

Dom stökar och
bråkar och kastar sten

Dom stökar och bråkar och kastar sten

Iscensättning och hybridisering av dominerande
diskurser i Backa Teaters uppsättningar *Lille kung Mattias*,
Gangs of Gothenburg och *5boys.com*

Sandra Grehn



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

Avhandlingar framlagda vid Institutionen för litteratur,
idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, nr 60

Sandra Grehn

Dom stökar och bråkar och kastar sten. Iscensättning och hybridisering av dominerande diskurser i Backa Teaters uppsättningar *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*

Avhandlingar framlagda vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, nr 60

© Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion & författaren 2020

GRAFISK FORM: Lars Magnusson, www.larsmagnusson.se

TRYCK: Intertryckeriet Göteborgs Universitet 2020

OMSLAGSFOTO: Ola Kjelbye. Bild ur föreställningen *5boys.com*, Emelie Strömberg och Bo Stenholm.

ISBN: 978-91-7833-890-0 (TRYCK)

ISBN: 978-91-7833-891-7 (PDF)

Innehåll

Förord 9

1. Inledning 13

Från provokation till artikulation 13

Backa Teaters historia 17

Backa Teater under Mattias Anderssons
konstnärliga ledning 2006–2020 22

Material och urval 28

2. Barn- och ungdomsteater som forskningsfält 35

En internationell utblick 35

Den svenska barn- och ungdomsteaterns
plats i scenkonstforskningen 37

Temat och diskurser i svensk barn- och ungdomsteater 38

Diskursanalys inom svensk barn- och ungdomsteaterforskning 42

Diskurser och tendenser i nutida svensk barn- och ungdomsteater 44

3. Teatersemiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys 47

Teatersemiotik, tecken och kod 49

Semiotisk föreställningsanalys 53

Diskursanalys och konstruerandet av världen 56

Utgångspunkter i den kritiska diskursanalysen 58

Kritisk diskursanalys, motdiskurser och hybrida diskurser 61

Tolkningsresurser och en intersektionell ansats 63

Metodologisk tillämpning: beskrivning, tolkning och förklaring 65

Aktivitet, schema, ram och skript 70

Nyckelbegrepp från Theo van Leeuwens socialsemiotik 73

4. Lille kung Mattias – barnet som medborgare och makthavare 77

- Det västerländska barnets rättigheter och medborgarskap 81
 - Barns yttrandefrihet och rösträtt* 85
 - Ett skillnadsbaserat perspektiv på medborgarskap* 88
- Dominerande barnmedborgardiskurs 90
 - Agentskap, beroende och skillnad i erfarenheter* 92
 - Adultismskriptet i Lille kung Mattias* 95
 - Kompetenta eller inkompetenta barn-skriptet* 101
- Hybridisering av *Blivandediskursen* 106
 - Felicias agens* 106
 - Scenografin faller – barnpubliken blir regering* 111
 - Från ministerstyre till demokrati* 115
 - Barnpubliken presenterar Sveriges budget* 119
 - Interaktion och barnism* 121
 - Fiktiv demokrati* 123
 - Hybrida diskurser och föreställningens subversiva potential* 125

5. Gangs of Gothenburg – den vita blicken på gängmedlemmen 129

- Dominerande gängmedlemsdiskurs 134
 - Rasifieringsskriptet* 139
 - Det maskulina skriptet* 144
- Hybridisering av *Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen* 150
 - Den vuxna vita betraktarpositionen* 151
 - Den kvinnliga gängmedlemmen* 162
 - Iscensättning av offren* 171
 - Förövaren möter offret* 178
 - Hybrida diskurser och föreställningens subversiva potential* 181

6. 5boys.com – den patriarkale pojken och hans antagonister 185

Den dominerande maskulinitetsdiskursen i *5boys.com* 187

Presentation av pojkarna 190

Det sexistiska och misogyna skriptet 195

Det homofoba skriptet 201

Den patriarkala maskulinitetsdiskursens konsekvenser 207

Hybridisering av den patriarkala maskulinitetsdiskursen 211

Skådespelare och kostym 211

Metafiktiva inslag 216

Scenografi och rörelse 220

Feminint kodad rekvisita 222

Alternativa maskuliniteter 225

Hybrida diskurser och föreställningens subversiva potential 228

Backa Teater – scenkonsten mitt i samhället 231

Att riva gränsen mellan scen/salong och barn/vuxen 232

Gängmedlemmen, den vita blicken och våldet 235

Den utsatte men kreative pojken 237

Metodutveckling och scenkonstnärlig praktik 238

Den modiga barn- och ungdomsteatern 240

Summary 243

Noter 253

Appendix. Medverkande i *Lille kung Mattias, Gangs of Gothenburg* och *5boys.com* 283

Referenser 285

Förord

Att skriva en avhandling är inget ensamarbete utan en kollektiv process där människor delar med sig av sina kunskaper, erfarenheter och skarpa blickar. Vid Institutionen för litteratur, idéhistoria, religion och teaterstudier har jag haft förmånen att träffa, diskutera med, skratta, bråka med, lära mig av, uppmuntras, överraskas av och lära känna så många kloka kollegor. Den avhandling du nu håller i din hand bär spår av alla de textseminarier, konferenser, handledningar, samtal, lunchdiskussioner, promenader, fikastunder, sammanbrott, kramar, mejl och sms som dessa år har bjudit på. Tack alla ni som bidragit! Vilken trygghet ni har varit!

Ett särskilt tack till min handledare Yael Feiler som vågat lita på min process, stadigt tagit min hand när jag känt mig vilse och hela tiden fått mitt arbete att kännas viktigt och meningsfullt. Att få en handledare som från start förstår vart man siktar är en stor gåva och utan dig – ingen avhandling. Stort tack också till handledare Dag Hedman som korrekturläst med nitens blick, ställt viktiga frågor under resans gång och storinat in med tidningsurklipp kopplade till mitt avhandlingsarbete. Jag var livrädd för dig som tidigare student, men i rollen som doktorand förbyttes den rädslan snabbt till respekt och värme. Ett stort tack också till Birgitta Johansson Lindh som varit med mig och uppmuntrat mig sedan uppsatstiden och som under det sista året kommit in som tredje handledare med ny blick och ställt avgörande frågor. Utan dig Birgitta,

hade jag aldrig sökt forskarutbildningen, och du har lärt mig så mycket om skrivande! Jag vill också tacka mina slutseminarieopponenter Ylva Ågren och Mikael Strömberg för ovärderlig feedback och konstruktiva kommentarer som hjälpte mig i mål. I övriga teaterstudierkollegiet vill jag också rikta ett särskilt tack till Robert Lyons för ditt sätt att vara en förebild, din uppmuntran och språkgranskning, Cecilia Pettersson för kloka tankar om avhandlingsarbetets fallgropar och glädjeämnen samt Fia Adler Sandblad för aldrig sinande frågor och nyfikenhet. I kollegiet för litteraturvetenskap vill jag rikta ett särskilt tack till Åsa Arping, Gunilla Hermansson, Jenny Bergenmar, Olle Widhe, Joel Duncan, Carina Köre, Christer Ekholm, Philip Lavender, Camilla Brudin Borg, Yvonne Leffler och Anna Nordenstam för konstruktiva kommentarer på texter, inspiration och stöd.

Som doktorand har jag också varit omgiven av ett doktorandkollektiv från fyra olika ämnen, vilket varit både inspirerande och roligt. Tack alla ni för samtal och diskussioner om avhandlingsarbete och livet som doktorand. Det har betytt så mycket att dela denna tid med er! Särskilt tack till Therese Svensson som jag från början delade rum med och som lärt mig så oerhört mycket. Utan dig hade min avhandling sett väldigt annorlunda ut. Stort tack till Johanna Lindbo, Elin Thorsén, Lottie Eriksson och Signe Leth Gammelgard som under tiden i Bengt Lidner-huset och sedan även i nya Humanisten bjudit på djupa samtal om avhandlingsarbete och liv samt bidragit med energi och många skratt.

Som doktorand har jag också haft lyckan att kunna vända mig till en fantastisk administration som alltid svarat på frågor och hjälpt till med allt från resebokningar till schablonsemester. Särskilt tack till Björn Andersson, Annika Bourdieu, Jong Ho, Eva Högberg, Pernilla Josefson, Kristina Svensson, Johanna Wickberg och Elin Widfelt. Tack också alla i nätverket BiG (Barn- och ungdomskulturforskning i Göteborg) för givande seminarier och roliga samtal samt Rebecca Brinch som närmast gått före in i tillvaron som doktor och varit ett fint stöd.

Jag vill också rikta ett stort tack till Backa Teaters personal som generöst bistått med bilder, sufflösmanus, musikfiler, intervjuer och filmat arkivmaterial. Särskilt tack till Mattias Andersson, Stefan Åkesson, Erika

Isaksson, Hanna Johansson, Stefan Abelsson samt Ola Kjelbye, Ulla Kas-sius och Helga Bumsch som generöst bidragit med föreställningsfoton. Vidare har jag erhållit medel från Adlerbertska Stipendiestiftelsen, Knut och Alice Wallenbergs stiftelse, Sven och Dagmar Saléns stiftelse samt Karl och Betty Warburgs fond.

Ett stort tack till alla kära vänner som ständigt uppmuntrat och ny-fiket ställt frågor under dessa år. Ni är fantastiska! Sist men inte minst går ett oändligt varmt tack till Lars som ständigt backat upp mig med korrekturläsning, pepp, förgivning och dragit det största lasset hemma då avhandlingen tagit mitt fokus, samt Hedvig som inte kan minnas en tid då jag inte varit ”skrivabokare”, men alltid visat stort tålamod. Nog är det så som den västerbottniska författaren Torgny Lindgren skriver: Det allra finaste behöver man inte göra sig förtjänt av. Det kan man få ändå.

Inledning

Från provokation till artikulation

Hösten 2009 såg jag föreställningen *Gangs of Gothenburg* på Backa Teater. Uppsättningen byggde på intervjuer med tidigare gängmedlemmar, offer för gängvåld och deras anhöriga. Flera reportage inför premiären beskrev att Backa Teater hade ambitionen att ge en bild av gängmedlemmen som sällan gavs i media.¹ Efter att ha sett föreställningen upplevde jag att så inte alls var fallet. Jag blev provocerad. Av att vi befann oss i det vita parets lägenhet istället för i gängmedlemmens. Av att den unga kvinnan som också var gängledare inte fick samma möjlighet att tilltala publiken som den manlige. Jag upplevde föreställningen som problematisk – men den väckte också en stark nyfikenhet att närmare undersöka hur den var sammansatt och vilka berättelser detta skapade.

Den här studien är således sprungen ur viljan att gå på djupet, problematisera och undersöka hur Backa Teaters scenkonst är komponerad och hur den berättar om barn och unga. Under analysarbetet utvecklade jag en metod som gör det möjligt att tydligt koppla föreställningarna till det omgivande samhället och dekonstruera dem. Metoden öppnade upp möjligheten att läsa dessa föreställningar på en mängd olika sätt. När jag

analyserade till exempel *Gangs of Gothenburg* framstod föreställningen inte längre som provocerande utan snarare komplex. Forskningsarbetet blev en resa från provokation till artikulation. Där jag gick in med ett kritiskt perspektiv öppnade sig plötsligt många möjligheter och resultatet blev, som det ofta blir i ett avhandlingsarbete, inte vad jag hade föreställt mig. Materialet erbjöd så mycket mer.

Backa Teater är en scenkonstinstitution som möter ett tvärsnitt av den unga befolkningen från Göteborg med omnejd, oftast i form av en skolpublik. De barn och unga som möter Backa Teaters scenkonst har därmed inte valt detta själva, utan teaterbesöken ingår som en del i skolundervisningen. Under kvällstid möter skådespelarna i regel en vuxen publikgrupp. Att scenkonst gestaltar och reflekterar över sin samtid är många gånger en utgångspunkt i scenkonstanalys, men i denna avhandling vill jag rikta uppmärksamheten mot att den också är med och skapar sin samtid. Att göra scenkonst innebär makt över berättelser och i denna avhandling ser jag scenkonst, precis som all annan fiktion, som ett performativt inlägg i såväl samtiden som framtiden.

Min studie baseras således på viljan att bidra till en kritisk diskussion om hur och med vilka medel barn och unga iscensätts inom den professionella scenkonsten för barn och unga i Sverige och internationellt. Jag vill också bidra till diskussionen om hur scenkonsten för barn och unga kan reproducera eller förändra problematiska maktstrukturer. Syftet med avhandlingen är att visa om och hur Backa Teaters scenkonst bidrar till ett ifrågasättande av normer rörande barn och unga. Ytterligare ett syfte med avhandlingen är att utforma en metod för diskursanalys av scenkonst där uppsättningarnas koppling till det omgivande samhället står i fokus.

Anledningarna till att jag valt att analysera *Lille kung Mattias* (2009/10), *Gangs of Gothenburg* (2009/10) i regi av Mattias Andersson och *5boys.com* (2012) i regi av Anja Suša på Backa Teater, är många. Backa Teater har sedan 1978 spelat för barn och unga och har under många år arbetat nära sociologisk forskning. Forskningen om Backa Teater som scenkonstscen är däremot begränsad i relation till den status den har inom barn- och ungdomsteatern nationellt och internationellt. Backa Teater gör konti-

nuerligt gästspel och samarbeten både inom och utanför Europa och är prisad och känd för att ligga i framkant med sin scenkonst. Backa Teater är en respekterad och ofta refererad scen inom barn- och ungdomsteatern i Sverige och internationellt och en institution med stora resurser. Jag betraktar Backa Teaters scenkonst som ett diskursivt medium som har positionen och resurserna för att i stora iscensättningar skapa och omskapa diskursordningar där barnet och den unga människan framträder. I föreställningarna knyts visserligen rollfigurerna till specifika dominerande diskurser, men en fråga som står i fokus för denna avhandling är huruvida dessa reproduceras eller hybridiseras, det vill säga om de upprepas eller omskapas.

Jag utgår således från att scenkonst är ett diskursivt medium som inte bara gestaltar världen utan också skapar den, bland annat genom att påverka sin publik rationellt och emotionellt. Då scenkonst aldrig skapas i ett vakuum utan bygger på referenser och intertexter menar jag att det i studiet av sådan konst är avgörande att inkludera studiet av det samtida eller historiska samhälle som den verkar i. Vi lever i ett samhälle där barns och ungas rättigheter ständigt behöver bevakas eftersom de många gånger beskrivs eller bemöts diskriminerande i relation till vuxna. Scenkonst för barn och unga har därför ett särskilt ansvar för vilka representationer som skapas, samtidigt som detta inte betyder att det behöver tummas på den konstnärliga kvalitén. Scenkonst kan ha höga konstnärliga ambitioner samtidigt som den verkar subversivt i relation till konventionella föreställningar om barns och ungas plats i samhället.

I min avhandling undersöker jag vilka dominerande diskurser rörande ”barn som medborgare”, ”den unga gängmedlemmen” och ”pojkar och maskulinitet” som iscensätts i *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*. Med dominerande diskurser åsyftas diskurser som är dominerande i en svensk och västerländsk kontext genom att de fångas upp och präglar den allmänna debatten, ofta är tröga samt ligger till grund för de lagar och förhållningssätt som styr samhällets institutioner. Vidare undersöker jag huruvida och på vilket sätt dessa diskurser hybridiseras genom föreställningarnas komposition. Begreppet hybridisering härstammar från biologin där det beskriver hur två arter blandas och

skapar en tredje. Begreppets symboliska innebörd används vidare av teoretiker inom postkolonial teori för att undersöka identitet och kultur. Den postkoloniala teoretikern Homi K. Bhabha menar till exempel att det i alla former av kultur ständigt pågår hybridiseringsprocesser där mening och maktrelationer förhandlas. Hybridiseringsprocesserna pågår i det Bhabha kallar ”Mellanrummet” (in-between) eller ”Tredje rummet” utöver två polariserade rum.² Hybriden blir en representation av detta ”Tredje rum”. En hybrid består således aldrig av en fixerad enhet, utan utgörs av flera olika delar som i kombination blir något ytterligare. Inom Faircloughs kritiska diskursanalys används begreppet hybrida diskurser sporadiskt, men är inget centralt begrepp. Här används snarare begreppet intertextualitet som betonar att man i diskurser alltid bygger på element från tidigare texter och att det därmed finns en möjlighet att sätta samman element från olika diskurser och på så vis förändra dem.³ Jag har dock valt att lyfta fram begreppet hybrida diskurser eftersom det tydligt beskriver ett sätt att arbeta kreativt där inte bara element utan olika/polariserade diskurser fångas upp och kombineras, vilket formar hybrida diskurser som öppnar upp för nya oväntade sätt att uppfatta världen på.

Scenkonstens diskursiva arena rymmer stor potential för hybrida diskurser genom den process under vilken dominerande diskurser fångas upp och på olika sätt transformeras och vrids så att ett ”Tredje rum” blir synligt där vissa perspektiv och maktpositioner problematiseras. Följande forskningsfrågor står i centrum för avhandlingen: På vilket sätt reproduceras och/eller hybridiseras dominanta diskurser om barnet och den unga människan i Backa Teaters uppsättningar *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*? I fokus står diskurser om medborgarskap, gängmedlemskap och maskulinitetsskapande. På vilket sätt är idéer om kön/genus, sexualitet, ras och ålder en del av dessa? Hur byggs diskurserna upp konstnärligt genom rollbesättning, dramaturgi, regi och scenografi/rum? Vilka representationer av barnet/den unga människan ger föreställningarnas diskurser upphov till?

Det som intresserar mig är att påvisa kopplingarna mellan dessa teaterföreställningar och det omgivande samhället genom att identifiera, analysera och jämföra de diskurser som gestaltas och förkroppsligas i fö-

reställningarna med de dominerande diskurser som omger oss i samtids Sverige. Dominerande diskurser är med och formar publikens bild och förståelse av sig själva/barnet/den unga människan. De diskurser som fiktiva berättelser skapar, reproducerar eller hybridiserar de dominerande diskurserna och i och med detta även människors uppfattning om vem som har vilken plats i vår värld. Detta synsätt tangerar den ingång Cultural Studies har till kultur som konstituerande och verksam genom att upprätthålla och förändra ”the power relations enacted around issues of gender, sexuality, social class, race and ethnicity, colonialism and its legacies, and the geopolitics of space and place within globalization”.⁴ Jag intresserar mig, i likhet med Cultural Studies, för skärningspunkten mellan samhällsvetenskap och humaniora, där iscensättningarna således analyseras både som konstnärliga uttryck och som sociala och politiska inlägg i vår samtid. Jag utgår från att scenkonsten är en del av samhället och menar att det finns en dialektisk relation mellan de diskurser som präglar fiktionen och samhällets sociala struktur – och att denna har stor påverkan på människors liv.

Backa Teaters historia

I detta avsnitt presenteras Backa Teaters bakgrund. Historieskrivningen bygger på teaterforskaren Robert Lyons avhandling *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre* (1998). Lyons beskriver hur Backa Teater gått från att vara en grupp skådespelare på Göteborgs Stadsteater som fick uppdraget att spela för barn och unga till att bli den stora institution som Backa Teater är idag.

År 1978 etablerade Göteborgs Stadsteater två nya filialer: Angereds Teater som skulle ta teatern ut till förorten och Skolteatergruppen som 1982 fick namnet Backa Teater. Skolteatergruppen utgjordes av en samling skådespelare under konstnärlig ledning av regissören Eva Bergman och skådespelarna Ulf Dohlsten och Maria Hedborg. Mellan 1978 och 1989 utvecklades enligt Lyons en stil där föreställningarna var publikcentrerade, ofta med episka inslag, och där musiken hade stor plats eftersom sex heltidsanställda musiker kompletterade skådespelarensambler.⁵ Till exempel

innehöll Eva Bergmans uppsättning av *En midsommarnattsdröm* både rockmusik och improvisatorisk jazz. Lyons framhåller att Backa Teater bygger vidare på arvet från Skolteatergruppen genom att gå emot strömmen av pedagogisk teater och hålla en artistisk profil redan från start. Under det sena 1970-talet och tidiga 80-talet behöll Skolteatern denna konstnärliga profil – till skillnad från många andra grupper i Sverige som anammade den vänsterpolitiska vågen och närmade sig agit-prop-teaterns metoder. Lyons menar att Skolteatergruppen inte heller kunde placeras i kategorin avantgardeteater utan snarare fokuserade på relationen till den unga publiken och fördjupade den konstnärliga professionalism som kännetecknade gruppen. Snarare realiserade Skolteatergruppen de åtta teser som regissören Ralf Långbacka 1979 presenterade som en del av debatten om Göteborgs Stadsteaters framtid. De åtta teserna formulerade att den konstnärliga teatern förutsatte ett kollektiv med ”en gemensam målsättning”, en brytning med ”förstelnade stilideal”, ”en förändring i publikgrupp och tilltal”, en ”selektiv repertoar” med ”helhetslösningar”.⁶ Vidare förutsatte den en konstnärlig arbetsmetod som innefattar ”en process i ständig förhandling”, en organisation som underlättar den konstnärliga processen och ett högt krav på ensemblemedlemmarnas och kollektivets insats.⁷ Till sist förutsatte denna teater en konstnärlig förnyelse samt en utveckling av ”den relation till den omgivande politiska och sociala verklighet som den har uppstått ur”.⁸

Skolteatergruppen spelade på bibliotek, idrottshallar och klassrum och från 1981 fick de husera på några av Göteborgs olika fritidsgårdar. År 1982 fick de en lokal på Backa fritidsgård vid Selma Lagerlöfs torg i Göteborg, där de stannade fram till 1986. Platsen gav dem namnet Backa Teater och de höll nära kontakt med den unga publiken samt med de pedagoger som hade kunskap om de pengar som fanns öronmärkta till kulturella evenemang för Göteborgs skolor. När de vänsterpolitiska vindarna vände stod, enligt Lyons, Backa Teater stark kvar medan Ange-rends Teater, som främst satsat på politisk teater, blev tvungen att hitta en ny identitet eftersom publiken sinade. Lyons framhåller att Backa Teater från framväxten år 1979 till och med 1981 lyckades kombinera en bas av folksagor med politiskt orienterat material. Detta gjorde att scenen kan-

ske aldrig tillhörde dem som låg i framkant inom tidens politiska teater, men kunde ta med sig traditionen av att slå samman genrer och därmed behålla sin starka position som barn- och ungdomsscen även in i nästa årtionde. Det Lyons här beskriver är således en form av hybrid mellan konstnärlig och politisk teater.

