jag".

Konceptet i pjäsen *White Rabbit Red Rabbit*, som är skriven av den iranska dramatikern Nassim Soleimanpour, bygger på att skådespelaren får ett nytt manus varje föreställning. Redan ståendes på scen får hen via ett kuvert sin text och medföljande instruktioner. Publiken möter både en skådespelare, i situation av att inte veta vem hen spelar, och senare en karaktär som uppstår i realtid eftersom pjäsen aldrig har repeterats (McNulty 2025). Föreställningens koncept är ett exempel på hur performativitet fungerar, en handling och en identitet uppstår simultant på scen och kan inte separeras från varandra. Det går inte att särskilja ett jag från det som den gör, utan jaget tar form framför publiken vartefter handlingarna utförs.

## Publikkontrakt

När en föreställning presenteras som autofiktiv upprättas ett publikkontrakt som säger: här finns en paradox, var beredd. Publiken hamnar i ett översättande och en inre värdering pågår under föreställningen: Vad är sant? Vad är inte sant? Har det där hänt på riktigt? Eller? Det blir en olöslig uppgift eftersom vi har mött två motsatta publika överenskommelser. Vi lovas sanning och fiktion samtidigt och sanningen kommer vid en viss tidpunkt att upplösas.

Ridån har inte bara fallit i form av ett direkt tilltal till publiken utan den har också fallit innehållsmässigt. Det finns ingen intakt fiktion och det som i andra föreställningsformer är en konsekvent berättelse dekonstrueras. De autofiktiva föreställningarna är som genomskinliga och döljer inte att berättelsen går att spåra till skådespelaren själv. Den dramatiska laddningen uppstår just genom löftet att skådespelaren är sig själv. Detta löfte vidgar publikens fokus till att gälla inte bara berättelsen, utan låter den också undra över vem skådespelaren är. Kanske känner sig publiken utvald, eftersom den får ta del av en delvis sann berättelse. Den blir en nära vän, inte bara en teaterbesökare. En paradox uppstår, för även om skådespelaren påstås vara sig själv inleds samtidigt en mystifieringsprocess.

När autofiktion används på scen händer dessutom något som inte uppstår när den används i litteraturen. Författaren är inte betraktad och har ingen publik när den skriver, vilket skiljer den från skådespelaren som existerar på en scen. Den skapande processen av ett autofiktivt material ser olika ut mellan de två konstformerna. Scenen som fysisk plats skapar omedelbar fictionalisering när någon beträder den och det oavsett spelplats. Att påstå att föreställningen delvis är sann är ett egentligen omöjligt löfte eftersom skådespeleriet i sig själv är att spela. Rolltagande som skådespeleriet ofrånkomligt innebär försvinner inte oavsett grad av naturalistisk spelstil eller plats. I en autofiktiv föreställning finns en redan hög grad av fiktion inbyggd i verket.

Det som däremot alltid kommer vara sant och som är de sceniska konstformernas magi är att en föreställning pågår i real tid och i ett verkligt utrymme (Monaghan 2024). Det går att ljuga på scen men här sitter vi i alla fall, vi i publiken.

I föreställningen *Män som väver*, som går på Stockholms stadsteater våren 2026, har regissören Alexander Mörk-Eidem valt att skådespelarna ska tilltalas med sina egna namn. Han menar att det skapar ett tydligare vi med salongen, att skådespelarna på scen hör ihop med publiken. Användandet av de riktiga namnen ska visa publiken att skådespelarna är med på leken och det görs tydligt att ingen låtsas att det är något annat än en teaterföreställning som pågår. Den svenska teaterkritikern Ylva Lagercrantz Spindler menar att valet att använda skådespelares egna namn är högst politiskt och visar på en önskan att teatern inte ska klassas som finkultur. När skådespelarna ska vara nära sin publik i identifiering finns det i förlängningen ett mål att locka en teaterovan publik. Undertexten i att använda skådespelarnas egna namn blir ”Vi är som er” (Sveriges radio 2026). *Män som väver* är ett exempel på en föreställning, som annars inte är autofiktiv, som använder ett autofiktivt grepp. Ett val som helt är avgörande i formandet av publikkontraktet.

## **Autenticitet och bekännelse**

Länge har idén om autenticitet på scen handlat om att skådespelaren kan spela en psykologisk situation så skickligt att publiken upplever det som att karaktären finns på riktigt. Däremot har medvetenheten kring att texten är skriven varit tydlig. Själva värderingen av skådespeleriet som autentiskt har uppstått just i vetskapen att texten är fiktion men att skådespelaren är så pass bra att den gör texten till verklighet.

I den autofiktiva texten har begreppet autenticitet vidgats till att förstås som att också texten slutat vara fiktion. Karaktären är borta, den påhittade berättelsen likaså. Det är inte att få skrivna repliker att verka autentiska som är målet utan autenticiteten ligger snarare i att repliken inte ens är fiktion.

Några av vår tids vanligaste livsråd är: ”Var dig själv” eller ”Var bara ditt autentiska jag”. Råden visar på en kultur som önskar att vårt jag är solid och essentiellt, att vi har ett sant jag som vi kan nå bara vi anstränger oss eller tänker rätt. Men de flesta bär på en upplevelse av att inte veta vem man är eller hur man ska vara sig själv, än mindre vad det autentiska jaget är. Vårt eget tvivel och vår svårighet med att förverkliga detta råd avslöjar att vi inte är säkra på vem vi är, ens inför oss själva. Här erbjuder en autofiktiv estetik ett alternativ och kan ses vara ett motstånd mot en tid som kräver ett färdigt jag. Estetiken omfamnar förvirringen kring vem man är, vad ens historia egentligen består av och erbjuder en form som visar på denna upplevelse snarare än att kämpa emot den. Skådespelarens glidning mellan sig själv och en karaktär gestaltar vår svårighet att vara och vilja vara en enda entitet. Vi kan inte vara hela.

Autofiktionen har blivit vanlig på scen, men varför känns den inte alltid ny? Eventuellt därför att den består av återkommande och därmed väntade byggstenar: det bekännande jaget, barndomsminnena, det direkta publiktiltalet och den hjältelika dramaturgin som visar på hur jaget lyckats befria sig själv. Avskalad scenografi, kanske en mikrofon. Sakta omringas föreställningarna av ett starkt ideal av autenticitet.

Men den autentiska gesten börjar tömmas på sin verkan. Jag känner en sorg, som har förtäckts i irritation, över att den egna berättelsen inte har den kraft den en gång haft. Vi lever i en tid där bekännelser blivit norm. Att ”komma ut” med sin berättelse sker hela tiden, på olika plattformar: via sociala medier, i radioprogram, poddar, böcker och bloggar. Det görs av de flesta människor: politiker, mediepersonligheter, influencers, konstnärer, kändisar, vanliga människor med tillgång till en publik.

Sociologen Eva Illouz skriver i boken *Saving the modern soul* att vi befinner oss i en terapeutisk kultur (Illouz 2008). Begrepp som trauma, självutveckling, sårbarhet och anknytning är inte längre kliniska och reserverade för terapin, utan används i de flesta vardagliga sammanhang som på arbetet, i privata relationer, på sociala medier och inom konsten. Genom att förstå oss själva utifrån terapeutiska begrepp kopplar den samtida människan sin identitet till lidande i högre utsträckning (Illouz 2008). I en sådan samtid blir den autofiktiva teatern ett svar på en kultur som efterfrågar de personliga

berättelserna. Den autofiktiva estetiken bygger på en utsuddning av det offentliga och privata vilket är precis det som präglar vår tids syn på jaget. Vi uppmanas att säga sanningen om oss själva och att dela den offentligt, vilket gör att vi befinner oss i en kultur där vi hela tiden möter bekännelser. Att kunna iscensätta en bekännelse blir en skådespelarkompetens. Att den autofiktiva teatern blivit populär och efterfrågad är lätt att förstå i ljuset av Illouz teorier. Men den stora risken med teater baserat på bekännelse är att trauma blir en konstnärlig valuta och att skådespelare som bär på svåra upplevelser närmast krävs sätta sina erfarenheter på scen.

