

# Från flickor till fittor

*- en jämförande analys av två feministiska pjäser*

Författare: Kristin Ödlund

Kandidatprogrammet Kultur

Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

Kandidatuppsats, VT 2013

Handledare: Elisabet Apelmo

# ABSTRACT

PROGRAM: Kandidatprogrammet Kultur

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper

ADRESS: GU Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 0000 (vx)

HANDLEDARE: Elisabet Apelmo

TITEL: Från flickor till fittor – en jämförande analys av två feministiska pjäser

FÖRFATTARE: Kristin Ödlund

ADRESS: Kobbarnas väg 1D, 416 64, Göteborg

E-POSTADRESS: kristin.odlund@live.se

TYP AV UPPSATS: Kandidatuppsats

VENTILERINGSTERMIN: VT 2013

This essay analyzes the scripts of the Swedish plays *Jösses flickor! Befrielsen är nära (Jeez girls! Liberation is at hand)* from 1974 and *Jösses flickor – återkomsten (Jeez girls – the return)* from 2006. The analysis is done within the theoretical framework of political and feminist theatre. The essay also includes a discourse analysis of the reviews that were written about the plays and the debates that followed.

The result shows that the feminist discourse has changed primarily in two ways. In the 1970's there was a large confidence in the collective, in the 2000's focus has shifted to the individual and to intersectional perspectives. The discourse in the 1970's focused on concepts such as women's interests and in the 2000's it has changed to a discussion about feminism, concerning both genders.

Keywords: Dramatics, Discourse Analysis, Women's Liberation Movement, Feminism

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning.....</b>	<b>3</b>
<i>1.1 Bakgrund.....</i>	<i>3</i>
<i>1.2 Syfte och frågeställningar.....</i>	<i>3</i>
<i>1.3 Uppsatsens disposition.....</i>	<i>4</i>
<b>2. Tidigare forskning .....</b>	<b>4</b>
<i>2.1 Inom fältet.....</i>	<i>4</i>
<i>2.2 I nära anslutning till fältet.....</i>	<i>5</i>
<i>2.3 Övriga texter.....</i>	<i>6</i>
<b>3. Teoretiska perspektiv och specifika begrepp.....</b>	<b>7</b>
<i>3.1 Teoretiska perspektiv.....</i>	<i>7</i>
<i>3.1.1 Politisk teater.....</i>	<i>7</i>
<i>3.1.2 Feministisk teater.....</i>	<i>8</i>
<i>3.1.3 Diskursteori.....</i>	<i>10</i>
<i>3.1.4 Intersektionalitet.....</i>	<i>10</i>
<i>3.2 Begreppsredogörelse .....</i>	<i>11</i>
<b>4. Metodologi, forskningsetik och källhantering .....</b>	<b>12</b>
<i>4.1 Metod.....</i>	<i>12</i>
<i>4.1.1 Dramatikanalys.....</i>	<i>12</i>

<i>4.1.2 Diskursanalys.....</i>	<i>13</i>
<i>4.1.3 Textanalys.....</i>	<i>14</i>
<i>4.2 Forskningsetik.....</i>	<i>14</i>
<i>4.3 Källor, källkritik, urval och begränsningar.....</i>	<i>15</i>
<b>5. Analys.....</b>	<b>15</b>
<i>5.1 Scenkonsten och kvinnorörelsen under 1970-talet.....</i>	<i>15</i>
<i>5.2 Dramatikanalys Jösses Flickor! Befrielsen är nära.....</i>	<i>16</i>
<i>5.3 Feminism och feministisk scenkonst under 2000-talet.....</i>	<i>21</i>
<i>5.4 Dramatikanalys Jösses flickor – återkomsten.....</i>	<i>21</i>
<i>5.5 Jämförelse manuskript.....</i>	<i>27</i>
<i>5.6 Medial respons 1974/1975.....</i>	<i>31</i>
<i>5.7 Medial respons 2006/2012.....</i>	<i>34</i>
<i>5.8 Jämförelse medial respons.....</i>	<i>36</i>
<b>6. Sammanfattning och avslutande diskussion.....</b>	<b>38</b>
<b>7. Käll- och litteraturförteckning.....</b>	<b>40</b>
<i>7.1 Otryckta källor.....</i>	<i>40</i>
<i>7.2 Tryckta källor.....</i>	<i>40</i>
<i>7.2.1 Litteratur.....</i>	<i>40</i>
<i>7.2.2 Dagspress och tidskrifter.....</i>	<i>42</i>

# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Ända sedan jag såg filmen *Tillsammans* någon gång i början av 2000-talet har 1970-talet fascinerat mig. Modet, musiken, kamplusten och friheten. Under gymnasiet blev jag bekant med hur de fria teatergrupperna präglade årtiondets kulturliv då en teaterlärare berättade om sin tidiga karriär som skådespelare och regissör. Under mitt första universitetsår förstod jag på allvar vad decenniet, som nu ligger fyrtio år tillbaka i tiden, betydde för kvinnor och för kvinnorörelsen. När jag då för några månader sedan skulle välja ämne för min uppsats var det, förenklat sett, bara att slå samman några av de komponenter som fascinerat och inspirerat mig genom livet. 1970-tal, teater, kvinnorörelsen! Och såklart dök frågan upp– vad hände sen?

Med trettiofyra års mellanrum sattes de båda feministiska pjäserna *Jösses flickor! Befrielsen är nära* (Osten & Garpe [1974], 1977) och *Jösses Flickor – återkomsten* (Axelsson 2005) upp. Den första under den andra vågens feminism 1974 och den andra 2006 då en ny generation tagit över fanan och internet dessutom skapat nya forum och former för debatt. Min tes är att dessa pjäser säger något om sin feministiska samtid och att de dessutom väckt medial uppmärksamhet i och med sin kontroversiella och revolutionära tematik. *Jösses flickor! Befrielsen är nära* är författad av Suzanne Osten och Margareta Garpe och utgör en av flera pjäser de skrev tillsammans under 1970-talet. *Jösses flickor – återkomsten* använder sig av det äldre manuset i en nedkortad version i första akten, men har en påbyggnad signerad Malin Axelsson i efterföljande två akter.

## 1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka och jämföra hur pjäserna och mottagandet av dem speglar den samtida synen på jämställdhet. Uppsatsen behandlar dels manuskripten till de båda pjäserna, dels ett flertal recensioner och enstaka debattartiklar publicerade i dagspress och tidskrifter till följd av föreställningarna.

Vad går att, med hjälp av manuskripten till pjäserna *Jösses flickor! Befrielsen är nära* från 1974 och *Jösses flickor - återkomsten* från 2006, tydliggöra och kartlägga angående samtidernas samhällsklimat kring frågor om jämställdhet?

Vad går att utläsa om detta utifrån recensioner och relaterade debattartiklar?

Vad har skett på dessa tre decennier, vilka likheter och skillnader finns i den retorik som används för att genom scenkonst angripa jämställdhetsfrågor?

### **1.3 Uppsatsens disposition**

Föreliggande uppsats har en disposition som följer. Huvudtexten föregås av ett antal kapitel som har för avsikt att underlätta läsning av analysen. Först väntar en överblick av det för uppsatsen relevanta forskningsfältet, som huvudsakligen rör feministisk teater och 1970-talets kvinnorörelse i Sverige. Sedan följer en genomgång av de teorier som appliceras på analysen och de specifika begrepp som är bra för läsaren att känna till. Det sista kapitlet innan huvudtexten tar vid rör de metoder som har använts i analysen och vilka forskningsetiska aspekter som tagits hänsyn till.

För ökad förståelse av samtidsaktualiteten för *Jösses flickor! Befrielsen är nära* börjar huvudtexten med en kortare redogörelse över 1970-talets scenkonst och kvinnorörelsen under samma tid för att sedan följas av en dramatikanalys av manuskriptet från 1974. Efter det följer en kort redogörelse av feminismen och den feministiska scenkonsten under 2000-talet innan en dramatikanalys av *Jösses flickor – återkomsten* från 2006 tar vid. Första delen av huvudtexten avslutas med att de båda pjäserna jämförs. Andra delen av huvudtexten behandlar i kronologisk ordning den mediala responsen på de båda pjäserna vilket även det mynnar ut i en jämförelse. Uppsatsen avslutas med en sammanfattning och avslutande diskussion kring resultatet av arbetet.

## **2. Tidigare forskning**

### **2.1 Inom fältet**

Litteratur- och teatervetaren Birgitta Johansson (2006) har i sin avhandling *Befrielsen är nära - Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater* studerat uppsättningsarbetet kring tre pjäser signerade Osten och Garpe. Arbetet tar sin utgångspunkt i teatervetaren Elin Diamonds teorier gällande feministisk teater, som i sin tur tar avstamp i Bertolt Brechts politiska teater. *Jösses flickor! Befrielsen är nära*, som är en av de två pjäser jag studerat, är en av de tre Johansson tagit sig an. Diamonds teorier fokuserar på hur feministisk teater använder sig av ett omarbetat mimesisperspektiv (avbildning) där resultatet blir att flera olika dimensioner visas samtidigt. Syftet är att i en föreställning skapa såväl identifikation som distans (Johansson 2006, 14, 55), vilket Johansson använt sig av i studien av uppsättningarna. Stort utrymme ges också till kritikerkårens bemötande av föreställningarna där hon studerat texterna utifrån frågeställningen om det finns en motsättning mellan de som förespråkar gruppteaterns respektive institutionsteaterns teaterestetik (Johansson 2006, 15).

Johansson kan i sin avhandling konstatera att de olika föreställningarna arbetat aktivt med att ta tillvara på erfarenheter från verkliga livet och omsätta dem till teater. Avhandlingen synliggör hur

de olika pjäserna använt sig av en feministisk teaterpraktik och på så vis kunnat uppmuntra sin publik i den feministiska kampen. I sin läsning av kritik av *Jösses flickor! Befrielsen är nära* konstaterar Johansson att det bland kritikerkåren rådde en tveksamhet om hur en föreställning av denna kaliber skulle behandlas. Hon menar att huruvida recensenten tagit till sig de komiska aspekterna beror på om vederbörande känt sig inkluderad i tematiken eller ej (Johansson 2006, 237-244).

Litteratur- och teatervetaren Christina Svens (2002) undersöker i avhandlingen *Regi med feministiska förtecken - Suzanne Osten på teatern* Ostens arbete som regissör från tidiga karriären under sent 1960-tal till trettio år senare under sent 1990-tal. Svens använder sig till stor del av en kombination av Diamonds teaterteorier, gällande feministisk teater som ett flerdimensionellt sceniskt projekt, och filosofen Sara Heinämaas fenomenologi, som fokuserar på hur kvinnlighet är en konstruktion som skapas genom att fylla en kropp med egenskaper, då hon studerar hur Osten tillämpar sina feministiska och socialistiska ställningstaganden i scenpraktiken (Svens 2002, 44). Hon utför också en mer djupgående fältstudie under uppsättningsarbetet med föreställningen *Besvärliga människor* från 1998/1999 (Svens 2002, 165-220). Avhandlingen har många intressanta aspekter och ger en tydlig bild av Ostens karriär. Dock skiljer den sig kraftigt från denna uppsats i och med sitt fokus på de praktiska delarna, snarare än de textmässiga vilka jag arbetat med.

Svens menar att Osten i sitt regiarbete lyfter fram kvinnliga karaktärer på teaterscenen både för att skapa en länk ut till samhällets feministiska frågor och för att utforska nya uttryck för scenkonsten. Osten ställer sig kritisk till de traditioner inom teatern som cementerar könsroller och vill inom sitt eget konstnärliga ramverk utmana dessa. Vidare menar Svens att i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* presenteras dramaturgin utan dramatisk vändpunkt och med en arbetsmetod där ensemblen är ytterst delaktig (Svens 2002, 225-228).

## **2.2 I nära anslutning till fältet**

Litteraturvetaren Cristine Sarrimo (2000) avhandlar i *När det personliga blev politiskt* den våg av självbiografier skrivna av kvinnliga författare som publicerades under 1970-talet. Hon belyser hur de kvinnliga författarna fick ett helt annat bemötande i media och på kultursidor än sina manliga kollegor som skrev i liknande format under samma tid. Männens böcker betraktades som könsneutrala och av allmänintresse, medan kvinnornas böcker ansågs tilltala enbart kvinnor och vände sig i marknadsföring specifikt till denna grupp (Sarrimo 2000, 52-53). Sarrimos studie berör huvudsakligen litteratur och inte pjäsmanus som är det jag studerat, men avhandlingens fokus på det skrivna ordet är ett viktigt komplement till de två ovanstående verk som berör mitt valda

uppsatsämne. Överlag ger Sarrimo en bra vetenskaplig genomgång över hur självbiografierna kan läsas som en del av årtiondets politiska, sociala och kulturella strömningar (Sarrimo 2000). Likväl som kvinnorna delger sina erfarenheter i sina självbiografier, tas kvinnliga erfarenheter till vara i den feministiska teater som producerades under samma tid.

### 2.3 Övriga texter

Alla tre ovanstående avhandlingar ger utöver de vetenskapliga studierna en god bild av den rådande samhällstrenden under huvudsakligen 1970-talet, med stort fokus på de socialistiska och feministiska ideologier som präglade decenniet. Idéhistorikern Emma Isaksson (2007) har i sin doktorsavhandling *Kvinnokamp – Synen på underordning och motstånd i den nya kvinnorörelsen* forskat kring, och kartlagt, 1970-talets kvinnorörelse med fokus på att belysa den mångfald som fanns under det paraplybegrepp som benämns kvinnorörelsen (Isaksson 2007, 11). Hon studerar flera olika feministiska organisationer verksamma under decenniet, däribland välkända *Grupp 8*, den socialistiska kvinnogrupp där bland andra Osten och Garpe var verksamma (Isaksson 2007, 49-58). *Kvinnokamp – Synen på underordning och motstånd i den nya kvinnorörelsen* ger en breddad förståelse av tiden vilket gör den till ett viktigt komplement till den forskning som inriktat sig på specifika konstnärliga uttryck, såsom teater. Isaksson belyser hur rörelsen präglades av en kunskapstörsta och en vilja att teoretisera kring jämställdhetsfrågorna. Hon uppmärksammar bland annat vilka ideologier som präglade rörelsen och kommer fram till att i begynnelsen var marxismen ledande, men behövde med tiden kompletteras med ett mer specifikt feministiskt tänkande då den upplevdes som allt för produktionsinriktad och saknade verktyg för att arbeta för jämställdhet mellan könen (Isaksson 2007, 322).