År 1984 inrättade Svenska Teaterkritikers förening ett pris som Backa Teater tilldelades ”för lekfullt och framgångsrikt arbete med att förnya teatern för barn och ungdom inom en institutionsteaters ram”.⁹ En uppsättning som uppmärksammades här var *Historien om en soldat* (1984) av Charles-Ferdinand Ramuz i regi av Eva Bergman, där Backa Teaters musiker hade arrangerat Igor Stravinskys musik för rockensemble, och som bland annat spelades mitt bland den moderna konsten på Göteborgs konstmuseum. Enligt Lyons föredrog Backa Teater teatralitet framför 1980-talets naturalistiska trend; två former som sätts i ett motsatsförhållande. Lyons beskriver att Backa Teater:

was able to combine aspects of independent and institutional theatre structures through their status as an autonomous ensemble within the Civic Theatre organisation. Akin to the city's independent groups, they learned to perform in close proximity to young, unruly and receptive audiences. Other similarities included: the gathering of the troupe around a strong artistic leader, and the freedom to select the repertoire and to form productions without outside interference.¹⁰

Att Backa Teater lyckades kombinera frigrupps- och institutionsstrukturer, hade en nära kontakt med sin publik, kunde välja repertoar tämligen fritt och hade en stabil ensemble som samlades runt en stark konstnärlig ledare, menar jag också kan sägas om tiden efter Eva Bergmans konstnärliga ledarskap 1978–2001. Alexander Öberg tog över ledarskapet 2001–2006 och efterträddes av Mattias Andersson som var Backa Teaters konstnärliga ledare 2006–2020.

Under 1980-talet, då den ekonomiska situationen blev svårare för de fria grupperna, var det främst institutionsteatrarnas filialer som kunde bekosta tidskrävande och dyra kollektiva processer och Lyons framhåller att de kollektiva konstnärskapen på Backa Teater i Göteborg, Unga Klara i Stockholm och Folkteatern i Gävle alla förutsatte ett visionärt ledar-

skap. Under denna tid började Backa Teater även spela för vuxna och 1987 sattes bland annat musikalen *Vita skuggor, svart glöd*, i regi av Eva Bergman, upp för en vuxenpublik. Orsaken till detta var, enligt Lyons, att ensemblerna efter många års teaterarbete för uteslutande barn och unga var i behov av kommunikation med, och bekräftelse av en publik ur sin egen generation. Samtidigt spelades från 1982 också barn- och ungdomsföreställningar för en vuxen publik på helger som ett led i att sprida kunskap om verksamheten. Lyons poängterar att delar av ensemblen även medverkade i andra vuxenproduktioner på Göteborgs Stadsteater och att skådespelarnas tidigare arbete med barn- och ungdomspublik gjorde att de förvärvat färdigheter i form av en avslappnad relation till publiken. 1986 regisserade till exempel Eva Bergman *Blodsbröder* på Göteborgs Stadsteaters stora scen med flera ur Backa Teaters ensemble på scen. Backa Teaters stil, med musiken som ett berättande element och nära kontakt med publiken, genomsyrade även denna produktion. Skådespelarnas publikkontakt var dock ett av många tydliga exempel på hur barn- och ungdomsteatern under sena 1980-talet och 1990-talet bidrog till utvecklingen av vuxenteatern. Lyons uppmärksammar också att direkta publiktilltalet med ögonkontakt och improvisationer bygger på en tradition från Europas populärteater där detta använts i århundraden, men som under 1800-talet kom att existera parallellt med ambitionen att ”förfina” teaterkonsten genom bland annat naturalismens estetik och den psykologiska realismens fjärde vägg. Lyons menar att det direkta publiktilltalet attraherar en oerfaren teaterpublik eftersom det gör att publiken erfar att den är nödvändig och viktig i rummet – och då barn- och ungdomspubliken generellt är en ovan teaterpublik fungerar detta grepp oftast bättre än fjärde väggen-teaterns tittskåpsscen.

Backa Teater hade under mitten av 1980-talet ingen egen scen och under två år var teaterns administration belägen i en husvagn på Göteborgs Stadsteaters parkering. Beslutet om att Backa Teater skulle få en fast scen togs på kommunal nivå och under denna tid var ett av stadens mål att decentralisera kulturella aktiviteter. Därför tilldelades Backa Teater 1989 en gammal, men renoverad, bultfabrik som låg i ett industriområde nära köpcentret Backaplan. Den geografiska placeringen underströk

Backa Teaters ambition att spela för en bred publik, men också att Backa Teater var en fristående scen till Göteborgs Stadsteater. Skådespelaren Ulf Dohlsten menade att ”vi ska ha kvar fabrikskänslan. Det är ett levande hus där det sitter i väggarna att folk har slitit för sina liv här. Vi tar inte bort det”.¹¹ Arkitekten Hasse Fridell ritade förslaget till Backa Teaters nya teaterhus och musikerna var involverade i planritningarna där bland annat ett mixerrum och en musikstudio ingick.¹² I och med den nya fasta scenen fanns det möjlighet att spela för en större publik. Nu började Backa Teaters administratörer medvetet komponera biljettbokningarna så att publiken i största möjliga mån blev en mix av skolklasser från olika skolor runt om i Göteborg. Publiken som såg *En midsommarnattsdröm* var till exempel både åldersmässigt och geografiskt blandad. Under denna tid blev också föreställningarna som spelades för allmänheten fler – detta är en tradition som Backa Teater månar om än idag då föreställningarna spelas dagtid för en skolpublik och kvällstid och helger för allmänheten. Ur ett internationellt perspektiv är detta relativt ovanligt då barn- och vuxenföreställningar oftast särskiljs.¹³

Under 1990-talet reducerades antalet uppsättningar på Backa Teater från 3,5 per säsong till 2 som ett resultat av att flytten till en stor lokal också krävde en stor ensemble. Dessutom turnerade uppsättningen *Trettondagsafton* under sex år och spelade i såväl Europa som Sydamerika 1991–1996. Antalet klassiska texter som sattes upp ökade också från 13 procent till 50 procent under 1990-talet men föreställningarna fortsatte att bygga på storytelling, nära publikkontakt och musik som uttrycksform. Samtidigt blev åldersspannet större för den publik teatern ville nå och uppsättningar även för yngre barn blev ett av Backa Teaters mål. Flytten till bultfabriken erbjöd också ett flexibelt scenrum som Backa Teater på olika sätt utforskade. Bland annat placerades publiken på två sidor av scenrummet i Ragnar Lyths iscensättning av *Peer Gynt* år 1991 och i Kerstin Österlins iscensättning av *När tiden började* användes foajén som scen år 1990. 1994 blev hela backstageområdet en del av scenrummet då Sven-Åke Gustavsson iscensatte *Spöket från Canterville*.

Lyons visar att Backa Teaters historia rymmer såväl ett antal flyttar och organisationsförändringar som en breddning i publikmålgruppen.

Backa Teaters styrka har utgjorts av goda resurser som institutionsteater, kollektiva arbetsprocesser, kreativa konstnärliga ledare med starka visioner, prioriteringen av fast anställda musiker, utforskandet av scenrummets möjligheter samt ett genuint intresse för sin publik av barn och unga. Detta är något som än idag starkt kännetecknar Backa Teaters scenkonstarbete och som fördjupats under Mattias Anderssons tid som konstnärlig ledare.

Backa Teater under Mattias Anderssons konstnärliga ledning 2006–2020

Från 2006 och fram till våren 2020 var dramatikern, regissören och tidigare skådespelaren Mattias Andersson konstnärlig ledare för Backa Teater. Scenen har under många år arbetat med dokumentärt material som grund och Andersson beskriver att han redan i manuset med *Dom* på Göteborgs Stadsteater 2001 blev medveten om hur svårt och känsligt det kan vara att göra teater som bygger på eller hänvisar till autentiska händelser. Uppsättningen *Dom* kom att förknippas med diskoteksbranden vid Backaplan i Göteborg 1998 då 63 unga människor dog och 213 unga människor skadades. I samband med detta mötte Andersson representanter från en förening för överlevare från branden. De undrade om uppsättningen handlade om Backabranden och Andersson medgav att det fanns hänvisningar till branden, men att de var mest symboliska och därmed inte uppenbara. Efter att de sett föreställningen var dock medlemmarna ur föreningen upprörda och Andersson förstod att de i själva verket hade undrat om de skulle bli påmindas om branden genom att se föreställningen. De menade att teatern skodde sig på deras tragedi – något Andersson kunde hålla med om: ”Vi på Göteborgs Stadsteater förmerade vårt kulturella kapital på deras olycka”.¹⁴ Han sökte upp föreningen och bad om ursäkt. Och han tog med sig en viktig lärdom. Andersson beskriver att han finner begreppet ”dokumentärt” problematiskt i relation till teatern då iscensättning alltid handlar om att återberätta och återskapa verkligheten utanför teatern och till sin form alltid är fiktion. Samtidigt betonas den dokumentära grunden för uppsättningarna på

Backa Teater i marknadsföringen av dessa. Andersson påpekar också att ”dokumentärteater” alltför ofta innebär att dramatiker från innerstaden åker ut till förorten för att intervjua människor och sedan sitter på sin kammare och skriver en fiktiv pjäs baserad på intervjuerna – men som i själva verket snarare speglar dramatikers egna upplevelse av respondenternas verklighet:

Samtidigt blev jag mer och mer intresserad av gränslandet mellan fakta och fiktion, eller dokumentärt och konst, som framförallt inom samtidskonsten och filmen i högsta grad varit närvarande under senare år. I en tid där journalistiken blivit alltmer konstruerat narrativ och fikcionaliserad kände jag ett starkare behov av att som konstnär diskutera och problematisera vems blick och tolkning av ett skeende – det vill säga vems ”sanning” – som vi framställer och gestaltar.¹⁵

Anderssons ingång i det konstnärliga ledarskapet har således likheter med en diskurskritisk utgångspunkt och Andersson bär en medvetenhet om att regi också innebär makt. I ett samtal med journalisten Shang Imam, filmregissören Ruben Östlund och teaterkritikern Mikael Löfgren säger Andersson angående sitt arbete som regissör: ”Där är utgångspunkten fikcionaliserade situationer och uppgiften består i att ’manipulera’ fram en känsla av att det är dokumentärt. Det finns knep som man kan ta hjälp av. Som dramatiker vet jag att det finns sätt att bryta dramaturgier för att på så sätt skapa dokumentär känsla”.¹⁶ Ett exempel som nämns är att göra en rollfigurs repliker långa så att det de upplevs som autentiska – när de i själva verket är noga komponerade för att skapa just den känslan. Senare nämner Andersson att han blir ”äcklad” av tesdriven journalistik samtidigt som han som dramatiker själv har kunskapen om hur situationer ska komponeras för att skapa starka emotionella effekter. Numera söker han däremot ofta efter det oväntade och är intresserad av att ”låta materialet visa mig på vägar som jag inte visste fanns”.¹⁷ Utsagorna ovan visar att begreppen autenticitet/konstruerande och verklighet/fiktion sedan starten varit viktiga för Mattias Anderssons konstnärliga ledarskap på Backa Teater. Andersson vet att fiktionsskapande baserat på dokumentärt material innebär makt och ansvar – frågan är hur denna makt förvaltas.

I *Backa Teater vs reality 2007–2013*, samlar Backa Teater, med hjälp

av ett antal skribenter, kortare texter om Backa Teaters verksamhet under nämnda år. Reportageboken tar avstamp i Backa Teaters nyinvi gning på Lindholmen och premiären av *Brott och straff*-projektet. Backa Teaters nya lokal utgjordes nu av en gammal men renoverad maskinhall. Projektet bestod av uppsättningar *Brott och straff* i regi av Mattias Andersson, *Att döda ett tivoli* i regi av Öllegård Goulos och *Dumstrut* i regi av Lars Melin. Uppsättningarna sågs av 30 000 barn, ungdomar och vuxna och baserades på ett gediget förarbete där unga på fritidsgårdar och skolor i åldern 6–18 år på olika sätt fick beskriva hur de såg på ”rätt, fel, brott, straff och försoning”.¹⁸

I uppsättningen *Brott och straff* skapade regissören Mattias Andersson och scenografen Ulla Kassius ett scenrum som smälte samman Dostojevskijs fiktiva värld med Göteborg 2007. Dessutom spelades *Att döda ett tivoli* och *Dumstrut* i samma rum, så scenografin skulle således fungera för samtliga tre uppsättningar i rummet. Lösningen blev att hela den tidigare maskinhallen togs i bruk där containrar, dryckesbackar, bilar, avgränsade lägenhetsrum och en stor orange skylt med texten ”Brott och straff” fyllde scenrummet. Heldagspremiären av samtliga föreställningar blev en kritikersuccé och Mattias Anderssons konstnärligt genomförda visioner i *Brott och straff*-projektet uppmärksammades särskilt. Mattias Andersson och scenografen Ulla Kassius har sedan dess samarbetat i en mängd olika uppsättningar. Kassius beskriver det som att de varje gång börjar från början och inte bara byter dekor utan också bygger ”en ny teater varje gång. I princip innebär varje uppsättning att vi bygger en ny scen och en ny salong, och därmed också en ny relation dem emellan”.¹⁹ Teaterkritikern Mikael Löfgren beskriver hur ett återkommande drag också är att publiken ofta placeras på ett sådant vis att den blir en del av scenrummet och att individer ur publiken därmed kan se varandras reaktioner, att det ofta finns en extra laddad plats i scenografin, en så kallad ”hot spot” samt att förhållandet mellan publik och aktörer förvandlas under föreställningarnas gång genom att scenrummet omstruktureras.

Teaterkritikern Maria Edström beskriver Backa Teater som:

En teater där man hela tiden lyssnar, tar reda på, intervjuar och forskar kring de ämnen man tar upp. Ständigt med sin publik och deras verklighet, deras

arena i centrum. Men där man också arbetar medvetet estetiskt, konstnärligt och intellektuellt med att formulera ett ärende, en tanke, en idé om världen som inte följer ett givet konsensus i media eller i den allmänna debatten.²⁰

Backa Teater som scenkonstscen framhåller också själv att den vill verka i sin samtid och ställa publikens verklighet i centrum. Genom åren har scenen återkommande arbetat direkt med barn och unga som såväl resurs i researchprocesser som rent konstnärligt. Informatören Annelie Eriksson, som 1992–2012 utvecklade teaterns relation till skolorna, berättar att Backa Teater vanligtvis spelar fyra–fem gånger med en provpublik som gärna är blandad med elever från olika skolor. Ibland har de samtal med provpubliken efter föreställningen och ställer frågor som: Vad såg du?

Den nära relationen till skolor runt om i Västra Götaland har sedan 2013 fördjupats genom bland annat informatören Erika Isakssons arbete. Till exempel har Isaksson tillsammans med dramaturgerna Stefan Åkeson och Anna Berg utvecklat kvällskurser för lärare där scenkonstanalys för elever står i centrum.

Uppsättningarna som tagit avstamp i dokumentärt material har varit många under Mattias Anderssons tid som konstnärlig ledare. Ett återkommande spår är att det dokumentära materialet bygger på att unga eller vuxna själva får komma till tals, men också på att människor som det vanligtvis inte berättas om blir iscensatta. Andersson intervjuar i regel inte själv sina respondenter utan samarbetar istället med sociologer som får i uppdrag att hitta respondenter och intervjua dem utifrån en viss tematik. Detta innebär att Andersson sedan gör ett urval och en komposition som landar i ett manus. På detta vis möter Andersson intervjuerna på ett annat sätt än om han själv genomfört dem. Eftersom Andersson i regel inte själv mött människorna vars svar han läser eller lyssnar till och därmed inte har en egen relation till respondenterna, blir intervjuvären i viss mån till fiktion redan i mötet med honom. Intervjumaterialet blir till text och kopplas inte i första hand till människan som yttrat dem. Detta kan få både positiva och negativa konsekvenser. Det skapar ett avstånd som gör Andersson mer fri att strukturera om och låta berättelserna krocka med andra scenkonstnärliga uttrycksmedel, men det leder också till frågeställningar som Andersson själv lyfter fram: Vems blick

eller sanning blir gestaltad då dramatikern och regissören har makten över materialet?

Exemplen på uppsättningar som baserats på dokumentärt material är många. *Gangs of Gothenburg* (2009/2010), i regi av Mattias Andersson, byggde på intervjuer genomförda av America Vera-Zavala och Nabila Abdul Fattah Ryback med gängkriminella, tidigare gängkriminella och ungdomar som blivit utsatta för brott – alla från socioekonomiskt utsatta förorter. Samma säsong spelades *4018 dagar*, i regi av Johanna Larsson, som byggde på åtta skådespelares berättelser om när de var elva år. 2012/2013 spelades *Kicktorsken* av Alexander Salzberger, som byggde på Salzbergers upplevelse av att växa upp i Sverige som ung, drogande man med en alkoholiserad mamma och frånvarande pappa. I *Rött kort* (2014/2015) av Gabriela Pichler, America Vera-Zavala, Rasmus Lindgren och den gömda pojken ”Leo”, stod ”Leos” berättelse om hur det är att leva som ett gömt och papperslöst barn i Sverige och vilka livsstrategier det kräver i centrum. 2016/2017 spelades *The Misfits* i regi av Mattias Andersson, där Backa Teaters historia blandades med unga människors berättelser från samtidens Europa. Samma år gästspelade också *Svenska Hijabis* av Community Teater & Dans i regi av America Vera-Zavala, där fem unga, svenska och muslimska kvinnor stod på scen och berättade om sina liv. 2017/2018 spelades *Som om jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* i regi av Johanna Larsson. Uppsättningen byggde på intervjuer med barn i åldern 10–12 år som journalisten Ylva Mårtens genomfört. Samma år spelades *Tynneredsprojektet* i regi av Gunilla Johansson Gyllenspetz som byggde på ett material sprunget ur Projekt VI där 70 personer som hamnat utanför samhällets system träffats och delat sina livsberättelser. 2018/2019 spelades *DNA – Dansa nära anhörig* i regi och koreografi av Tove Sahlin i samarbete med ensemblen. Där dansade fyra skådespelare på scen tillsammans med sina mödrar och berättade om uppväxt, familjerelationer, drömmar och sorger.

Under Anderssons tid som konstnärlig ledare har uppsättningarna som han regisserat ofta haft en existentiell tematik med frågor som rör till exempel ”godhet”, livsval eller förhållandet till droger. I *Utopia* (2012/2013) utforskades människors relation till droger och utopier. Tunga missbru-

kare, läkare och frikyrkopastorer djupintervjuades under ledning av sociologerna Catharina Thörn och Helena Holgersson på Göteborgs universitet. Intervjuerna transkriberades, bearbetades och vävdes samman med Thomas Mores 1500-talesverk *Utopia*. Ett annat exempel är *Acts of Goodness* (2014/2015) som utforskade begreppet ”godhet” och byggde på ett intervjumaterial där människor i Grekland, Serbien, Tyskland, Frankrike, Rumänien, Ungern, England och Sverige fått frågan: ”Har du gjort en god handling någon gång?”.²¹ 2019/2020 spelades *Vi som fick leva om våra liv* i samarbete med Dramaten i Stockholm. Uppsättningen byggde på att ett tvärsnitt av Sveriges befolkning fått frågan: ”Vad skulle du göra annorlunda om du fått leva om ditt liv?” och gestaltade allt från vardagliga till djupt existentiella frågor.²²

Andra teman som återkommit i Backa Teaters repertoar är hur socioekonomiska strukturer påverkar individer, erfarenheter av flykt, våld och rädslor samt unga människors syn på samtiden. Exempel på uppsättningar som gestaltat dessa teman är *Krimradio* (2012/2013), i regi av Malin Holgersson och Shang Imam, där tre vuxna kvinnor som missbrukat och blivit dömda iscensattes och berättade om sina liv, samt tyska regissören Uta Plates iscensättning av *Run for Your Life* (2012/2013) där en grupp unga människor från Hisings Backa stod på scenen tillsammans med professionella skådespelare. Säsongen 2013/2014 spelades *Störtar fram ur* i regi av Rasmus Lindgren som byggde på tio unga människors arbete med skådespeleri och dans och 2018/2019 spelades *Hierarchy of Needs* av Adel Darwish, i regi av Mattias Andersson och koreografi av Dennis Hultén/Twisted Feet. Manuset byggde bland annat på Darwishes upplevelse av att komma till Sverige som flykting från Syrien och genom videosamtal möta de vänner som stannat kvar.