I en tid som normaliserar bekännelsen blir det radikala att tala utifrån ett eget jag normaliserat. Med tiden väcks en undran om vart risken tog vägen? Det blir svårt att sortera vilka bekännelser som är risktagande och vilka som är konstruerade för att passa in i en tid som gjort det terapeutiska språket till en statusmarkör.

## Splittrat jag

Den karaktär som talar inifrån ett autofiktivt verk befinner sig i en process. Berättelsen sammanfattar ingenting utan är ofärdig även om händelserna redan har hänt. Den delar kvaliteter med minnet; berättelsen är fragmenterad, har luckor, manipuleras lätt av nya tankar och erfarenheter, förändras med tiden, glöms bort och uppstår på nytt. Detta skiljer sig från en karaktär som befinner sig inuti ett *självbiografiskt*, inte autofiktivt, verk. Där ser karaktären tillbaka på en process men befinner sig *inte* i den. Där är berättelsen om de olika erfarenheterna färdig och handlingen består i återberättande och försoning mer än i tvivel och oavslutade processer. Det här handlar inte om tempus, om texten är skriven i nutid eller dåtid, utan på vilket sätt texten är skriven och senare vilken form den får på scenen.

En berättelse kan flyttas, spridas, krossas, hackas, ombilda sig och föröka sig, brytas, klyvas och skingras. Är det inte så tiden upplevs? För om tiden på riktigt vore linjär, varför kan vi då minnas? Eller fantisera om framtiden och förändring?

Beskrivningen av föreställningen *The liar*, skapad av den danska scenkonstgruppen fix+foxy, lyder:

An actor stands on the stage. His name is Tai, he is from Hong Kong, and he begins to tell a story. It is about himself, his life, and his background. He tells of an assault of which he was the victim. Suddenly, he stops. He says that some of what he said was not true. He says that he adjusted parts of it, and he starts again (fix+foxy 2026).

Den här föreställningen marknadsförs tydligt som autentisk och har sin utgångspunkt i skådespelarens egna erfarenheter men snabbt förstår publiken att det här är en berättelse som kommer ifrågasätta sig själv. Att ljuga, ångra sig och börja om är handlingar som skakar föreställningens form. De är tydliga exempel på hur metanarrativ byggs. Genom att börja om dubbleras berättelsen och det som annars är gömt, som repetitioner och färdiga manus, blir möjligt att ifrågasätta. Dessa handlingar omformar inte bara föreställningens struktur utan är också en del av innehållet i berättelsen. Att skådespelaren på scen börjar om och berättar en annan version av den tidigare berättelsen är inte enbart en lek med upprepning utan den är också en del av Tais historia. Greppet visar på hur minne, trauma och tid fungerar. När vi genomgår svåra upplevelser tvivlar vi ofta i efterhand på om det vi upplevde var sant och vi ifrågasätter oss själv som berättare. Kanske gör Tai sin livsberättelse lättare att hantera genom att skriva om den för sig själv eller så ljuger han för oss, säkert gör han båda men oavsett har han visat på metanarrativets potential att gestalta en människas trauma. Att inte kunna identifiera sig själv, sina erfarenheter eller lyckas förklara vad som är sant, ens inför sig själv, är ett tillstånd var ur det autofiktiva berättandet blir rimligt, nästan realistiskt.

Jag tänker att inte bara ett sceniskt jag utan även skådespelaren själv kan beskrivas förlora sig. Inte på det traditionella sättet, att uppslukas i sin karaktär eller att tappa översikten över den konstnärliga helheten. Mer som att vi måste öppna upp ett särskilt rum i oss där en samlad och säker inställning behöver få upplösas. Jag vet inte helt om

det är det Carson menar men den tanken uppstår när jag ser en intervju hon ger till *Luisiana Literature*.

It's a strange and hopeless project to loose the self, especially in the middle of making artworks, but we keep trying (Ann Carson 2021).

I autofiktionen är förlusten inte att försvinna in i en karaktär utan snarare är det det intakta jaget som förloras, parallella identiteter uppstår och verkar. Det sceniska jaget inuti en autofiktiv pjäs befinner sig i ständig process, uppstår genom sina handlingar och lever i en värld där sanning alltid skrivs i plural.

## Längtan hem

I sin analys av hem och identitet skriver författaren Elizabeth H Jones att förståelsen av hem har stor relevans inom det självbiografiska skrivande. Hemmet är inte bara en geografisk plats utan kulturell, språklig och social och det är i relationen till alla dessa nivåer som vi formar vår upplevelse av att vara hemma (Jones 2007). Jag ser att analysen av begreppet hem har stor relevans inte bara när vi analyserar självbiografi utan också autofiktiva verk.

Jag tänker på föreställningarna jag såg 2018. Sehns berättelse om sin polska släkt, Carlssons berättelse om sin psykiskt sjuka mamma och Fagerudds om att flytta till ett land med samma språk men med en annan kultur. De är för mig bara tre exempel på hur upplevelsen av hem är centralt i berättandet om det egna livet. Alla tre handlar det om hem. Längtan efter hemmet som i att försöka förstå sin släkt, platsen för sin uppväxt och sitt språk. Om det här är min familj, vem är jag då och vart hör jag hemma? Jones beskriver hemmet som något provisoriskt och skört och något som för vissa blir en kamp mellan olika kulturella och sociala identiteter. Upplevelsen av att inte ha hittat sitt hem är ett vackert förslag på vad autofiktiva berättelser består av.

Motsatsparet hem och främlingskap kan förstås som tvillingpar till begreppen sanning och fiktion. Hemmet motsvarar det sanna, det en människa vet om sin identitet och historia, medan det främlingskap motsvarar fiktionen: det okända, nya och svårbegripliga. Är det inte det som ordet *främmande* fångar? Något vi inte vet om än och som vi inte kan formulera fullt ut och därför bär en potential för fantasi och förändring.

## Jaget och den andre

I den autofiktiva föreställningen är förhållandet mellan jaget och den andre tvådelat men oavsett vilket kan verkliga personer figurera i föreställningar på flera sätt. (Mark 2024, s. 32) Med den andre menar jag de karaktärer som existerar i föreställningen som inte är berättarsubjektet, det kan röra sig om både personer som existerar i verkligheten och fiktiva människor. Ett första sätt är att berättelsen upplevs tydligt genom skådespelarens medvetande, det kan fortfarande vara personer från verkligheten som vi möter men de är subjektiva och symboliska gestalter. Det andra sättet skapar föreställningar där den andre ges ett självständigare liv och inte filtreras lika tydligt genom jaget som berättar. Deras repliker och handlingar är inte gestaltade som att det kommer ur jagets perspektiv. Det är graden av separation från jaget som avgör hur andra karaktärer existerar på scen.

Mille Bostedts spelar sin föreställning *Gud skapade människan och jag skapade kuken!* på Virus Guest hösten 2022. Föreställningen är en dialog mellan Milles egna erfarenheter av att vara icke-binär med Michael Dillon, en fransman som levde i början på 1900-talet och som var en av de första transmän att genomgå könsbekräftande behandling. Hens föreställning upplöser både den linjära tiden och de binära könsrollerna. Vi möter Mille gestaltad med en spelstil som visar på en stor närhet till skådespelaren själv vilket ger en stark upplevelse av autenticitet. Dillon spelas mer upphöjt, Mille röker pipa på ett gest-liknande sätt och får Dillon att bli en både sympatisk och krånglig person. I en dröm om att få träffa någon som vet vad det är att finnas i en binär värld formas en berättelse som hoppar i tid och närhet till Mille som skådespelare. Hen blandar sitt eget jag, historiskt och dokumentärt material, med fantasi

och fiktion. Hens föreställning växlar mellan en verklig Mille och en dröm om att möta en historisk person. Vi möter ett autentiskt jag placerat i en fikcionaliserad värld, en drömd dialog levandes inuti en personlig monolog. Mille, jaget, möter Dillon, duet, och Dillon upplevs existera nära, nästan inuti, Mille. Eftersom Dillon är en historisk person tolkas han inte som en fullt ut självständig karaktär, han blir i stället till genom Milles fantasi om vem han var. Dillon är en subjektiv gestalt som är beroende av Milles tolkning för att existera. I *Gud skapade människan och jag skapade kuken!* blandas Milles eget liv med historiska fakta och idéer tankar om social förändring. Föreställningen är en dröm om att fiktion en dag ska få bli verklighet.