När det kommer till akademiska studier av *Jösses flickor – återkomsten* från 2006 är detta något som ännu inte producerats, eller åtminstone inte publicerats. Däremot finns teater- och genusvetaren Tiina Rosenbergs (2012) senaste bok *Ilska, hopp och solidaritet - Med feministisk scenkonst in i framtiden* som behandlar den feministiska scenkonsten under 2000-talet, vilken ger en övergripande bild av det senaste decenniets feminism på scengolvet. I bokens tredje kapitel, *Feministiska generationer*, finns passager som behandlar såväl *Jösses Flickor! Befrielsen är nära* som *Jösses flickor – återkomsten* (Rosenberg 2012, 58-61, 72-74), vilket kan komplettera de ovan nämnda verken.



### 3. Teoretiska perspektiv och specifika begrepp

#### 3.1 Teoretiska perspektiv

Både *Jösses flickor! Befrielsen är nära* och *Jösses flickor – återkomsten* är uttalat feministiska pjäser vilket öppnar upp för huvudsakligen två teater-teoretiska perspektiv i arbetet med dramatikanalysen – politisk teater-teori och feministisk teater-teori.

##### 3.1.1 Politisk teater

Under 1900-talet influerade huvudsakligen en teaterman den politiska teatern, nämligen Brecht (1966). Hans teater-teori benämns allt som oftast som episk teater, vilket även jag hädanefter delvis kommer göra. Brecht menar att teater ska väcka tankar och funderingar snarare än att underhålla och övertyga publiken om en viss ståndpunkt (Järleby 2009, 143-144). Det starkast lysande karaktäristiska draget för episk teater är *verfremdungseffekt*, som kan översättas med distanseringseffekt. Verfremdungseffekt handlar om att antingen bryta av dramaturgin med element såsom ologiska tidshopp, skådespelare som går ur roll eller en fabel (grundhandling) placerad i en miljö eller tid som inte är närliggande för åskådaren (Brecht 1966, 31-32) (Järleby 2009, 108). Allt för att motverka ett tillbakalutad förhållningssätt hos publiken.

Den episka teatern strävar inte efter att skapa en scenupplevelse som går under den realistiska teatern. Istället vill den göra publiken till en del av föreställningen och jobba utan den så kallade fjärde väggen (Långbacka 1981, 21, 24, 30). Den fjärde väggen är benämningen på det som publiken utgör då skådespelarna agerar som om det teatern är verkligheten och inte uppmärksammar sina åskådare och inkluderar dem (Långbacka 1981, 25).

Brecht förespråkar även en teater där skådespelaren inte gör anspråk på att vara sin karaktär, utan snarare är tydlig med att det är ett gestaltande som sker på scengolvet. Skådespelarens egna jag och yrkesroll ska i episk teater lysa igenom och åskådaren ska inte luras att tro att det som visas sker i nuet (Brecht 1966, 37).

Brecht har själv inte skrivit något eget större verk, utan har snarare skrivit artiklar publicerade i antologier och tidskrifter. Dock arbetade den inom cultural studies vanligt förekommande litteraturvetaren Walter Benjamin (1971) nära Brecht och har i *Essayer om Brecht* tydliggjort definitionen av episk teater genom att benämna den som ett motstånd till den traditionella teatern som presenterar magiska drömvärldar. Istället ska den episka teatern vara verklighetsförankrad och texten agera som ett forum för väckande av nya alternativa tankar (Benjamin 1971, 8).

Tilläggs bör att Brecht var tysk och var som mest verksam då nazisterna regerade. Brecht var uttalat motståndare av nazismen och motsatte sig, främst under sin tid i landsflykt, följaktligen med vilken övertalande och okritisk propaganda de förde sin politik. Därav hans stora intresse för att genom sin teater låta åskådaren själv stå för tankar och reflektioner (Järleby 2009, 13-30).

Motsatsen till den episka teatern är den aristoteliska teatern vars upphovsman är filosofen Aristoteles (1970) som var verksam under antiken i Grekland. I korta drag kan sägas att den aristoteliska teatern förespråkar en teater med en kronologiskt utförd berättelse där vändpunkten, *peripetin*, är tydlig, publiken kan välja sida i en väl synlig konflikt och dramat avslutas i en renande upplösning, *katharsis*. Till skillnad från den episka teatern har den aristoteliska teatern som målsättning att leverera en sensmoral till sin publik och på så vis undervisa om vad som är rätt eller fel. Det är även emot den aristoteliska dramaturgin att låta karaktärer visa på föränderlighet. Aristoteles menar att åskådaren ska känna antingen medlidande eller fruktan för karaktärerna och att föränderlighet står i vägen för det (Aristoteles 1970, 28-32). Det aristoteliska perspektivet används i denna uppsats för att visa på alternativ till den episka teatern och för att göra en läsning som går emot den för pjäserna rådande teaterideologin där den aristoteliska, även omnämnd som den borgerliga, teatern anses vara förlegad och bör motarbetas (Brecht 1966, 27).

### **3.1.2 Feministisk teater**

Utifrån Brechts teorier gällande vad som gör teater politisk har Diamond (1997) utvecklat användbara teorier gällande vad som är specifikt för feministisk teater. Hon menar att Brechts episka teater och den feministiska teaterteorin kommer till sin fulla potential då de samverkar. De bör ses som flyttbara organismer som både tillsammans och var för sig förändrar teaterdiskursen (Diamond 1997, 43). Likväl som Brecht talar om distansering för att åskådaren inte ska ryckas med och luta sig tillbaka i identifikationens trygga famn anammar Diamond denna grundprincip, men menar att i feministisk teater tar teorierna ett varv till. I feministisk teater är det önskvärt att åskådaren ska kunna identifiera sig med karaktären, men samtidigt kunna distansera sig, vilket ofta görs med hjälp av att presentera karaktären i fråga i ett överdrivet stereotypformat. Det blir ett synliggörande med hjälp av ett främliggörande (Diamond 1997, 47).

En metod för att inom feministisk teater nå den ovan väl nämnda distanseringen är att använda sig av det av Brecht myntade teaterbegreppet *gestus*. Gestus innebär att synliggöra strukturer och sociala koder (Benjamin 1971, 9). Begreppet är brett och mångfacetterat och har flera olika praktiska användningsområden. Populära grepp inom gestus är att bland annat placera moment, enskilda eller återkommande, i en historisk kontext för att belysa en problematik. Greppet används

också för att belysa hur människor förändrar sitt beteende beroende på vem vederbörande umgås med och för att blottlägga sociala konstruktioner. Som Brecht själv uttrycker det: "Husbonden är bara husbonde så långt drängen låter honom vara det" (Brecht 1966, 41). Inom feministisk teater tillämpas gestus för att belysa komplexiteten kön/genus både i den aktuella pjäsens fabel och i produktionens uppkomstsammanhang (Diamond 1997, 52-54).

Diamond menar fortsatt att då Brecht kommer från den mansdominerade marxistiska ideologin saknas i grunden ett feministiskt perspektiv i hans arbete. Detta kan delvis förklaras i att Brecht formulerade sina teorier under 1930- och 40-talet och att de därför behöver kompletteras med nya idéer för att bli användbara i feministiska teatersammanhang (Diamond 1997, 43-44). Utöver de extra varv som Diamonds feministiska teaterteori tar från Brecht ansluter sig Diamond även till Laura Mulveys (2006) filmteoretiska perspektiv gällande *the male gaze* som menar att kvinnliga karaktärer i film i många fall gestaltas utifrån en manlig blick (Mulvey 2006, 342-352) (Diamond 1997, 44). Det vill säga en objektifierande blick där kvinnan förminskas till sin kropp och betraktas som ett objekt för mannens sexualitet och därmed inte tillåts framträda med sitt intellekt.

Som komplement och stöd till Brechts och Diamonds teaterteorier har jag även valt att ta hjälp av Rosenbergs (2000) redogörelse för vad som kännetecknar feministisk teater. Hennes checklista med fyra genomarbetade punkter sammanfattar jag som att feministisk teater är: 1) En flexibel estetisk kategori med fokus på kvinnors erfarenheter på kvinnors villkor. 2) En teater som går emot rådande normer för att på så vis delta i att skapa en ny innebörd av begreppet kvinnlighet. 3) En konstform med syfte att problematisera kön och genus och som vänder sig emot stereotypa framställningar av kvinnor på scen. Den brechtska distanseringen är central jämte gestus som innebär en betoning av särskilda element för att åskådaren ska ges möjlighet att se bortom det sceniska spelet och se berättelsen ur nya perspektiv. 4) En teater som söker nya uttryck och gör aktivt motstånd i form av att arbeta med att läsa texter motströms, utvidga kanon med att lyfta fram kvinnliga dramatiker från historien samt spränga kanon genom att vägra anpassa sig till den. Vanligt förekommande är även det postmoderna uttrycket performancekonst för att utmana den klassiska teatern (Rosenberg 2000, 120-124).

Möjligtvis kan ovan redogjorda teorier te sig huvudsakligen applicerbara på teater i praktiskt utförande. Jag vill dock påpeka att så inte behöver vara fallet och att grepp såsom verfremdung och gestus är fullt möjliga och vanliga att skriva in redan i manuskriptet.

### **3.1.3 Diskursteori**

Då jag analyserar recensioner och debattartiklar relaterade till de båda premiärföreställningarna är min teoretiska utgångspunkt diskursteorin. Med stöd i sociologen Malin Wreders (2010, 29-51) kapitel i *Diskursanalys i praktiken* och medie- och kommunikationsvetarna Marianne Winther Jörgensen & Louise Phillips (2011) bok *Diskursanalys som teori och metod* sätter jag in teorin i ett praktiskt sammanhang. Winther Jörgensen & Phillips är i mångt och mycket inspirerade av statsvetarna Ernesto Laclau och Chantal Mouffes diskursteori (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 31-65). Jag har arbetat utifrån att se en diskurs som ett språkligt nät med ord och betydelser som förhåller sig till varandra för att belysa sociala fenomen. På så vis kan jag uppmärksamma hur en diskurs är i ständig rörelse (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33-34).

En diskurs består av ett antal *moment*, särskilda ord eller begrepp, som når betydelse genom skiljelinjer och brytpunkter sinsemellan. I centrum står något som kallas en *nodalpunkt* vilken övriga tecken och moment är tvungna att förhålla sig till. Winther Jörgensen och Phillips lyfter som ett exempel fram nodalpunkten *kroppen* som meningsbärare för begrepp som *vävnad* och *symtom* inom just den diskursen. Flera diskurser kan vara verksamma inom samma område. Det är då en del av diskursanalysens uppgift att synliggöra vilken diskurs som dominerar inom fältet. Mer om detta i analysavsnittet. Inom en diskurs finns även begrepp som ännu inte har en fastställd betydelse, dessa kallas *element*. Vidare finns inom diskursteorin ett särskilt begrepp för de element som ter sig anpassbara till flera olika diskurser - *flytande signifikanter*. Denna företeelse beskrivs som en kamp diskurser emellan för att erövra det specifika elementet (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33-35).

För att i ett praktiskt arbete kunna använda diskursteorin krävs att teorin omsätts till en diskursanalys, vilket jag redogör för i uppsatsens avsnitt gällande metod. Diskursteori och diskursanalys är tätt sammanbundna med varandra och var den ena slutar och den andra tar vid är stundtals svårt att urskilja. De bör därför inte ses som åtskilda, utan som en helhet som används i samklang med varandra. Diskursteorin syftar till att utgöra ett verktyg för att synliggöra sociala praktiker och fenomen med diskursanalysen som metod (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 31).

### **3.1.4 Intersektionalitet**

Vidare vill jag även uppmärksamma att jag i föreliggande uppsats jobbar aktivt utifrån ett utav kulturvetenskapens mest centrala teoretiska perspektiv – intersektionalitet. Detta begrepp behandlar brytpunkten där flera olika maktstrukturer korsas, till exempel kön, klass, etnicitet, ålder och fysiska förutsättningar. Genusvetaren Nina Lykke (2003) skriver om begreppet i en artikel i

*Kvinnovetenskaplig tidskrift* där hon redogör för begreppets användningsområde i analyser. Hon menar att begreppet bör ses som en hjälp för att belysa hur olika sociala konstruktioner och strukturer skapar maktkonstellationer genom att samverka. De olika faktorerna bör inte ses som något som arbetar utifrån en påbyggnadsprincip, menar Lykke. Vidare påpekar hon hur begreppet bygger på vikten av att inse inte bara vad som förenar grupperna, utan även uppmärksamma skiljelinjer grupperna emellan (Lykke 2003, 47-54).

### **3.2 Begreppsredogörelse**

För att läsningen av denna uppsats ska bli givande även för den som rör sig utanför dramatikens värld kommer jag här redogöra för ett antal vanligt förekommande begrepp. De flesta av begreppen kommer förklaras ytterligare vid första användningen, men denna förteckningen fungerar som ett lexikon att återvända till under läsningens gång vid eventuella frågetecken.

*Peripeti* betyder dramatisk vändpunkt efter vilken huvudkonflikten börjar lösas upp. Vid detta tillfälle tar handlingen vändning från ett tillstånd till ett annat (Aristoteles 1970, 25).

*Katharsis* betyder rening och är det stadium i en pjäs då lösa trådar knyts ihop. Greppet återfinns i slutscener och har ofta en moralisk agenda (Järleby 2009, 65).

*Verfremdung* kommer från tyskan och betyder distansering. Begreppet handlar om att bryta av handling eller scenspråk för att skapa en medvetenhet hos åskådaren (Järleby 2009, 146-147).

*Gestus* används som ett verktyg för att uppnå verfremdungseffekt och syftar till att uppmärksamma hur karaktärer förändras beroende på situation (Benjamin 1971, 9). Begreppet omsätts praktiskt bland annat genom att försätta handlingen i en historisk tid, ändra karaktärers mask eller kostym eller tydliggöra sociala positioner inom mänskliga relationer (Järleby 2009, 216-217).

*Mimesis* betyder avbildning eller efterbildning och är vanligt i klassiska västerländska teatersammanhang. Begreppet syftar till att skapa igenkänning, vilket traditionellt sett ansetts vara värdefullt på de västerländska scenerna (Tjäder 2008, 15).

Då jag skriver *pjäs* eller *manuskript* syftar jag på den skrivna texten. Då jag skriver *föreställningen* hänvisar jag till den iscensatta versionen av texten och då alltid till respektive föreställnings premiär i och med att det är dessa de recensioner jag undersökt berör.

## 4. Metodologi, forskningsetik och källhantering

### 4.1 Metod

#### 4.1.1 Dramatikanalys

Olika avsnitt i föreliggande uppsats lutar sig mot olika metoder. I de delar som behandlar de dramatiska texterna, manuskripten, använder jag mig utav Birthe Sjöbergs (1999) metod för att genomföra en dramatikanalys. En dramatikanalys utförd med denna metod behandlar den dramatiska texten med hjälp av 13 olika steg som fokuserar både på det stora helhetsperspektivet och på mindre detaljer för att se övergripande strukturer men samtidigt inte tappa bort betydelsefulla moment som kan sätta fingret på tematiken och underliggande frågor (Sjöberg 1999, 15-83).