Backa Teater har således under åren 2006–2020 präglats av scenkonst som på olika sätt baserats på autentiska berättelser, vilket också varit en trend inom svensk scenkonst i stort. Detta har gett föreställningarna en legitimitet och ett sanningsanspråk i form av att ”riktiga” människor berättat om sina liv och erfarenheter. Samtidigt har dessa berättelser fikcionaliserats och bearbetats för att landa i scenkonstföreställningar som berättar något mer – och ibland kanske något annat än – de berättelser

som de baserats på. Att ta del av, förvalta och iscensätta människors livsberättelser är ett stort ansvar som inte ska föringas. Detta har Backa Teater varit medveten om sedan start. Ett sådant ansvar förutsätter också att man regelbundet ser över på vilket sätt dessa berättelser iscensätts och vilka representationer som uppsättningarna landar i – och min studie bidrar med en sådan blick.

Material och urval

I detta avsnitt presenteras uppsättningarna *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*, som står i fokus för analyserna. Efter kontextualiseringen följer en motivering till mitt uppsättningsurval samt vilka andra källor som använts för att urskilja de dominerande diskurser i samhällsdebatten som iscensättningarna fångar upp. De tre uppsättningar som analyseras spelades under olika säsonger. *Lille kung Mattias* och *Gangs of Gothenburg* hade båda premiär hösten 2009 och spelades även våren 2010. *5boys.com* premiärspelades 2012 och sedan vidare under våren samma år.

Filmade utdrag från föreställningarna går att ta del av via Backa Teater. *Lille kung Mattias* hittas på <https://vimeo.com/402218829>, *Gangs of Gothenburg* på <https://vimeo.com/402215043> och utdrag ur *5boys.com* på <https://vimeo.com/402212380>.

Den 27 november 2009 hade *Lille kung Mattias* premiär på Backa Teater i regi och bearbetning av Mattias Andersson. Den spelades för en publik från 11 år och uppåt, främst för skolelever på dagtid men också kvällstid för allmänheten. *Lille kung Mattias* är baserad på romanen *Król Maciús Pierwszy* (*Lille kung Mattias*) som publicerades 1923, skriven av den polskjudiska läraren, barnläkaren och barnlitteraturförfattaren Henryk Goldszmit (1878–1942) som skrev under pseudonymen Janusz Korczak.²³ Goldszmit var under många år, tillsammans med Stefa Wilczyńska (1886–1942), föreståndare för barnhemmet Dom Sierot (De föräldralösas hem) i Warsawa där de tog hand om judiska barn. Goldszmit var bland annat inspirerad av läraren Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) från Schweiz som utvecklat en pedagogisk metod byggd på Rousseaus idéer om respekt för det individuella barnet, vilken Pesta-

lozzi praktiserade på en internatskola för fattiga barn.²⁴ Goldszmit var också inspirerad av Maria Montessori (1870–1952) som poängterade barns kreativa potential, Celestine Freinet (1896–1996) som skapade ett system där barn kunde lära sig själva utan instruktioner i ett klassrum samt Ellen Keys (1849–1926) tankar om mödrars och barns rättigheter i *Barnets århundrade* (1900). I flera av sina litterära verk ifrågasatte Goldszmit samtidens användning av fysisk bestraffning inom barnuppfostran och beskrev den grymhet och skräck som barn levde i på grund av att de var unga. Barnlitteraturförfattaren och kritikern Lilia Ratcheva-Stratieva skriver att Goldszmit bland annat uppmärksammade barn med tio timmar långa arbetsdagar utan någon ledig dag i veckan och barn som blev misshandlade av sina föräldrar därför att de anklagade dem för sin olycka eller menade att barn existerade för att bli plågade.²⁵

Goldszmit arbetade för förändring genom att i sina verk diskutera diskriminering, inkludering, vänskap, social förbättring, liv och död. På barnhemmet skapade Goldszmit och Wilczyńska bland annat ett barnparlament och en domstol bestående av barn, där barnen fick makt att ta beslut om frågor som rörde såväl deras vardag som deras framtid.²⁶ De startade en tidning där barnen skrev och rapporterade från det dagliga livet i barnhemmet. Tidningen var tänkt som ett forum och en möjlighet för barnen att formulera sina funderingar och åsikter och bli tagna på allvar. Goldszmit var också tidig med att explicit verka för barns rättigheter och propagerade redan 1919 i *Jak kochać dziecko* (*Hur man älskar ett barn*) för en Magna Charta Libertatis angående barns rättigheter som bland annat stipulerade att ”barn har rätt att dö”, ”barn har rätt att leva idag” och ”barn har rätt att vara vad hon eller han är”.²⁷ ”Barns rätt att dö” betonade att barn har rätt att ta ansvar för sitt eget liv och sin död. De bör därmed inte bli överbeskyddade, då detta inte respekterar barns rätt till frihet, självexperimenterade och utveckling. ”Barns rätt att leva idag” uppmärksammade vikten av att respektera barn i nuet och att till exempel inte praktisera grymma utbildningsmetoder inför en tänkt framtid som vuxna. Tanken om att barn har rätt vara sig själva innebar att barn har rätt till en egen identitet och inte bör åläggas stora ideal som de förväntas uppfylla. I *Prawo dziecka do szancunku* (Barnets rätt till respekt)

som publicerades 1928, la han till att den viktigaste rättigheten för barn är rätten att uttrycka sig och vara delaktig i beslut som rör deras egna personer, oavsett ålder.²⁸ Goldszmits tankar om barnet som en jämlik människa och ett subjekt med agens samt vikten av ett nära samarbete med barn kom bland annat att inspirera Eglantyne Jebb (1876–1928), grundaren av Save the Children, som 1924 fick igenom Deklarationen om barns rättigheter i Nationernas förbund. Denna deklaration kom senare att resultera i FN:s Barnkonvention 1989. Goldszmits tanke om barnet som betydelsefullt i nuet, är ett perspektiv som också är tongivande inom dagens barn- och ungdomsvetenskap och hans arbete, verk och perspektiv ligger därmed på många sätt till grund för dagens arbete för barns rättigheter och medborgarskap. 1942 mördades Goldszmit och Wilczyńska i förintelselägret Treblinka tillsammans med de barnhemsbarn de under många år delat vardagen med.

Backa Teaters uppsättning *Lille kung Mattias* iscensätter den bearbetning Mattias Andersson gjort av Goldszmits originalroman. År 2009 tilldelades uppsättningen Svenska teaterkritikers barn- och ungdomsteaterpris med motiveringen:

Uppsättningen *Lille kung Mattias* där Backa teater med konstnärligt mod och pedagogisk fantasi förvandlar Janusz Korczaks saga till en lika spännande som uppförande framtidsvision. Scenografen Ulla Kassius och de skickliga teaterteknikerna skapar med imponerande precision det omstörtande scenbyte som bereder plats för en interaktiv, politisk teater med barnens rättigheter stadigt i blick. Sådan teater borde alla barn ha tillgång till.²⁹

I recensionerna uppmärksammade de flesta kritiker att scenografin faller i andra delen av föreställningen och att barnen i publiken bjuds in till att diskutera Sveriges budget. Detta beskrevs som ”omstörtande scenförändringar” och ”interaktiv politisk barnteater, i linje med 1960- och 70-talets tradition i bästa mening”.³⁰ År 2013 spelades också *Lille kung Mattias* åtta gånger för skol- och vuxenpublik på teaterfestivalen Nordic Cool på The John F Kennedy Center i Washington D.C.³¹ Uppsättningen är således både prisad och uppmärksammas i såväl en svensk som en internationell kontext. Det faktum att den är interaktiv gör att den också är en av många exempel på hur Backa Teater involverar publiken i föreställningarna.

Den 26 september 2009 hade *Gangs of Gothenburg* premiär på Backa Teater i Göteborg. Dagtid spelades föreställningar för skolungdomar från 15 år och uppåt och kvällstid för allmänheten. Till grund för uppsättningen låg intervjuer med tidigare gängmedlemmar samt deras anhöriga, genomförda av författaren och dramatikern America Vera-Zavala och rapparen och aktivisten Nabila Abdul Fattah Ryback: ”Vi frågade runt i våra nätverk. Jag är socialpedagog med inriktning på ungdomar och missbruk och hade kontakter både genom jobbet och genom att jag är uppvuxen i Hammarkullen. Några var till exempel småsyskon till mina vänner”, berättar Abdul Fattah Ryback.³² De intervjuade var mellan 14 och 19 år och uppvuxna i olika miljonprogramsområden i Göteborg. Intervjuerna gick till så att Vera-Zavala och Abdul Fattah Ryback lagade mat och åt tillsammans med dem de intervjuade, ofta sågs de 2–3 timmar åt gången.³³ Abdul Fattah Ryback kallar mediernas problematiska bild av gäng för ”en slags Jens Lapidus-inspirerad gängkåthet” som handlar om att Svenssons ”vill fly från sin Medelklasstråkighet och få lite spänning i sina liv”.³⁴ Istället för att fokusera på namn eller platser och höja upp enskilda personer frågade Vera-Zavala och Abdul Fattah Ryback frågor som ”vad tänkte du när du satt i isolering i tre månader? Frågor som inte kan besvaras med hur farliga och grymma de är. När de märkte att vi inte var intresserade av den sidan visade de den inte heller”.³⁵ De flesta av de intervjuade kom sedan och såg uppsättningen: ”Alla var positiva men några blev väldigt känslomässiga. Det är rätt omtumlande att först sitta vid ett köksbord och prata, och sen se sina ord och känslor på en scen. Vissa fick en klump i halsen, en del blev jättestolta över sig själv” berättar Abdul Fattah Ryback.³⁶

Mattias Andersson bearbetade och dramatiserade intervjumaterialet till ett föreställningsmanus där de individuella berättelserna fikcionaliserades och ändrades, men också kombinerades med nyskrivet dramatiskt material som inte byggde på intervjuer. Som avsändare för föreställningen stod således Andersson, Abdul Fattah Ryback och Vera-Zavala men också scenografen Ulla Kassius och filmregissören Ruben Östlund. Östlunds film *Händelse vid bank* som skildrade ett bankrån från en för-

bipasserandes perspektiv, visades i foajén innan publiken steg in i scenrummet.

Gangs of Gothenburg handlar om några unga individer som alla på något sätt kommit i kontakt med gängkulturer eller gängvåld. Kritikerna var överlag positiva även till denna uppsättning och den beskrevs som lysande, ”med ett disciplinerat, fantastiskt berättande i det pågående tumultets form”, samt att publiken på nära håll fick ”möta en verklighet som många av oss annars bara tar del av på distans, i mediernas nyhetsrapportering och som estetiserat underhållningsvåld”.³⁷ Men andra kritikröster fanns också. Till exempel ifrågasattes huruvida Backa Teater berättade något nytt trots att det byggde på dokumentärt material. *Gangs of Gothenburg* beskrevs landa ”lite för ofta i de småslappa och småprogiga förklaringsmodeller som brukar tillämpas när ämnet råkar vara kriminalitet för att funka just så tankeväckande som den vill vara. Det blir mest det gamla vanliga om revanschism, hemlös manlighet, slappt föräldraskap”.³⁸ Då det fanns en uttalad ambition att visa en annan bild av gängmedlemmen innebär denna typ av recension en kritik som inte bara berör den konkreta föreställningen utan också huruvida Backa Teaters uppsättning är subversiv i relation till andra medier.

Lördagen den 17 mars 2012 hade uppsättningen *5boys.com* i regi av Anja Suša premiär på Backa Teater i Göteborg.³⁹ Uppsättningen riktade sig till en publikgrupp från 15 år och uppåt. Anja Suša, en prisad serbisk regissör som är verksam på hela Balkan samt i Sverige, Danmark och Polen, var vid tiden för denna uppsättning konstnärlig ledare på Duško Radović-teatern i Belgrad.⁴⁰ Originalmanuset är skrivet av den slovenska dramatikern Simona Semenič 2008 och den svenska översättningen är gjord av Lucia Cajchanová och Henrik Dahl. I likhet med *Lille kung Mattias* och *Gangs of Gothenburg* spelades *5boys.com* främst för skolklasser under dagtid, medan föreställningarna under kvällstid var viktiga för allmänheten. *5boys.com* handlar om fem pojkar som träffas i ett övergivet hus för att leka utan vuxenvärldens insyn. Lekarna iscensätter superhjältekomper, våld, disciplinering och ett ständigt förhandlande om hur personerna i lekarna bör bete sig och vad de bör säga och inte. Recensenten

Lis Hellström Sveningsons beskrivning av föreställningen tog, liksom flera andra recensenter, fasta på vad som utspelades i lekarna:

När leken mattas av eller spårar ur väljer pojkarna nya teman. De har vissa givna. Turister och terrorister röstas ner, bögar och nynazister har större framgång. Det blir en orgie i våld och förtryck där väggarna rasar och leken flyttar ut i samhället. Men gruvligast är ändå familjen. Instängd i lekrummet, med mammarollen som värsta nerköpet. Gång på gång hejdas leken när gruppen inser att de leker sina levda erfarenheter.⁴¹

5boys.com valdes ut till Scenkonstbiennalen i Jönköping 2013 och Week of Slovenian Drama i Kranjc 2013. År 2012 fick uppsättningen också Nöjesguidens pris för ”imponerande samhällsengagemang och nyskriven dramatik många teatrar i Sverige bara skulle drömma om att skapa”.⁴² Även Backas iscensättning av *5boys.com* blev med andra ord uppmärksammad både i Sverige och internationellt.

Samtliga tre uppsättningar har pojkar eller unga män i huvudrollerna och under Mattias Anderssons konstnärliga tid har uppsättningar som på olika sätt iscensatt och problematiserat maskulinitet varit många. I min studie har jag velat uppmärksamma denna tendens och detta är således en av anledningarna till urvalet. De tre uppsättningarna skiljer sig på så sätt att de representerar tre olika utgångspunkter för arbetet där *Lille kung Mattias* bygger på en roman, *Gangs of Gothenburg* på intervjuer och *5boys.com* är ett nyskrivet drama. Då syftet med avhandlingen är att visa om och hur Backa Teaters scenkonst bidrar till ett ifrågasättande av normer rörande barn och unga blir det också viktigt att utgå från tre uppsättningar som kan ses som representativa för Backa Teaters arbetsmetoder. Vidare har jag i urvalet velat få med uppsättningar som Mattias Andersson regisserat, men inte enbart. Samtliga uppsättningar har också blivit hyllade av recensenter och prisade såväl nationellt som internationellt, vilket också spelat in i urvalet.

De andra källor som jag hänvisar till och där de dominerande diskurser som fångas upp och iscensätts i föreställningarna har sin hemvist, varierar beroende på de olika områden som föreställningarna berör. Den dominerande gängmedlemsdiskurs som iscensätts i *Gangs of Gothenburg* hämtas från dagspress och dokumentär litteratur om gäng.

Den dominerande barnmedborgardiskursen som gestaltas i *Lille kung Mattias* hämtas från forskning som berör idéer om barn i ett historiskt och samtida perspektiv, barns rättigheter samt tillgång till rösträtt, då barn som medborgare sällan uppmärksammas i till exempel dagspress. Den dominerande maskulinitetsdiskurs som förkroppsligas i *5boys.com* hämtas från maskulinitetsforskning, då den förhandling om maskulinitet som beskrivs i forskningen varit mer fruktbar för analysen än hur pojkar framställs i exempelvis andra medier.

KAPITEL 2

Barn- och ungdomsteater som forskningsfält

En internationell utblick

Internationellt sett utgör den moderna barn- och ungdomsteaterforskningen ett relativt litet fält och lejonparten av de forskare som inriktat sig på barn- och ungdomsteater är del av nätverket ITYARN (International Theatre for Young Audiences Research Network) som i sin tur är en del av ASSITEJ International (Association International du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse). I detta nätverk ingår också teaterpraktiker som forskar på sin egen praktik. Nätverket har publicerat tre antologier där forskningen fokuserar på synen på barnet i scenkonst från hela världen, hur scenkonsten för barn och unga är komponerad, teater som drama samt vilka teman som dominerar inom den professionella barn- och ungdomsteatern.¹ Generellt finns i forskningen om professionell barn- och ungdomsteater en utgångspunkt i barns och ungas rättigheter och stor vikt läggs vid att barn och unga bör få möta scenkonst med hög kvalité.

Viktig i det internationella forskningssammanhanget är också tidskriften *Youth Theatre Journal*, där det sedan 1995 publicerats ett brett spann av perspektiv på barn- och ungdomsteater. *Youth Theatre Journal* publicerar forskning som utgår från filosofiska, historiska, utbildningsvetenskapliga, sociologiska, jämförande och andra kritiska perspektiv. Syftet är att sprida idéer relaterade till såväl praktisk som teoretisk utveckling inom barn- och ungdomsteater av, för och med unga, samt arbete med drama som pedagogiskt medel.

Inom den internationella forskningen används generell uppdelningen TYA (Theatre for young audiences) som fokuserar på professionell scenkonst för barn och unga samt TiE (Theatre in education) som inriktar sig på drama som metod. Forskning inom TiE är generellt vanligare än den inom TYA då TiE ofta är nära kopplat till skolan och i första hand ses som ett pedagogiskt verktyg vilket innebär att det många gånger också ingår som en del i didaktisk och pedagogisk forskning. Från Sverige är det främst Suzanne Ostens barn- och ungdomsteater som lyfts fram inom forskningsfältet TYA och då framförallt hennes arbetsmetoder, där tabubelagda ämnen iscensätts, och hennes argumenterande för att bredda synen på vad barn och unga är kapabla att möta i scenkonst. Internationellt sett är Osten det mest kända svenska namnet inom barn- och ungdomsteater, även om Mattias Andersson har uppmärksammats och 2017 fick internationella Assitejs Award for Artistic Excellence med motiveringen:

Andersson is an upcoming artist from Sweden, highly regarded. His work over the last three years holds great promise for the future and the jury would like to give him this award to highlight his work and make it visible to the larger, global, TYA community.²

Andersson omtalas här som en ”upcoming artist” trots att han vid detta tillfälle varit konstnärlig ledare för Backa Teater i elva år och innan dess varit verksam som skådespelare och dramatiker. Varför så är fallet är svårt att veta, men möjligtvis jämförs Anderssons knappt 25 yrkesverksamma år med Ostens dryga 50.

Den svenska barn- och ungdomsteaterns plats i scenkonstforskningen

Forskningen om den professionella barn- och ungdomsteatern i Sverige är fortfarande en liten andel av den forskning som bedrivs om svensk scenkonst i stort. Detta gäller såväl konstnärligt som historiskt inriktad forskning. Således utgör barn- och ungdomsteatern en mycket liten del av den svenska och västerländska teaterhistorieskrivningen. Denna sneda viktning av forskningen beror troligtvis på att barnpubliken aldrig haft samma status som den vuxna scenkonstpubliken – därför har scenkonst för barn och unga heller inte samma status som teater för vuxna. Kanske har barn historiskt sett i högre grad också tagit del av samma teater som vuxna och därmed inte setts som en specifik publikgrupp, men skoldrammer har spelats i Sverige sedan 1500-talet och redan strax före 1900-talet spelades teaterföreställningar specifikt för barn i Sverige.³ Kanske har barn- och ungdomsteatern lägre status därför att det traditionellt sett varit en sfär där främst kvinnor verkat, då patriarkala strukturer verkar också inom scenkonstvärlden?⁴ Det finns dock undantag. På 1940-talet drev till exempel regissören Ingmar Bergman ett samarbete med skolor när han var konstnärlig ledare för Sagoteatern i Stockholm. Skådespelerskan och dramatikern Elsa Fischer fick i uppdrag att ta fram ett program till Sagoteatern.⁵ Flertalet av Sveriges andra stora teaternamn har skapat scenkonst och spelat för barn och unga i perioder och merparten av de fria grupperna runt om i Sverige spelar för barn och unga.⁶ De flesta av de större institutionsteatrarna har också verksamhet som är vikt för den unga publiken. Trots detta och trots att barn- och ungdomsteatern sedan 1960-talet på många sätt fungerar som ett växthus för nya och spännande former av scenkonst, får den mindre uppmärksamhet än scenkonst för vuxna, både medialt och inom akademien. Professionell scenkonst för barn och unga är dock inte en konstform i minoritet. Snarare är det så att den största publikgrupp vi har i Sverige består av just barn och unga – eftersom de ser scenkonst under skoltid.