Hösten 2025 spelas föreställningen *Qui a tué mon père/Kven drap far min* på Det Norske Teatret i Oslo. Det är en föreställning som baseras på Édouard Louis roman med samma namn. Berättelsen utgår från Louis egen uppväxt och hans erfarenheter av att växa upp som gay i en fransk arbetarklass präglad av homofobi och våld. Idag är han en av Frankrikes största författare och välkomnas in i de kulturella och akademiska finrummen. Det är genom de autofiktiva böckerna om sin uppväxt, familj och klassresa som han slagit igenom stort internationellt. Denna kväll i Oslo är speciell för nu står författaren själv, Édouard Louis, på scen. Jag tittar på honom när han susar runt på scen, när han dansar till Britney Spears eller kryper vid en fåtölj där hans osynliga pappa sitter, hans fräkniga ansikte, hans franska som översätts till norska i taket. Är det verkligen han? Jo, han ser ut som på fotona. Han måste ha flugit till Oslo? Åkte han första klass då? Tänk att bo i Paris och vara intellektuell. Så är föreställningen slut. Jag har befunnit mig i ett av dess lager. Det som bebos av Louis själv (eller snarare min projektion av honom) och inte av honom som skådespelare eller som karaktären Édouard. Men den verkliga Louis går aldrig att helt nå, jag vet det. Den kropp som upplevde det som berättas, våldet och förnedringen, är långt borta både i tid och rum. Erfarenheten har färdats från en tonårings kropp, vidare in en vuxen kropp som gör en klassresa, som skriver en bok, som blir en föreställning, som hamnar på en scen i Oslo. Den akuta upplevelsen är kroppslig och går inte att konservera eller bevara, den får sparas i språket och minnet men språket är opålitligt och minnet flyktigt. Att berätta helt sant, ens om sin egen smärta är inte möjligt. Jag tror Louis vet det mycket väl.

## Fakta / Fiktio

2016 utser Oxford Dictionaries post-truth till årets ord. Det var ett år när vi fortfarande var rädda för Trump. Nu är han liksom bara här, som en bekant vi lärt oss stå ut med. Begreppet post-truth beskriver en förskjutning där vi upplever att vad som är sant är upp till varje person att avgöra. Vår tids sanning är därmed personlig och inte kollektivt överenskommen. De autofiktiva föreställningarna har uppstått i ett samhälle där sanningen inte är definitiv eller delad, utan tvärtom förändras beroende på vilka vi frågar. Det är en teaterform som existerar i en tid där sanningsbegreppet är i kraftig förändring och där det privata får tolkningsföreträde.

Mycket av det som utgör fenomenet post-truth består autofiktionen av. Den är inte bara ett sätt att gestalta jagets splittring, utan också en samhällelig splittring. Det är teaterns sätt att hantera en tid som fragmenterar en gemensam verklighet och vårt förhållande till fakta. Post-truth innebär en förlust av tillit, och förlorad tillit är en av de upplevelser som följer av ett autofiktivt verk. När en autofiktiv föreställning innefattar ett kommenterande av och lek med de olika sanningsnivåerna, som när Tai i föreställningen *The Liar* säger att han har ljugit och sedan börjar om, uppmärksammar föreställningen oss på hur sanningen idag är relativ och hur en berättare kan vara opålitlig.

Mark, som också sett föreställningen med Louis i huvudrollen, exemplifierar hur det autofiktiva berättandet pågår på flera nivåer också i användandet av rekvisita och kostym. På scenen bär Louis en röd Pokémon-t-shirt, samma T-shirt som syns på ett foto av honom som barn, projiceras i bakgrunden vid flera tillfällen. T-shirten existerar på det viset både som ett faktiskt objekt, via det fotografi av honom som tagits utan avsikt att bli del av en fiktionalisering, och dels som ett dramatiserat objekt genom att Louis bär den på scen (Mark 2024, s.21) Kostymen gör det möjligt inte bara att varva autenticitet, fakta, med iscensättning, fiktion, utan också att låta dem existera i exakt samma stund. Den faktiska T-shirten laddar upp den T-shirt som innan bara betraktats som ett av kostymören valt plagg som ska passa in i fiktionen. T-shirten gör

upplevelsen av att se ett foto föreställande Louis särskilt intim, även om jag befinner mig i ett rum med 300 personer i publiken.

Varje, på scenen använt material, oavsett om det är objekt, text eller kostym bär spår. Det autofiktiva arbetet liknar en undersökning: varje objekt, fotografi eller meddelande agerar som ett spår som söker sanning, utan att erbjuda publiken en slutgiltig lösning. Vi presenteras fragment som går att spåra genom berättelsen men tvingas till en osäkerhet eftersom vi inte vet vilka spår som leder till något sant. Oavsett vilket fragment vi väljer kommer vi föras in i ett tillstånd av osäkerhet.

Ett klassiskt metateatralt grepp är det som på engelska kallas juxtaposing, där till exempel tiden och platsen i föreställningen kontrasteras med tiden och platsen för föreställningen. *Das ereignis* är en, av Berliner Ensemble, adaptering av Annie Ernauxs självbiografiska bok *Omständigheter*, en roman som skildrar en ung kvinnas erfarenhet av illegal abort. Föreställningen avbryts vid två tillfällen för att först citera anti-abortlagarna i Frankrike under 60-talet och den andra gången citera en juridisk text som börjar med "Germany, 2023" (Mark 2024, s. 24). Detta grepp förflyttar fiktionen närmare verkligheten och distansen som publiken haft till 60-talet i Frankrike utmanas när de påminns om sin egen tid och plats. Den abortfientliga tid som dramat berättar om slutar upplevas som ett passivt "då" och "där". Inblandningen av fakta väcker i stället publiken till att betrakta sin egen tid och det samhälle som de kommer möta när de lämnar teatern.

# Autofiktionen och vår tid

## Jagets triumf

Vi lever i en tid vars ideologier och offentliga samtal gör det svårt att göra annat än att tänka på sitt eget liv. Vi är tränade i att ställa frågor om livet med utgångspunkt i oss själva: Vad är meningen med mitt liv? Hur kan jag uppfylla min potential? Vad ska jag göra för att få det liv jag vill ha? Inte: Vad är ett gott liv? Hur kan jag påverka som medborgare? Hur kan jag sörja för min nästa? Det låter nästan löjligt att ställa andra frågor än de som gäller ens eget liv.

Hur länge kan det egna livet vara intressant? Hur länge kan vår egen person vara föremålet för vår uppmärksamhet?

En resa genom 1900-talet. Först: massan. Första och andra världskriget var världshändelser som gjorde de stora kollektiven, en befolkning, ett land, en grupp, till politikens fokus. Sen: Familjen. I Norden följde bygget av en välfärd som gjorde familjen till politikens mittpunkt: daghem, föräldraledighet, billiga bostäder. Det fanns en enhetskultur där alla delade samma kulturella och samhälleliga referenser. Nu: Individen. När vi närmar oss slutet av århundradet har individen blivit politikens främsta fokus. Cirkeln av uppmärksamhet har smalnat av, nu är det bara jag(et) kvar.

Med psykoanalysen som galjonsfigur blir jaget under 1900-talets sakta centrumet för de kulturella och politiska samtalen. Fler människor börjar lägga tid på att förstå sitt eget jag och de med bra ekonomi kan gå i psykoanalys flera gånger i veckan. Att vi idag har en kultur som fokuserar på självreflektion, självförbättring och självförverkligande kan ses som kulmen på ett intresse för jaget som uppstod för flera decennier sedan. Det är också med koppling till psykoanalysen som autofiktionens mekanik formas.