I mitt arbete har jag valt att använda mig av de punkter inom analysmetoden som, utan inbördes ordning, berör:

- 1) Handling
- 2) Spänningar och hot
- 3) Dramats ”värld” och ”sociala ordning”
- 4) Personernas utseenden och karaktärsegenskaper
- 5) Scen- och spelplanvisningar
- 6) Dramatextens vändpunkter
- 7) Dramats slut
- 8) Författare och samtid (faller egentligen utanför de 13 grundpunkterna, men jag har valt att plocka in denna punkt ändå då jag anser den vara relevant)
- 9) Andra infallsvinklar

(Sjöberg 1999, 16-21).

Anmärkas bör att flera utav dessa punkter når djup och substans då de samverkar med varandra, vilket är en metod jag anammar i min analys. Sista punkten, *andra infallsvinklar*, kommer ej specifikt omnämnas utan plockas in löpande då de övriga punkterna inte fyller önskad funktion. Jag vill även förtydliga att alla analyspunkter inte används i båda analyserna då jag bedömt vissa punkter endast lämpliga på den ena eller den andra pjäsen.

### 4.1.2 Diskursanalys

I arbetet med recensioner och debattartiklar hämtade ur dagspress från respektive årtal är det diskursanalys jag arbetar med som metod. En diskurs sammanfattas som ett nät av överenskommelser gällande ord och begrepp som används inom ett specifikt ämne (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33). En diskursanalys har därmed som sin uppgift att komma åt det ”underförstådda och förgivettagna” (Boréus 2011, 138). Diskursanalysen har flera olika starka förespråkare och metoden är bred och mångfacetterad. Ska någon urfader nämnas, så är det filosofen Michel Foucault som är mest känd. Jag har dock valt att ansluta mig till de som arbetar utifrån en mer praktiskt orienterad diskursanalys, så som språkvetaren Norman Fairclough (2003). Som en stöttepelare i diskursanalysen använder jag mig främst av Winther Jörgensen & Phillips förståelse av Faircloughs kritiska diskursanalys. Fairclough utgår ifrån en tredimensionell modell där den aktuella texten är kärnan vilken analyseras utifrån den diskursiva praktiken och i slutskedet sätts in i den sociala praktiken (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 72-76). Vidare menar han att en diskurs både är konstituerande och konstitueras, vilket gör en analys från flera olika håll avgörande för ett trovärdigt arbete (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 72), eller som här med Faircloughs egna ord:

I see discourses as ways of representing aspects of the world – the processes, relations and structures of the material world, the ”mental world” of thoughts, feelings, beliefs and so forth, and the social world. Particular aspects of the world may be represented differently, so we are generally in the position of having to consider the relationship between different discourses.

(Fairclough 2003, 124).

En kritisk diskursanalys av detta slag har som sitt huvudsakliga syfte att synliggöra sambandet mellan diskursiva praktiker och sociala och kulturella utvecklingsmönster (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 84). Denna uppgift blir särskilt viktigt i och med att flera diskurser kan vara verksamma inom samma område och därmed korsas varandra. Det är då av största vikt att blottlägga den för ämnet aktuella diskursordningen (”ett avgränsat antal diskurser som strider i samma terräng” (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 34)) och se till den kommunikativa aspekten - hur de olika diskurserna korsas och vilka diskursiva hierarkier som når sin krets av mottagare (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 73).

Fairclough har i sin metod ett antal särskilt viktiga punkter att ta hänsyn till i arbetet med en kritisk diskursanalys där kärnfrågan handlar om att identifiera vilka hinder som omger och skapar den

aktuella diskursens dynamik. Han menar att genom att synliggöra motståndet och utgå ifrån ett problem kan man genom diskursanalysen komma åt vad det är som kännetecknar den rådande diskursen (Fairclough 2003, 209-210).

Det praktiska arbetet i min diskursanalys tar, förutom ovan nämnda aspekter, även viss hänsyn till produktions- och kommunikationsförhållanden som är viktiga för en fördjupad förståelse av texten. I mitt fall rör det sig om att skapa medvetande kring vem som skrivit recensionen eller debattartikeln, om denne varit under press från utomstående aktörer, såsom tidsbrist eller en ansvarig utgivare, eller vilket fält denne är verksam inom (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 85).

### **4.1.3 Textanalys**

Då det är det skrivna ordet som analyseras är det oundvikligt att i diskursanalysen inte inspireras av även en textanalytisk metod som komplement till diskursanalysen. Jag kommer här endast redogöra kort för denna metod, då den är sekundär i mitt uppsatsarbete. Textanalysen är ett redskap i flera skikt som är väl anpassat för att kunna gå vidare in i en diskursanalys (Boréus 2011, 138). En textanalys syftar i ett inledande stadium till att blottlägga det som påstås i den aktuella texten. I nästföljande skede går det att antingen göra en argumentationsanalys eller en retorikanalys. I mitt fall är en retorikanalys mest användbar då den berör hur avsändaren, i detta fall skribenten, väljer att framställa sig själv och hur hen väljer att vända sig till mottagarens känsleregister. Detta kallas i retoriska sammanhang *ethos*. I min analys är det därmed angeläget att undersöka vilket bildspråk och vilka känslouttryck som används (Boréus 2011, 136-137).

## **4.2 Forskningsetik**

Ur ett forskningsetiskt perspektiv föreligger inga stora bekymmer. Då uppsatsen inte innehåller några intervjuer förekommer inte den forskningsetiska aspekten om att ta hänsyn till informanter. Allt mitt material är publicerat med upphovsmakarens tillstånd och inga observationer av praktiskt arbete har genomförts, varför ingen risk att någon omnämns eller diskuteras utan dennes indirekta vetskap föreligger. Dock kvarstår för mig ansvaret att på ett korrekt vis citera källor och material och vara noga med att slutsatser och tankegångar som är lånande av andra redogörs så att tvivel inte uppstår hos läsaren. Därtill tillkommer även att noga granska såväl källor som det material jag undersökt för att uppmärksamma eventuella felaktigheter och/eller bristfälliga resonemang (Hermerén 2011, 42-45).



### **4.3 Källor, källkritik, urval och avgränsningar**

Uppsatsens primära källor är förutom manuskript, recensioner och debattartiklar bland andra de akademiska verk som förekommer i stycket som redogör för tidigare forskning inom ämnet.

Jag har till vardera uppsättning valt sex recensioner där jag i så stor mån som möjligt valt recensioner från samma tidningar från bägge årtal. Recensionerna är hämtade från landets största rikstäckande dags- och kvällstidningar samt från lokaltidningar hemmahörande i städer som faller strax under storstadsstorleken och enstaka specialinriktade kulturmagasin. Urvalet motiveras med att jag vill undersöka hur de båda pjäserna bedöms av etablerade kritiker som är vana vid att recensera scenkonst på landets stora teatrar, så som Stockholms Stadsteater. I anknytning till varje föreställning har jag också valt att lyfta en för tiden aktuell debatt per uppsättning. Från *Jösses flickor! Befrielsen är nära* återfinns en regelrätt återkommande debattserie från kvällspress och från *Jösses flickor – återkomsten* återfinns ett kortare meningsutbyte där varje part förmedlat sin åsikt i en debattartikel respektive ett kapitel i en antologi.

## **5. Analys**

### **5.1 Scenkonsten och kvinnorörelsen under 1970-talet**

Scenkonsten i Sverige genomgick under 1960- och 70-talen något av en revolution då de fria grupperna etablerade sig som en motreaktion på den borgerliga institutionsteatern. De fria gruppernas gemensamma nämnare var den vänsterpolitiska inriktningen med en arbetsmetod som gick ut på att nå ut till grupper av människor som vanligtvis inte såg teater. Grupperna spelade i skolor och på gator och torg i förorterna (Johansson 2006, 36-38). Att vara en fri grupp innebär i teatersammanhang att man inte är bunden av statliga regelverk i sin repertoar och därmed heller inte har den automatiska rätten till ekonomiskt stöd, vilket institutionsteatrarna har.

Under 1970-talet var den andra vågens feminism en väl synlig rörelse inom den svenska politiken. Vågen tog fart redan under 1960-talet, mycket tack vare studentupproren 1968, men det är 1970-talet som i efterhand fått symbolisera kvinnokampen på allvar. I Sverige var den feministiska organisationen *Grupp 8* tongivande i striden för ett jämlikare samhälle och kvinnors rättigheter. De formulerade bland annat krav på arbete för alla, daghemspplatser för alla barn och kvinnors rätt att själva bestämma över sina kroppar i händelse av en graviditet (Isaksson 2007, 67). Gruppen hade många filialer runt om i hela landet, men i den ursprungliga Stockholmsgruppen återfanns efter

några år både Osten och Garpe som tillsammans skrivit *Jösses flickor! Befrielsen är nära*. Osten kommer från gruppteatern och dess ideologi och Garpe är journalist. *Jösses flickor! Befrielsen är nära* var en av fem pjäser som skrevs av duon under 1970-talet, där samtliga på ett eller annat vis behandlar kvinnorollen och kvinnors rättigheter. År 1975 inträffade även FN:s kvinnoår vilket dels ger en extra dimension till pjäsens aktualitet, dels en ökad förståelse för tiden som sådan (Johansson 2006, 24-42).

## **5.2 Dramatikanalys *Jösses flickor! Befrielsen är nära***

Innan jag går in på en regelrätt analys kommer jag här i stora drag redogöra för pjäsens tematik och uppbyggnad. *Jösses flickor! Befrielsen är nära* är en pjäs där den huvudsakliga handlingen rör 13 kvinnor i olika åldrar och från olika samhällsklasser, geografiska områden, om än enbart svenska, och politiska partier. De 29 scenerna är fördelade på två akter och i manus går att utläsa att scenbilden är fördelad i tre delar; föreningen, kvinnornas privatliv och ”manssidan”, en sektion av scenen där patriarkatet gör sig påmint. Pjäsen sträcker sig över 50 år med start 1924 då föreningen *Jösses flickor* bildas, vilken för de 13 kvinnorna samman, och avslutas i samtiden 1974 med något av en nyfödd kampvilja. Med de 13 kvinnorna som fond gestaltas en berättelse om kvinnorörelsen från tiden strax efter den allmänna rösträttens inträde till och med den andra vågens feminisms brinnande tid. Värt att ha i åtanke är att Osten och Garpes arbete med feministiska pjäser, eller kvinnopjäser som de ofta kallades under denna tid, var något relativt nytt i Sverige och att *Jösses flickor! Befrielsen är nära* var den första av deras pjäser som skrevs för en såpass stor ensemble och dessutom för en institutionsteater - Stockholms Stadsteater (Johansson 2006, 150-151).

*Jösses flickor! Befrielsen är nära* har flertalet moment som stämmer in på såväl den episka teatern och den mer specifika feministiska teatern. Jag kommer här börja med att redogöra för de episka dragen i enlighet med dramatikanalyspunkterna *handling* och *dramats ”värld” och sociala ”ordning”* (Sjöberg 1999, 30-37, 49-54). Det som i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* tydligast talar om att pjäsen är politisk är tematiken – en kvinnorrättsrörelses arbete under 50 år. Mer teaterteoretiskt är det mest kännetecknande pjäsens uppbyggnad och dramaturgi. De 29 scenerna är korta och följer visserligen varandra i en kronologisk ordning, men sällan i ett naturligt flöde utan har i de flesta fall långa tidshopp. Att ta avstånd från naturalistiska och realistiska tidsaspekter är i enlighet med den brechtska läran och enligt konstens regler då i motsättning till den aristoteliska läran där handlingen allra helst ska utspelas under en sammanhängande tid. Aristoteles tar uttryckligen avstånd från episodisk dramaturgi och menar att det endast är något mindre begåvade dramatiker håller sig med (Aristoteles 1970, 28).

De 29 scenerna är fördelade på 13 olika årtal där varje årtal enligt scenanvisningarna markeras med att det aktuella årtalet projiceras på scenografin samt genom att en tidsvers med text som berör de tidstypiska frågorna, som föreningen för tillfället diskuterar och jobbar med, sjungs av en kör. Brecht menar att det är önskvärt att inte ha några hemligheter för publiken och anser just årtalsredovisning vara ett taktfullt grepp för att publiken ska kunna fokusera på den verkliga handlingen istället för att grubbla över dramatisk mystik (Järleby 2009, 149).

Dialogen i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* sker i största utsträckning mellan karaktärer, bortsett från då manssidan kommenterar föreningens medlemmar utan att dessa tar notis om det. På så vis är dialogen i det närmsta naturalistisk och realistisk. Det som dock gör att den politiska teatern får utrymme även i detta avseende är då de olika karaktärerna vid upprepade, men inte systematiska, tillfällen riktar sig ut mot publiken. Till exempel i första aktens första scen då läkaren och föreningens grundare Asta i slutet av scenen vänder sig till publiken för att få medhåll i att föreningens nyligen beslutade namn inte alls är så illa som vissa medlemmar tycker. Eller i scen 14 i akt 1 då medlemmarna diskuterar hur kriget inneburit arbetstillfällen även för kvinnor och hemmafrun Myran vänder sig till publiken med kommentaren: ”Det är konstigt men även kriget har sina fördelar” (akt 1, scen 14). Brecht menar att den borgerliga teaterns publik inte inkluderas i föreställningen, varför han med sin episka teater avser aktivera publiken (Brecht 1966, 27-28).

Nästa steg i analysen lutar jag mot punkten *dramatextens vändpunkter* (Sjöberg 1999, 67-68). Den dramaturgiska uppbyggnaden saknar de inom den aristoteliska teatern populära begreppen peripeti och katharsis. Peripeti innebär en dramatisk vändpunkt och katharsis innebär att slutet knyter ihop lösa trådar och ger publiken en slags renande känsla där budskapet och historien känns färdig (Brecht 1966, 19). I *Jösses flickor! Befrielsen är nära* finns alltså inte någon peripeti i och med det linjära händelseförloppet och katharsis uteblir då slutscenen utgör ett demonstrationståg där karaktärerna både blickar tillbaka på den kamp de fört i fem decennier och samtidigt blickar framåt utan att veta vart kvinnorörelsen är på väg (akt 2, scen 29). Inom den episka teatern är peripeti och katharsis så när som förbjudet på grund av att den, enligt Brecht, inte öppnar upp för att åskådaren ska använda sitt förnuft för att ta till sig pjäsen utan hellre vill spela på känsleregistret (Benjamin 1971, 124). Ska ett episkt drama ändå innehålla vändpunkter ska de vara mindre och gärna flera istället för en stor som avgör den övergripande handlingen (Järleby 2009, 112-113).