Inom den historiska scenkonstforskningen avsätts till exempel endast två rubriker i den tre band långa *Ny svensk teaterhistoria* till det svenska

skoldramat och den svenska barn- och ungdomsteatern. Litteraturhistorikern Kurt Johannesson presenterar hur skoldramat i form av dialoger och iscensatta ”disputationer” samt läsning av antika dramer varit en del av ”humanisternas” skola för elitens barn i Västeuropa sedan slutet av 1400-talet.⁷ Komedier på latin, och senare på folkspråken, framfördes också för inflytelserika människor som en del i att marknadsföra skolornas verksamhet. I Sverige trycktes det första latinska skoldramat *Tobiae Comedia* 1550 och främst byggde skoldramerna vid denna tid på retorikens regler. Teater- och danskritikern Margareta Sörenson sammanfattar pionjäret, innehåll och estetik under drygt 100 års teaterkonst som på olika sätt rört barn och unga samt beskriver den svenska barn- och ungdomsteaterns framväxt sedan 1970-talet.⁸ Lars Löfgrens historiska översikt *Svensk teater* (2003) innehåller inga rubriker som behandlar barn- och ungdomsteater trots att Kungliga Dramatiska Teatern sedan början av 1900-talet haft föreställningar för barn och unga. Per Arne Tjäders *Uppfostran, underhållning, uppror. En västerländsk teaterhistoria* (2008) som spänner från antiken till samtiden tar under rubrikerna ”Skoldrama och pedagogisk teater”, ”Protestantismens skoldrama” och ”Jesuitdramat” upp dramats roll i den europeiska undervisningen under medeltiden.⁹ I antologin *Teater i Sverige* (2004) har ”Barnets transformationer – barndomar i barnteatern” ett avsnitt där Karin Helander presenterar de barndomsdiskurser som varit aktuella inom barnteatern sedan början av 1900-talet.¹⁰

TEMAN OCH DISKURSER I SVENSK BARN- OCH UNGDOMSTEATER

Forskningen om den professionella barn- och ungdomsteatern i Sverige växte fram på 1970-talet och då handlade den främst om att dokumentera och formulera vilken slags barnteater som hade spelats/spelades och vilka syften den hade.¹¹ Tidens politiska rörelser influerade barn- och ungdomsteatern och då det handlade om framtiden var barn och unga särskilt intressanta att rikta sig till. På 1980- och 90-talet fokuserade forskningen bland annat på dockteater och specifika teaterscener som Marionetteatern i Stockholm, Unga Teatern i Malmö, personligheter som Elsa Olenius samt receptionsforskning med den unga publiken.¹² Forsk-

ningen om den pedagogiska barn- och ungdomsteatern och drama inom undervisningen växte också under denna tid och en stor del av forskningen vände sig till lärare och pedagoger.¹³ För min studies syften står dock inte denna typ av forskning i fokus.

Viveca Hagnell, professor i drama, teater och film, är den första forskare som beskrivit den europeiska barnteaterns framväxt i ett historiskt perspektiv. I *Barnteater – myter och meningar* (1983) formulerar och ifrågasätter hon tolv myter om barnteater så som ”det barn önskar se är lättsam förströelse”, ”på ett eller annat sätt bör god barnteater ha smusslat in ett meningsfullt budskap” eller ”barnteatern ska vara snäll och blunda för att svåra känslor som sorg och rädsla finns”.¹⁴ Dessa myter har relevans än idag då synen på barn och scenkonst ofta involverar idéer om vad ”barn” som kategori föreställs uppskatta, behöva eller vara förmögna att förstå. Hagnell skisserar hur den svenska barnteatern växte fram ur skol- och akademipjäser med bibliska intertexter och 1700-talets barntidningar med moraliska pjäser som barnen själva kunde spela. Hon avslutar historieskrivningen med att landa i 1970-talet, då Unga Klara bildades i Stockholm med Suzanne Osten som konstnärlig ledare, som sedan dess närmast utvecklat en kultstatus som experimenterande scenkonstnär inom barn- och ungdomsteater.

Generellt har forskningen om svensk barn- och ungdomsteater sedan slutet av 1990-talet haft en nära koppling till barndomsforskning och barnkulturell forskning där antingen barns upplevelser av scenkonst, barns medverkan i scenkonst eller representationen av barn och unga i scenkonst varit i fokus. En forskare som varit avgörande för denna utveckling är Karin Helander, professor i teatervetenskap. Helander har sedan 1990-talet bland annat forskat om svensk och skandinavisk barn- och ungdomsteater och dramatik ur både ett historiskt och samtida perspektiv. Hon är den första i Sverige som närmast sig detta område med en diskursanalytisk ingång. Helander har också intresserat sig för barn och unga som publik genom gedigen receptionsforskning samt varit verksam som teaterkritiker under många år.

I *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (1998) gör Helander nedslag i olika tidsperioder

och undersöker enskilda föreställningar och teman för att exemplifiera hur den svenska barnteatern vuxit fram sedan början av 1900-talet. Helander undersöker, som titeln anger, scenkonst för barn och unga med utgångspunkt i kategorierna pedagogik, förströelse och konst och visar hur dessa tre syften tagit sig uttryck i pjäser och iscensättningar, ofta i samverkan. Hon undersöker vilken barnsyn som den svenska barnteatern speglar i olika tider; från 1800-talets barnteater i form av folksagor fram till 1990-talets barn- och ungdomsteater med fokus på teman som död, skilsmässor och sorg. Helanders studie omfattar främst södra Sveriges barn- och ungdomsteater och många av exemplen kommer från Stockholms teaterliv. Men även Göteborgs barn- och ungdomsteater representeras i ett antal exempel och Helander beskriver hur Göteborgs stad i slutet på 1960-talet gav ett anslag till Stadsteatern för att skapa en barnteater som skulle ”gestalta barnens egen verklighet på scen, modernt anpassad för tidens publik”.¹⁵ Helander uppmärksammar att barn- och ungdomsteatergruppen som 1969 bildades inom Göteborgs Stadsteater ville ”uppmåna till kritiskt tänkande och självständighet – i enlighet med svenska grundskolan”.¹⁶ Ofta iscensattes material med en antikapitalistisk, socialistisk och maktkritisk analys som utgångspunkt. Denna ensemble kan ses som en tidig föregångare till den grupp som så småningom blev Backa Teater. Barn- och ungdomsföreställningar som uppmanar till ett maktkritiskt perspektiv eller problematiserar unga människors gruppkonstellationer har således iscensatts på Göteborgs Stadsteater sedan tidigt 1970-tal.

I övrigt tenderar forskningen om svensk scenkonst att uppmärksamma enskilda regissörers och dramatikers scenkonst eller pjäser, och så är också fallet inom barn- och ungdomsteatern. Som tidigare nämnts är Suzanne Osten en av de svenska scenkonstnärer som fått stor uppmärksamhet nationellt och internationellt för sitt mångåriga och gedigna arbete med barn- och ungdomsteater. Hennes scenkonst för barn och unga blev dock föremål för teatervetenskaplig forskning först i Rebecca Brinchs avhandling *Att växa sidledes. Tematik, barnsyn och konstnärlig gestaltning i Suzanne Ostens scenkonst för unga* (2018). I studien analyserar Brinch fem av Ostens uppsättningar som spelades 1988–2014 och undersöker vilken

tematik och barnsyn som iscensätts i uppsättningarna samt med vilka medel detta sker. I Brinchs avhandling kombineras teatervetenskaplig forskning med barndomsforskning. Brinch uppmärksammar på vilket sätt Ostens uppsättningar problematiserar synen på barn och unga samt vilken position barn och unga har tillgång till i det svenska samhället. Vidare framhåller Brinch att Osten vidgar normen både för vad scenkonst för barn och unga kan vara och för vilka barn som gestaltas inom svensk barn- och ungdomsteater.

Forskningen inom svensk barn- och ungdomsteater uppmärksammar också de strukturer och praktiker som präglar produktionen av scenkonst, till exempel Ylva Lorentzons avhandling *Öppna världar, slutna rum. Om status och barnkulturpolitik i scenkonstens vardagspraktik* (2018). Lorentzon utgår från ett fältarbete på en svensk institutionsteater där hon under ett år följt produktionsprocesserna och intresserat sig för hur status och makt spelar in i dessa praktiker samt vilken relevans dessa praktiker kan ha för barnkultur som konstnärligt område. Lorentzon betonar att social, artistisk och kulturpolitisk status är tre komponenter som påverkar vardagspraktiken och att barnkultur och pedagogik ofta är nära sammankopplade. I överlappningen mellan dessa komponenter skapas ett utrymme som främjar barnkultur och potentiellt leder till handling.

Den enda tidigare avhandling som helt fokuserat på Backa Teaters scenkonst är teaterforskaren Robert Lyons *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden* (1998). Lyons undersöker denna process som bland annat banade väg för Backa Teaters arbete med att sätta upp klassiker för en barn- och ungdomspublik. Han beskriver den kollektiva repetitionsprocessen med Eva Bergman som regissör samt framväxten av scenografi, musik och kostym i uppsättningen. Han överblickar också teaterklimatet i Göteborg 1970–1990 där bland annat Nationalteatern, Folkteatern En trappa ner och Teater Uno spelade för barn och unga i Göteborg. Vidare uppmärksammar Lyons dramatikerna Lars Norén och Staffan Göthe, regissörerna Ralf Långbacka, Lennart Hjulström och Peter Oskarsson samt dramaturgerna Lena Fridell och Tomas Forser som ton-

givande inom svensk teater under denna tid.¹⁷ Lyons studie publicerades i slutet av 1990-talet och då det inte forskats explicit om Backa Teaters scenkonst på över 20 år krokas min avhandling i Lyons studie och presenterar en metod för att analysera Backa Teaters scenkonst på 2000-talet. Sedan tidigare finns min artikel ”Performativity and the Construction of Children’s Citizenship in Backa Theatre’s Staging of Lille Kung Mattias (2009/2010)” publicerad i *Lir Journal*.¹⁸ Här undersöks främst de performativa inslagen i föreställningen *Lille kung Mattias*, som också är en del av denna studie.

DISKURSANALYS INOM SVENSK BARN- OCH UNGDOMSTEATERFORSKNING

I *Barndramatik och barndomsdiskurser* (2003) gör Karin Helander fortsatt nedslag i den svenska barndramatiken och undersöker genom närläsningar den konstruktion av barn och barndom som kommer till uttryck i ett femtontal olika dramatexter skrivna för barnpublik från sent 1800-tal till tidigt 2000-tal. Helander utgår här från barndomsforskning som diskuterar begreppet generationssystem. Begreppet tydliggör att barn alltid är underordnade vuxna, då barn avviker från den mänskliga normen att vara ”vuxen”. Vidare hänvisar Helander till barndomsforskningens användning av diskursbegreppet, som gör det möjligt att undersöka och påvisa variationer i barndomskonstruktioner och ”utforska relationen mellan strukturer och enskilda situationer”.¹⁹ Helander hänvisar också till Foucaults diskursbegrepp, där makt existerar där den utövas och där diskursbegreppet betecknar till exempel idéer eller yttranden som ”under en given historisk situation präglas av sin sociala och kulturella kontext och i sin tur konstituerar ett samhälles diskussioner och praktiker”.²⁰ Utgångspunkten här är således att samhället skapar kunskap som ger legitimitet åt vissa sanningar, samtidigt som det finns en rörlighet mellan rådande, omskapade och nyskapade diskurser. I likhet med David Buckingham, professor i media och kommunikation, betonar Helander att beskrivningar av barn eller barndom alltid genomsyras av ”en barndomsideologi som bekräftar eller utmanar den existerande maktrelationen mellan barn och vuxna”.²¹

I *Barndramatik och barndomsdiskurser* rör sig Helander på en tematisk nivå och har inspirerats av barndomsdiskurser som Barbro Johansson formulerat i sin avhandling *Kom och ät nu! Jag ska bara dö först...* (2000), Ingegerd Rydin beskriver i *Barnens röster* (2000) och Harry Hendrick utgår från i *Constructing and Reconstructing Childhood* (1997). I närläsningarna beskriver Helander diskursen om *det goda barnet* som varje dag tackar ”sin Gud för naturens gåvor” och som varken kan ljuga eller stjäla i motsats till diskursen om *det onda barnet* där barnen är ”djävulskt illis-tiga och hänsynslösa”, ljuger, stjälar och svär falskt i till exempel Zacharias Topelius barndramatik.²² Under 1940- och 50-talet blir diskursen om *det handlingskraftiga barnet* aktuell. Den handlar om barnet som ordnar upp de svåra situationer som inte vuxenvärlden lyckas klara av. Barnet framställs som en aktiv samhällsborgare som har ”en egen och direkt relation till samhället”.²³ Diskursen om *det kompetenta barnet* får under sent 1960-tal och under 70-talet genomslag och den politiska teatern vil-le fostra barnen till att kunna förstå fördelningspolitik och rättvisefrågor och på så vis kunna påverka samhället till solidaritet och jämlikhet.

Under 1970- och 80-talet blir diskursen om *det ensamma och utsatta barnet* tydlig i till exempel Staffan Göthes och Börje Lindströms pjäser där barnen kämpar med ångestfyllda tankar som rör mobbning, rädsla, sorg och vuxnas alkoholproblem. Diskursen om *vuxenbarn och barnvux-na* blir aktuell under slutet av 1990-talet och början av 2000-talet då barndomen inte längre ses som lika avskild från vuxenvärlden och sägs ha blivit både längre och kortare då rösträttsåldern sänkts men ungdomar bor längre hemma, utbildar sig längre och skaffar barn senare i livet.

Då Helanders forskning knyter samman svensk barn- och ungdomsteater med samhälleliga förändringar, teknisk utveckling, religiösa dogmer, moral och framtidsdrömmar blir det tydligt på vilket sätt scenkonsten är en konsekvens av synen på barn och unga generellt. Vad är ett barn och vad kan ett barn omfamna? Vad bör ett barn vara och vilken roll bör de ha som samhällsmedborgare? Vilka barn räknas? Vilka barns perspektiv är värda att uppmärksamma och vilka representeras? Frågor som dessa diskuteras i Helanders forskning och ligger också till grund för min studie. I studien har jag således inspirerats av Helanders användning

av diskursanalys på barn- och ungdomsdramatik, men valt att utarbeta en metod som bygger på kritisk diskursanalys. Medan Helanders metod möjliggör en analys av de övergripande diskurserna gör min metod det möjligt att analysera kompositionen av barn- och ungdomsteaterföreställningar för att påvisa hur diskurserna byggs upp med hjälp av scenkonstens alla medel.

Vidare har teaterforskaren Yael Feiler använt diskursanalys inom vuxenteaterforskningen. I hennes avhandling *Nationen och hans hustru. Feminism och nationalism i Israel med fokus på Miriam Kainys dramatik* (2004) används diskursteori och kritisk diskursanalys som teoretisk och metodologisk utgångspunkt i analysen av fem kvinnliga rollfigurer som konstrueras inom dramatikern Miriam Kainys pjäser från åren 1950–1990. Till skillnad från Helander, som rör sig på en tematisk nivå där diskursanalysen urskiljer olika typer av representationer, använder Feiler de konkreta diskursteoretiska begreppen i dramaanalyserna för att visa hur moment binds samman i ekvivalenskedjor och bildar betydelse.²⁴ I min metod har jag valt bort diskursteori och fokuserar istället på kritisk diskursanalys eftersom jag till skillnad från Feiler inte bara analyserar dramatik utan filmade teaterföreställningar. Därmed har jag utformat en metod som kan användas som en form av föreställningsanalys.

DISKURSER OCH TENDENSER I NUTIDA SVENSK BARN- OCH UNGDOMSTEATER

I rapporten *Makt och maktlöshet. Aspekter inom den moderna svenska barn-teatern* (2011), utgiven av Barnteaterakademien i Göteborg och skriven av barnkulturvetaren Natalie Davet, undersöks hur samhället skildras i svensk barn- och ungdomsteater 1980–2010, främst med exempel från sydvästra Sveriges teatrar.²⁵ Rapporten fokuserar på att belysa hur ”barnteatern fångar upp och behandlar frågor som berör exempelvis förändringar i välfärden, arbetslöshet, sociala relationer, utanförskap, invandring och främlingsfientlighet, klasskillnader och ökade ekonomiska klyftor mellan medborgare” av både institutionsteatrar och fria grupper. De flesta kommer från Västra Götalandsregionen eftersom det är här Barnteaterakademien har sin bas.²⁶ Rapporten undersöker också hur barnteatern belyser

perspektiven makt och maktlöshet samt sammanfattar vilka trender och tendenser som går att utläsa under denna period. Davet utgår från He-landers användning av begreppet barndomsdiskurser och beskriver att diskursen om *det kompetenta barnet* och *det utsatta barnet* även återfinns i dramatiken på 2000-talet där gestaltningen av vuxnas oförmåga antingen lyfter fram barnens överlevnadsstrategier eller framställer barn som oförmögna att kunna ändra situationer – ofta i en familjekontext. Filosofiska frågor uppmärksammas som en vanlig utgångspunkt i barn- och ungdomsteatern under denna tid och här nämns bland annat Backa Teaters uppsättning *Brott och straff* (2007) i regi av Mattias Andersson efter Fjodor Dostojevskijs roman. Etnicitet, främlingskap och mångkulturalism är också vanliga teman som gestaltas. Mats Kjelbyes *Hatten är din* (2002) på Backa Teater omnämns som ett exempel på en uppsättning där relationen mellan ungdomar från olika samhällsgrupper iscensätts och där frågor som berör etnicitet tar plats. Här ser Davet dock stor utvecklingspotential, då det ”kvarstår ett allvarligt problemområde inom barnteatern som pekar på en viktig aspekt av maktlöshet och diskriminering i vårt samhälle, nämligen det faktum att svensk teater generellt är konservativt rikssvensk, blond och blåögd”.²⁷ Detta är till stor del fortfarande fallet, men barn- och ungdomsteatern har, liksom tidigare, gått i bräschen för svensk scenkonst även på detta område. Frånvaron och representationen av andra kroppar än vita, blonda och blåögd i den svenska scenkonsten är en fråga som debatteras och diskuteras och närvaron av till exempel icke-vita, eller bruna scenkonstnärer har blivit vanligare under de senaste tio åren. Jag delar här Davets tanke om att frågor om representation inom barn- och ungdomsteater är viktiga, och närmast avgörande, att synliggöra inom forskningen för att utveckla barn- och ungdomsteatern i Sverige. Genus- och jämställdhetsfrågor är däremot en vanlig del av iscensättningarna vilket också går hand i hand med Jämställdhetslagens krav på jämställdhetsplaner och genusforskningens uppsving under denna tid. Eva Östergrens *Girlpower* (2006) på Backa Teater är ett av exemplen som uppmärksammas av Davet. Där gestaltade tre generationers (vita) besläktade kvinnor frågor som berörde kvinnors utrymme och val utifrån klass och samhällets utformning. I rapporten beskrivs Backa

Teater, tillsammans med Unga Klara och Unga Riks, som en av de mest inflytelserika och konstnärligt säregna barn- och ungdomsteatrarna under 1980- och 1990-talet. Davet kallar Backa Teater för "Göteborgs mest framgångsrika och betydelsefulla barn- och ungdomsscenen" och menar att "1970-talets starka klassperspektiv står starkt också i 2000-talets pjäser på t.ex. Backa Teater".²⁸ Vidare lyfter hon fram att Backa Teater tilldelades Regeringens nationella uppdrag för barn- och ungdomsteater 1997–2000.²⁹ Backa Teaters uppsättningar efter att Mattias Andersson tagit över det konstnärliga ledarskapet uppmärksammas som särskilt intressanta då Andersson haft förmånen att ta över en stabil ensemble och valt att införa både nya arbetsmetoder och konstnärliga uttryck. Till exempel framhålls Backa Teaters kontinuerliga arbete med referensgrupper och barns egna röster och texter. Mattias Andersson nämns också som ett exempel på en regissör och dramatiker som iscensatt frågor som rör klass, status och ekonomisk välfärd liksom förort kontra innerstad. Jag menar att Backa Teater sedan starten 1978 är en scen där även de, enligt Davet, sällan gestaltade ämnena skam, skuld, syskonrelationer, hämndlystnad, klass, krig, segregation, sexualitet och erotik har iscensatts. På detta vis har Backa Teater prioriterat stora existentiella frågor och ämnen som varit tabubelagda och ovanliga inom svensk barn- och ungdomsteater. Dessa frågor och ämnen har ofta plockats upp som dominerande diskurser i det västerländska samhället och min studie visar hur till exempel idéer om klass, segregation och sexualitet är en viktig del av dessa.

KAPITEL 3

Teatersemiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys

Teoretiskt och metodologiskt bygger denna avhandling på två angränsande teorier; här kombineras teatersemiotikens förståelse av tecken med den kritiska diskursanalysens metoder. Fokus i studien ligger på att analysera och tolka hur betydelse skapas genom de diskurser som formas i de valda teaterföreställningarna – och här jag funnit att teatersemiotisk föreställningsanalys i kombination med kritisk diskursanalys gör det möjligt att fånga teaterföreställningarnas specificitet som konstform samtidigt som de tydligt kan kopplas till det omgivande samhället. Teori och metod kommer att presenteras på ett sammanflätat sätt, då de ständigt går in i varandra och är omöjliga att helt särskilja. Närmast följer en beskrivning av teatersemiotikens utgångspunkter samt vad begreppet *kod* innebär inom detta perspektiv. Vidare formuleras diskursanalysens och den kritiska diskursanalysens teoretiska utgångspunkter. Till sist presenteras det urval av den kritiska diskursanalysens verktyg som tillämpas i föreställnings- och diskursanalyserna.