Dubrovskys ingång och impuls till att skriva autofiktivt kom ur den analys han gick i. Den psykoanalys influerade tiden kan i hög grad anses avgörande för att ett dubbeltydigt skrivande skulle uppstå (Peras 2011).

De senaste decenniernas fokus på individen har gett oss ökade fri- och rättigheter, möjligheter för människor att bli egna subjekt och inte vara lika bundna till sociala konventioner. Den enskilda människan har blivit viktig och intressant. Men detta har också fött en tid som verkar ha förlorat en kompetens att prata om kollektiv.

Det är självklart ingen slump att ett berättande som helt utgår från ett jag uppstår i en individfokuserad tid. Flera av mina egna favoritföreställningar är autofiktiva men jag känner ett genomgående behov av att påpeka vår tids orimliga fokusering på den enskilda historien. Samtidigt, att kalla de berättelser som stiger ut ur det självupplevde som självupptagna, är det inte att ignorera den kraft dessa berättelse bidragit med i det gemensamma samtalet? Autofiktionens tilltal och form bär en kraft som väcker en kulturdebatt och kräver uppmärksamhet på nya berättelser. Samma ämne kan vara fokus i olika föreställningar, säg en uppväxt i fattigdom, erfarenhet av barnlöshet eller av att förlora sitt modersmål, men beroende på hur dessa ämnen gestaltas får de olika slagkraft. Autofiktionen verkar bära en särskilt slagkraftig förmåga som kan få den offentliga politiska debatten att rikta om sitt fokus.

## **Dramatik i individualismens tid**

”Det autofiktiva greppet rymmer två olika, och i viss mening motsatta, möjligheter: Att konstruera en berättelse i syfte att framställa sitt jag, eller att göra bruk av sitt jag för att förmedla en berättelse.” skriver journalisten och författaren Helena Granström (2021). Den distinktion Granström gör mellan de två möjligheterna hjälper mig formulera hur ett fungerande och icke fungerade autofiktivt verk ser ut. Jag tror att ett fungerande autofiktivt verk har sin utgångspunkt i en individ men med slutmålet att ställa kollektiva frågor. När ett autofiktivt verk, i min mening, inte fungerar beror det på att skådespelaren själv är centrumet och frågor fastnar i att handla om den individen. Ett autofiktivt verk kan göra motsatsen till det vi först tror; dess kärna är att individen lånar ut sig till en större berättelse, i stället för att fastna i jag-framställning.

Det är intressant att uppmärksamma att den vanliga formen för en autofiktiv föreställning: monologen, har en symbolisk nivå som kan göra oss uppmärksamma på en politisk utgång av projektet. Det finns en risk att när vi matas med berättelser om individer som ensamma överkommit förtryck ser vi det scenariot som svaret på orättvisor. Dramaturgin i en autofiktiv föreställning riskerar att bli en amerikansk hjältesaga där en särskilt begåvad eller stark individ lyfter sig över förtrycket. I föreställningar med många skådespelare syns i stället en grupp människor både fysiskt och symboliskt och med det följer ett annat svar. Monologen visar till och med visuellt hur en individ är lösningen, vilket många föreställningar säkert inte önskar berätta.

Är valet att sätta upp den autofiktiva monologen motiverat av att den ger större genomslagskraft i stället för den traditionellt mer befolkade ensembleföreställningen? Tjänar valet av formen verkligen berättelsens budskap? Inuti den frågan ryms en större undran, är det lättare för människor att lyssna på en individ än på ett kollektiv?

Autofiktionen är ett exempel på hur självexponering tar sig in i konsten och hittar sin form där. Det finns goda skäl att ifrågasätta frekvensen med vilka berättelser utgår från en enskild individ, men om vi backar till Marks definition av autofiktion är den inte bara baserad på en lätt identifierad konstnär och dess egna erfarenheter utan den består också av metanarration. Likaväl som det går att ifrågasätta autofiktionen går det att påstå att den gör motstånd mot individualismen genom att visa på hur socialt och kulturellt beroende ett jag är.

Den kanadensiska dramatikern och scenkonstnären Liam Monaghan har skrivit föreställningen *Strange/Familiar* där karaktären delar hans namn, bor i samma stad som honom och är queer och adopterad precis som han själv. Men så finns det också mycket som inte delas mellan de två och han skriver att föreställningen är svår att sortera i fakta eller fiktion. Monaghan skriver: "As a result, in the world of the play, it is difficult to differentiate the facts of what really happened in my life from the fictions that never happened yet still convey the metaphorical truth of my experience." Monaghan beskriver fiktionen som en mytologisk sanning. Det är ett förslag som innebär att fiktionen i ett autofiktivt verk är en sanning men som inte kan bevisas eller förklaras av

någon annan än konstnären själv. Den finns en stor psykologisk rimlighet i det, sättet att berätta och bearbeta något vi varit med om görs inte nödvändigtvis bäst genom att redovisa, vittna och tala sanning utan likaväl genom att fantisera, leka och förvränga.

## Resonans

I ett samtal med en vän och teater-producent berättar hon att en vanlig publikreaktion efter en föreställning är att säga ”Jag kunde relatera till det”. Den första reaktionen på en föreställning är ofta att sätta berättelsen i relation till sig själv. Föreställningen anses bra när publiken upplever den relevant för sitt eget liv. Jag tror att detta är ett tidstypiskt mottagande av en föreställning. Det har blivit en vanlig reaktion på hur vi tar emot och diskuterar föreställningar. Men ett verks koppling till det egna livet är inte nödvändigt i reflektionen av en föreställning. Min vän undrade hur det kommer sig att så få beskriver att en föreställning i stället resonerar med dem. För en sorts motsats till att relatera med något är att känna resonans i förhållande till det. Resonans innebär att bli drabbad av världen utan att styra eller planera att bli berörd. Det är något *utanför dig själv* som berör dig (på det sättet något okontrollerbart), inte något som finns inuti dig själv. De här tankarna har blivit särskilt uppmärksammade av sociologen Hartmunt Rosa (Strömquist 2024). Föreställningen upplevs utan att den silas genom vår egen person och dess relevans står inte i kontakt med oss själva utan med det som finns runt oss. Att kunna känna resonans är en färdighet kopplat till nyfikenhet, intuition och framför allt mottaglighet för det som är okänt eller olikt oss själva. Upplevelsen och värderandet av en föreställning bygger inte på identifiering eller är beroende av egna erfarenheter hos publiken. När vi låter alla berättelser ta vägen genom oss själva missar vi en chans att bry oss om någon annan.

Det går att först anta att en autofiktiv föreställning är till för att relatera till, att publiken ska känna igen sig i historien och att den är till för människor med samma erfarenheter, alternativt att publiken tar emot den på ett upplysande-sätt, som ett utbildningsmaterial för att påminna om de liv som inte är likt sitt eget. Men den autofiktiva scenkonsten är i lika stor grad beroende av kvalitén av resonans. Det blir en endimensionell föreställning

om den bara önskar att dess publik ska relatera. Här tänker jag att det mystiska måste få finnas även i de mest politiska verken.

## Det finns speglar överallt

Mark refererar till litteraturvetaren Stefan Iversen som menar att autofiktionen är ett av de mest dominanta narrativen i ett post-socialt medialandskap (Mark 2024, s. 8).

Autofiktionen blir en rimlig form i en tid som värdesätter känslor, bekännelser och där sanningen är personligt definierad. Här har sociala medier spelat roll i förskjutningen av att kunna manipulera berättelsen om jaget, det egna livet och ens livsberättelse. Jag tänker att dessa mekanismer och förskjutningar i sig själva är högst teatrala.

Det är lätt att likna internet vid en scen, vårt interagerande med andra som viljestyrd handling och oss själva som en karaktär. Precis som i leken med fakta och fiktion kan vi visa ett jag som vi påstår är oss själva men som är lätt att styra och göra om beroende på önskad utgång. Den vi är på internet är ett autofiktivt jag. Vi blir en blandning av fakta och fiktion. Vi blir karaktärer i ett liv, som är en pjäs, där vi är varandras publik framför skärmen. Sociala medier erbjuder oss frågan: vilket jag ska jag spela? Vi håller i gång ett själv-berättande där det är lätt att simulera autenticitet.