Ur ett dramatikanalytiskt perspektiv har jag valt att nu gå vidare med den punkt som kallas *författare och samtid* (som egentligen faller utanför de 13 grundpunkterna) där det går att utläsa just tillvaratagandet av kvinnors erfarenheter som en tidsmarkör (Sjöberg 1999, 17-21). Då 1970-talets slagstarka feministiska paroll löd ”det personliga är politiskt” är handlingen i *Jösses flickor!*

*Befrielsen är nära* av intressant karaktär då den slår sig samman med denna vision om att synliggöra just kvinnors liv och erfarenheter. Att ta till vara på de kvinnliga erfarenheterna, i detta fall genom en handling som pendlar mellan arbetet i föreningen, vardagsslitet på hemmaplan och/eller på arbetsplatsen, är ett grepp som på tydligast möjliga vis kännetecknar den feministiska teatern (Rosenberg 2000, 121).

Vidare går det i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* att skönja ett tydligt användande av gestusgreppet, som härstammar från den episka teatern, men som är typisk för just feministisk teater. Som genomgående gestus ses det faktum att pjäsen utspelar sig i flera olika tider för att markera en tematik – i detta fall en kvinnoförenings arbete. Diamond menar, precis som Brecht, att gestus av detta slag är särskilt effektivt för att skapa en distansering hos åskådaren. Dock utvecklar Diamond konceptet för att få det att passa in i en feministisk tematik. Hon menar att medan Brecht vill belysa hur människan och kroppen är föränderlig, vill feministiska teater teorier visa på hur kroppen, och då speciellt en kvinnas kropp, är en representation av sociala och kulturella konstruktioner. Satt i ett historiskt perspektiv menar Diamond att detta lyfts fram då åskådaren sätts i en position där hen betraktar någon som blir betraktad ("looking-at-being-looked-at-ness") (Diamond 1997, 50-52).

Det förekommer även gestushandlingar som bryter av historien på mer oregelbunden basis. Ett exempel är att i andra aktens första scen, scen 18, avlider en utav hemmafrun Vivans döttrar. Detta påverkar Vivan så till den grad att hon tappar gnistan och slutar vara en aktiv medlem i *Jösses flickor*. Då Vivan inte längre syns är det istället Vivans dotter som visar sitt engagemang i *Jösses flickor*, men det är inskrivet i manus att det är samma skådespelare som spelar Vivan som också spelar rollen som Vivans dotter. Kommentarer från övriga karaktärer är att Vivans dotter är mycket lik sin mor, men i övrigt behandlas inte ämnet (akt 2, scen 18). Ett grepp som detta, där rollfördelningen är specifikt inskriven i manuskriptet, härleder jag till gestusbegreppet på det vis som Rosenberg menar är typiskt för feministisk teater för att skapa en "dubbelsyn där seendet förändras och delas itu, vilket möjliggör en förståelse ur ett nytt och oväntat perspektiv" (Rosenberg 2000, 122). Min övertygelse är att användandet av samma skådespelare till två skilda roller dels är en fråga om praktiska orsaker (till exempel ekonomi), dels en metod för att avdramatisera förhållandet mellan skådespelare och publik. Genom gestus skapas en överenskommelse med publiken som i sin tur underlättar verfremdungseffektens verkan.

Följande två stycken har tagits fram utifrån analyspunkten *personernas utseenden och karaktärsegenskaper* (Sjöberg 1999, 55-59). I akt 2, scen 27 är året 1973 och medlemmarna har blivit märkbart äldre. Detta illustreras enligt scenanvisningar med peruker färgade i grått vilka

uttryckligen används enbart i denna scen. Perukerna visar på att kvinnorna åldrats vilket också förstärks i dialogen där de kallar sig själva tanter och i agerandet då de i lugn och ro sitter och dricker kaffe. Emellertid gaskar kvinnorna upp sig och återfår delar av sin forna glöd att kämpa för kvinnors rättigheter. Att ikläda karaktärerna gråa peruker i en scen för att sedan plocka av dem trots att kvinnorna i logisk mening blir äldre i nästa scen går i linje med Diamonds teori om att genom stereotypisering använda sig av en överdriven mimesis för att belysa tematiken (Diamond 1997, 46). Perukerna är även ett användande av en utvald del av gestusbegreppet, där förklädnader av detta slag anses fruktbara för att skapa en breddad förståelse av genustematiken (Rosenberg 2000, 122).

Inom den aristoteliska teatern anses det var felaktigt med karaktärer som genomgår någon form av förändring i sin sinnesstämning, i sina åsikter eller i sina personligheter. Som ett exempel tar Aristoteles upp att en karaktär inte kan gå från att vara god till att bli ond eller vice versa, då det enligt läran skapar förvirring hos åskådaren. Aristoteles anser teaterns syfte vara att genom karaktärerna väcka antingen medlidande eller fruktan (Aristoteles 1970, 30). Den episka teatern jobbar på motsatt vis och avser gestalta föränderlighet hos enskilda karaktärer. I dessa fall används gestus som ett begrepp för att synliggöra hur en och samma person reagerar olika beroende på vem hen talar med eller vilka sammanhang hen befinner sig i (Järleby 2009, 216-217). I *Jösses flickor! Befrielsen är nära* genomgår flera utav karaktärerna avgörande förändringar genom åren.

Hemmafrun Myran som representerar borgerligheten blir till exempel socialist efter att ha läst Bibeln (akt 2, scen 18). Myrans förändring i det politiska ställningstagandet är visserligen inte ett logiskt skeende då det är en större mekanism än så, men det är heller inte varken gestusbegreppets eller den episka teaterns avsikt att representera realism (Långbacka 1981, 21). Kommunisten Ragnhild är ett tydligt exempel på en annan sida av gestus då hon har ett annat förhållningssätt till sin fästman än till sina föreningskamrater. Den bitska Ragnhild är en drivande politisk kraft inom rörelsen, men i relationen till sin fästman blir hon underlägsen och stannar hemma till förmån för att han ska få arbeta (akt 1, scen 15). Likaså har skribenten Harriet pjäsen igenom ett övertag i maktrelationen till hembiträdet Bojjan, men är underlägsen både sin första och sin andra man. Exemplet tar upp intersektionella perspektiv såsom kön och klass, även om intersektionalitet i egentlig mening syftar till att ta hänsyn till betydligt fler perspektiv än så - såsom etnicitet, geografisk hemvist, funktionalitet etcetera (Lykke 2003, 51). Genom dessa relationer menar jag att Osten och Garpe visar på en komplexitet som både kan vara stödande och förödande för den inom episka och feministiska teatern önskade distanseringen. Komplexa relationer kan visserligen hjälpa publiken att hålla sinnet vakert och ifrågasätta skeenden och relationer, men samtidigt visar det på en

mänsklighet som kan te sig bekväm att falla tillbaka på och känna igen sig i.

Mansrollerna som förekommer i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* är alla undanskymda. Ur ett dramatanalytiskt perspektiv ser jag de manliga karaktärerna som det som Sjöberg benämner *spänningar och hot* (Sjöberg 1999, 47-49). Det faller sig väl ut då det är just patriarkatet och mäns tolkningsföreträde som *Jösses flickors* medlemmar strider emot. Den enda mannen som på allvar ges en personlighet och dessutom bär ett egennamn är hembiträdet Bojjans fästman, och sedermera make, Jerker. Att utesluta män ur historien ger pjäsen ytterligare tyngd i den kulturpolitiska agenda som var viktig för Osten och Garpe. Dramatikerna hade en vision om att ge betydelsefulla roller till ett större antal kvinnor som en motvikt till alla de roller där kvinnor är marginaliserade och undantaget till mannen (Johansson 2006, 151).

Det kan verka som om *Jösses flickor! Befrielsen är nära* följer reglerna för vad som är politiskt och feministisk teater till punkt och pricka. I de flesta fall är pjäsen mycket riktigt en uttalat och märkbart politisk pjäs, men det finns vissa motsättningar. Inom den politiska teatern anses sånger vara ett användbart grepp för att distansera publiken och uppnå en verfremdungseffekt. Brecht menar att de ska bryta av snarare än förstärka (Brecht 1966, 48). Inom den aristoteliska teatern är sånger något som ska förstärka det budskap som genom pjäsen förmedlas (Aristoteles 1970, 36). Med båda dessa teaterteorier i ryggen menar jag att beroende på åskådaren, eller i detta fall läsaren, kan sångerna i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* mottas som antingen en förstärkande funktion eller som ett avbrott som påminner om att det trots allt rör sig om en teaterhändelse.

Avslutningsvis i denna dramatanalys bör nämnas, med stöd i analyspunkten *scen -och spelplanvisningar* (Sjöberg 1999, 59-67), att innan själva pjästexten börjar går dramatikererna noggrant igenom varje karaktär. Det klargörs vilken ålder de har ett angivet årtal, var de står politiskt, deras relationer genom pjäsen och huruvida de har barn eller inte. Detta pekar på att Osten och Garpe har en tydlig agenda med sin pjäs och inte vill överlämna den till framtida regissörer och teatersällskap utan en tydlig uppmaning om hur den bör spelas, för att minimera risken för att viktiga poänger går förlorade. I de löpande scenanvisningarna är direktiven tydliga, men inte lika precisa som de inledande person- och spelplanvisningarna. I manuskriptet är det också tydligt att det är viktigt för dramatikererna att pjäsens handling sätts i ett historiskt sammanhang. Skribenten Harriet stöter på den legendariska journalisten Bang (akt 1, scen 15), kvinnoskolan Fogelstad (akt 1, scen 1) omnämns som stor inspirationsskälla för grundandet av föreningen *Jösses flickor*, balettdansösen Birgit Cullberg (akt 2, scen 18) figurerar och så även politikern och författaren Alexandra Kollantay (akt 2, scen 18). I enlighet med den episka teatern visar Osten och Garpe på den historiska kontexten som ett grepp för att ge åskådaren möjlighet att på ett kritiskt sätt fundera över sitt eget agerande i

situationer och relationer. Då historien utspelar sig i en annan tid minimeras möjligheten till att okritiskt identifiera sig med karaktärerna. De tidstypiska situationerna ställer frågor på sin spets på ett effektivt vis (Brecht 1966, 31). I fallet *Jösses flickor! Befrielsen är nära* löps i detta fall dock inte hela den episka linan ut i och med att historien kryper sig närmre och närmre samtiden och avslutas samma år som föreställningen har premiär. Det kanske är just därför en återkomst var aktuell 32 år senare.

### **5.3 Feminism och feministisk scenkonst under 2000-talet**

Under 2000-talet, menar Rosenberg, präglades samhällsklimatet av en depression till följd av krig, ekonomisk kris och miljökatastrofer världen över. Vidare menar hon att det kapitalistiska samhället skapat ett konsumtionssamhälle med jaget i fokus. Ur askan föddes då i Sverige en feministisk rörelse där scenkonsten hade en, och har än idag, tongivande roll (Rosenberg 2012, 7-15). Den feministiska scenkonsten klev således in i en ny era under 2000-talet. En era präglad av slagord och kamplust för att delta i nedbrytningen av patriarkala, rasistiska och homofobiska strukturer inom såväl samhället i stort som inom konsten (Rosenberg 2012, 74). De feministiska scenkonstströmningarna drog mycket åt performancehållet och arbetade med kontroversiella ämnen och provokativa metoder i sitt arbete med att ifrågasätta rådande genusordning (Rosenberg 2012, 28-29). Ett aktivistiskt format kom till uttryck både på de mer typiskt aktivistiska arenorna, såsom gator och torg, och på mer eller mindre klassiska teaterscener hos såväl fria grupper som hos institutionsteatrarna (Rosenberg 2012, 264-265).

### **5.4 Dramatikanalys *Jösses flickor* – återkomsten**

*Jösses flickor – återkomsten* består av tre akter fördelade på två delar. Den första delen är en bearbetning av *Jösses flickor! Befrielsen är nära* och utgör en akt. Den andra delen heter *Stålflikkan* och innefattar två akter där handlingen kretsar kring Mari-Linn som är dotterdotter till skribenten Harriet från *Jösses flickor! Befrielsen är nära* från 1974. Jag kommer härnäst benämna *Stålflikkan* som del 2, för enkelhetens skull. Publiken, eller läsaren, möter Mari-Linn på sin studentdag 1993 och lämnar henne år 2006, vilket också är det år som *Jösses flickor – återkomsten* hade urpremiär. Bearbetningen som utgör del 1 är gjord av Malin Axelsson, som också skrivit de två akterna i del 2.

Då del 1 är, som nämnt, en bearbetning av manuset från 1974 kommer jag inte gå in något närmre på den delen. De strykningar som gjorts upplevs som fördelaktiga för att föra fram essensen av pjäsens fabel. Det Axelsson valt att lyfta fram är en känsla av föreningens arbete och hon har

därmed utelämnat de alltför detaljrika delarna. Utöver det har hon i sitt urval och bortval synliggjort skribenten Harriet, då det är hennes familj som är navet i pjäsens andra del. Ett par karaktärsförändringar har också genomförts, vilka bör betraktas som förenklingar av historien. Den fabriksarbetande Elna har blivit bortplockad och hennes repliker har blivit övertagna av den modeintresserade Agnes. Under en sekvens har kommunisten Ragnhild blivit ersatt av en icke namngiven kvinnoroll då skribenten Harriet under en tjänsteresa hälsar på i Norge under krigsåren. I originalmanuset är det Ragnhild som hälsas på, men i bearbetningen har den scenen blivit omgjord. På liknande vis har karaktären Vivans dotter blivit ersatt av Harriets dotter Eva då Harriet får besök på sjukhuset. Med denna omskrivning reduceras antalet karaktärer samtidigt som karaktären Eva presenteras för publiken och förtydligar övergången till del 2 av pjäsen. Anmärkningsvärt är också att den i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* avslutande scenen med ett demonstrationståg är struken i den omarbetade versionen. Trolig anledning till detta är att i *Jösses flickor – återkomsten* mynnar sista scenen ut i en demonstration och att demonstrationsscenen i originalmanuset därför blev struken för att inte bränna ut den händelsen i förtid utan istället spara den till pjäsens verkliga slutscen.

Hela pjäsen börjar med en prolog där huvudrollen Mari-Linn och hennes mamma Eva ska äta pizza efter en avslutad demonstration med den feministiska gruppen *Jösses fittor* som Mari-Linn varit en del av, vilket vi får veta längre fram i texten. Genom prologen försätts åskådaren i en trygg situation där man inte glömmer bort att det kommer en påbyggnad efter första delens bearbetning av pjäsen från 1974.