I studien används teatersemiotikens syn på tecken som kommunikation i en specifik kontext och tanken om teatern som en komplex och polyfon form av teckenskapande. Som teaterforskarna Paul Allain och Jen Harvie poängterar kan semiotik i kombination med andra modeller erbjuda: "systematic ways of breaking the dense complexity of performance events into manageable elements, whatever the inadequacy of this segmentation".¹ Teatersemiotiken gör det således möjligt att plocka isär en föreställning och undersöka hur mening skapas. Teater- och litteraturforskaren Keir Elam poängterar att en teaterpublik alltid betraktar föreställningen med antagandet att varje detalj är ett tecken. Elam menar att: "whatever cannot be related to the representation as such is converted into a sign of the actor's very reality – it is not, in any case, excluded from semiosis".² Allt som sker på scenen uppfattar således publiken som tecken, vilket påverkar tolkningen. De skådespelarkroppar som gestaltar rollfigurer blir således en del av publikens meningsskapande, vilket är något som återkommer i analyserna. I studien använder jag således teatersemiotik som ett perspektiv som gör det möjligt att omfatta alla de tecken som föreställningarna utgörs av och klarlägga uppbyggnaden. Metodologiska verktyg från den kritiska diskursanalysen gör det möjligt att formulera hur föreställningarna grundas i och förhåller sig till samhället utanför samt hur diskurserna formas och komponeras i de valda föreställningarna.

I *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception* (2000) betonar teaterforskaren Willmar Sauter att teater är en händelse där kommunikationen bygger på kontexten och där kontexten på många olika nivåer interagerar med teaterns kommunikation. Kontexten är "equally decisive for the players and for the observers, who both live in the same artistic and social framework of conditions".³ Sauter exemplifierar med en studie om den politiska teatern i Europa under 1930-talets nazism och fascism, där det visade sig att föreställningarnas kommunikation vilade lika mycket på de bilder och politiska referenser som presenterades på scen som på publikens uppfattning och tolkning av de sceniska händelserna. Sauter utgår från att kontexten har tre nivåer där den konventionella kontexten innebär teaterns form och kännetecken under en viss

period, den strukturella kontexten beskriver hur teaterlivet organiseras och den konceptuella kontexten redogör för den ideologi som kommer till uttryck i teatern och klargör om den används som till exempel underhållning eller propaganda. I en analys av ett antal uppsättningar på 1930-talet, där judar spelade en viktig roll, poängterar Sauter att "the presentation of a Jew on stage also influences our perception of Jews in society. Any 'typical' feature of a theatre Jew thus underlines the 'otherness' of Jews in general".⁴ Sauters teori om teatern som händelse går på vissa sätt in i min studie eftersom det där betonas att teatern är en del av ett samhälle som den också påverkar genom sin representation. Trots detta har jag valt bort denna teori eftersom den fjärrar sig från idén om teatern som konstverk och semiotisk struktur och främst fokuserar på teatern som ett möte mellan scen och publik. Jag går snarare tillbaka till föreställningen om teater som semiotisk struktur och intresserar mig för hur teaterföreställningar är konstruerade samt hur de hänger samman med de dominerande diskurser som omger dem.

TEATERSEMIOTIK, TECKEN OCH KOD

Teatersemiotiken har sin grund i den språksemiotik som växte fram i början av 1900-talet och som kom att influera många olika forskningsområden. En mängd teoretiker byggde vidare på språksemiotiken och en gruppering som intresserade sig för hur semiotiken kunde användas inom konst- och teateranalys var Pragskolans teoretiker där bland annat Jan Mukařovský, Petr Bogatyrev och Jindřich Honzl under 1930- och 40-talet utvecklade en teatersemiotik som var influerad av lingvisten Ferdinand de Saussures teckenteori om tecknet som arbiträrt. Enligt Saussure utgörs tecknet både av en ljudföreställning och form, så som ordet "hav", och begreppet "hav" – det vill säga den idé "hav" förmedlar. Tecknet är således helheten av uttrycket och innehållet.⁵ Inom teatersemiotiken fungerar teater som en väv av tecken där mening och betydelse skapas genom att tecken från olika teckensystem kombineras. Patrice Pavis, teatersemiotiker som vidareutvecklat filosofen Charles Sanders Peirces semiotik reflekterar i *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre* (1982) över trenden att inom semiotik gå från scenkonstens

exklusivitet till mer inkluderande analyser där diskurser, talkaktsteori och socialsemiotik tar plats. Pavis går tillbaka till Peirces semiotik där tecken delas in i kategorierna ikon, index eller symbol. I fokus sätts på detta vis tecknets olika sätt att verka och skapa betydelse. Enligt Peirce skapar dessa kategoriseringar på olika sätt mening, där en ikon liknar sitt objekt, så som ett fotografi liknar det objekt som fotograferats. Index pekar mot objektet, så som exempel rök indikerar att det brinner eller att en klocka indikerar vilken tid på dagen det är. Symbolen är en kulturell överenskommelse där till exempel ord som ge, fågel eller äktenskap är tillämpligt för det som vi kommit överens om att det ska betyda: "It does not show us a bird, nor enact before our eyes giving or a marriage, but supposes that we are able to imagine those things, and have associated the word with them".⁶ Pavis menar att tecken inom teatern främst fungerar som ikoner eftersom scenografi, skådespelare, rekvisita och språk är bokstavliga eller mimetiska representationer av "verkliga" saker. Pavis använder semiotik och semiologi som likvärdiga begrepp och hävdar att iscensättningar i själva verket är semiotisk analys i praktiken medan semiotisk analys i sin tur är en form av iscensättning. Han menar också att:

Semiology is concerned with the discourse of staging, with the way in which the performance is marked out by the sequence of events, by the dialogue and the visual and musical elements. It investigates the organization of the "performance text", that is, the way in which it is structured and divided.⁷

Pavis poängterar därmed att teatersemiotiken gör det möjligt att urskilja föreställningens struktur och han jämför begreppet kod med semiotikens langue, där koden således organiserar meddelandets (parole) komposition så att det skapas mening.⁸ Han delar upp koden i kategorierna specifika koder, icke-specifika koder och blandade koder. De specifika koderna inkluderar föreställningens generella konventioner i form av rollfigurer, den fiktiva värld som scenen föreställer och de genrer som föreställningen förhåller sig till. De icke-specifika koderna är koder som också används i vardagslivet och i annan konst och inkluderar lingvistiska, ideologiska eller kulturella koder. De blandade koderna som består av både specifika och icke-specifika koder vilket också visar att det inom ramen för en föreställning ofta är svårt att helt särskilja dessa och här

menar jag att en diskursanalys kan klarlägga hur dessa specifika och icke-specifika koder sammanlänkas. Pavis hävdar att rollfigurers perspektiv inte kan ses som realistiska imitationer av den externa världen eftersom texten inte representerar verkliga diskurser då till exempel författandet av en text transformerar verkligheten och således representerar den efter egna regler.⁹ Däremot menar Pavis att den fiktiva diskursen, verkligheten och den presenterade världen är i en dialektisk relation där: "In fact, in order to pass as acceptable in the eyes of the receiver, fiction calls on a reality known to it, more precisely on an ensemble of accepted knowledge, of presuppositions and maxims which constitute a foundation on which the fictional structure is erected".¹⁰ Jag instämmer i att det sker en transformering av diskurser i scenkonstföreställningar, men menar till skillnad från Pavis att föreställningar visst kan sägas representera verkliga diskurser och att det är möjligt, och också nödvändigt, att först klarlägga vilka samhällsdiskurser som fångas upp i föreställningar för att sedan kunna analysera om och på vilket sätt dessa hybridiseras.

Ett annat exempel där teater teorin fångat upp tidigare teckenteoretiker är teaterpraktikern Bertolt Brecht som vidareutvecklade lingvisten Viktor Shklovskys teori som skiljde mellan innehåll och framställning i konst. Shklovsky myntade begreppet *förfrämligande* som en teknik där välkända och "vanliga" ting och situationer presenteras på ett främmande, oväntat sätt och på så vis potentiellt leder till nya perspektiv på det "vanliga".¹¹ Brecht använder sig av vad han kallar en verfremdningseffekt, eller fjärmingseffekt som en strategi för att skapa distansering i skådespelaren och betraktaren: "Med att fjärma en händelse eller gestalt menas närmast helt enkelt att ta bort det naturliga, bekanta, uppenbara hos händelsen eller gestalten och istället skapa förvåning och nyfikenhet över allt detta".¹² Detta är några av många exempel på hur semiotikens förståelse av tecken har påverkat teaterns utveckling både teoretiskt och praktiskt och där förståelsen av hur tecken skapar mening också blivit en språngbräda för teatern som uttrycksform.

Inom teatersemiotiken idag används sällan de modeller för att kategorisera teaterns tecken som tidigare varit vanliga.¹³ Teatersemiotiken omfattar många begrepp och analysmodeller, men det som främst in-

tresserar mig är de specifika *koder* som inom teatersemiotiken beskrivs fungera på så sätt att de delas av sändare och mottagare i en dialektisk process. Redan 1968 beskriver teaterteoretikern Tadeusz Kowzan dessa koder som en blandning av individuella erfarenheter och kollektiva överenskommelser: ”The codes of the signs used in theatre are provided for us by a social and individual experience, by education, by literary and artistic culture”.¹⁴ Här kopplas således koden till sociala, utbildningsmässiga och kulturella erfarenheter vilket innebär att tecken får mening genom att publiken kopplar tecknen till samhället utanför själva teaterföreställningen. Ett annat sätt att uttrycka detta är att tecknen får mening genom de diskurser de ingår i och som därmed också inkluderar samhället i sin helhet.

Litteraturprofessorn Keir Elam å sin sida inspirerades av John Austins talaktsteori och presenterar i *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) en modell för teaterns kommunikation, där dramatisk diskurs står i fokus. Här behandlas dock främst de diskurser som går att urskilja i skriven dramatik och det ämne som är centralt i till exempel dialoger. Elam kopplar inte dramatikers diskurser till diskurserna utanför en föreställning vilket gör att denna typ av diskursanalys tydligt särskiljer fiktion och verklighet. Däremot nämner Elam att koden också behöver inrymma hela ramen av mer generella, ideologiska, etiska och epistemologiska principer då ”the performance will inevitably make continual appeal to our general understanding of the world”, men utvecklar inte detta vidare.¹⁵ En annan tongivande teaterteoretiker som dock tagit detta vidare är Erika Fischer-Lichte som betonar att teaterns tecken skapas och tolkas samtidigt och att meningsskapandet bygger på att det finns en gemensam kod: ”The respective underlying normative theatrical code guarantees that a minimum of agreement exists, and a knowledge of this code must be presumed among both the producers of the signs and the audience attending the performance”.¹⁶ Publiken behöver alltså utgå från vissa gemensamma förståelser av teaterns tecken för att föreställningen ska kunna uppnå en effektiv kommunikation. Fischer-Lichte delar upp koden i en intern och en extern kod och betonar att kod och meddelande har en dialektisk relation där:

Meanings are generated and messages formulated in the basis of the code. The messages formulated in this manner can be of such a nature that they make it necessary to restructure the underlying code. This restructuring, in turn, enables new meanings to be produced, which themselves lead to the formulation of new messages, etc.¹⁷

Detta sätt att förklara hur strukturen, eller koden, förändras genom hur meddelandet formuleras liknar hur det i diskursanalys poängteras att diskursen omformuleras i talpraktiken, det vill säga när människor uttrycker sig. Meddelandet/talpraktiken kan både reproducera och/eller omskapa koden/diskursen. På detta vis menar jag att teatersemiotik och diskursanalys går in i varandra och därför också på ett fruktbart sätt kan kombineras. Vidare poängterar Fischer-Lichte, liksom ett antal tidigare teatersemiotiker, att det som skiljer teatern från andra estetiska system är att teaterns tecken fungerar som *tecken av tecken*, det vill säga att teaterns tecken är tecken av andra kulturella tecken där till exempel ett paraply fungerar som ett tecken för att det regnar. Det finns också en stor rörlighet mellan teaterns tecken eftersom regn till exempel också kan signaleras genom en regnkappa, ljud, gester eller ord.¹⁸ Vidare påtalar Fischer-Lichte att teaterns tecken på detta vis också är polyfunktionella då till exempel ett bord, förutom att föreställa ett bord, lika gärna kan föreställa en båt, ett hus, en säng eller en trampolin i en iscensättning.

SEMIOTISK FÖRESTÄLLNINGSANALYS

Teateretikerna Elaine Aston och George Savona presenterar i *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance* (1991) en metod som undersöker både text och iscensättning med hjälp av bland annat Kowzans teckensystem och Elams uppdelning av teatral kod. Den teatrala koden inbegriper den unika föreställningen, och den dramatiska koden klargör dramats struktur. I Astons och Savonas analys undersöks uppbyggnaden av dramat genom att textens form, dialoger och scenerier klarläggs samt att rollfigurernas funktion för intrigen analyseras och betydelsen av den dramatiska genren diskuteras. Iscensättningen undersöks genom att klassificeras som ett teckensystem som avkodas och de scenbilder som skapas genom bland annat iscensättningens ljus, scenografi och skådespelarstil

urskiljs. Astons och Savonas analys av hur det skapas maktpositioner genom dialoger, scenerier och hur kroppar ordnas i ett rum, närmar sig diskursanalytisk metod och har inspirerat min studie. Aston och Savona poängterar också att teater ”draw on a number of sign-systems which do not operate in a linear mode but in a complex and simultaneously operating network unfolding in time and space”.¹⁹ Alla tecken ses som betydelsebärande men genom att skapa en hierarki där vissa tecken tolkas som dominanta skapas mening. Tanken om att vissa tecken är dominanta är en utgångspunkt även för denna studie där dessa dominerande tecken kan jämföras med de nodalpunkter som skapas i en diskursiv praktik. Aston och Savona hänvisar också till Pierre Guirauds socialsemiotik där sociala tecken så som uniformer, frisyrer, smink eller namn anger om en individ tillhör en specifik social grupp medan beteendetecken som röstton, hälsningar eller artigheter anger vilken relation individer har.²⁰ Aston och Savona framhåller själva att teatersemiotiken ofta anklagas för att lämna samhället utanför ramen, och jag sällar mig till denna kritik. Inom teatersemiotiken tenderar analysen att fokusera på teaterns egna sfär och sällan inbegripa teaterns kopplar till det omgivande samhället.

Teaterforskarna Jaqueline Martin och Willmar Sauter presenterar i *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* (1995) en semiotisk föreställningsanalys där de framhåller att det mest fruktbara med ett semiotiskt angreppssätt är att:

it provides the analyst with a systematic and logical way of approach into the myriad of separate elements in the production and suggests a way of differentiating between the important and unimportant signs so that an analysis can be made and an interpretation arrived at.²¹

I Martin och Sauters analys plockas föreställningen ner i mindre delar med utgångspunkt i den frågeställning som forskaren valt. Vidare undersöks föreställningens tecken genom att analysera hur dessa fungerar som till exempel musikala, bildliga, lingvistiska, arkitektoniska, ideologiska eller etiska koder. Beroende på vilka koder som går att urskilja undersöks sedan om föreställningen på något sätt avviker från dessa koder eller normer, om tecken går emot eller med varandra samt vilka tecken som är dominanta. Vidare undersöks vilka interna och externa koder som går

att klarlägga vilket betyder vilka element som refererar till själva föreställningen i sig och vilka som refererar utanför föreställningen. Här spelar tolkarens tidigare kunskaper in vilket går att jämföra med hur kritisk diskursanalys också utgår från att tolkaren sedan tidigare bär med sig tolkningsresurser som påverkar vilka referenser som är möjliga att uppfatta. Här finns således en tydlig beröringspunkt mellan teatersemiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys där de externa koderna som refererar utanför föreställningen också går att formulera som diskurser. Detta öppnar upp för att koppla tecken till diskurser samt att se möjligheterna, men också problematiken med teckenskapande, vilket intresserar mig. Att tecken får mening genom delandet av en gemensam kod kopplar dessutom tecken till de diskurser vi ingår i. Denna gemensamma kod som uppmärksammas inom teatersemiotiken menar jag utgörs av de dominerande diskurser som finns i den kultur och det samhälle där kommunikationen tar plats. En publik är många gånger heterogen och intar inte samma position till dessa diskurser, men diskurserna ligger till grund för vad som är möjligt att säga om vem i en viss kulturell kontext. Teatern kommunicerar således med tecken som redan ingår i diskurser och jag menar att den gemensamma förståelse som behövs mellan publik och skaparna av en teaterföreställning ligger på en kontextuell nivå och bygger på skapandet och den ständiga förhandlingen av diskurser. Därför är diskursanalys en naturlig del av föreställningsanalys.

Viktigt att påpeka är också att jag utgår från att det finns två diskursiva plan i en föreställning. Det första planet handlar om rollfigurernas direkta berättelser och interaktioner och vilka intertexter och tolkningsgemenskaper de utgår från, och det andra handlar om hur föreställningen som helhet skapar en övergripande diskurs med vissa ideologiska kännetecken genom dramaturgiska och regimässiga urval av scenkonstens alla teckenmässiga möjligheter. Jag kommer att röra mig mellan dessa två plan då de mindre delarna bygger upp den större diskursiva strukturen och behöver skrivas fram för att helheten ska framgå. Utöver detta finns också ett kontextuellt plan som handlar om de dominerande diskurser i samtiden som föreställningarna plockar upp. Här vill jag dock tillägga att jag tillämpar ett diskursteoretiskt perspektiv vilket innebär att teater

inte bara skildrar utan också kan sägas skapa verklighet.²² Teatern är en av många arenor i samhället där frågor om historia, samtid och framtid diskuteras, ges plats och formas genom bilder, berättande och gestaltande. Teater kan väcka känslor, sympatier och antipatier, och teater kan förändra eller reproducera bilder av människor och grupper genom de diskursiva praktiker som pågår där. Jag ser, liksom teaterforskaren Yael Feiler, sambandet mellan teatern och den omgivande kulturen som ett växelspel, där beskrivningen av samhället blir ett sätt att förstå den samtidigt som beskrivningen konstruerar samhället.²³ Diskursen blir med andra ord ett organisatoriskt tillvägagångssätt, där skapandet och bevarandet av samhället görs: ”Teatern kan därmed kallas för ett diskursivt medium som tillsammans med andra diskursiva medier formar (föreställningen om) samhället och identiteter”.²⁴ Jag vill med detta poängtera den subversiva potential som finns inom teatern, men också undersöka på vilket sätt den reproducerar diskurser. För att kunna behandla dessa diskurser som (med)verksamma i en social kontext vänder jag mig därför till kritisk diskursanalys, men kommer samtidigt att använda mig av den semiotiska föreställningsanalysens perspektiv på teaterföreställningen som bestående av en väv av tecken komponerad av bland annat dramaturgi, regi och gestaltning. Jag ser teaterns tecken som diskursernas byggstenar och dessa tecken formar diskurser genom skillnad samt bildar samband mellan ord och bild i form av vad, vem och vilka relationer som ingår i teaterföreställningens scener.²⁵

Diskursanalys och konstruerandet av världen

Efter att ha presenterat teatersemiotikens perspektiv och de delar som ligger till grund för studien, följer här en beskrivning av diskursanalysens utgångspunkter. Senare i följande avsnitt kommer fokus att ligga på den kritiska diskursanalysen, som står för de flesta metodologiska verktyg som används i avhandlingens diskurs- och föreställningsanalys.

Diskursanalys bygger på ett socialkonstruktivistiskt perspektiv där även poststrukturalismen ingår som en del.²⁶ Inom detta perspektiv skapas kunskap om världen genom vårt sätt att kategorisera; kunskap ses som historiskt och kulturellt specifikt och förändras därmed över tid.

Diskursivt handlande konstruerar den sociala världen genom sociala processer och genom detta normaliserar vissa handlingar medan andra blir otänkbara då de inte får plats inom diskurserna. Detta innebär i förlängningen att diskursivt handlade också får sociala konsekvenser och bidrar till att skapa vår världsbild. Inom både semiotiken och den poststrukturalistiska språkfilosofin fungerar språket på så vis att det skapar representationer av ”verkligheten”, men inom poststrukturalismen poängteras att dessa fungerar inte bara som speglingar – representationerna *skapar* också ”verkligheten”. Ett exempel på detta är att materiella fakta som till exempel extrem torka, äger rum oberoende av människors beskrivningar, men får sin betydelse genom hur den beskrivs eller förklaras. Torkan placeras i olika former av diskurser där en klimatkurs kanske betonar att detta är en konsekvens av ökad global temperaturhöjning medan andra placerar torkan i en antikapitalistisk diskurs där profiterande företag beskrivs skövla närliggande skog som tidigare skyddat mot torkan. En tredje kanske skulle placera torkan i en religiös diskurs och hävda att den är en del av den stundande undergången och en fjärde menar att det är en naturlig och opåverkbar del av jordens föränderliga klimat. Diskurserna blir dock inte bara olika sätt att förstå torkan utan ligger också till grund för de eventuella åtgärder som föreslås. Klimatdiskursen förlägger problemet på en global nivå där gemensamma åtgärder för att bromsa och minska temperaturhöjningen hamnar i fokus, en antikapitalistisk diskurs poängterar reformer gällande företags möjligheter att göra profit på skövling som leder till en ekologisk obalans. Den religiösa diskursen fokuserar snarare på förberedelsen inför undergången och inom diskursen som menar att temperaturhöjning är en naturlig del av livet på jorden blir inga åtgärder aktuella.