”Contemporary theatre of the real has proliferated at the same time that, for better or for worse, there is a great expansion of ideas about “reality.” With the growth of the virtual world, the real is no longer a simple assertion of presence.” (Martin 2010, s. 2).

Martin skriver att i och med internet och sociala medier har upplevelsen av vad som är verkligt ändrats väldigt snabbt. Teatern är inte ensam om möjligheten att illusionera verkligheten. Han beskriver det som att människans närvaro på scen inte längre är en lika stark symbol för verklighet. Vår känsla av vad som är verkligt beror inte enbart på fysiska kroppar utan vi uppfattar det som existerar på internet som lika verkligt. Upplevelsen av vad som gör något eller någon genuin och autentisk har med internet och sociala medier blivit mycket svårare att identifiera.

## PAUS

Som avslut på en relation fick jag ett sms som slutade med raden ”Ta hand om dig”. En formulering som förflyttade mig bort från intimiteten till att tillhöra en större grupp människor, de bekanta. Det är en otrevlig uppmaning, brutal i sin artighet, ett generiskt uttryck, ett ingenting. Vem vill förresten ta hand om sig själv vid olycklig kärlek? Jag planerade inte alls att ta hand om mig, jag tänkte unna mig ett välavvägt förfall. Jag svarade och avslutade mitt sms med ”Vänliga hälsningar Linnea Hermansson”.

I konstverket *Take care of yourself* använder performance-konstnären Sophie Call ett e-postmeddelande hon fått från en partner som gjort slut. Hon bad 107 kvinnor, bland dem psykologer, jurister, dansare och skådespelare att analysera mailet. Resultatet är ett allkonstverk utgjort av text, fotografi, video och performance där varje kvinnas analys bildar en kör av svar och reflektion. Det ursprungliga mailet och dess upphovsperson upphör att vara ett personligt nederlag utan blir objekt för studier om språk, kön och makt. Konstverket är en konstnärlig reaktion på ett dokumentärt material. Den leker med flera av de dualiteter som autofiktiva verk gör: det privata - det offentliga, det dokumentära - det subjektiva. Startpunkten är en privat och smärtsam situation, det konstnärliga svaret blir ett offentligt och kontext-analyserande verk.

De tidiga autofiktiva romanerna skrevs av kvinnor (som Tove Ditlevsen, Kerstin Thorvall, Suzanne Brogger) och de beskrivs tidigt som vulgära och egoistiska. De skrev om ambivalensen inför moderskapet och äktenskapet, om den svårdefinierade sexualiteten och behovet av konsten. Verken var ingen litteratur utan mer bekännelse ansågs det, vilket också blev klassificeringen: ”Bekännelselitteratur” (Lenemark 2018). Bedriften att förnya konstformen och fördjupa konsten tillskrivs män genom att deras intimitet förstås på ett annat sätt. Deras hudlösa berättande är inte egocentriskt utan existentiellt, inte privat utan allmänmänskligt. Kvinnan skriver om vardagen, mannen skriver om livet.

När jag igen av en slump möter personen som skickade sms:et blir jag bjuden på drinkar. En statusmarkering illa dold som generös handling, men som handlade om

pengar och att signalera till omgivningen att pengar inte spelar någon roll. Vi är besatta av pengar med ett paradoxalt mål att inte behöva tänka på dem. Handlingar har alltid en sorts splittring, de riktas ut mot omgivningen och får sin betydelse genom hur omvärlden påverkas men de har alltid en samtidigt synkron riktning in mot personen som utför handlingen. Handlingens motiv kan vara mer eller mindre dolt för andra, mer eller mindre medvetet för den som utför den, mer eller mindre i linje med verkan den får. Teatern är handlingsstyrd och ska formuleras i en vilja, det är så man blir bra, lärde jag mig. Det gäller att observera verkligheten och min observation är att det aldrig finns en ensam vilja inuti mig. Ingen ensam handling. Jag är flera personer. Jag bär flera lika existerande viljor. Mina handlingar splittras runt omkring mig. Duet jag möter lever under samma omständigheter. Drinken - en kärleksgest, en maktkamp, en klassresa, ett förlåt. Och så är den god förstås.

Jag googlar Caravaggio och Narkissos. I målningen sitter personen med samma namn böjd över en sjö som speglar hans ansikte. Det finns ingen framträdande bakgrund utan Caravaggio har lämnat allt förutom Narkissos i mörker. Målningens enda motiv är hans kropp som hänger över vattenytan, ansiktet nära vattnet, begrundande sin egen spegelbild. I Caravaggios målning ser Narkissos inte fascinerad eller upprymd ut, inte glad eller självsäker. Hans ansikte är uttryckslost, lamslaget, fastlåst. Jag googlar också mitt eget namn. Synar de foton som kommer upp. Kontaktar universitetet och ber dom byta ut mitt foto i katalogen.

I sin intervju för *Louisiana Literature* hänvisar Carson till den franska filosofen Rene Descartes kända formulering *cogito ergo sum* ("Jag tänker, alltså finns jag"). Hon säger att satsen också kan skrivas som *dubito ergo cogito, ergo sum* vilket då översätts till "Jag tvivlar, alltså tänker jag, alltså finns jag". Tillbakalutad i sin stol föreställer sig Carson alla världens t-shirts med Descartes *Cogito ergo sum*. I den världen, vår värld, har tvivlet separerats från tänkandet. Tvivel är att bära flera och därför motstridiga tankar och det är vad som sker inuti ett autofiktivt verk. Det tänkande som lever där har helt säkert föregåtts av tvivel.

# POLITISK PÅVERKAN

## Borgare blir förälskade

Har någon älskat lika intensivt som vita, rika människor? Nej, inte om man tar sig igenom den klassikerförklarade dramatiken. Det gråts oavbrutet i akademiska hem, tjafsas mellan familjer, saker kastas i borgerliga våningar, hjärtan krossas ute på något landställe, det blir fyllebråk i matsalen, det bubblar av förtryckt vrede i sängkammaren och det skriks i kör. Nu är det teater!

Ibsen, Tjechov, Bergman, Strindberg, Albee, Pinter, denna uppräknings lista ska inte förstås som början på en banal avrättning av manliga dramatiker, utan som exempel på författare som gemensamt byggt upp en dramatikens tradition av att göra ett borgerligt pors omöjliga kärlek som huvudkonflikt.

Uppstår det inte till sist ett behov av att berätta om en annan kärlek? Om andra familjer? Om andra hem? Behovet av att få se andra liv på scen bygger upp en energi som kräver ny dramatik. Kanske är det så att vägen genom det traditionella dramatiska skrivandet inte räcker till för att få fram alternativ till de klassiska historierna. Det har gått för långsamt. Det autofiktiva berättandet tycks ha en explosiv kraft, ett potentiellt snabbskrivit manus, något som väljer ut snarare än förhandlas under traditionella omständigheter. Om det som är mitt liv inte syns någonstans - får jag själv skriva det! Om det som är mitt liv inte spelas - får jag själv gå upp på scenen! Känslan av hög hastighet uppstår genom jag-perspektivet. Det finns inte tid att hitta på en karaktär eller fabulera en livshistoria utan det kan lika gärna vara personen som erfarit berättelsen själv som berättar. Uppkomsten av autofiktionen inom teatern har varit med och vidgat en dramatik som annars kretsat runt en väldigt begränsad del av en befolkning.

## Repertoarbreddning

De autofiktiva föreställningarna kan, genom sin form och sitt innehåll, erbjuda nya uttryck och berättelser. När skådespelaren berättar om sitt eget liv får fler livserfarenheter utrymme och teatrar får möjlighet att bredda sin repertoar. Men det finns en risk att efterfrågan på autenticitet föder verk som upplevs som politiska, utan att nödvändigtvis påverka maktstrukturer. Risken är att teatrar ägnar sig åt symbolisk inkludering (Mark 2024, s. 25). Publiken lockas av föreställningar som behandlar trauma och erbjuder möjligheten att bli berörd av ett vittnesmål. När teatrar väljer de autofiktiva föreställningarna enbart som svar på en efterfrågan på offerberättelser, skapas en objektifiering av berättelser.