I *Jösses flickor – återkomsten* är de feministiska teater teorierna mer framträdande än de episka, varför jag väljer att börja med att redogöra för användandet av feministiska teater teorier. I hela del 2 av pjäsen är tonen hård och rättfram. Kvinnors erfarenheter tas tillvara med fokus på rätt till den egna kroppen, rätten till att uttrycka sin sexualitet och rätten till ett jämlikt förhållande till män, både i privatlivet och på arbetsplatsen. Det enskilt påtagligaste tecknet på att *Jösses flickor – återkomsten* är en feministisk pjäs är de intersektionella perspektiv som tas upp vid flertalet tillfällen och som genomsyrar hela texten. Detta perspektiv arbetar jag med utifrån den punkt i analysen som kallas *handling* i och med att perspektivet är en såpass stor del av pjäsen (Sjöberg 1999, 30-37). I och med det karaktärsinriktade fokuset kopplas även punkten *personernas utseenden och karaktärsegenskaper* (Sjöberg 1999, 55-59) till nästkommande tre stycken. Karaktärerna bär på egenskaper och ursprung vitt skilda från varandra vilket komplicerar arbetet i aktionsgruppen *Jösses fittor* och gör relationerna karaktärerna emellan komplexa. Mari-Linns närmsta vänner Hanna och Sara är även de vänner med varandra och under åren medlemmar i



*Jösses fittor*. Hanna kommer från en överklassmiljö, men tar avstånd från sin familj och deras konservativa värderingar. Saras kommer från andra änden av samhällsstegen och är uppvuxen med en ensamstående mamma från Sydamerika och upplever *Jösses fittor* som en problematisk organisation där gruppens agenda är alltför insöad på svenska medelklasskvinnors behov och önskemål på bekostnad av invandrarkvinnors intressen. I januari 2013 publicerades i Dagens Nyheter en krönika av Lidija Praizovic där hon berättar om sina upplevelser av att delta i feministiska sammanhang där hon är en av få kvinnor som inte kommer från en vit svensk medelklassbakgrund. Hon skriver om hur de feministiska kretsarna har en lång väg att vandra för att inkludera människor från olika samhällsklasser och etniska grupper ([www.dn.se](http://www.dn.se) 2013-03-04). Just denna krönika sätter fingret på den problematik Axelsson lyfter fram i relationen mellan Sara och Hanna där deras olika feministiska intressen ställs mot varandra och skapar en konflikt.

I en scen (del 2, akt 1, scen 9) då Mari-Linn ska hälsa på sin mormor Harriet är hon klädd som sin pojkvän Felix. Det är enligt manus uppenbart att det är Mari-Linn som lånat Felix kläder, men övriga karaktärer agerar som om det är Felix. Det är vid läsning av manuskriptet tydligt att Mari-Linn i scenen agerar som sig själv, men lurar övriga karaktärer. Att låta en karaktär gå emot klädmässiga könskoder så som Mari-Linn här gör är ett tydligt gestusgrepp vilket är särskilt användbart inom den feministiska teatern för att belysa och ifrågasätta könsroller (Rosenberg 2000, 122, Diamond 1997, 53). Genom att bryta av och gå emot det förväntade skapas en verfremdungseffekt där gestus är verktyget för att nå önskat resultat. Tilläggas bör att de karaktärer som Mari-Linn samtalar med under denna scen är antingen gamla människor på ett ålderdomshem eller vårdbiträdet Yildiz som hon aldrig tidigare träffat. Det är Yildiz och Mari-Linn som har den huvudsakliga delen av dialogen i scenen. Effekten hade blivit ännu tydligare om Mari-Linn uppträtt som Felix inför personer som hon kände sedan tidigare och om de då inte hade reagerat på förklädnaden.

I en scen är överklasstjejen Hanna gäst i ett samhällsprogram i TV lett av Mari-Linns mamma Eva. Programmet går ut på att Hanna intervjuas angående sin bakgrund i den ”socialt problematiska förorten Lidingö” (del 2, akt 2, scen 5). Hon berättar om det hedersvåld hon hotas falla offer för om hon inte lyckas hålla sig gömd. Familjen kan inte acceptera hennes val att engagera sig politiskt, inte studera på universitet och vägra bo i den av fadern inköpta bostadsrätten då det strider mot hennes ideal. Det är uppenbart att Axelsson här avser belysa den hedersvåldproblematik som vanligtvis förknippas med familjer från andra kulturer än den svenska. Genom att vända på frågan och istället förlägga problematiken i en svensk överklassmiljö belyser hon ett reellt problem med hjälp av vad som hos Diamond blir ett omvänt mimesisperspektiv. Det blir identifikation och

distansering i den kombination som inom feministisk teater teori tillämpas för att uppmärksamma könsroller eller andra socialt konstruerade normer (Diamond 1997, 46). Scenen är en trovärdig avbildning av en realistisk intervju, men karaktärernas etniska härkomst och den geografiska spelplatsen ger berättelsen en tvist som belyser den feministiska agendas många infallsvinklar. Jag menar att genom denna scen belyser Axelsson en problematik som finns i flera lager – dels hedersvåld som återfinns i andra kulturer än den svenska, dels det svenska samhällets förmåga att stöta bort frågan och göra den till något som inte berör oss som är så kallat etniskt svenska. Dessutom uppmärksammar hon med denna scen de krav och förväntningar som finns på unga människor i allmänhet, och unga kvinnor i synnerhet, att rätta sig i såväl familjära som kulturella led.

Vidare avser jag undersöka pjäsens *spänningar och hot* (Sjöberg 1999, 47-49). Männerna i *Jösses flickor – återkomsten* är i sekundär position i förhållande till kvinnokaraktärerna. De ges mindre fysiskt utrymme, men är ändå närapå ständigt närvarande i periferin och de kvinnliga karaktärernas medvetande. De spelar rollen som patriarkatet som i teorin anser feminismen vara eftersträvansvärd och stå för något bra, men samtidigt inte själva kallar sig feminister och systematiskt förtrycker kvinnor. Ett illustrerande exempel på denna dubbelhet hos männen återfinns i del 2, akt 2, scen 17 då Mari-Linn är nyutexaminerad från journalisthögskolan och söker sitt första jobb. Hon intervjuas av chefredaktören Lasse som visar sig vara en gammal skolkamrat. Lasse minns tillbaka på gymnasietiden och påpekar att Mari-Linn var mycket populär bland killarna under skolåren. Han uttrycker även illa dolda nedvärderande åsikter mot andra minoritetsgrupper då han i ett telefonsamtal talar om någon som ”jävla cp” och ”en jävla bög”. En bit in i arbetsintervjun utspelar sig följande konversation:

LASSE

Just det. Du är feminist va? I det där Jösses man läst om? [...]

MARI-LINN

Jag känner några i aktionsgruppen, ja, men det gör mig *inte* okritisk.

LASSE

Just det. Nej men för tusan – vi vill ju ha in er feminister. Vi har mångfaldspolicy. Jo jo. Det är klart vi ska ha en feminist, det har ju alla. [...]

(Axelsson, 2005, del 2, akt 2, scen 17)

Denna sekvens pekar på hur feminismen är något teoretiskt och nästan modernt begrepp för Lasse, medan Mari-Linn måste försvara sin ställning och påpeka att hon inte är rabiatt i sina åsikter.

Saras pojkvän Olle är som enda manliga medlem med i *Jösses fittor* och kämpar för jämställdhet mellan könen. Hans har goda avsikter, men brister i sina resonemang då han har svårt att se hur han själv är en del av det patriarkala samhället (del 2, akt 1, scen 5).

Fram till och med del 2, akt 2, scen 7 figurerar en städerska av utländskt påbrå på scenen utan att säga någonting. Hon utför sitt jobb enligt konstens alla regler utan att på något vis kräva uppmärksamhet för vare sig sin existens eller sitt arbete. Till slut börjar hon prata då hon ifrågasätter hur den nya ekonomin skapat nya förutsättningar för kvinnor. Mari-Linn är i rummet och de två börjar prata. Mari-Linn blir märkbart upprörd då hon inser att Städerskan städat genom hela pjäsen utan att få skäligt betalt. Hon visar sitt stöd genom att erbjuda en fikapaus varpå Städerskan svarar med att det inte är paus som behövs utan revolution och medvetenhet gällande hur invandrarkvinnor behandlas inom scenkonsten. Mari-Linn menar att de båda är kvinnor och därför delar samma erfarenhet av förtryck, men Städerskan ställer sig tveksam till detta och uppmärksammar Mari-Linn om hennes vita hudfärg. Städerskan tar här upp de intersektionella perspektiven och påpekar explicit att maktförhållanden agerar i flera lager (Lykke 2003, 47). Scenen avslutas med att Städerskan bryter upp från sitt städjobb och antar istället rollen som skådespelerska som är trött på att vara det utländska alibit, vilket manifesteras i en solosång. Inom denna sekvens samverkar politisk och feministisk teater teori på ett fruktbart vis, såsom Rosenberg menar kännetecknar den feministiska teaterestetiken. En kvinnas erfarenheter lyfts fram på kvinnans villkor samtidigt som hon gör motstånd mot den rådande teaterdiskursen, där det i detta fall handlar om etnisk mångfald inom scenkonsten. Dessutom ifrågasätter och närpå spränger hon kanon då hon vägrar acceptera den roll hon blivit tilldelad (Rosenberg 2000, 120-123).

De traditionellt episka dragen i *Jösses flickor – återkomsten* förekommer även de frekvent och blir som mest tydliga under analyspunkten *scen- och spelplanvisningar* (Sjöberg 1999, 59-67). Det kan vara svårt att skilja på drag som passar in i den feministiska teater teorin och drag som passar in i den politiska teater teorin då den förra härstammar från den andra, men trots detta finns i manuskriptet flertalet grepp som bäst stämmer in på den politiska teater teorin. För att uppnå verfremdungseffekt uppmanar Brecht till ett dynamiskt förhållande mellan skådespelare och publik och som ett led i detta kan sporadiska publik tilltal ses som särskilt effektivt för att riva den barriär som annars finns mellan skådespelare och åskådare (Brecht 1966, 27-28). I del 2, akt 1, scen 14 vänder sig Mari-Linns pappa Bert till publiken i en kortare monolog där han berättar om sin stressade tillvaro och sin egen önskan om befrielse från krav. Likaså gör Sara i del 2, akt 2, scen 14 då hon ifrågasätter varför alla andra håller tyst i ett gräl mellan henne och Hanna angående rasism. Dessa är bara ett par illustrerande exempel på ett väl använt grepp.

Hela *Jösses flickor – återkomsten* präglas av ett genomgående metaperspektiv som gör sig påmint med jämna mellanrum. Då Mari-Linn förklarar för sin mamma Eva att hon och hennes vänner bildat föreningen *Jösses fittor* utspelar sig följande replikskifte:

MARI-LINN

Vi har startat en feministgrupp. Jösses fittor.

EVA *lyser upp*

Jösses flickor?

MARI-LINN

Nej Jösses *fittor*. Jösses flickor var en pjäs på sjuttioalet -

EVA

Ja men det vet jag väl, jag var på premiären sjuttifyra. Vänta.

(Axelsson, 2005, Del 2, Akt 1, Scen 7)

Metaperspektivet blir även påtagligt då Mari-Linn fungerar som en sporadisk berättare där hon går in och ut ur roll om vartannat. Hon inleder vissa scener med att tala om vilken scen det är och vart den utspelar sig följt av att hon läser ur manus vad hon förväntas göra i kommande scen. Vid vissa sporadiska tillfällen kommenterar hon sin egen rollfigur och sina repliker. Brecht menar att karaktärerna bör växla mellan att rikta sig mot publiken, och gå utanför sin roll, och att spela enligt gängse teaterregler där karaktärerna agerar mot varandra. Detta för att skapa en möjlighet för att kombinera inlevelse och distans (Järleby 2009, 199 -201). Just så är karaktären Mari-Linn skriven vilket öppnar upp för en dynamik där åskådaren ibland är i dialog med henne och ibland betraktar henne. Mari-Linn blir en komplex person samtidigt som publiken uppmanas till ett vaket tillstånd där de inte vet vilken spelstil som väntar.

Musiken i *Jösses flickor – återkomsten* är återkommande och fungerar allt som oftast som en kommentar till ett redan utspelat händelseförlopp eller som en förstärkning av en karaktärs sinnesstämning. Inom den episka teatern fyller, som tidigare nämnt, musiken en viktig funktion för att uppnå en verfremdungseffekt (Järleby 2009, 271). Vid läsning av denna pjäs faller det sig inte som en distansering, snarare en förstärkning av budskap där skådespelare och karaktärer tilltalar publikens känslor istället för förnuft och eftertänksamhet vilket den episka läran håller som sin viktigaste stötspelare (Järleby 2009, 141). Jag hävdar därmed att musikens monologartade form ansluter sig mer till aristotelisk teatertradition där musiken avser förstärka ett budskap (Aristoteles 1970, 26).

I och med att Mari-Linn är en huvudperson i *Jösses flickor – återkomsten* förefaller ytterligare en krock mellan den episka och den aristoteliska teaterläran. Jag menar att med en huvudperson i dramat är det lätt att känna sympati för denna och förhålla sig relativt okritiskt till densamma. Samtidigt framstår de som på ett eller annat vis utsätter huvudpersonen för motstånd som osympatiska. I min mening är denna kategorisering av god och ond förödande för den episka distanseringen och går snarare under den moralistiska aristoteliska teatern (Aristoteles 1970, 30, 32-33).

### **5.5 Jämförelse manuskript**

Det finns såväl likheter som olikheter mellan de båda manuskripten. Trots och på grund av de 32 år som passerat mellan urpremiärerna. Huvudsakligen kan noteras att tonen i *Jösses flickor – återkomsten* är hårdare och grövre än den i *Jösses flickor! Befrielsen är nära*. Könsord och svordomar förekommer ofta och konflikterna är fler och betydligt aggressivare.

I bägge manuskripten är den kollageartade stilen påtaglig med många små scener med mer eller mindre långa tidshopp. Dock är scenerna något längre i *Jösses flickor – återkomsten* än i *Jösses flickor! Befrielsen är nära*, vilket enklast förklaras med att tidsspännet är kortare med sina 16 år i *Jösses flickor – återkomsten* än de 50 år som behandlas i *Jösses flickor! Befrielsen är nära*. Med färre år att ta sig igenom finns utrymme för färre nedstamp och därmed längre scener.