I min studie utgår jag främst från kritisk diskursanalys där lingvisten Norman Fairclough är föregångare. Andra typer av diskursanalyser som ligger nära Faircloughs kritiska diskursanalys är fransk diskursanalys, kritisk lingvistik, socialsemiotik, sociokognitiva studier och diskurshistorisk metod.²⁷ Inom den kritiska diskursanalysen fokuseras främst på relationen mellan sociokulturella och diskursiva förändringar. Termen ”kritisk” är nära kopplad till den filosofiska Frankfurtskolan där kulturella produk-

ter ses som både bärare av samtidens samhällskonventioner och kritiska krafter som ifrågasätter den rådande ordningen.²⁸ Faircloughs kritiska diskursanalys tillämpar den typ av kritiska analys som kännetecknar västerländsk marxism där det poängteras att kapitalistiska sociala relationer snarare skapas och upprätthålls i kulturen, än i den ekonomiska basen.²⁹

UTGÅNGSPUNKTER I DEN KRITISKA DISKURSANALYSEN

Inom kritisk diskursanalys ses diskurser som en social praktik vilket innebär att det råder ett dialektiskt förhållande mellan den diskursiva händelsen och situationen där detta äger rum. Den diskursiva händelsen skapas således av situationer, institutioner och sociala strukturer, men skapar, som tidigare nämnts, i sin tur också dem:

discourse is socially *constitutive* as well as socially shaped: it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that it helps to sustain and reproduce the social status quo and in the sense that it contributes to transforming it.³⁰

Inom kritisk diskursanalys framhålls att diskursiva praktiker både kan producera, reproducera eller omskapa ojämlika maktrelationer som rör till exempel klass, genus, sexualitet, ras eller ålder och därmed finns det ett emancipatoriskt intresse. Fairclough beskriver också diskursskapande som ”a practise not just of representing the world, but of signifying the world, constituting and constructing the world in meaning”.³¹ Vårt sätt att tala om och förstå världen bidrar således till att skapa den fysiska och materiella världen genom ett dialektiskt förhållande mellan diskurser och andra sociala dimensioner. Diskurs innefattar såväl skriftspråk och talspråk som bilder men det görs en skillnad mellan *diskursiva* och *icke-diskursiva fenomen* till vilka bland annat materiella fakta som naturkatastrofer, svält eller fysiska skador räknas. Här betonas också att *diskursiva praktiker* skapar och reproducera maktförhållanden mellan sociala grupper och syftet med kritisk diskursanalys är att klargöra hur dessa praktiker och större sociala och kulturella strukturer är sammanlänkade med varandra, samt att påvisa på vilket sätt praktikerna upprätthåller

ojämlika maktförhållanden i den sociala världen – för att i förlängningen bidra till social förändring. Eftersom den sociala praktiken består av både diskursiva och icke-diskursiva fenomen behöver även andra typer av teorier, som till exempel sociologisk eller genusvetenskaplig teori, kombineras med diskursanalys, för att kunna analysera och beskriva praktiken.³²

Enligt Faircloughs definition innebär begreppet diskurs språkbruk som social praktik och ett sätt att skapa betydelser utifrån ett bestämt perspektiv.³³ Diskurser bidrar till att konstruera sociala relationer, identiteter och kunskaps- och betydelsesystem. I den kritiska diskursanalysen koncentrerar man sig på både den *kommunikativa händelsen*, det vill säga till exempel en artikel eller en teaterföreställning, samt *diskursordningen* – som syftar på alla de diskurstyper som verkar inom ett socialt fält. Diskursordningen utgörs således av alla de diskurser som används inom en social institution och är på detta sätt både struktur och praktik. I min studie utgörs diskursordningarna av ”barn som medborgare”, ”den unga gängmedlemmen” och ”pojkar och maskulinitet”. Hur diskurser används i kommunikationen beror på denna ordning då det är här resurserna finns, men det finns också en subversiv potential då textproducenter kan använda sig av och på nya sätt kombinera diskurser inom en diskursordning eller kombinera diskurser från olika diskursordningar så att en hybriddiskurs skapas. Detta synsätt är centralt för analysen i denna studie då de hybrida diskurser som skapas i föreställningarna består av en kombination av motstående diskurser inom samma diskursordning eller en kombination av diskurser från olika diskursordningar.

Enligt Fairclough verkar en kommunikativ händelse på tre plan och i en kritisk diskursanalys analyseras textens egenskaper, hur den diskursiva praktiken ser ut – det vill säga hur texten produceras och konsumeras, samt vilken social praktik den är en del av. Texten är alltid en del av en intertextuell kedja där olika element från andra, tidigare, texter ingår och är därmed beroende av historien, men kan på samma gång potentiellt bidra till förändring. Fairclough menar att den diskursiva praktiken beskriver hur textproducenter bygger på tidigare diskurser när texten skapas och hur textkonsumenterna tolkar texten genom ett raster av tidigare diskurser. Samtidigt finns det dominerande grupper som inom diskursordningar-

na strävar efter att bevara vissa strukturer, så här pågår också en ständig kamp där maktrelationer bestämmer vilken tillgång olika aktörer har till olika diskurser.

Viktig inom den kritiska diskursanalysen är således frågan om den diskursiva praktiken reproducerar eller förändrar diskursordningen och vilka konsekvenser detta kan tänkas få i den sociala praktiken. Frågor som ”Vilka är den *diskursiva praktikens* ideologiska, politiska och sociala konsekvenser?” och ”Förstärker eller döljer den diskursiva praktiken vissa ojämlika maktförhållanden i samhället eller sätter den maktpositionerna i fråga genom att framställa verkligheten och de sociala relationerna på ett nytt sätt?” kommer i fokus.³⁴ Möjligheten att förändra diskursordningen genom att skapa hybrida diskurser, är en viktig utgångspunkt i analysen av teaterföreställningarna och en grundläggande anledning till att jag valt att kombinera semiotisk föreställningsanalys med kritisk diskursanalys. Jag ser scenkonsten som en fruktbar plats för skapandet av hybrida diskurser som blir betydelseskapande och därmed kan påverka människors sätt att se på varandra och världen.

Språk som diskurs ses både som ett slags handling som kan påverka världen och som historiskt och socialt situerad, vilket gör handlingen beroende av andra sociala fenomen. Fairclough menar att det i alla sociala institutioner finns gömda agendor, vilket betyder att det ständigt sker en reproduktion av till exempel klassrelationer och andra sociala strukturer, även om det oftast inte nämns explicit i en diskursiv praktik.³⁵ I det vi ser som ”sunt förnuft” och tar för givet i språklig interaktion finns således ideologier inbäddade och dessa är nära sammanbundna med makt, då själva konventionen för den vardagliga kommunikationen bygger på legitimering av existerande sociala relationer och maktskillnader.³⁶ Användandet av språket blir därför den vanligaste formen av socialt beteende, där vi allra mest litar på vårt ”sunda förnuft”. Det pågår således maktkamper i diskurser där kontroll över diskursordningar är en mekanism för att upprätthålla hierarkier. Vad som erfars som individuella försök att lösa problem kan tolkas som rörelser i sociala kamper mot en omstrukturering av diskursordningar. Vad som ofta benämns som individuella pro-

blem kan således istället tolkas som en indikator på omstrukturerandet av diskursordningar i en *social kamp*.

KRITISK DISKURSANALYS, MOTDISKURSER OCH HYBRIDA DISKURSER

Att göra en diskursanalys innebär att som forskare avgränsa var diskurser börjar och slutar samt formulera på vilket sätt de ingår i en diskursordning. I den kritiska diskursanalysen betonas att det är människor som skapar diskurser och att vi därmed kan dissekera och förändra dem. Det är således möjligt att påvisa hur kombinationen av olika genrer och diskurser inom en diskursordning skapar nya samband och hybrida diskurser, där andra betydelse än de dominerande tar plats. Detta är också min utgångspunkt som forskare.

I likhet med maskulinitetsforskaren David Buchbinder, menar jag att vi verkar i diskursiva praktiker där de kulturella diskurser som finns tillgängliga för oss också får oss att acceptera eller förkasta vissa beteenden eller attityder samtidigt som de gör oss blinda för andra tänkbara praktiker:

Social or cultural discourse, then, determines *what* can be spoken about, and in what terms and with what sorts of values. It also determines *who* has the authority to speak about and to whom, and who can only be spoken to. [...] In addition, it determines *where* and *when* the topic can be addressed.³⁷

Diskurser utgör på detta sätt ramar för vad som är möjligt att förstå eller beskriva, men dessa ramar är också föränderliga. Till exempel kan diskurser omfatta flera olika, och ibland motsatta ideologier som inte bara erbjuder en bredd, utan också skapar motsättningar och konflikter. Buchbinder exemplifierar med att genusdiskursen kan utgöras av såväl en patriarkal som en feministisk eller gay/queer ideologi. I de diskurser som kan sägas vara dominerande produceras alltid i någon mån också *motdiskurser*. Jag ansluter mig till detta sätt att resonera, där dominerande diskurser föder motdiskurser som potentiellt omformar de dominerande diskurserna. Hybrida diskurser kombinerar ofta motdiskurser från samma diskursordning eller diskurser från olika diskursordningar. Jag ser också scenkonst som en fruktbar plats där detta kan ske. En tea-

terföreställning är ett resultat av dramaturgiska och regimässiga val som inom en diskursordning kan innebära att olika genrer och diskurser kombineras, och därmed skapar andra narrativ än de dominerande. I min studie är därmed den hybrida diskursen den övergripande diskurs som föreställningen iscensätter genom att fånga upp dominerande diskurser men också infoga motdiskurser och på så vis skapa ett narrativ med nya perspektiv.

I Sverige finns det, precis som i resten av världen, rasistiska, sexistiska och adultistiska diskurser som är verksamma där "den andre" ofta är lika med den icke-vita, icke-manliga, icke-vuxna och/eller icke-kristna människan. Inom svensk litteratur, scenkonst och media är diskurser som konstruerar svensken och "den andre" ständigt närvarande, inte bara när det handlar att definiera vad som är svenskt och vem som är svensk, utan även när det handlar om föreställningar och beskrivningar av svensken i söder och svensken i norr. Vi lever i ett samhälle där den vite mannen står som norm och i många fall privilegieras framför kvinnor och transpersoner. Vi lever också i ett samhälle där barns rättigheter inte väger lika tungt som vuxnas, även om FN:s barnkonvention nyligen blivit lag i Sverige. Jag menar att behovet av denna typ av analys inom scenkonsten är avgörande för att en avkoloniserande process ska fortgå, där till exempel rasism, sexism och adultism påtalas och problematiseras. Fiktionen är en del av vårt sätt att se på världen och på varandra. Den kan vara både våldsam och läkande och jag intresserar mig för att hitta metoder för att undersöka detta. Jag hävdar också att fiktionen många gånger fungerar som gap-filling, det vill säga att det vi själva inte har direkt erfarenhet av kan vi ta del av via fiktionen och på så vis forma vår syn på relationer, platser, människor och händelser. De som skapar teaterns berättelser gör konstnärliga val som får konsekvenser. Fiktion är många gånger en kamp om diskurser, och narrativ påverkar människors föreställningar om både sig själva och sin omvärld. Hybrida diskurser är ett sätt att inom scenkonsten iscensätta dominerande maktstrukturer och samtidigt problematisera dem och undersöka andra möjliga världar.

TOLKNINGSRESURSER OCH EN INTERSEKTIONELL ANSATZ

Att kombinera semiotisk föreställningsanalys med kritisk diskursanalys innebär att utgå från alla de tecken som scenkonstföreställningen utgörs av för att undersöka vilka diskurser iscensättningsvalen bygger på och sin tur ger upphov till. Till grund för mitt analytiska arbete har jag konstruerat en metod som bygger på ett urval av de metodologiska och teoretiska verktyg som de kritiska diskursteoretikerna Norman Fairclough och Theo van Leeuwen använder. I närmast följande avsnitt presenteras de nyckelbegrepp som praktiseras.³⁸

Att använda kritisk diskursanalys ingår i en hermeneutisk tradition och handlar om att landa i en tolkning genom en aktiv process där man på olika plan matchar drag i yttrandet med de representationer tolkaren har i sitt långtidsminne. Dessa representationer är prototyper för en mängd olika aspekter: för ordens form, meningarnas grammatiska byggnad, narrativets typiska struktur, egenskaperna hos olika föremål och personer, den förväntade ordningen av händelser i en viss typ av situation och så vidare. Inom litteraturvetenskaplig och teatervetenskaplig analys är denna typ av ansats relativt vanlig, men det som utmärker den kritiska diskursanalysen är att den lyfter fram vikten av dessa prototyper och undersöker hur de är konstruerade. Fairclough kallar dessa prototyper för *tolkningsresurser* och poängterar att förståelsen blir resultatet av interaktionen mellan yttrandet och tolkningsresurserna.³⁹ Detta utgör enligt mig den kritiska diskursanalysens styrka; här undersöks hur värderingar, förståelse och kunskap konstrueras – men också hur dessa går att omskapa. Genom att se språk som diskurser och social praktik innebär kritisk diskursanalys en analys av relationen mellan texter, interaktion och kontexter. I detta ingår att undersöka vilka kopplingar det finns mellan sekventiella delar av texten samt mellan delar av texten och världen. Fairclough poängterar att dessa kopplingar skapas i vår tolkning när textens struktur möter tolkarens bakgrundsantaganden och förväntningar. Den som tolkar utgår i första hand från vissa antaganden om en specifik kontext där till exempel en dialog äger rum. Dialogen blir således alltid tolkad med ett raster bestående av tolkarens förståelse av

kontexten. Med detta sätt att se på tolkningsprocessen rymmer en specifik situation också hela systemet av sociala maktrelationer: "Just as a single sentence has traditionally been seen to imply a whole language, so a single discourse implies a whole society".⁴⁰ Diskurser bär således spår av hur samhället är organiserat och fungerar som en metonymi där en liten del indikerar en större helhet. Den kritiska diskursanalysen betonar att delarna säger något om helheten och att sättet att tala om ett fenomen också utgör förutsättningarna för hur till exempel politik utformas. Här talar Fairclough främst om skrivet och talat språk men i min studie avser jag att också analysera alla de delar som en teaterföreställning utgörs av: kostym, mask, gestik, röst, betoning, scenerier, scenografi, bild, ljus, ljud och musik. Kombinationer av olika semiotiska former kallas multimodala och är, liksom språk, former av kommunikation och berättande som möter tolkarens erfarenheter och förväntningar på händelseförlopp, människors praktiker eller föremåls egenskaper. En teaterföreställning är till sin form i stort sett alltid multimodal, men detta begrepp brukar inte användas inom föreställningsanalys, då det utgör själva grundförutsättningen inom scenkonst.

I all form av scenkonstskapande sker en urvalsprocess där vissa tecken knyts till andra och formar diskurser som i sin tur beskriver eller definierar vilka subjekt som blir möjliga att urskilja. Jag bygger upp tolkningsresurserna i form av teoretiska utgångspunkter om kön/genus, ras, ålder, och sexualitet i en intersektionell ansats. Detta innebär att jag tar spjörn mot de diskurser som finns i den samtida debatten om barn som medborgare, den unga gängmedlemmen, samt pojkar och maskulinitetsskapande. Vilka är de dominerande diskurserna i samtidens Sverige och på vilket sätt är diskurserna i föreställningarna situerade i relation till dessa? Vad händer när diskurser tar kropp och hur skapas hybrida diskurser?

Kimberlé W. Crenshaw, professor i juridik, myntade 1989 begreppet intersektionalitet och visar till exempel hur våld mot svarta kvinnor behövs ses i skärningspunkten av kön/genus och ras.⁴¹ I en svensk kontext introducerades begreppet av ekonomihistorikern Paulina de los Reyes, kulturgeografen Irene Molina och genusvetaren Diana Mulinari i antologin *Maktens (o)lika förklädnader. Kön, klass & etnicitet i det postkolo-*

niala Sverige (2002) där främst förhållandet mellan rasism, sexism och klassförtryck stod i fokus.⁴² Att anlägga ett intersektionellt perspektiv på litteratur- och teatervetenskaplig forskning innebär att kombinera flera teoretiska utgångspunkter och se hur olika maktrelationer samspekar för att iscensätta till exempel diskurser, idéer, identiteter och begrepp. En intersektionell ansats ifrågasätter den kategorisering och separering i binära kategorier som ofta skapar hierarkisk ordning och bär därmed inom sig en kritik av den strukturalistiska semiotikens förklaring till hur betydelse skapas genom skillnad. de los Reyes och Mulinari hävdar: ”att sammanfoga frakturer, synliggöra länkar, dekonstruera diskurser och skapa motbilder ingår i ett kunskapsteoretiskt projekt som denaturaliserar det för givet tagna och lyfter fram människors handlingar och politikens spelrum”.⁴³ I likhet med dem ser jag en intersektionell ansats som ett multipelt verktyg med potential att analysera komplexa diskurser. I sin tur skapar diskurserna inkludering eller exkludering, och fördelar i förlängningen makt. Jag ser också detta som en fruktbar ansats i scenkonstanalys, eftersom själva konstformen i sig ofta är polyfon och komplex. En intersektionell ansats öppnar för att kunna analysera hur scenkonst, fiktion och makt hänger samman – och detta är ett viktigt perspektiv för att utveckla scenkonsten.

METODOLOGISK TILLÄMPNING: BESKRIVNING, TOLKNING OCH FÖRKLARING

Faircloughs kritiska diskursanalys utgör en stor och omfattande metodisk byggnad där en specifik del är särskilt tillämpbar på mitt analysmaterial. I föreställnings- och diskursanalyserna har jag utgått från de tre steg som kallas *beskrivning*, *tolkning* och *förklaring* som övergripande metodologiskt ramverk.⁴⁴ Jag har dock anpassat stegen till att fungera för föreställningsanalys då Fairclough främst undersöker skriven eller talad text och dialog. I följande avsnitt redogör jag för vad detta innebär och på vilket sätt jag har närmast mig materialet med dessa tre steg som utgångspunkt.

Beskrivningen innebär att jag har översatt de tre filmade föreställningarna av *Gangs of Gothenburg* (2009/2010), *Lille Kung Mattias* (2009/2010) och *5boys.com* (2012) till skriven text för att samla iscen-

sättningarnas uttryck. Detta innebär att jag redogör för vad som händer i scenrummet: vilka repliker som sägs och hur, vilka rollfigurer som finns i scenrummet, hur de rör sig och förhåller sig till varandra, hur ljus, ljud och musik tar sig uttryck och hur scenografi och visuella komponenter ser ut och används. Som bland annat scenkonstforskaren Erika Fischer-Lichte betonar, innebär föreställningsanalys alltid att forskaren behöver beskriva sina iakttagelser av föreställningen i skriven text och språk som medium har sin egen materialitet. Ofta är till exempel känslor eller fysiska sensationer svår fångade i skriven text vilket innebär att läsaren bara kan få en ungefärlig bild av vad forskaren uppfattade.⁴⁵ I min studie står dock inte den multisensoriska påverkan föreställningarna har på publiken i fokus, utan hur föreställningarna är komponerade.

Att använda sig av filmat arkivmaterial i scenkonstanalys är ett av få sätt att inte bara fånga det visuella, utan också det temporala, auditiva och gestiska vilket är något som till exempel Sauter och Martin framhåller: ”The simplest video documents, shot with one camera covering the whole performance space, still enable us to follow the rythm of the production, the spoken or sung text, the proximities on stage as well as providing other important information”.⁴⁶ Samtidigt framhåller Sauter och Martin i likhet med teaterforskaren Marco de Marinis att scenkonstanalys i någon mån alltid handlar om att forska om objekt som inte längre existerar och att filmat material därmed ska ses som sekundärmaterial i likhet med till exempel fotografier och sufflösmansu. De Marinis menar också att forskaren snarare kan sägas skapa teaterdokumenthistoria än teaterhistoria och framhåller att de spår som lämnas i form av dokument ”are – like all documents as such, subjective, partial, elusive, and incomplete”.⁴⁷ De Marinis hänvisar också till den franska historiografen Jacques le Goff som hävdar att:

There is no such thing as an objective, innocent, primary document. The document... is the result, above all, of an assemblage, whether conscious or unconscious, of the history, the time and the society which have produced it, and also of the ensuing periods through which it has continued to be used even perhaps in silence... The document is a monument... In the end, there is no documentary truth. Every document is a lie. It is up to historians not to feign innocence.⁴⁸

Här instämmer jag i att det inte finns objektiva eller oskyldiga dokument, men jag tror heller inte att det finns någon sanning utanför den förståelse som vi skapar genom diskurser. Dokument är däremot, som le Goff poängterar, den källa vi har till det som varit och i denna studie är det filmade arkivmaterialet också ett spår av samtidens dominerande samhällsdiskurser. Även Pavis framhåller komplexiteten med filmat material då det möjliggör att uppfatta det sceniska materialet i rätt proportioner men också är en kopia av iscensättningen där allt inte går att upptäcka.⁴⁹

Jag har i detta skede strävat efter att täcka in så mycket som möjligt i redogörelsen och inte medvetet favoriserat vissa komponenter framför andra, men jag är medveten om att ett visst urval ändå sker redan här i form av vilka saker som fångas upp och inte. Vad jag uppmärksammar även i detta skede är redan kopplat till mina tolkningsresurser och formar därmed också min blick. Eftersom jag främst analyserar hur diskurserna skapas sceniskt är en viktig utgångspunkt vem som gör och säger vad, samt vilka betydelsekedjor och relationer som upprättas. En heltäckande beskrivning av föreställningarna är också svårt att åstadkomma eftersom filmatiseringarna inte fångar allt som händer i scenrummet. Detta är främst fallet i filmatiseringen av *Gangs of Gothenburg*, där publiken sitter runt rummets fyra väggar och kameran inte täcker alla delar av scenrummet. Trots detta har min ambition varit att fånga upp så mycket som möjligt av teaterföreställningarna via filmatiseringarna. Jag såg också samtliga tre föreställningar då de spelades på Backa Teater och har därför en uppfattning om hur iscensättningarna såg ut på plats, dock inte i rollen som forskare utan som privatperson, eftersom samtliga uppsättningar spelades innan jag påbörjade studien. *Gangs of Gothenburg* såg jag på plats i november 2009, *Lille kung Mattias* i januari 2010 och *5boys.com* i mars 2012.