Gästspel av frilansande scenkonstnärer med autofiktivt material kan användas för att "säkerställa" en repertoar som annars domineras av klassiker. Uppdraget att lyfta fram nya röster uppfylls samtidigt som biljettintäkterna genereras från stora scenen. Inget fel i det, en bra institution kan lyckas med båda uppgifterna: att ge plats för framtiden och att förvalta den dramatik som redan skrivits. Men i värsta fall tas gästande produktioner in för att fylla en kvot för alternativa berättelser i stället för att verkligen bredda repertoaren. Det blir en ambition som endast existerar retoriskt.

Om dessutom nya former av teater alltid kommer från gästspel och scenkonstnärer som får lön per timme, riskerar de nya idéerna att försvinna när det blir omöjligt att leva som frilansande skådespelare. Gästspelen syresätter de mindre teatrarna, som i sin tur inspirerar institutionerna. Det är lätt att förkasta de experiment som mindre kompanier gör, men inte sällan blir deras koncept senare synliga på större teatrar. Den autofiktiva teatern är med och skapar spelstilar som tids nog kan bli en del av teatertraditionen.

## Går det att berätta om någon annan än sig själv?

Valet att skapa autofiktivt är med och aktualiserar en av tidens stora politiska och konstnärliga frågor: går det att berätta om någon annan än sig själv? Genom att

skådespelaren har sig själv som utgångspunkt undviks de svåra frågorna om representation och rätt till talan. Att ha autofiktiva berättelser i repertoaren kan för en teater kännas lugnande och som en garanti för att slippa begå misstaget att tysta röster inte fått tala från scenen tidigare.

”Det som alltid varit fiktionens paradgren – för en stund låta oss betrakta världen genom ögon som inte är våra egna – rymmer också en risk att skriva över andras verkliga erfarenheter med ogrundade och fördomsfulla projektioner.” skriver författaren Martin Engberg (2020). Precis som det är befriande att få berätta sin historia finns det befrielse i att spela någon man själv inte är. En viktig förmåga inom skådespelaryrket är just att kunna se sig själv i ett människoöde som inte liknar sitt eget.

Uttrycket att ”berätta sin historia” är vanligt och något som vi tar till oss i all hast när föreställningar beskrivs. Men vad menas med att berätta *sin historia*? Det finns en märklig och paradoxal lyx med att vara den individ som berättar om ett kollektiv. Monologen, och särskilt den autofiktiva monologen, skapar en överenskommelse att det är en individuell berättelse som berättas men inte sällan är det en berättelse om ett kollektivs erfarenheter. Ett vittne står på scenen för att berätta om det verkliga livet men för detta vittne uppstår frågor om ansvar snabbt. Tänk om jag berättar fel? Tänk om jag inte säger som det är? Tänk om jag överdriver? Är jag rätt person? Är det här ens viktigt? Frågor som är högst relevant att ställa och som en kritisk konstnär bör ställa sig. Men utomstående hanterar ibland de sanna berättelserna med att konflikträdde svara: ”Allt är rätt!” vilket gör ett möjligt komplext samtal nedsläckt. Motsägelsefullt nog är det den som utifrån, den som inte delar samma historia, som ibland tystar en diskussion den egentligen vill ge plats åt. En klok konstnär ställer frågor om varför den ska berätta sin historia och blir förhoppningsvis undrande över en enbart ja-sägande kör.

Benämningen av en föreställning som antingen självbiografi eller autofiktion avslöjar vad för funktion vi vill att föreställningen fyller. Självbiografien vill vara sann i sitt innehåll och är dokumentär till skillnad från autofiktionens inbyggda instabilitet mellan sant och fikionaliserat. Mark tar upp hur klassificeringen autofiktion, och därmed kvalitéer av konstnärligt experimenterande och förnyelse, tillskrivs författare från väst

medan verk skapade av underrepresenterade grupper oftare klassificeras som självbiografiska. Konstnärer som inte kommer från väst förväntas berätta sant om sina erfarenheter av förtryck och deras verk anses värdefulla genom dess grad av politisk, inte konstnärlig, påverkan (Mark 2024, s.6 och 28). Att få sitt verk analyserat och värderat utifrån ett estetiskt fokus blir ett privilegium och att ständigt beskrivas som politisk kan, utifrån Marks exemplifiering, bli en börda och begränsning.

Vad gör vi då med karaktärerna som finns runtomkring jaget? Vad gör vi med ”de andra”? Det finns flera val i hur de kan gestaltas och för varje val finns risken att förenkla en person men också potentialen att göra föreställningen än mer komplex och intressant. Andra karaktärer (både verkliga och påhittade) kan utelämnas helt från scenen (som Louis pappa i föreställningen *Qui a tué mon père/Kven drap far min*), de kan gestaltas av samma skådespelare som gestaltar jaget (som i *Gud skapade människan och jag skapade kuken!*), deras ord kan återges så exakt som möjligt, fantiseras ihop eller återkallas som ett minne.

Ett förslag på hur denna fråga kan besvaras är idén om att vi genom att berätta andras historia kan bära deras smärta (Mark 2024, s. 39–40). Edouard Louis pappa hade ingen position i samhället som gjorde att någon lyssnade på honom. Genom att berätta om honom tar Louis över den smärta hans pappa aldrig förtjänade att bära. Louis pappa var en homofobisk och våldsam man men också en arbetare vars kropp förstördes av ohållbara arbetsvillkor och nedmonterade sociala skyddsnätverk. Louis talar *åt* sin pappa men det faktum att han gör det visar på vilket liv hans pappa hade.

Jag tror att förmågan att som skådespelare kunna bära både sig själv och ett kollektiv blir ett avgörande mål för att föreställningen inte ska börja handla om enbart en individ eller, som motpol, börja prata åt någon annan. Det finns ingen manual för hur detta görs utan det är något som varje föreställning måste hitta till. Att berätta om sig själv och samtidigt berätta om ”de andra” är en uppgift som kräver en medveten regi och dramaturgisk känslighet.

## Frihet och underkastelse

Inflätat i autofiktionen finns den moraliska frågan om förtal och om det är moraliskt försvarbart att berätta om en person som finns i verkligheten. När karaktärer får namn som överensstämmer med verkligheten, när någon påstås ha begått övergrepp och orätter, när slutar då den konstnärliga friheten och skapar en privat konflikt som redovisas i offentligheten? Vad blir följderna? Skapas provokatörer som hänger ut folk med motivet att testa yttrandefriheten eller rädda konstnärer som drabbas av skuld om deras eget liv är källan till deras berättande? Kanske är frågor om ansvar och frihet allra mest svåra att svara på när en föreställning är riktigt bra.

Monaghan skriver att valet att spela autofiktivt blev ett etiskt val. ”By blurring the lines between fact and fiction, I was able to dramatize - or not - the people in my life, as well as my entirely fictitious characters and myself, with sensitivity and care.” (Monaghan 2024) För honom är fikionalisering inte bara ett konstnärligt val utan ett sätt att undvika risken att såra människor som påverkat hans liv. Fikionaliseringen kan maskera och skydda men också exponera och avslöja verkliga personer.

Jag använde mitt eget jag och min egen familj för att kunna säga något om sjukdomen, normaliteten, samhället (Sara Stridsberg, 2023).

Ibland är bandet mellan det verkliga jaget (berättaren, skådespelaren, författaren) och de karaktärer som finns inuti berättelsen för viktig för att göras osynlig. När Sara Stridsberg skrev sin roman och senare pjäs *Beckomberga* avråddes hon att ge den undertiteln ”- ode till min familj” men hon själv menade att det var nödvändigt att sätta sin egen medelklassfamilj i Stockholm i relation till det gamla, välkända mentalsjukhuset för att synliggöra våra idéer om vem som är dåren. När kopplingen till verkliga personer är uppenbar konfronteras vi med vårt värderande av vissa liv och vår idé om hur deras livsöden uppstått. Att avstå att göra en personlig koppling kan vara att låta en berättelse undgå sin publik.