Vad som däremot inte kan förklaras med hjälp av tidsaspekten är det faktum att det i pjäsen från 2006 förekommer fler och längre rena monologer. Även om solosångerna som förekommer i bägge pjäser kan ses som monologer. Dock är även de fler i den nyare pjäsen än den äldre. Min förståelse för denna företeelse är att den individualism som illustreras i *Jösses flickor – återkomsten* tangeras med hjälp av solosångerna, medan den för *Jösses flickor! Befrielsen är nära* tidstypiska kollektivismen får sitt musikaliska uttryck i fler körpartier. I linje med denna kollektivismen och socialism är *Jösses flickor! Befrielsen är nära* en pjäs utan huvudroll. De 13 kvinnorna delar på utrymmet om än inte helt rättvist, så i det närmsta, vilket Johansson menar förhindrar identifikation med en särskild karaktär och öppnar upp för frågor om systerskap (Johansson 2006, 173). Det är tydligt att tiden satt sina spår i dramatikerna. I *Jösses flickor – återkomsten* är läget annorlunda och Mari-Linn är en tydlig huvudkaraktär vilken samtliga övriga karaktärer har en eller annan koppling till. I såväl manuskript som recensioner (se nedan) påpekas hur den nya tiden är mer inriktad på individen än kollektivet, vilket förklarar Axelssons val då hon skrivit den dramatiska texten.

Bägge pjäser tar hänsyn till intersektionella perspektiv, om än på olika vis och med olika komplexitet. I *Jösses flickor! Befrielsen är nära* fokuseras på olika klass- och partitillhörigheter

samt ålder medan det i *Jösses flickor – återkomsten* ges utrymme även åt en mångfald gällande etnicitet, sexualitet och fysisk funktionalitet. Denna skillnad väljer jag att se som en markör för hur tiderna förändrats både när det kommer till feminism och när det kommer till samhället i stort. Under 1970-talet var den stora frågan för kvinnorättsrörelsen att alla skulle ha rätt till arbete, abortlagstiftningen och daghemsplatser, vilket 2006 var, och är fortfarande, självklarheter (Isaksson 2007, 67-85). Denna framgång har banat väg för en breddad feministisk agenda där det finns en önskan om att strida för nya frågor och stå emot en annan form av förtryck.

I takt med att tiden haft sin gång ser jag genom pjäserna hur retoriken inom den feministiska diskursen har förändrats. I 1974 års manuskript talar karaktärerna om *kvinnofrågan* och de benämner *Jösses flickor* som en *kvinnoförening* medan det i 2006 års manuskript istället talas om *feminism* och den *feministiska aktionsgruppen Jösses fittor*. Den diskursiva förskjutningen ligger både i förändringen från kvinnofrågor till feminism och från förening till aktionsgrupp. Låt oss börja med den första förändringen. Icke att förglömma utspelar sig flertalet av scenerna i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* innan tiden för andra vågens feminism på 1960- och 70-talet. Dock nämns inte heller ordet feminism i pjäsens senare scener som utspelar sig i dåtidens samtid, vilket talar för hur diskursen genomgått en förändring som syns i manuskripten. Detta kan ses som ett tecken på att de intersektionella perspektiven nått in och utvecklat feminismen till en mer mångbottnad fråga där inte bara maktförhållandet man/kvinna behandlas. Istället ryms under begreppet även frågor om till exempel klass, etnicitet och geografisk position (Lykke 2003, 52). Den andra förändringen – från förening till aktionsgrupp - antyder att frågorna blivit mer utåtriktade. I min mening är det en mer rättfram och mindre ursäktande framtoning, vilket anknyter till feministisk teater teori i den betydelse att kvinnor tillåts kräva sin plats i offentligheten med, för teatern, kontroversiella metoder, på ett sätt som problematiserar könsroller (Rosenberg 2000, 121-122).

Den feministiska frågan har, som sagt, under de båda samtiderna haft olika agendor. Under 2000-talet, då *Jösses flickor – återkomsten* skrevs och spelades, fanns redan, och finns fortfarande, fri abort, daghemsplatser till alla och alla har rätt till arbete, vilket streds för under 1970-talet. Därför har feminismen omformulerats och kom under 1990-talet och 2000-talet i högre grad att handla om mångfald, rätten till likabehandling och rätten att uttrycka sin sexualitet (Rosenberg 2012, 70-74). I Axelssons manuskript blir denna nya ideologi ytterst påtaglig genom hela pjäsen, men ett särskilt gott exempel ryms i den dialog Mari-Linn har med sin kompis Hanna när de håller på och arbetar med den nystartade föreningen *Jösses fittor*:

MARI-LINN

Äh, det väl bra men det där ryktet om mej, att jag skulle ha legat med alla dom där. Och det har jag ju, ryktet är ju sant, jag *är* ju en hora.

HANNA

Nej du är bara kåt. Du får ligga med hur många du vill.

[...]

MARI-LINN

Shit, Hanna, säg ärligt, är jag lösaktigt?

HANNA

Men det är väl inte artonhundratalet längre, please, det är nittonhundranittitre.

(Axelsson, 2005, del 2, akt 1, scen 5)

I bägge manuskripten får musikaliska inslag stort utrymme och i bägge fall kommenterar sångerna handlingen alternativt fungerar som monologer, vilket jag tidigare nämnt. Den stora skillnaden mellan musiken i de både pjäserna är att i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* är all musik specialskriven av Gunnar Edander, medan det i *Jösses flickor – återkomsten* förekommer en större musikalisk mångfald. Dels har Monica Dominique och Marit Bergman komponerat musik speciellt för ändamålet, dels figurerar redan befintliga låtar av bland andra Madonna och Spice Girls ([www.stadsteatern.stockholm.se](http://www.stadsteatern.stockholm.se) 2013-03-06). De två senare exemplen är såvitt det går att utläsa ur manus inte några låtar som framförs av ensemblen utan spelas ur högtalare. Jag menar att den musikaliska mångfalden i *Jösses flickor – återkomsten* är ett uttryck för den mångfald som genomsyrar hela pjäsens tematik och de olika karaktärerna. Det förefaller också troligt att de antikommersiella ideologier som i högre utsträckning präglade 1970-talets socialistiska och feministiska rörelse, där Osten och Garpe var aktiva, gjorde det otänkbart att inom scenkonsten använda sig av kommersiell musik (Isaksson 2007, 321).

I *Jösses flickor! Befrielsen är nära* fyller männen en marginaliserad roll. De figurerar som makar, förtryckande chefer eller som representanter för den patriarkala manssidan och har inga egennamn, bortsett från Jerker som är Bojjans man. Männens huvudsakliga uppgift är i denna pjäs att kommentera kvinnornas arbete på ett hånfullt och förlöjligande sätt. I *Jösses flickor – återkomsten* har samtliga manliga karaktärer egennamn och kommer till tals inte bara genom att kommentera kvinnorna, utan även i dialog med desamma. Männen fyller en komplex roll då de på ett teoretiskt plan ställer sig uttalat positiva till den feministiska frågan, men inte lever upp till idealen i sitt

praktiska handlande. Saras pojkvän Olle är det tydligaste exemplet på detta då han är med i *Jösses fittor*, men samtidigt inte ser hur han är en del av det patriarkala systemet. Såväl Olle som den tidigare omnämnda chefredaktören Lasse är goda exempel på hur männens position gestaltas i *Jösses flickor – återkomsten*. Bojjans man Jerker i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* är den enda manliga karaktär som egentligen kan närma sig denna dubbelhet. Han anser Bojjans engagemang vara viktigt, men ser det ändå som att det är hans ekonomiska status som kommer göra de båda fria och lyssnar inte till Bojjan då hon uttrycker att hon inte känner sig redo att gifta sig och skaffa hus och barn (akt 2, scen 20). När de sedan fått barn överlämnar han allt ansvar åt Bojjan och menar att hennes politiska och fackliga engagemang är mindre viktigt än hans eget (akt 2, scen 24).

Jag har ovan redovisat de skillnader som kännetecknar de båda manuskripten, men vill också lyfta fram att det finns en hel del rent dramaturgiska likheter där de flesta går ut på att Axelsson tagit till vara på den uppbyggnad och det händelseförlopp som Osten och Garpe använde sig av i den äldre pjäsens manuskript. I scen 27 i andra akten i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* diskuterar *Jösses flickors* medlemmar huruvida de ska slå sig samman med andra kvinnorättsorganisationer eller ej för att genomföra en demonstration. En snarlik diskussion försiggår i *Jösses flickor – återkomsten* i (del 2, akt 2, scen 12). På samma vis använder sig Axelsson av ett demonstrationståg i slutscenen precis som Osten och Garpe gjort tidigare. Även mindre uppenbara replikanknytningar förekommer i den nyare av de båda pjäserna. Då Sara är höggravid och är på väg in i *Jösses fittors* lokal kommenterar en man detta med att säga: ”Jaså hon ska på feminismöte... Och kämpa för sina rättigheter...” (del 2, akt 1, scen 11). I pjäsen från 1974 utspelar sig nästintill samma sekvens då Vivian är på väg in på föreningsmöte gravid i nionde månaden. Manssidan säger då hon går förbi: ”Jaså hon ska på kvinnomöte.. Och kämpa för sina rättigheter... Snubbla inte på vägen, tänk på magen, stumpan lilla” (akt 1, scen 1).

Avslutningsvis i denna jämförelse väljer jag att gå tillbaka till en ännu ej använd analyspunkt – *dramats slut* (Sjöberg 1999, 76-80). Slutscenerna i de båda pjäserna besitter såväl likheter som olikheter i sina båda utföranden. Bägge pjäserna slutar med en demonstration, om än med två olika feministiska agendor. I 1974 års demonstration är slagorden ”Befrielsen är nära” (akt 2, scen 29), medan budskapet som basuneras ut 2006 är ”Ta ditt liv tillbaka” (del 2, akt, 2, scen 21). I *Jösses flickor! Befrielsen är nära* mynnar slutscenen ut i en utopi där männen kommer in med barnvagnar för att manifesteras jämlikhet inom familjen. Parallellt med den avslutande demonstrationen i *Jösses flickor – återkomsten* får publiken se hur Mari-Linn inte längre orkar med pressen och tar sitt liv. I dessa båda avslutande scener tangeras de båda pjäsernas feministiska agenda. I den äldre versionen råder gott hopp om framtiden med stöd i vad kvinnorörelsen dittills gjort och därmed bör kunna



göra längre fram, vilket finnes stöd för även i samtidens klimat kring frågorna (Johansson 2006, 27). I den nyare versionen råder istället en kritik mot hur det individualistiska samhället sätter en press på människor i allmänhet, och unga kvinnor i synnerhet, precis som den feministiska scenkonsten hade för avsikt att göra under 2000-talet (Rosenberg 2012).

Jag vill som en sista kommentar förtydliga att det finns fler sekvenser, scener och karaktärer i de båda pjäserna som pekar på politiska och feministiska teaterteorier såväl som aristoteliska. På grund av det begränsade utrymmet har jag ej möjlighet att redogöra för alla enskilda exempel, utan har i denna uppsats valt ut det för mig tydligaste och viktigaste.

### **5.6 Medial respons 1974/1975**

*Jösses flickor! Befrielsen är nära* recenserades i flera stora dags- och kvällstidningar. De jag här kommer se närmare på kommer från Dagens Nyheter (DN, Leif Zern 1974-11-30), Göteborgsposten (GP, Åke Perlström 1974-11-30), Svenska Dagbladet (SvD, Margareta Sjögren 1974-11-30), Aftonbladet (Gunilla Boethius 1974-11-30), Uppsala Nya Tidning (UNT, Ruth Hamrin-Thorell 1974-12-06) och Expressen (Madeleine Kats 1974-11-30). I slutet presenteras även en debatt mellan Bo Strömstedt från Expressen och Osten och Garpe.

I recensionerna går att utläsa en diskursordning där två tydliga diskurser möts och tvingas förhålla sig till varandra - teaterdiskursen och samhällsdiskursen. I samtliga recensioner ställs dessa diskurser mot varandra och recensenterna har vissa svårigheter med att välja vilken av de båda de ska placera sin text i (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 34). GP:s Perlström (1974-11-30) väljer i sin recension att ägna halva utrymmet åt att diskutera hur pjäsen brister i sin historiska korrekthet, och kan först efter att ha avverkat det gå in närmre på vad han tycker om föreställningen. Även UNT:s Hamrin-Thorell (1974-12-06) går i sin recension igenom historiska brister och felaktigheter innan hon anser sig vara redo att bedöma den konstnärliga kvalitén. Hon anser att *Svenska kvinnors vänsterförbund* och de kommunistiska kvinnorna fått väl stor betydelse då kvinnorrättsrörelsen behandlas i pjästexten. Trots att de historiska aspekterna diskuteras i stor grad mynnar ändå samtliga recensioner ut i att behandla huruvida recensenten uppskattat föreställningen eller inte, vilket i detta fall ger teaterdiskursen en vinnande ställning i striden mot samhällsdiskursen.

Det finns få diskursiva moment som används frekvent i recensionerna och som säger något om den diskurs recensenterna rör sig inom (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33). Det egentligen enda anmärkningsvärda momentet är att i samtliga recensioner används ordet *kvinnor* som ett adjektiv framför substantiv. Kvinnoöden, kvinnosituationer, kvinnokonflikter, kvinnorevy, kvinnohistoria, kvinnopanorama, kvinnosak, kvinnoliv, kvinnoförklädnad, kvinnoprotest, kvinnoarbete, kvinnosak

och kvinnoklubb är återkommande begrepp i samtliga undersökta recensioner. Den enda som inte använder sig av den här sammansättningen av ord är Hamrin-Thorell UNT (1974-12-06). Hon använder dock orden kvinnorörelse och kvinnoförbund då hon talar om den historiska aspekten, men jag väljer att särskilja just dessa ord från övriga exempel då de i min mening är mer allmängiltiga och beskrivande än värderande i denna kontext. Med stöd i Sarrimos undersökning ser jag en likhet i hur kvinnors berättelser under 1970-talet tas för könskodade medan mäns berättande ses som något av allmänintresse fritt från könsbestämmelser (Sarrimo 2000, 53). I de recensioner jag analyserat faller kvinnoepitetet ut som en markör för hur kvinnors erfarenheter ses som undantaget till männens.

Satt i en social praktik når den diskursiva praktiken i vilken texterna befinner sig en djupare förståelse. En kritisk diskursanalys av detta slag ser både till vad som sägs och vad som utelämnas för att nå ett resultat (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 90-91). I de fall då recensenterna valt att ägna sig åt att diskutera historisk fakta i hög grad vittnar recensionerna om att skribenterna haft svårt att förhålla sig till den här typen av pjäs. *Jösses flickor! Befrielsen är nära* var en pionjärpjäsa på flera plan då den hade den fria teatergruppens ideologiska ståndpunkt om kollektivism och socialism men samtidigt spelades på en stor institutionsscen med allt vad det innebar av storlek på såväl ensemble som scenrum. Möjligt är att detta påverkade publiken och att recensenterna därför valde att fokusera mer på samhället utanför teaterhuset än vanligtvis.