Enligt Fairclough handlar beskrivningen om att undersöka textens formella egenskaper, där bland annat deltagares plats, turtagning, gemenskaper och strategier står i centrum. Till exempel handlar det om *relationell modalitet*, där deltagares relationer till varandra blir tydliga i form av att en deltagare uttrycker auktoritet över en annan eller hur ”vi” eller ”de” används.⁵⁰ I min analys kan det komma till uttryck i form av att

rollfigurer visar att de är ett "vi" genom att befinna sig nära varandra och/eller tar fysiskt avstånd från andra rollfigurer som är ett "de". Turtagning i dialoger och kontrollerande aktiviteter som att avbryta, kräva tydlighet eller bestämma ämne för diskussion är också intressanta uttryck för hur maktskillnader skapas inom en diskursiv praktik – och det är också en av de grundläggande utgångspunkterna för teaterregi. Vilka metaforer som används och vilka erfarenheter som framgår i textinnehållet och som pekar på en viss typ av övertygelse eller kunskap är också viktiga delar som framkommer i beskrivningen. Enligt Fairclough är det viktigt att se kännetecken i diskursen som medierade och byggda på det "sunda förnuft" som är en del av tolkningsresurserna. Det "sunda förnuftet" är således det som står mellan diskursen och den sociala strukturen.⁵¹ Fokus på hur dessa processer ser ut och hur kopplingen till det "sunda förnuftet" fungerar uppmärksammas i nästa steg. Beskrivningen ligger således till grund för kritisk diskursanalys, men också för föreställningsanalys, då teater kräver en rekonstruktion i form av en beskrivning av scenerna i föreställningen för att analysen ska kunna förankras i något. På detta sätt smälter kritisk diskursanalys och föreställningsanalys samman.

Enligt Fairclough används termen tolkning både i betydelse av att vara ett konkret steg i analysmetoden och som den texttolkning som görs av deltagare i diskurser. Anledningen till detta är att Fairclough vill poängtera att det forskaren gör och det deltagarna i en diskurs gör har många likheter.⁵² Tolkningen berör relationen mellan text och interaktion. Detta innebär att klargöra den intertextuella kontext som deltagare diskursivt verkar utifrån. Deltagarna utgår från vissa antaganden om vilka tidigare diskurser den aktuella diskursen är kopplad till: med andra ord handlar detta om vad som kan tas för givet som gemensamma referenser, vad som kan alluderas till och vad som kan sägas emot. Aktiviteter där personer, objekt eller andra komponenter interagerar analyseras utifrån frågorna: "Vad är det som händer?", "Vilka är involverade i det som händer och i vilka relationer?", samt "Vem kopplas till vad och vad får vi veta om vem?"⁵³ Texter och diskurser ses också ur ett historiskt perspektiv då det intertextuella ofta berör aspekter som har med tid, rum och plats att göra. I tolkningen har jag först kategoriserat det som händer i spe-

cifrika *aktiviteter* som rollfigurerna ingår i eller kopplas till för att sedan klargöra vilken social situation det rör sig om och hur situationen hänger ihop med större textuella strukturer som har vissa diskursiva kännetecknen. Aktiviteterna möjliggör i sin tur vissa *ämnen* och aktiviteten kopplas samman med vissa *institutionella syften*. Till exempel kan detta handla om att en polis och en intern talar om rekrytering av källor bland interner. Ämnet för aktiviteten ”möte mellan polis och intern” är här ”rekrytering” och det institutionella syftet är polisens källrekrytering. Viktigt i detta steg blir frågor om vilka subjektspositioner som sätts upp beroende på situationen och vilka lyssnar- och talarpositioner eller maktrelationer som utspelas i situationerna. Med andra ord blir svaren på frågorna ”vem är involverad?” och ”i vilka relationer?” en viktig utgångspunkt för de resonemang som jag för i relation till vilka diskurser som kan urskiljas.

Frågan ”vem är involverad?” specificerar vilka subjektspositioner som sätts upp beroende på situationen, vilka sociala identiteter denna situation tillskriver deltagarna i diskursen samt vilka lyssnar- och talarpositioner som kopplas till dessa. I mitt analysmaterial kan detta handla om den intervjusituation där före detta gängmedlemmar intervjuas, på vilket sätt kung Mattias tilltalas och själv kommunicerar med sin omgivning samt vilka positioner som upprättas i lekarna i *5boys.com*. Den andra frågan ”i vilka relationer?” handlar om att se på subjektspositionerna dynamiskt genom att undersöka vilka maktrelationer och vilken typ av social distans som utspelar sig i situationen. Detta sätt att se på dialoger som sociala situationer är något som sammanfaller väl med hur många regissörer arbetar både med dramaanalys av pjästexter och rent praktiskt med regi- och personinstruktion där de utforskar relationen mellan rollfigurer med avseende på vilken status de har i relation till varandra, till aktiviteten, till publiken och till scenrummet. På detta sätt kan regi och iscensättningar ses som ett aktivt sätt att ingå i diskursordningar.

Förklaringen berör relationen mellan interaktion och den sociala kontexten och här hamnar de sociala effekterna i centrum. Enligt Fairclough är målet med detta steg att se diskurser som en del i en social process och därmed beskriva hur diskurserna bestäms av sociala strukturer – men också att undersöka vilken effekt diskurserna har på struk-

turen genom att upprätthålla eller ändra dem. Han menar att förklaringen vrider ”the focus of critique from just discourse to aspects of the existing society which include the discourse that is critiqued”.⁵⁴ I min analys handlar detta om vilka diskurser som fångas upp i *Gangs of Gothenburg*, *Lille Kung Mattias* och *5boys.com* och vad som händer med dessa i iscensättningarna, samt i förlängningen om representationen av barn och unga reproducerar eller hybridiserar den dominerande samhällssynen på barn som medborgare, den unga gängmedlemmen och pojkar och maskulinitet. Tolkningsresurserna, det vill säga de prototyper tolkaren har i sitt långtidsminne, formas av sociala strukturer och dessa resurser skapar i sin tur diskurser. Diskurser bibehåller eller ändrar i sin tur dessa resurser – vilka i sin tur upprätthåller eller ändrar strukturer. Här finns således den spiral som jag nämnde tidigare; diskurser är del i en process där de inte bara representerar världen, de konstruerar den också. De diskurser som jag formulerar i min analys skapar på detta sätt också världen. Förklaringssteget innebär att jag undersöker om diskurserna i dessa tre föreställningar upprätthåller existerande maktrelationer, eller om och hur de transformeras. Detta intresserar mig därför att det i förlängningen handlar om vad scenkonst potentiellt kan bidra med – eller inte. Scenkonst är en konstform som spänner över allt från textbaserad teater till improviserad och rörelsebaserad performance. Scenkonst hänger aldrig fritt, den är alltid på något sätt knuten till människan och hennes kontexter. Scenkonst påverkar människor och därför har scenkonsten också makt. Jag ser hybridisering som ett potentiellt sätt att transformera diskurser inom scenkonsten – och jag vill undersöka vad det innebär.

AKTIVITET, SCHEMA, RAM OCH SKRIPT

Jag har gjort ett urval av alla de scener som föreställningarna består av, baserat på de specifika aktiviteter som jag funnit centrala för analysen. Jag har sedan namngett aktiviteterna efter vad som utspelas eller gestaltas i scenerna. Aktiviteterna i samtliga analyserade föreställningar beskrivs inte alltid kronologiskt så som de presenteras i föreställningarna, utan jag har skapat en ordning där rubriksättningen, utifrån diskurserna, bestämmer vilka scener som presenteras och när. Redan här har således skett ett

urval och en kategorisering som är en del av diskursanalysen. Ett annat urval hade således kunnat leda till andra slutsatser, men de scener jag valt att fokusera på i analysen är dominerande i de betydelsekedjor som bär upp de diskurser jag skriver fram. Transformeringsen innebär att jag som forskare använder mig av ett intersektionellt perspektiv som raster och därmed riktar min blick mot diskurser som rör till exempel demokrati, rasifiering samt pojkar, våld och maskulinitet.

I *Lille kung Mattias* heter de nio aktiviteterna Framtidsdiskussionen, Kungakröningen, Regeringssammanträdet, Besöket, Ministrarna avsätts, Barnpubliken blir regering, Budgetdiskussionen, Budgetpresentationen och De vuxna ministrarna protesterar. De 13 aktiviteter som ingår i analysen av *Gangs of Gothenburg* har jag valt att rubricera: Dokumentärintervjun, Sista mötet, Jämförelsen, Vikingareferensen, Hotelsen, Lektionen, Uteläsningen, Bötningen, Offerberättelsen, Blottandet, TV-spelet, Dikten och slutligen Mötet. I analysen av *5boys.com* har jag låtit aktiviteten Leken spänna över hela föreställningen och istället delat upp lekarna utifrån hur de förväntas gå till och vad de förväntas innehålla, eftersom hela föreställningen bygger på att rollfigurerna leker och förhandlar hur leken ska gå till.

Aktiviteterna har jag sedan spaltat upp i de kategorier som Fairclough kallar *schema*, *ram* och *skript* och då lagt extra mycket fokus på skripten eftersom det är här som subjektens relationer till varandra framkommer och kopplas till sociala strukturer.⁵⁵ Ett schema är en representation av en viss typ av aktivitet, där det finns element som förväntas komma i en viss ordning enligt den sociala och kulturella norm som råder där aktiviteten tar plats. Ett schema fungerar på så vis som en karta över större textuella strukturer. Till exempel kan det handla om hur normen för turtagningen mellan en journalist och en respondent i en intervju ser ut, eller hur normen för interagerandet mellan lärare och elever i *Gangs of Gothenburg* hanteras. Det kan också handla om hur kungakröningen i *Lille kung Mattias* iscensätts eller om normerna för det som jag kallar Superhjalteleken, Familjeleken, Bögar och Nazister samt Krigsleken, som pojkar delar i *5boys.com*. Schemat utgör således en viss aktivitets norm gällande förväntningar på både ordning och form.

En ram är en representation av allt som kan fungera som ämne eller referent inom en aktivitet. Ramar kan representera typer av personer som kungen i *Lille kung Mattias* eller polisen i *Gangs of Gothenburg*, det kan handla om objekt, som en tampong i *5boys.com* eller en rullstol i *Gangs of Gothenburg*, det kan också handla om processer så som att springa eller dö, eller representera abstrakta koncept så som demokrati eller kärlek. Vidare kan det också representera komplexa processer eller serier av händelser som utgör en kombination av dessa enheter, exempelvis en specifik lek eller en olycka. Ramen beskriver med andra ord vad och vilka som finns med i en viss aktivitet. Gränsen mellan schema och ram är inte alltid tydlig då representationen av komplexa processer också går att förklara som normerna för en viss aktivitet.

Ett skript representerar de subjekt som är involverade i dessa aktiviteter och deras relationer:

While frames represent the entities, which can be evoked or referred to in the activities represented by schemata, *scripts* represent the subjects who are involved in these activities, and their relationships. They typify the ways in which specific classes of subjects behave in social activities, and how members of specific classes of subjects behave towards each other – how they conduct relationships.⁵⁶

Skripten tydliggör på vilket sätt specifika grupper av subjekt beter sig mot varandra och hur de ingår i relationer. Det kan handla om hur polisen möter medborgare, på vilka premisser en journalist och en intervjuad interagerar eller hur regeringen beter sig mot en kung och på vilka grunder. Skripten handlar således om positioner, maktrelationer, privilegier och förhållningssätt som utgångspunkt för interaktioner mellan subjekt. Skript och ramar överlappar många gånger varandra då den sociala relationen mellan två subjekt också formar representationen av dessa. Schema, ram och skript hänger samman på så vis att ett visst schema ofta förutspår ett visst ämne eller vissa subjektspositioner och relationer.⁵⁷

NYCKELBEGREPP FRÅN THEO VAN LEEUWENS SOCIALSEMIOTIK

Utöver de tidigare nämnda delarna ur Faircloughs metod som visat sig fruktbara för min analys, inspireras jag också av den tidigare nämnda socialsemiotikern Theo van Leeuwens teoretiska och metodiska ingångar som fokuserar på både skriven text och visuell media.⁵⁸ Jag intresserar mig främst för hur Leeuwen undersöker presentationen av sociala aktörer genom att ställa frågor som ”hur blir människor skildrade?”, ”hur är de skildrade människorna relaterade till betraktaren?” och ”vilka subjekt-positioner identifierar sig betraktaren med?”.⁵⁹

Leeuwen poängterar hur avstånd inom bild och foto blir en symbolisk markör som diskursivt skapar relationer mellan de människor som porträtteras och de människor som betraktar dem. Människor som på en bild befinner sig långt borta signalerar främlingskap och människor som visas på nära håll skapar en utgångspunkt för identifikation och som varande ”en av oss”. En annan aspekt är den vinkel ur vilken vi betraktar människor. Beroende på om vi ser en person ovanifrån, i ögonhöjd, underifrån, rakt framifrån eller från sidan uttrycks aspekter av makt och inblandning i relationen mellan betraktaren och den avporträtterade. Att betrakta någon ovanifrån innebär att utöva en föreställd *symbolisk makt* över den avporträtterade eftersom betraktaren då innehar en (imaginär eller konkret) högre position till skillnad från att betrakta någon i ögonhöjd vilket signalerar jämlikhet. Det motsatta, att betraktaren tittar upp på den avporträtterade signalerar att den avporträtterade innehar en symbolisk makt över betraktaren. Att betrakta någon ansikte mot ansikte blir, enligt Leeuwen, ett slags konfrontation och att betrakta någon från sidan möjliggör utövande av symbolisk makt genom inblandning eller avskildhet beroende på i vilken kontext detta sker; om vi sitter bredvid någon på ett tåg kan det betyda avskildhet och om vi sitter bredvid en vän på en konsert tyder det snarare på inblandning.

En annan viktig aspekt berör om den avporträtterade ser på betraktaren eller inte, om detta är fallet erbjuds betraktaren en *voyeuristisk position* där de avporträtterade ”inte är medvetna” om att de blir betraktade. Om de avporträtterade ser på betraktaren intar de en position av *symboliskt*

avkrävande – de avporträtterade vill betraktaren något. Inom teaterregi kan avstånd och närhet mellan olika rollfigurer, mellan rollfigurer och scenografi/rekvisita och mellan rollfigurer och publiken ses som en självklar del av iscensättandet. Hur rollfigurer rör sig och är placerade berättar något om maktförhållanden och det skapar relationer mellan publik och scen i *Gangs of Gothenburg*, *Lille kung Mattias* och *5boys.com*. Genom att uppmärksamma hur avstånd, vinkel och betraktande fungerar diskursivt blir det möjligt att visa hur diskurserna förkroppsligas.

Det finns enligt Leeuwens teori tre olika strategier för att porträttera människor som ”andra”, som varande inte ”en av oss”. *Distansering* innebär att människor porträtteras som långt borta och som främlingar, *maktfråntagande* handlar om att porträttera människor som ”under oss” och *objektivering* syftar på att människor representeras som föremål för vår granskning snarare än subjekt som vänder sig till betraktaren. Detta innebär att det finns en skillnad mellan att människor framställs som unika eller att de framställs som tillhöriga en kategori eller social grupp och att denna skillnad gör något med betraktarens förhållande till den betraktade.

Leeuwen opererar även med begreppen *funktionalisering* och *identifikation*.⁶⁰ Funktionalisering betyder att sociala aktörer benämns utifrån vad de gör och vilken aktivitet de är involverade i, alltså vilket yrke eller vilken roll de har. Det kan också innebära att den sociala aktören benämns som kopplad till en plats eller ett objekt, exempelvis förortsbo eller boxare, eller att de helt enkelt mer generellt benämns som man, kvinna eller barn. Detta markerar att aktören inte framställs som ett individuellt subjekt utan som en generell representant med utgångspunkt i aktörens position, arbete, platsvistelse – eller yttre kroppsliga kännetecken. Identifikation uppstår när de sociala aktörerna inte definieras av vad de gör utan vad de mer eller mindre permanent eller oundvikligen är.⁶¹

Detta sätt att se på avstånd, vinkel, blick och identifikation är en viktig aspekt av teaterregi och andra scenkonstnärliga val, då detta ständigt är en del av berättandet både i relationen mellan rollfigurer på scen, och i relationen mellan rollfigurerna och publiken. I uppsättningen *Gangs of Gothenburg* används dessutom rörligt foto där de responderande unga

männen porträtteras genom bild samtidigt som de sitter i rummet. Här är det intressant att undersöka hur tilltalet mellan rollfigurer och publik varierar genom direkt tilltal med ögonkontakt eller spelscener med en tänkt fjärde vägg där publiken snarare betraktar ur en voyeuristisk position. Avstånd, vinkel och blick i iscensättningen skapar förutsättningar för vilka subjektpositioner som blir möjliga både mellan rollfigurerna och mellan rollfigurerna och publiken – och detta är en central del av diskursskapandet.

Makt i diskurser innebär, som tidigare nämnts, att det pågår en kamp om tolkningsföreträde. I sociala situationer kan det till exempel ske genom att vissa deltagare, som förkroppsligar den ena diskursen, begränsar bidragen från andra deltagare. Begränsningar kan röra *innehållet*, det vill säga vad som nämns och görs, och det kan handla om att välja och favorisera vissa sätt att prata om händelser.⁶² Det kan också beröra de sociala *relationer* som folk upprättar via diskurser och vilka *subjektpositioner* människor har möjlighet att inta.⁶³ Socialisering av människor innebär att de intar en mängd olika subjektpositioner som delvis upprättas genom att människor lär sig operera inom olika diskurstyper. Varje diskurstyp etablerar specifika subjektpositioner som de involverade blir tvungna att inta för att diskurserna ska upprätthållas.

Att genom regi fastställa relationer och möjliga subjektpositioner i en teaterföreställning, är en av många viktiga uppgifter för teaterregissörer. Därför är det också fruktbart att använda sig av diskursanalytiska verktyg i analysen av teaterföreställningar. I min studie är subjektsskapandet som en konsekvens av vissa iscensättningsval av stort intresse eftersom detta också är en central del av diskursskapandet. Att individer blir till subjekt genom att interPELLERAS eller att vissa praktiker rekryterar vissa subjekt men inte andra, kan användas både på en konkret nivå genom vilka som faktiskt blir tilltalade och hur, men också på en symbolisk nivå genom att spåra vilka utgångspunkter berättandet och berättelsen grundas på och hur det i förlängningen appellerar till vissa människor med vissa erfarenheter.

I detta kapitel har jag presenterat de teoretiska och metodologiska utgångspunkter och redskap som ligger till grund för min studie. Jag har

också argumenterat för att smälta samman semiotisk föreställningsanalys med kritisk diskursanalys och på så sätt fånga scenkonstens specificitet som konstform samtidigt som de diskursiva formationerna blir tydliga. I följande kapitel analyseras de valda föreställningarna med denna teoretiska och metodologiska ansats.

KAPITEL 4

Lille kung Mattias – barnet som medborgare och makthavare

När Backa Teater skulle göra *Lille kung Mattias* löd uppdraget från Mattias Andersson till Ulla Kassius: Gör en riktig Ingmar Bergman! – Det fick han. Vi gjorde teater med stort T enligt konstens alla regler. Jag samarbetade med världens bästa tillskärare, Lena Dahlström, för att göra de vackraste kostymer man kan tänka sig. Men hela denna underbara scenvärld byggdes bara upp i ett enda syfte att låta den falla samman.¹

I citatet ovan beskriver journalisten Mikael Löfgren och scenografen och kostymören Ulla Kassius förutsättningarna för arbetet med iscensättningen av *Lille kung Mattias* – en uppsättning som alltså skulle utgå från ett sagolikt kostymdrama och sluta med en total kollaps av scenkonstens fiktion. Originalromanen *Lille kung Mattias*, som ligger till grund för Backa Teaters uppsättning, handlar till stor del om komplicerade makt-kamper som leder till krig och romanen beskriver såväl kolonialitet som rasism.² Mattias blir monark när hans pappa dör och när tre stater förklarar krig mot honom flyr han först till fronten med vännen Felix, besegrar

de tre kungarna och får ett lån av en av de besegrade kungarna med ultimatumet att Mattias ger folket en konstitution som säger att hela folket ska regera – alltså inför en form av demokratiskt styre. Mattias inrättar en barnriksdag och en vuxenriksdag och lär känna den svarta flickan Klu-Klu, men kaos uppstår och Mattias blir återigen anfallen. Stadens mest framstående och rika medborgare bildar ett rådslag under slaget om huvudstaden och genomför en kupp. De kapitulerar med vitt flagg när Mattias, armén och svarta barnkrigare med pil och båge försöker försvara huvudstaden. De tre kungarna, som vinner slaget, dömer Mattias till att sändas till en öde ö, men innan dess lurar de honom att han ska bli arkebuserad. I sista stund får Mattias veta att han får leva.