Var finns det för plats för de orationella, galna och ofiltrerade rösterna om inte inom konsten? Är inte konsten till för att slippa underkastelse?

## **Påverkan på teaterkritiken**

Den utbredda självupptagenheten kan verka harmlös, men i förlängningen är den en lågintensiv attack på det gemensamma samtalet. Det enda möjliga svaret på texter och böcker som utgår från den blir ett nickande deltagande eller en egen bekännelse (Blomqvist 2024).

Den svenska teaterkritikern Mikaela Blomqvist menar att den mängd verk som bygger på självupplevda erfarenheter har en allvarlig påverkan på vårt gemensamma tänkande. Hon ger bilden av en författare med en spegel monterad på sitt skrivbord. Den spegeln ger oss inte bara ett kulturutbud med fokus på individuella liv utan också en kulturdebatt som får svårare att ifrågasätta verk med rädsla för att såra. Eftersom det av många skäl är svårare att prata om en föreställning som utgår från skådespelaren själv blir det svårt att också ge kritik. Av artighet och rädsla för att såra blir det helt enkelt svårt att ha ett samtal om verket. Vilket i förlängningen är ett problem eftersom varje verk förtjänar uppriktig kritik och inte en förminskande reaktion i form av enbart medhåll. En kritisk diskussion om föreställningar riskerar att ifrågasättas och göras irrelevant om föreställningen legitimeras av autenticitet. Om vi inte kan prata om en autofiktiv föreställning med rädsla av att såra konstnären antar vi att föreställningen varit enbart sann och fördummar verket eftersom en del av autofiktionen är att leka med sanningen och publikens projektioner.

# FÖRÄNDRING AV SKÅDESPELAREN

## Förvandling

Vad händer med ögonblicket av förvandling om skådespelaren spelar sig själv? Teatern har en naiv och vacker idé om att roa genom förvandling. Vi hittar på något som inte finns, vi gömmer oss, vi klär ut oss, vi är någonstans där vi inte är, vi är någon vi inte är.

Tydlig förvandling kan värderas som något av teaterns största styrkor och när den minskar förändras teatern på ett sätt som också väcker kritik. Den svenska teaterkritikern Ylva Lagercrantz Spindler menar att trenden med autofiktion tar ifrån teatern de kvalitéer förvandling för med sig. ”När jag går på teatern så vill jag ha magi, förtrollning, inte avförtrollning av det som sker på scenen.” (Lagercrantz Spindler 2026). Den närhet till skådespelarna som de autofiktiva verken för med sig är inte nödvändigtvis till det bättre. Lagercrantz Spindler förklarar intimiteten som kletig och menar att publiken trängs för nära inpå i stället för att få den distans som öppnar upp för en fantasi bortom det dokumentära. En inte otrolig följd av den autofiktiva trenden är att längtan efter förvandling tolkas som apolitiskt och konservativ. Är längtan efter att se förvandling och hög grad av fiktion en flykt från ansvar?

I pjäsen *Jungfruleken* (Genet) turas systerarna Claire och Solange om att spela den madame som de är tjänsteflickor hos. När madame inte är i rummet återskapar de scener från deras vardag och klär ut sig till madame. Deras förvandling uttrycker både njutning av rollspel och bearbetar hatet för den kvinna som styr deras liv. I *Som ni vill ha det* (Shakespeare) klär karaktären Rosalind ut sig till man för att komma närmare Orlando som hon är förälskad i. Dessa pjäser låter sina karaktärer genomgå akten av utklädande och förskaffandet av parallella jag. Det rolltagande och den självmytologisering som är tydligt i de autofiktiva verken kan också ske i traditionellt fiktionsbaserade pjäser men då utförda av karaktärer i stället för skådespelaren själv. Troligen skulle Lagercrantz Spindler hålla med om påståendet att även en pjäs med hög grad av fiktion och magi

kan uppmärksamma sin publik på jagets komplexitet och göra de politiska frågorna om förtryck, klass och åtrå minst lika akuta.

Den autofiktiva föreställningen använder och lekar med förvandling men på andra sätt än i traditionell karaktärgestaltning där skådespelarna förvandlas till sina roller. Konceptet med en karaktär-inuti-karaktären existerar både i högt fikionaliserade och i autofiktiva föreställningar men utgår från olika kroppar. Både alternativen kan visa på hur människor förhåller sig till att bli någon de inte är. Önskan efter förvandling handlar om vilken sorts förvandling vi föredrar och är på många sätt en smaksak. För att undgå förvandlingen helt kommer ingen föreställning någonsin lyckas med.

## **Skådespelarkompetensen förändras**

Att använda autofiktiva grepp har blivit vanligare i pjäser som annars inte kan klassificeras som autofiktiva, såsom i den tidigare nämnde föreställningen *Män som väver*. Regissören Mörk Eidem menar att det främsta värdet med att använda skådespelarnas egna namn ligger i vad det tillför skådespeleriet. ”Genom att använda skådespelarnas egna namn så kan man ofta komma längre när det gäller att få till det där äkta tilltalet” (Mörk Eidem, 2026). Upplevelsen av att höra sitt eget namn i föreställningen beskrivs ha den verkan att skådespelaren kommer närmare sig själv, vilket underlättar att den når sina intuitiva handlingar. Ett autofiktivt grepp, som det att använda skådespelarnas riktiga namn, används inte bara av konstnärliga motiv utan motiveras också av skådespelartekniska skäl.

Poängen med en föreställning är inte nödvändigtvis att den innehåller ett starkt skådespeleri utan berättelsen i sig själv kan värderas som viktigare. På detta sätt formar autofiktionen om vår syn på skådespeleri. Idéen om att gå och se på teater för att se en talang stå på scen utmanas av en formbaserad teater. En risk är dock att skådespelarhantverket trängs undan men det är samtidigt möjligt att vi bryr oss lika mycket om berättelsen och budskapet ändå.

I en samtid där skådespelaren måste presentera och representera sitt privata jag riskerar synen på skådespelarkompetens att förenklas. Har personen på scen blivit mer intressant än föreställningen själv? I värsta fall kompenseras en bristande dramaturgi, en förenklad berättelse och avsaknad av skådespelarkompetens med en, av andra skäl, känd person utanför scenen. Har namnet på affischen blivit viktigare än berättelsen? Om detta är sant är det som faktiskt görs på golvet inte relevant längre.

Eduard Louis fysiska närvaro på scen gör föreställningen autentisk på ett sätt som texten inte ensam hade kunnat göra. Hade föreställningen gjorts av en skådespelare, vilket den vanligtvis görs, hade autenticiteten upplevts helt annorlunda. Han är på alla sätt en lätt identifierad författare och får som en dubbel närvaro på scen. Men är Louis en bra skådespelare? Är hans närvaro viktigare än hans skådespelarkompetens? Spelar det någon roll? Är vetskapen om att den människa som upplevt allt är samma människa som säger det intressant nog? *Qui a tué mon père/Kven drap far min* är ett verk där skådespelarkompetensen inte är relevant på ett traditionellt sätt. När jag promenerar hemåt i Oslo efter föreställningen tänker jag att jag sett en föreställning där autenticitet ersatt talang och där livet blandats fullt ut med konsten.

## AVSLUTANDE DEL

Jag har skrivit denna uppsats därför att jag på många sätt inte förstår vår samtids idé om jaget, den är splittrad och motsägelsefull och jag ville ta reda på hur teatern gestaltar en sådan värld. Det fick mig att undersöka hur den autofiktiva teatern fungerar.

Den autofiktiva föreställningen kännetecknas av att en rad olika grepp flyttar verkligheten (en skådespelares historia, identitet och minnen) in i en fikcionaliserad värld vilket gör att dessa entiteter omformas. Vem som berättar och vad som berättas omgärdas av osäkerheter och multiplicerade lager. Det som är sant och verkligt både förstörs och befrias genom att flyttas in i fiktionen. Det sker genom användandet av metalager, omförhandling av publikkontrakt och lek med scenens konventioner. Autofiktionen bär en utforskande misstro mot de universella berättelserna och det är så den är och kommer kunna fortsätta vara en radikal form av teater.