I två av recensionerna (Perlström GP, 1974-11-30) (Boethius Aftonbladet, 1974-11-30) används frekvent det indefinita pronomenet *man* istället för det personliga pronomenet *jag* för att presentera en åsikt hos recensenterna vilket är en retorik som hävdar att det som sägs, eller i detta fall skrivs, är allmängiltigt. Hos dessa recensenter ser jag en tendens till att inte ta till sig pjäsen på ett personligt plan. Johansson menar i sin analys att i de fall kritikerna ställt sig negativa till föreställningen har detta berott på att de inte känt sig inkluderade (Johansson 2006, 244). Johansson observerar vidare hur Kats i Expressen väljer att inte benämna karaktärerna vid karaktärsnamn utan endast vid skådespelarnas verkliga namn. Denna iakttagelse har även jag gjort då jag läst samma text och jag är överens med Johansson om att Kats visserligen är kritisk till delar av tematiken och föreställningen, men att hennes stundtals melankoliska recension kan tolkas som ett utfall av att ha tagit till sig historien och sett dess angelägenhet i jämställdhetsdebatten (Johansson 2006, 193).

I de analyserade recensionerna går att utläsa en till synes uppriktig välvilja och positiv inställning till pjäsens tematik även om brister påpekas. Den enda av de sex kritikerna som signalerar en genomgående negativ kritik och har mycket svårt att gripas av tematiken är Sjögren i SvD. Hon talar om det ”ovanligt risiga programbladet” och benämner karaktärerna som ”kaffedrickande

tanter” i de senare scenerna (SvD, 1974-11-30). Ur ett diskursanalytiskt perspektiv med hänsyn till produktionsförhållande (Winther Jørgensen 2011, 90), är en möjlig förklaring till Sjögrens negativa inställning det faktum att SvD är en uttalat moderat tidning, vilket möjligtvis gäller även tidningens skribenter, även om tidningen uppger att någon sådan politisk riktlinje inte finns ([www.svd.se](http://www.svd.se) 2013-03-09), åtminstone inte 2013. I och med dramatikernas uttalat socialistiska ställning ter det sig möjligt att denna estetik där vänsterns ideal genomsyrar pjäsen inte är något som tilltalar Sjögren.

Trots den välvilliga inställning övriga skribenter förmedlar i sina texter förefaller en något nedvärderande retorik i ytterligare ett par fall. De båda manliga skribenterna väljer att beskriva skådespelarnas insats utifrån deras utseende snarare än deras prestation eller använder nedvärderande beskrivningar på karaktärerna. Perlström beskriver en karaktär som en ”ståtlig centralgestalt” och en annan som en ”grann färgklick” (GP 1974-11-30) medan Zern skriver att: ”Männen spelar ungefär samma roll som de dumma blondinerna i amerikanska filmer” (DN 1974-11-30). Dessa uttryck tyder på att diskursen ännu besitter patriarkala värderingar där kvinnan ses som objekt och bedöms utifrån kropp snarare än intellekt och prestation. Kommentarererna visar på hur karaktärerna betraktas utifrån det som Mulvey i svensk översättning kallar den manliga blicken. Begreppet är en beskrivning på hur kvinnor inom film, eller i detta specifika fall scenkonst, betraktas som ett objekt anpassat för mannen att värdera, där utseendet är överordnat intellektet. Mulvey menar att den manliga blicken inte i praktiken är unik för män utan att den är såpass djupt rotad i kulturen att även kvinnor ser på andra kvinnor med ett manligt och objektifierade synsätt. Kvinnan agerar, menar Mulvey, som ett objekt för mannen att åtrå eller för kvinnan att se upp till (Mulvey 2006, 351). Huruvida denna retorik är specifik för manliga teaterkritiker utgör mitt material en alltför liten skara för att kunna bevisa, men fenomenet är därmed inte desto mindre angeläget att fundera över.

Johansson redogör för, och analyserar, i sin avhandling en större debatt som fördes i Expressen hösten 1975 mellan Osten och Garpe och Strömstedt. Till en början handlade debatten om pjäser som behandlade kvinnofrågor, men kom senare att beröra *Jösses flickor! Befrielsen är nära* explicit. Strömstedt menar att föreställningens tematik är av värde, men att den konstnärliga kvalitén inte når upp till den standard han förväntat sig (Johansson 2006, 204-212). Han anser att pjäsen hade vunnit på att fokusera historien kring relationen mellan skribenten Harriet och hembiträdet Bojjan, istället för att ägna sig åt en större grupp. Denna åsikt tyder på att Strömstedt förespråkar en aristotelisk teater där dramaturgin är uppbyggd kring huvudpersoner och en huvudkonflikt, vilket även Johansson påpekar (Johansson 2006, 208). Debatten mynnade ut i en diskussion gällande teaterideologi där Osten och Garpe väljer att förklara sitt val av tematik och dramaturgi med sin tro

på politisk teater och uppmanar Strömstedt till att förklara sina teaterideologiska ståndpunkter för att på så vis råda bot på vad meningsskiljaktigheten i grund och botten beror på. Strömstedt menar att kvinnofrågan borde ses som ett allmängiltigt problem som rör både män och kvinnor och att de gemensamma erfarenheter som återberättas i *Jösses flickor! Befrielsen är nära* brister i sanningshalt och komplexitet. Han avslutar med att förespråka en realistisk teater med tydlig mimesis, vilket går emot den feministiska teatern där man istället vill arbeta med att överdriva stereotyper för att gå runt problemet och visa på komplexitet (Johansson 2006, 210) (Diamond 1997, 46). Johansson menar att debatten grundar sig i en konflikt mellan den socialistiska gruppteaterrörelsen vilken Osten och Garpe ansluter sig till och den borgerliga aristoteliska teatern vilken Strömstedt förespråkar (Johansson 2006, 212). Denna replikväxling tangerar min tes om att denna nya teaterform skapade viss oro i kritikerlägret som hade svårigheter med att ta till sig föreställningen trots välvillig inställning.

### **5.7 Medial respons 2006/2012**

Samtliga recensioner av *Jösses flickor - återkomsten* som analyseras kommer från tidningarnas webbupplagor. De tidningar jag valt att hämta recensioner från är DN (Ingegärd Waaranperä [www.dn.se](http://www.dn.se) 2013-02-06), GP (Lis Hellström Sveningson [www.gp.se](http://www.gp.se) 2013-02-06), SvD (Sara Granath [www.svd.se](http://www.svd.se) 2013-02-06), Aftonbladet (Tove Ellefsen Lysander [www.aftonbladet.se](http://www.aftonbladet.se) 2013-02-06), nummer.se (Ditte Hammar [www.nummer.se](http://www.nummer.se) 2013-02-06) och Sveriges Radios Kulturnytt (Elin Claesson [www.sverigesradio.se](http://www.sverigesradio.se) 2013-02-06). Samtliga recensioner förutom de två sistnämnda kommer från samma tidningar som recensionerna från 1974. Slutligen tas en debattartikel ur *Ordfront* in (Ebba Witt-Brattström maj 2006), vilken Johansson (2012) tar som utgångspunkt i en motreplik till kritiken av *Jösses flickor – återkomsten*.

Även i de recensioner som jag läst från 2006 års premiär av *Jösses flickor – återkomsten* krokar och korsas två diskurser i den rådande diskursordningen (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 34) – teaterdiskursen och samhällsdiskursen. Samtliga recensenter låter teaterdiskursen vara den dominerande, men rör sig ändå inom samhällsdiskursen med fokus på feminism. I och med pjäsens samhällsengagerande tematik skapas i recensionstexterna en tredje diskurs där de båda ovan nämnda diskurserna samverkar och skapar en feministisk teaterdiskurs. Det går också att se det som att teaterdiskursen är den överordnade diskursen där teater utgör en nodalpunkt. I sådant fall utgör feminism ett flytande signifikant vilket teaterdiskursen och samhällsdiskursen strider om och där ingen tydlig erövrare av begreppet finns (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33).

Fem av de sex recensionerna påpekar vilken känsla av nostalgi som ryms i pjäsen och ägnar en del

av sin text till att knyta an till föreställningen från 1974. Hellström Sveningson och Waarenperä delar med sig av sina egna upplevelser och berättar om hur den betytt mycket för dem. Hellström Sveningson berättar att hon har kvar det gamla programbladet ([www.gp.se](http://www.gp.se) 2013-02-06) och Waarenperä talar om *Jösses flickor – återkomsten* som ett ”kärt återseende” ([www.dn.se](http://www.dn.se) 2013-02-06). Ellefsen Lysander och Claeson beskriver publikens angelägenhet då de talar om ”ABBA-stämning i salongen” (Ellefsen Lysander [www.aftonbladet.se](http://www.aftonbladet.se) 2013-02-06) och om att ”Publiken sjunger med och föreställningen når långt utanför scenkanten” (Claeson [www.sverigesradio.se](http://www.sverigesradio.se) 2013-02-06) då de beskriver hur de gamla sångerna från 1974 får publiken att gå igång. Hammar menar att ”Publiken hurrar tillsammans med kampgruppen när riksdagen äntligen får in tio kvinnor” och att ”Många i publiken återkallade säkert minnen från 70-talet” under föreställningens första del ([www.nummer.se](http://www.nummer.se) 2013-02-06). I dessa fall utgör nostalgin ett moment inom den för pjäsen väldigt specifika diskursen. En diskurs består av flera moment vilka tillsammans skapar en betydelse i och med hur de förhåller sig till varandra (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33).

Ovanstående resonemang utgör den diskursiva praktiken och nästa steg blir då således att föra in diskursen i en social praktik enligt Faircloughs modell för att skapa en förståelse för diskursen (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 90). De nostalgiska utspelen blir i den aktuella diskursen en markering för hur recensenterna förhåller sig till såväl politisk och feministisk teater som feminismen i mer vardagliga sammanhang i och med att det i texterna även ryms en vilja om att återuppta 1970-talets feministiska retorik. Fairclough menar att en diskurs kan te sig som en representation av flera olika sociala praktiker, både önskade eller imaginära och reella, vilket passar in på detta exempel då de nostalgiska aspekterna av diskursen i sig står för förmedlande av en önskad social praktik (Fairclough 2003, 124).

Vidare väljer recensenterna att vid ett par tillfällen benämna *Jösses flickor – återkomsten* som ”politisk teater” (Ellefsen Lysander [www.aftonbladet.se](http://www.aftonbladet.se) 2013-02-06) eller diskutera föreställningen med stöd i argument som kan kopplas till samma term (Granath [www.svd.se](http://www.svd.se) 2013-02-06). Dessa uttalanden visar på en teaterdiskurs där kunskapen ska vara tydlig och kritikerna är angelägna om att visa på sin trovärdighet som teaterkännare.

I en artikel i *Ordfront* från maj 2006, månaden efter premiären av *Jösses flickor – återkomsten*, skriver Witt-Brattström om sin upplevelse av föreställningen. Witt-Brattström ställer sig mycket kritisk till föreställningens framställning av den feministiska agendan och tycker stora delar av det som gjorde andra vågens feminism så framgångsrik har gått förlorad. Hon citerar ur programbladet hur Axelsson vill lyfta frågor kring ”etnicitet, sexualitet, funktionsnedsättning, ålder och lokalitet” och fortsätter sedan: ”Inte mig emot, om inte likalönen, föräldraförsäkringen, utbildningspolitiken

och den könsdiskriminerande medicinska forskningen rök ut på kuppen. Tillsammans med tron på demokratin.” (Witt-Brattström maj 2006). I ett kapitel i antologin *The politics of being on stage* ger Johansson respons på denna kritik som hon menar inte bara återfinns hos Witt-Brattström utan även i recensioner (Johansson 2012, 248). Johansson poängterar att *Jösses flickor – återkomsten* är skapad under en annan tid och bör därför angripa feministiska frågor på ett annat vis än vad som gjordes under 1970-talet. Hon menar att 1970-talets kvinnorörelse hade som ett stort mål att erövra begreppet kvinna och skapa utopier för ett mer jämställt samhälle, men att den feministiska agendan och diskursen numer har förändrats vilket även påverkar scenkonsten (Johansson 2012, 251). 1970-talets kollektivism har ersatts av 2000-talets individualism och därmed ger den, under 2006, rådande feministiska diskursen mer plats än tidigare åt intersektionella perspektiv, vilket tas i beaktning i Axelssons manuskript, menar Johansson (Johansson 2012, 252-253, 258).

Johanssons respons visar på hur kritiker önskar en 1970-talsretorik i ett 2000-talssamhälle och styrker min tes om att nostalgien inför andra vågens feminism är påtaglig i media. Samtidigt menar jag att i det material jag analyserat finns en positiv ställning till den intersektionella tematik som tangerar den för samtiden rådande feministiska diskursen.

### **5.8 Jämförelse medial respons**

Vid första anblick är den mest uppenbara likheten mellan recensionerna från 1974 och recensionerna från 2006 hur rubrikerna använder sig av förstärkningsordet *Jösses*, vilket också förekommer i de bägge pjäsernas titel. Exempelen återfinns hos bland andra Sjögren där rubriken lyder ”Jösses flickor har vi inte kommit längre” (SvD 1974-11-30) och hos Waaranperä med orden ”Jösses, vilken återkomst” ([www.dn.se](http://www.dn.se) 2013-02-06). Att detta säger något om samtiderna vore en överdrift, det går istället att konstatera att Osten och Garpe gjorde ett retoriskt smart val då de namngav sin pjäs i mitten av 1970-talet.

I recensionerna från 1974 talar samtliga recensenter om kvinnofrågor, de sätter till och med, som tidigare nämnt, epitetet kvinno framför allehanda substantiv såsom panorama, revy och situation. 2006 skriver recensenterna istället om feminism. Denna enkla och tydliga förändring i hur ämnet benämns är ett exempel på hur en diskurs förändras över tid. Med tanke på att det är över 30 år som skiljer pjäsernas premiärdatum åt är det föga förvånande att diskursen förändrats, men därmed inte en oviktig observation. Resonemanget får stöd i att det dröjde fram till sent 1970-tal innan feminism blev ett begrepp som användes i mer all dagliga sammanhang. Tidigare förknippades begreppet huvudsakligen med radikalfeminism som förutsatte en skillnad mellan könen oberoende av klasssamhället. Inte förrän år 1979 skrev *Grupp 8*, där Osten och Garpe var aktiva, in feminismen i

sina stadgar (Johansson 2006, 27-28).