Autofiktionen hänger samman med vår individfokuserade tid genom att låta berättandet, i alla fall inledningsvis, utgå från en person. I dag är det ett undantag att vilja skriva berättelser om massan, kollektiven och gudarna, reseskildringar och historiska texter. I stället har många berättelser ett lätt hittat jag som i sin tur är lätt att sätta på samma bänk som sin författare. Jag ser en risk att andra berättelser, än de som är starkt kopplade till en individ; de mer kollektiva, fiktiva och formmässigt komplexa trängs undan. Autofiktionen är ett barn av sin tid när den sätter en individ i fokus men den utmanar samtidigt individcentreringen genom att gestalta ett jag som är splittrat och i process.

I och med de ökade antalet autofiktiva produktioner sker förändringar i hur vi ser på skådespeleri. Autenticitet och äkthet blir en vara som kan säljas. Teatrar efterfrågar den ”varan” för att säkra upp sitt ansvar att erbjuda en mångfald av berättelser och perspektiv. En sådan föreställning får ett marknadsvärde där skådespelarens egen identitet, position och synlighet i samhället värderas som viktigare än konstnärlig ambition och skådespelarkompetens. Lyckad marknadsföring och höga publiksiffror riskerar att tömma skådespelaryrket på hantverk och premiera kändisar framför utbildade skådespelare.

Syftet med denna uppsats var att förstå hur autofiktionen fungerar och hur den påverkar teatern både estetiskt och politiskt. Det jag kommit fram till visar på autofiktion som en motsägelsefull möjlighet. Autofiktion utmanar universella berättelser och kan på så sätt vara radikal form av teater. Den är motsägelsefull när den sätter individen i centrum och samtidigt utmanar individcentreringen. Men den riskerar att underminera skådespelarens yrkesskicklighet.

Ett viktigt uppdrag blir då för en scenkonstnär som väljer den autofiktiva formen att flytta sitt material från självexponering till att ingå i en omförhandling av samhälleliga fenomen, det är en ambition som sträcker sig långt utanför det egna jaget. Detta sker inte automatiskt genom att marknadsföra ett verk som autofiktivt, att texten är intim eller ens att den tar upp teman som rör marginalisering. Vi förminskar verk om vi inte efterfrågar andra kvaliteter än en sann berättelse från en utsatt position.

En för mig meningsfull autofiktion utmanar i stället för att bekräfta samtidens självcentrering, bekännelse-kultur och representationskrav. Det är ett jag som står på scen men det är ingen enhetlig människa utan ett jag som består av motstridiga röster, existerande i en form som skakar om scenen som plats och utmanar utsliten dramatik snarare än att producera en offer-berättelser.

Autofiktionen är inte bara en teaterform som är politisk genom sitt uppmärksammande av osynliga berättelser utan den har, med sin ambivalens och splittring, en minst lika stark koppling till psykologiska och filosofiska fenomen. Innan behovet av förändring finns en längtan, innan kravet på kollektiv rättvisa finns en ensamhet. Det är ur tillstånd av kris vi börjar kräva politisk förändring.

Den autofiktiva föreställningen bör därför inte analyseras som en förenklad form av politisk teater utan den ger en möjlighet att analysera vår tids centrala filosofiska antaganden. Autofiktionen är en förhandling med verkligheten på flera av de fronter som konstruerar våra sociala och kulturella överenskommelser.

## Källor

Blomqvist, Mikaela. "Svenska författare måste sluta vara så självupptagna."

Göteborgs-Posten, 2023.

<https://www.gp.se/kultur-noje/kulturkronika/svenska-forfattare-maste-sluta-vara-sa-sjaluvtagna.97a8ae7e-44ff-41f4-b268-48ed28ea72fa>

Cambridge Dictionary. n.d. "Autofiction."

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/autofiction>

Carson Anne. "Life is Not Fair | Louisiana Channel." YouTube video. October 12, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=ksH3FIs0eJs>

Dramatenpodden. 2023. "Att sätta autofiktion på scenen." Publicerat 26 juni 2023.

*Dramatenpodden*. SoundCloud.

[https://soundcloud.com/dramatenspodcast/att-satta-autofiktion-pa-scenen?si=31eeded767574c28a48caaabc566ee29&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/dramatenspodcast/att-satta-autofiktion-pa-scenen?si=31eeded767574c28a48caaabc566ee29&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Engberg, Martin. "Därför fortsätter författarna att skriva autofiktion" Göteborgs-Posten, 2020.

<https://www.gp.se/kultur/litteratur/darfor-fortsatter-forfattarna-att-skriva-autofiktion.1d2e4d56-db59-41d3-afc7-4524a97411d0>

fix+foxy. 2026. "The Liar." fix+foxy.

<https://fixfoxy.com/en/project/liar/>

Genet, Jean. *Jungfruleken*. Svensk översättning, utan år.

Granström, Helena. "Sluta räkna klass och kön i den svenska litteraturen." Expressen, senast uppdaterad 15 jun 2021.

Illouz, Eva. 2008. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

<https://content.ucpress.edu/pages/9038/9038.ch01.pdf>

Jones, Elizabeth H. *Spaces of Belonging: Home, Culture and Identity in 20th-Century French Autobiography*. Spatial Practices, vol. 3. Amsterdam/New York, NY: Rodopi/Brill, 2007.

Lagercrantz Spindler, Ylva. 2026. "Skådespelarnas riktiga namn flyttar in i rollerna – vad gör det med teatern?" *Sveriges Radio*, 6 mars 2026.  
<https://www.sverigesradio.se/artikel/teaterpjaser-med-skadespelarnas-riktiga-namn-om-vad-den-forandrar>

Mark, Lianna. 2024. *Theatres of Autofiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, Carol. 2010. "Introduction: Dramaturgy of the Real." I *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, red. Carol Martin. Studies in International Performance. London: Palgrave Macmillan.  
[https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230251311\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230251311_1)

McNulty, Charles. 2025. "'White Rabbit Red Rabbit,' with a new star every night, opens at the Fountain." *Los Angeles Times*, May 12, 2025.  
<https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2025-05-12/fountain-theatre-white-rabbit-red-rabbit-sandra-tsing-loh>

Monaghan, Liam. "Mythologizing the Self Through Autofictional Theatre." *HowlRound Theatre Commons*, 31 juli 2024.  
<https://howlround.com/mythologizing-self-through-autofictional-theatre>

Narcissus, Michelangelo Merisi da Caravaggio, ca 1597–1599.

Peras, Jérôme. *Från teoretiserande praktik till praktiserande teori: fallet Serge Doubrovsky*. Göteborg: Göteborgs universitet, 2011.  
<https://gupea.ub.gu.se/server/api/core/bitstreams/0137a336-cf04-4828-870b-d070022f1956/content>

Salih, Sara. 2002. *Judith Butler*. London: Routledge. Kapitel 3: "On Performativity."  
[https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter\\_3.pdf](https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter_3.pdf)

Shakespeare, William. *Som ni vill ha det*. Svensk översättning, utan år.

Strömquist, Liv. *Pythian pratar*. Stockholm: Norstedts, 2024.

*Take Care of Yourself*, Sophie Calle, 2007.

## **Föreställningar och konstverk som nämns i texten**

*Gud skapade människan och jag skapade kuken*, regi Mille Bostedt, Viirus, Helsingfors, 2022.

*Liar*, regi Tue Biering, fix+foxy, Hongkong, 2024.

*Män som väver*, regi Alexander Mørk-Eidem, Kulturhuset Stadsteatern, Klarascenen, Stockholm, 2026.

*Narcissus*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, ca 1597–1599.

*Qui a tué mon père/Kven drap far min*, regi Thomas Ostermeier, Det Norske Teatret, Oslo, 2025.

*Strange/Familiar*, regi Liam Monaghan, 2023.

*Take Care of Yourself*, Sophie Calle, 2007.

*White Rabbit Red Rabbit*, regi Nassim Soleimanpour, 2022.