Som jag skrev om tidigare ägnas i recensionerna från 1974 stort utrymme till att diskutera föreställningens historiska korrekthet. I recensionerna från 2006 återfinns inte denna vinkel, förutom att den äldre föreställningen omtalas. Möjligtvis beror detta på en förskjutning inom den feministiska och politiska teaterdiskursen där den politiska teatern i större utsträckning letat sig in på de stora institutionsscenerna och både publik och kritikerkår är därmed mer vana vid att se annan teater än den traditionella och realistiska. Ytterligare en möjlighet är att det faktum att recensionerna från 2006 i de flesta fall är kortare än de som skrevs 1974 påverkat innehållet och att diskussionen om huruvida historien är återgiven på ett rättvist sätt eller inte rationaliserats bort.

I två av de recensioner som skrevs 1974 används det indefinita pronomen *man* då recensenterna beskriver upplevelsen utifrån tycke och smak. Som jag tidigare behandlat ger *man* en känsla av att det är någonting allmängiltigt snarare än en personlig åsikt som förmedlas eller beskrivs. Ur ett retorikanalytiskt perspektiv använder sig skribenterna här av ett ethos, framställande av det egna jaget, som hävdar att den egna åsikten är den korrekta (Boréus 2011, 137). Detta ordval förekommer även 2006, men i betydligt lägre, och icke anmärkningsvärd, utsträckning. I de texter från 1974 som jag pekar på är användandet såpass frekvent att det blir ett tydligt moment i diskursen vilket påverkar diskursen då den sätts in i en social praktik (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 33, 74-76). Jag håller det möjligt att ordvalet är ett tecken på hur den politiska diskursen ser olika ut under de båda tidsperioderna. 1970-talets kollektivism uttrycks med det allmängiltiga *man* medan 2000-talets individualism kommer till tals i det personliga *jag*.

I de recensioner som skrevs med anledning av *Jösses flickor! Befrielsen är nära* kopplas estetiken och tematiken kring termen *gruppteater* (t.ex Zern DN, 1974-11-30), vilken också är den tradition dramatikerna härstammar från, då speciellt Osten. I recensioner av *Jösses flickor – återkomsten* talas det däremot om eller kring begreppet *politisk teater* (t.ex Ellefsen Lysander [www.aftonbladet.se](http://www.aftonbladet.se) 2013-02-06). Denna retoriska skillnad visar på att teaterdiskursen genomgått en förändring där den estetik som förut var specifik för gruppteatern nu tagit en mer vanligt förekommande plats på de större institutionsscenerna. Det går därför inte längre att kalla den typen av teateruttryck och estetik för gruppteater vilket gör en retorisk omorganisation inom diskursen nödvändig.

I recensioner från 1974 ges inget utrymme för publikens reaktioner, medan det i recensioner från 2006 är en central del. Publiken uppges hurra och sjunga med och förväntan beskrivs som ovanligt hög (t.ex Claeson [www.sverigesradio.se](http://www.sverigesradio.se) 2013-02-06). Det som beskrivs av kritikerkåren låter som en längtan tillbaka till kollektivismen som rådde för nu fyra decennier sedan. Frågor att ställa sig

vid en sådan företeelse är kollektivismens egentliga ställning under 1970-talet. Var den en såpass självklar del av samhället att den inte behövde hyllas? Är den en efterkonstruktion skapad av nya generationer som romantiserar svunna tider? Eller är recensenternas angelägenhet om att beskriva stämningen i teatersalongen helt enkelt ett tecken på att *Jösses flickor! Befrielsen är nära* verkligen haft stor betydelse för den feministiska teatern och satt djupa spår hos sin publik?

Precis som Johansson påpekar finns det en önskan om att med hjälp av *Jösses flickor – återkomsten* återuppta den feministiska diskurs som rådde på 1970-talet, vilket tyder på en romantisering av det förgångna och visar på en splittring gällande förståelse av den rådande feministiska diskursen (Johansson 2012, 248). I recensionerna från 1974 återfinns inte denna nostalgiska ådra i samma utsträckning, där konstaterar skribenterna snarare att det finns lång väg kvar att vandra innan jämlikhet mellan könen är ett faktum och att kampen inte får ge vika. Zern (DN 1974-11-30) menar att: ”Det kommer starta en diskussion som kräver en fortsättning, en ny föreställning”, Boethius (Aftonbladet 1974-11-30) uppfylls av ”kamplusta och entusiasm” och Kats (Expressen 1974-11-30) anknyter till det stundande kvinnoåret 1975 som hon hoppas och tror ska föra nytt ljus till kvinnofrågan. Denna iakttagelse pekar på att diskursen under 1970-talet skulle, precis som 2000-talets recensenter menar, vara mer präglad av framtidstro och optimism.

Anmärkningsvärt är att de recensioner från 2006 som jag undersökt är samtliga skrivna av kvinnor, medan recensionerna från 1974 är skrivna av både kvinnor och män, om än just i detta urval fortfarande av en majoritet kvinnor. Möjligt är att urvalet är allt för snävt tilltaget för att det ska gå att dra någon verklig slutsats av detta, men samtidigt är frågan värd att väcka. Beror den förändrade könsfördelning bland recensenter på att det 2006 fanns ett större utrymme för kvinnor i kritiker kåren eller är det ett medvetet val från branschen att bjuda in kvinnliga recensenter att recensera en pjäs vars tematik berör feministiska frågor?

## **6. Sammanfattning och avslutande diskussion**

I denna uppsats har jag, med hjälp av episka och feministiska teaterteorier, analyserat manuskripten till pjäserna *Jösses flickor! Befrielsen är nära* och *Jösses flickor – återkomsten* som hade urpremiär på Stockholms Stadsteater 1974 respektive 2006. Mina teoretiska utgångspunkter i läsningen av manuskripten har varit episk teater och feministisk teater. De episka teaterteorierna arbetar huvudsakligen med distansering, verfremdung, för att åskådaren ska hålla sinnet vakert och uppmanas till att ifrågasätta (Brecht 1966, 33-37). De feministiska teaterteorierna har samma grundprincip men har därtill en påbyggnad i form av överdrivna stereotyper för att belysa en genusproblematik, samt en agenda att lyfta upp kvinnors erfarenheter på scengolvet (Rosenberg 2000, 120-124).



De episka dragen är påtagliga i bägge pjäser då de båda saknar vändpunkt och arbetar med ett, enligt manus, rörligt scenspråk för att uppmana åskådaren till eftertanke snarare än inlevelse. Att pjäsernas agenda är att föra fram ett feministiskt budskap råder ingen tvivel om, vilket även ter sig tydligt i teaterteoretiska termer. Det är kvinnors erfarenheter som står i fokus i bägge pjäser och jämställdhetsfrågan sätts under lupp med fokus på för samtiden aktuella frågor, precis som grundpelaren i feministisk teater föreskriver. Dock finns sekvenser och drag bägge pjäserna igenom som mer härstammar från den aristoteliska teatertraditionen där identifikation, inlevelse och moral kan sägas vara ledorden (Järleby 2009, 65-66). Exempelvis förekommer i båda manuskripten stämningshöjande sånger och i det senare även en sympatisk huvudkaraktär.

I min läsning av recensioner, och enstaka debattartiklar, har en kritisk diskursanalys genomförts, med stöd i diskursteori (Winther Jörgensen & Phillips 2011, 31-96). Viss inspiration har jag även plockat från en textanalytisk metod för att bredda och fördjupa min analys (Boréus 2011, 136-138). Mitt resultat visar att i recensioner och debattartiklar skrivna med anledning av *Jösses flickor! Befrielsen är nära* talas det om *kvinnofrågan* och flera av kritikerna fäster stor vikt vid huruvida de historiska aspekterna är korrekt återgivna eller ej. I de texter som skrevs med anledning av *Jösses flickor – återkomsten* talades det istället om *feminism* och flera uttrycker nostalgi till den äldre versionen av pjäsen. De saknade den optimism som präglade *Jösses flickor! Befrielsen är nära* även om de i övrigt talade i positiva termer om föreställningen som sådan.

Så, vad säger då dessa båda pjäser och reaktionerna på dem om sin feministiska samtid? Efter att ha gjort en jämförelse av manuskript och medial respons utläser jag att frågorna gällande jämställdhet var lika aktuella 2006 som 1974, om än med ett annat uttryck, en annan retorik och en annan huvudfråga. I 1974 års *Jösses flickor! Befrielsen är nära* visas en för tiden typisk kollektiv kamp där kvinnors arbete för att synas i arbetslivet och ta makten över sina egna kroppar förmedlas med teatern som fond. 32 år senare, gestaltat i *Jösses flickor – återkomsten*, kämpar varje kvinna för sig för att bli tagen på allvar, äga sin sexualitet och för att överleva i ett samhälle präglat av individualism och hård konkurrens. De intersektionella perspektiven, där maktpositioner sätts i relation till varandra, har med tidens gång tagit mer plats och skapat utrymme för en mångfald som både kompletterat och komplicerat de feministiska grundfrågorna (Lykke 2003, 48). I recensionerna byttes 1970-talets kvinnofrågor med åren ut mot feminism – ytterligare ett tecken på hur frågorna breddats och förtydligats som något som berör alla.

Kvinnorörelsen blev feminism. Utopi blev dystopi. Frågorna blev fler och mer komplexa. Det kollektiva *vi* blev ett individualistiskt *jag*. Tonen blev hårdare, grövre och råare. Kvinnokroppen gick från att vara livmoder till att vara sexobjekt. Från flickor till fittor, helt enkelt.

## 7. Käll- och litteraturförteckning

### 7.1 Otryckta källor

<http://www.aftonbladet.se/kultur/article10797490.ab> 2013-02-06

<http://www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/lyxfeminismen-har-alltid-struntat-i-min-mamma> 2013-03-04

<http://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/josses-vilken-aterkomst> 2013-02-06

<http://www.gp.se/kulturnoje/1.130627-josses-flickor-till-kamp-br-for-nya-generationer> 2013-02-06

<http://nummer.se/josses-flickor-aterkomsten-pa-stockholms-stadsteater/> 2013-02-06

<http://www.stadsteatern.stockholm.se/press/pinfo/0000036800010.pdf> 2013-03-06

[http://www.svd.se/kultur/scen/josses-vilken-stark-aterkomst\\_308780.svd](http://www.svd.se/kultur/scen/josses-vilken-stark-aterkomst_308780.svd) 2013-02-06

[http://www.svd.se/special/svd\\_info/valkommen-till-svd-information-och-kontaktadresser\\_275057.svd](http://www.svd.se/special/svd_info/valkommen-till-svd-information-och-kontaktadresser_275057.svd) 2013-03-09

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=834272> 2013-02-06

### 7.2 Tryckta källor

#### 7.2.1 Litteratur

Aristoteles, (1970), *Om diktkonsten*. Ur Holm, I. (red.), (1970), *Teater 1: Polemik, teorier, manifest*. Lund: Studentlitteratur.

Axelsson, M., (2005), *Jösses flickor – Återkomsten*. Stockholm: Colombine Teaterförlag.

Benjamin, W., (1971), *Essayer om Brecht*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.

Boréus, K., (2011), *Texter i vardag och samhälle*. Ur Ahrne G. & Svensson P. (red.), (2011), *Handbok i kvalitativa metoder*. Malmö/Egypten: Liber.

Brecht, B., (1966), *Liten hjälpreda för teatern*. Bonniers: Stockholm.

Diamond, E., (1997), *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. London: Routledge.

Fairclough, N., (2003), *Analyzing discourse: textual analysis for social research*. London/New York: Routledge. E-bok.

Garpe, M. & Osten, S., (1977), *Jösses flickor. Kärleksföreställningen. Två kvinnopjäser av Margareta Garpe och Suzanne Osten*. Östervåla: Gidlunds.

- Hermerén, Göran (2011) *God forskningssed*, Vetenskapsrådet.  
[http://www.cm.se/webbshop\\_vr/pdf/2011\\_01.pdf](http://www.cm.se/webbshop_vr/pdf/2011_01.pdf)
- Isaksson, E., (2007), *Kvinnokamp - Synen på underordning och motstånd i den nya kvinnorörelsen*. Falun: Atlas.
- Johansson, B., (2012), *Feminist Performance Practices in Two Cultural Climates: The politics of Jösses flickor! Befrielsen är nära (Jeez Girls! Liberation is at Hand, 1974) and Jösses flickor – återkomsten (Jeez Girls – The Return, 2006)*. Ur Klöck, A., (red.), (2012), *The politics of being on stage*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Johansson, B., (2006), *Befrielsen är nära - Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Järleby, A., (2009), *Inlevelse och distans. Bertolt Brecht – om dramaturgi och skådespeleri*. Skara: Pegasus.
- Långbacka, R., (1981), *Bland annat om Brecht*. Nordstedt: Stockholm.
- Mulvey, L., (2006), *Visual pleasure and narrative cinema*. Ur *Media and cultural studies Keywords*. Singapore: Blackwell Publishing.
- Rosenberg, T., (2000), *Byxbegär*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag AB.
- Rosenberg, T., (2012), *Ilska hopp och solidaritet - Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Riga: Atlas.
- Sarrimo, C., (2000), *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Sjöberg, B., (1999), *Dramatikanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Svens, C., (2002), *Regi med feministiska förtecken - Suzanne Osten på teatern*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Tjäder, P A., (2008), *Uppfostran, underhållning, uppror. En västerländsk teaterhistoria*. Polen: Studentlitteratur.
- Winther Jörgensen M. & Phillips L., (2011), *Diskursanalys som teori och metod*. Lund/Indien: Studentlitteratur.
- Wreder, M., (2010), *Ovanliga analyser av vanliga material*. Ur Börjesson M. & Palmblad E. (red), (2010), *Diskursanalys i praktiken*. Helsingborg/Egypten: Liber.

### 7.2.2 Dagspress och tidskrifter

Boethius, G., (1974), *Jösses flickor – va' bra!* Ur Aftonbladet 1974-11-30.

Hamrin-Thorell, R., (1974), *Kvinnan från ägget till graven.* Ur Uppsala Nya Tidning 1974-12-06.

Kats, M., (1974), *Hurra det håller!* Ur Expressen 1974-11-30.

Lykke, N., (2003), *Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen.* Ur *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003/1.

Perlström, Å., (1974), *Flickor, befrielsen är nära.* Ur Göteborgsposten 1974-11-30.

Sjögren, M., (1974), *Jösses flickor har vi inte kommit längre.* Ur Svenska Dagbladet 1974-11-30.

Witt-Brattström, E., (2006), *Dödens flickor.* Ur *Ordfront*, Maj 2006.

Zern, L., (1974), *En härlig föreställning.* Ur Dagens Nyheter 1974-11-30.