Romanens olyckliga slut tolkas bland annat av Ratcheva-Stratieva som ett tecken på författaren Goldszmits besvikelse över människan och den politiska verklighet han levde i. En av Goldszmits poänger i romanen var således att uppmärksamma att barns delaktighet i samhället är marginaliserad och beroende av vuxnas goda vilja och denna tråd tar Backa Teater upp i uppsättningen *Lille kung Mattias* genom att undersöka vad barnpubliken tycker är viktigt i samhället. Budgetering av pengar är en annan viktig del som uppsättningen undersöker. Backa Teaters iscensättning fokuserar på det kungliga 11-åriga barnet Mattias (Ulf Rönnerstrand) som blir kung när hans pappa dör. I början försöker de vuxna Ministrarna (Gunilla Johansson, Maria Hedborg, Rolf Holmgren, Rasmus Lindgren, Laurence Plumridge, Kjell Wilhelmsen) i regeringen att på olika sätt manipulera Mattias att säga ja till deras förslag samtidigt som de undanhåller viktig information. Så småningom träffar dock Mattias den fattiga flickan Felicia (Anna Harling) som visar honom den ojämlikhet och fattigdom som tilltar utanför slottets murar. Mattias avsätter då regeringen och ger istället Ministrarnas positioner till barn i publiken.³ Hela publiken bjuds sedan upp på scenen för att diskutera och gemensamt lägga en budget för Sverige. Budgeten presenteras inför hela publiken och skickas till Sveriges finansminister. Musiken, som är ständigt närvarande i föreställningen, är skriven och komponerad av Stefan Abelsson som också finns med på scen där han spelar klarinett och gitarr.

I föreställnings- och diskursanalysen är min övergripande fråga om

och på vilket sätt *Lille kung Mattias* fångar upp och iscensätter en dominerande barnmedborgardiskurs, samt om och hur denna diskurs problematiseras och/eller hybridiseras genom föreställningens komposition. Jag har, som tidigare nämnts, närmat mig *Lille kung Mattias* med utgångspunkt i semiotisk föreställnings- och kritiska diskursanalys. Faircloughs steg beskrivning, tolkning och förklaring utgör en metodisk ram och jag har till att börja med antecknat allt som syns, hörs och sker på scenen i den filmade och arkiverade version av *Lille kung Mattias* som spelades in våren 2010. Eftersom replikerna ofta levereras snabbt har jag också kompletterat med sufflösmanusen som arkiverades 2009. I beskrivningen undersöks vilka företeelser som kopplas till vem samt hur fördelningen av talutrymmet ser ut. Detta är en viktig grund för diskurs- och föreställningsanalysen eftersom det är här jag urskiljer föreställningens olika tecken – genom att transformera en inspelad scenkonstföreställning och de tecken som finns där till skriven text blir det möjligt att särskilja de scenkonstnärliga delar som tillsammans bygger upp helheten.

Enligt Fairclough innebär tolkningen att undersöka vad som händer genom att artikulera vilka aktiviteter som äger rum, vilka ämnen som aktualiseras, vem som ingår samt vilka syften dessa aktiviteter har. Den första aktiviteten som jag presenterar rubriceras Framtidsdiskussionen och utgörs av att Ministrarna diskuterar huruvida Mattias ska ta över platsen som monark eller inte när både Kungen och Drottningen är döda. Sedan presenteras Kungakröningen där Mattias blir krönt till kung genom att tilldelas monarkens attribut och kläder. Efter detta följer Regeringssammanträdet där Mattias håller sitt första möte med ministrarna, men där de undanhåller att landet befinner sig i en djup ekonomisk kris. Vidare följer Besöket där Mattias följer med den fattiga flickan Felicia ut till hennes värld utanför slottsmurarna och möter den misär som råder där. Efter detta presenteras aktiviteten Ministrarna avsätts, där Mattias kommer tillbaka med Felicia och avsätter hela den vuxna regeringen. Sedan följer Barnpubliken blir regering, där barnen i publiken ersätter de vuxna Ministrarna. Efter detta presenteras Budgetdiskussionen där samtliga barn i publiken delas in i grupper och diskuterar hur Sveriges budget ska fördelas samt aktiviteten Budgetpresentationen där de nya Ministrarna

presenterar den fördelningen av pengar som gjorts i de olika grupperna och slutligen De vuxna ministrarna protesterar, där ministrarna försöker återta kontrollen i rummet och Mattias och Felicia rymmer med publikens budgetförslag. Kort sagt handlar aktiviteterna om vem som är involverad i vilka relationer samt hur schemat, ramen och skripten ser ut för dessa aktiviteter.

Schemat bestämmer hur den sociala och kulturella normen för en viss aktivitet ser ut. Normen bygger också på tidigare erfarenheter av vad en viss aktivitet innebär. Det kan till exempel handla om hur en kungakröning bör gå till, eller normer för hur människor beroende på position bör interagera så som till exempel barn och vuxna. Ramen tydliggör vad och vilka ämnen, personer, objekt och processer som representeras i aktiviteterna och blir i föreställnings- och diskursanalysen ett tydligt exempel på hur regi och dramaturgi är konstnärliga val som har potential att både reproducera och hybridisera dominerande diskurser. Skripten fokuserar på hur subjekten som är involverade i dessa aktiviteter betar sig mot varandra samt hur deras relationer ser ut. Detta har stora likheter med Bertolt Brechts begrepp *gestus* som syftar på gester, mimik och utsagor som människor riktar till andra människor beroende på status, position och relation. *Gestus* bygger på föreställningen om att människor blir till i relation till andra människor beroende på status, yttre omständigheter och undersöker vad som blir möjligt inom dessa förutsättningar.⁴ Detta angränsar också till ett kritiskt diskursanalytiskt tankesätt där iscensättandet och regin handlar om att visa dominerande diskurser där subjektet handlar inom och på grund av vissa omständigheter – men att också tydligt visa på vilka omständigheterna är och på så sätt uppmuntra till kritisk reflektion. Genom att närma mig *Lille kung Mattias* med denna metod undersöker jag hur föreställningen är uppbyggd och hur den förhåller sig till den dominerande barnmedborgardiskurs som råder i samhället utanför teaterföreställningen.

I följande avsnitt presenterar jag denna dominerande svenska barnmedborgardiskurs och visar hur den historiskt hänger samman med den västerländska synen på barn och den barnrätts- och rösträttsdiskurs som dominerat Sverige sedan slutet av 1800-talet.

Det västerländska barnets rättigheter och medborgarskap

Synen på barn som medborgare hänger samman med idéer om vad ett barn är, kan och bör göra och skapas i en ständig dialog med idéer om vuxenhet.⁵ I *Lille kung Mattias* är denna tematik central och därför följer nu en presentation av en rad olika perspektiv på barn som medborgare. John Wall, professor i religion och barn- och ungdomsvetenskap, är en av de teoretiker som idag är tongivande inom den internationella forskningen som berör barns rättigheter. Wall hävdar bland annat att det i den västerländska kulturen historiskt funnits tre dominerande och parallella förhållningssätt till barn som präglat såväl religionen som filosofin. Det första har handlat om att människan föds djurlik och ond och därför måste civiliseras och moraliseras. Det andra har handlat om att barn betraktas som i grunden goda, rena och oskyldiga och därmed kan rädda mänskligheten från våld och tyranni. Det tredje har handlat om att barn visar individers och samhällens potential att hela tiden kunna utvecklas moraliskt.⁶ På detta sätt ses barn som att de delar samma moraliska utvecklingsförmåga som vuxna, men samtidigt betonas att barn inte ännu är vuxna vilket leder till att de heller inte ses som fullvärdiga medborgare.

Mehmoona Moosa-Mitha, forskare inom socialt arbete, går igenom tre perspektiv på barns rättigheter som medborgare. Det första representeras av gruppen hon kallar ”Child liberationists”, vars teorier härstammar från historikern Philippe Aries (1914–1984) idéer i *Centuries of Childhood* (1962) om barndom som något historiskt föränderligt och beroende av samhälleliga förutsättningar.⁷ Detta perspektiv präglas av en diskurs där barn och vuxna betraktas som jämlika, vilket innebär att barn bör ha samma rättigheter som vuxna. Med grund i en rad barnhistorikers forskning hänvisar de till att barn till exempel under 1800-talet drev sina egna företag, gifte sig och deltog i politiska processer på samma sätt som vuxna, vilket illustrerar att den plats barn tagit eller fått i samhället varierat över tid. De definieras här som aktiva, deltagande subjekt. Barn betraktas inom detta perspektiv också som förtryckta av vuxna – bland annat genom att de konstrueras som ”ännu inte vuxna” och påtvingas

ett beroende av vuxna som främst främjar de vuxnas intressen. Familjen betraktas inom detta perspektiv som en privat sfär och fördöms som förtryckande. Vissa inom detta perspektiv argumenterar för att barn idag borde ha rätt att delta i samhället genom att gifta sig eller arbeta och att detta troligtvis skulle reglera sig självt eftersom barn generellt inte är intresserade av dessa praktiker.

Det andra perspektivet representeras av "Child protectionists" som till skillnad från "Child liberationists" poängterar skillnaden mellan barn och vuxna och definierar barns rättigheter just i form av att de inte är vuxna – men en dag kommer att bli.⁸ Där präglas diskursen av synen på barndom som ett tillstånd som präglas av omogenhet och sårbarhet. Barn behöver därför rättigheter för att beskyddas och älskas. Att behandla barn och vuxna som jämlika ses här som farligt och något som leder till att barn förväntas ta ett ansvar som de ännu inte är kapabla till. Familjen ses som barnets viktigaste relation – det är föräldrarna och inte staten som är bäst lämpade att utöva föräldraskapet. Bara om barn får illa i familjen får staten träda in. I båda dessa perspektiv kommer barns förmåga att fatta rationella beslut för sitt eget bästa i fokus – om än med olika slutsatser.

Det tredje perspektivet representeras av "Liberal paternalists" som kombinerar de två första perspektiven; barns och vuxnas skillnad erkänns – men inte som en fixerad, bestämd egenskap utan beroende på kontext.⁹ Det är dock bara åldersskillnaden som tas med i beräkningen, medan andra aspekter och föreställningar som berör ras, klass eller kön/genus inte tas i beaktande. Diskursen präglas av en syn på barndom som något socialt konstruerat och historiskt specifikt, men barn betraktas också som sårbara och i många fall beroende av vuxna. Barns kapacitet till oberoende ska respekteras, men vuxna har ett ansvar att skydda barn när de håller på att göra farliga saker, men samtidigt ge plats för barns frihetliga rättigheter när de visar kapacitet att ta egna livsbeslut. Familjen är i detta perspektiv en del av den privata sfären, men ses också som en förutsättning för att barns förmåga att praktisera sitt medborgarskap ska utvecklas. Dessa tre perspektiv utgår således från tre olika barndiskurser, deras plats i samhället samt vilken plats de borde ha. I alla tre diskurserna är vuxnas position i relation till barn i fokus och de säger således lika mycket om

synen på vuxna som synen på barn. Vuxenheten är normen som antingen problematiseras eller legitimeras – det är i relation till vuxenheten som barnet blir till. I analysen av *Lille kung Mattias* har jag tagit avstamp i det tredje perspektivet då delar av detta även är dominerande inom samtida barn- och ungdomsvetenskap.¹⁰

I antologin *Rösträtten 80 år* (2001) ger historikerna Kristina Engwall och Ingrid Söderlind en övergripande bild av hur barns rättigheter och medborgarskap successivt vuxit fram i Sverige sedan 1800-talet genom en rad lagstiftningar och skolreformer. På liknande sätt beskriver historikern Bengt Sandin i *Barnets bästa. En antologi om barndomens innebörder och välfärdens organisering* (2003) hur synen på barndom påverkats av och manifesterats i sociala, ekonomiska och politiska förändringar. I denna historieskrivning blir det tydligt att synen på barns plats i samhället hänger nära samman med folkförflyttningar, industrialisering, institutionalisering, skolreformer och välfärdssamhället framväxt. Under 1800-talets andra hälft skedde en stor inflyttning från landsbygden till städerna, vilket bland annat synliggjorde barnen i samhället på ett nytt sätt då barns arbete i jordbruket inte längre utgjorde normen. Ett mer enhetligt barndomsideal växte fram, där hem, familj, lek och skola utgjorde grundpelarna. Under 1800-talet växte därför en lagstiftning fram med obligatorisk skola, begränsningar i barnarbete inom industrin samt möjlighet till fattigvård. Orsaken var bland annat att det var vanligt att försummade barn vistades på gator och torg och det var inte ovanligt att barn åldrarna 10–17 år begick brott. På 1870-talet minskade andelen barn i skolan till följd av att föräldrar som flyttat till städerna inte skickade barnen till skolan utan lät dem bidra till familjens försörjning genom att arbeta.¹¹ 1882 infördes därför skoltvång mellan sju och fjortons års ålder och efter detta betraktades således barndomen vid denna tid vara till ända.¹²

I början av 1900-talet antogs den första barnavårdslagstiftningen och barn utom äktenskapet fick rätt att ärva sin mor. I den obligatoriska fortsättningskolan som följde på den sexåriga folkskolan infördes också medborgarkunskap som ämne.¹³ Den förlängda skolgången bidrog bland annat till att barn och vuxna alltmer skiljdes åt i olika sfärer där vuxna kopplades till arbetslivet och barnen till skolan. Under 1930- och

1940-talet blev barns vardag alltmer ett ansvar för stat och kommun och barnuppfostran professionaliserades i allt högre grad – det var med barnens hjälp som samhället skulle reformeras. Enligt barnhistorikern Anne-Li Lindgren handlade skolans undervisning under denna tid om att utbilda barnen inför deras framtida medborgarskap – medborgarskapet var således inte tänkt för barn, utan sågs som något som uppnåddes först i vuxen ålder. År 1947 infördes barnbidraget som markerade att samhället hade övergripande ansvar för barn även utanför dess institutioner. På 1950- och 1960-talet uppmärksammade barnrättsorganisationer barnmisshandling och i 1966 års lag gavs inte längre lagligt stöd för aga, men först 1979 lagstodgades förbudet mot aga. Under 1970- och 1980-talet kom synen på barn att präglas av idén om barn som självständiga individer där till exempel Barnmiljöutredningen 1970 formulerade att barn ska bemötas med respekt och ”ges möjligheter att påverka såväl utformning av fysisk miljö som innehållet i fritidsverksamheter”.¹⁴ Den reviderade Föräldrabalken på 1980-talet beskrev att ”föräldrar ska höra barn i frågor som rör barnets personliga angelägenheter” – men detta motiverades som en träning inför det kommande vuxenlivet snarare än som en del av barns fullvärdiga medborgarskap.¹⁵ Under slutet av 1980-talet tog ett nytt sociologiskt barndomsparadigm plats inom den sociologiska forskningen där barndomen sågs som något som kan ”uppfattas, erfaras och dokumenteras för barn här och nu” och där ”barndomen är ett element i den sociala strukturen”.¹⁶ Barn sågs nu som viktiga aktörer i både sin egna och samhällets utveckling snarare än som föremål för socialisation. Denna typ av forskning bidrog bland annat till att konventionen som tar till vara barns rättigheter inrättades.

År 1989 antogs FN:s Barnkonvention och frågor som rörde barnperspektiv och barns möjligheter att göra sig hörda fördes upp på agendan. I samband med detta publicerades en rad SOU-utredningar där ord som makt, medborgarskap och politik i titlarna pekar på nya förhållningssätt till barn som medborgare. Samtidigt visar studier av sociala utredningar att barns röster är märkbart frånvarande i utredningssituationer trots betoningen på barnperspektiv. I detta fall har barnrättsdiskursens beto-

ningen på att barn ska höras i frågor som rör dem själva inte tydligt lett till exempelvis förändringar i hur utredningar bedrivs.

BARN YTTTRANDEFRIHET OCH RÖSTRÄTT

År 1990 ratificerade Sverige Barnkonventionen och 1 januari 2020 blev den lag eftersom konventionen efter 30 år enligt utsaga ”ännu inte haft genomslag i praktiken”.¹⁷ Vad detta i praktiken kommer att innebära är svårt att säga då denna avhandling publicerades strax efter att detta skett och praxis på många områden ännu inte utarbetats. Artikel 13 i Barnkonventionen säger att: ”Barnet ska ha rätt till yttrandefrihet. Denna rätt innefattar frihet att oberoende av territoriella gränser söka, ta emot och sprida information och tankar av alla slag, i tal, skrift eller tryck, i konstnärlig form eller genom annat uttrycksmedel som barnet väljer.”¹⁸ Gällande vårdnadstvister anger artikel 12 att:

Konventionsstaterna ska tillförsäkra det barn som är i stånd att bilda egna åsikter rätten att fritt uttrycka dessa i alla frågor som rör barnet. Barnets åsikter ska tillmätas betydelse i förhållande till barnets ålder och mognad. För detta ändamål ska barnet, i alla domstolsförfaranden och administrativa förfaranden som rör barnet, särskilt beredas möjlighet att höras, antingen direkt eller genom en företrädare eller ett lämpligt organ och på ett sätt som är förenligt med nationella procedurregler.¹⁹

Barn har således rätt till yttrandefrihet och att uttrycka sina åsikter i frågor som rör deras liv – men detta bygger på att det finns strukturer som ger plats åt dessa åsikter. Barn, som enligt Barnkonventionen definieras som människor under 18 år om inte nationell rätt tillämpar annan ålder, har inom Europeiska unionen till exempel bara rösträtt till det nationella valet i två länder: Österrike och Grekland.²⁰ Där har de rösträtt från 16 eller 17 års ålder. I sex EU-länder har barn i åldern 16 eller 17 år rösträtt i kommunal- eller regionvalen: Österrike, Grekland, Storbritannien, Tyskland, Malta och Estland. I övriga världen har barn från 16 år rösträtt bland annat i Brasilien, Kuba, Nicaragua och utöver detta finns exempel på hur regeringar i Nya Zeeland, Sydafrika, Israel, Rwanda, USA och Kazakstan skapat strukturer för att lyfta barns erfarenheter.²¹ I minst 30 länder, som Indien, Norge, Bolivia, Nigeria och Kongo, finns det någon

form av barnparlament och i till exempel Indien och Brasilien har barn i lokala barnparlament bidragit till många förbättringar i samhället genom att föreslå förändringar i utbildningspolitiken och omfördelningar av resurser inom samhällsservicen.

I Sverige finns Ungdomsfullmäktige som består av personvalda barn i åldern 12–17 år, som är skrivna i kommunen och som under ett år diskuterar och driver politiska frågor på kommunal nivå i till exempel skolutskottet, utskottet för stadsutveckling, kultur- och fritidsutskottet, trygghetsutskottet och utskottet för ung demokrati.²² Ungdomsfullmäktige har en egen mindre budget som de kan söka medel från när de röstat igenom motioner som på olika sätt kräver resurser, men de kan också påverka vuxna politiker att genomföra förslag som kräver stora resurser och politiska förändringar. Den förändrade synen på barn har således sedan slutet av 1800-talet resulterat i en rad olika reformer och lagändringar där barn och ungas rättigheter stärkts, men barn har fortfarande liten möjlighet att påverka den övergripande politiska riktningen i Sverige. För detta krävs möjligheten att rösta.

I *Unga medborgare. Ungdomsstyrelsens slutrapport i projektet Ung i demokratin* (2003) beskrivs medborgarrollens kärna som ”rätten att i allmänna val välja statens styrelse, följa politiken under mandattiden och vid nästkommande val antingen ge de förtroendevalda fortsatt mandat eller avsätta dem” och 73 procent av 3295 tillfrågade 18-åringar angav att röstning i val är ett ”effektivt eller mycket effektivt sätt att påverka politiken”. På andra plats kom ”att arbeta för att få uppmärksamhet från press, radio och tv” och på tredje plats ”att arbeta inom politiska partier”. Om rösträtten är kärnan i ett medborgarskap och ses som det mest effektiva sättet att påverka politiken är det intressant att resa frågan om vilket slags medborgarskap barn egentligen har. Sverige har, trots att motsatsen ofta lyfts fram, fortfarande inte allmän rösträtt eftersom två miljoner medborgare varje år inte har rätt att rösta – det vill säga alla personer under 18 år. Och frågan om barns rösträtt är fortfarande kontroversiell i Sverige. När den allmänna rösträtten infördes i Sverige var rösträttsåldern satt till 23 år, 1945 sänktes den till 21 år, 1965 till 20 år, 1970 till 19 år och 1974 till 18 år. Vid vilken ålder människor borde ha rösträtt i Sverige är således

något som omvärderats ett antal gånger. Decennierna före 2009 då *Lille kung Mattias* hade premiär, debatterades barns rösträtt på ett antal olika nivåer.²³

År 2008, det vill säga i nära anslutning till när *Lille Kung Mattias* spelades, kommenterade Barnombudsmannen i ett remissvar till Justitiedepartementet det förslag som lagts fram angående en reformerad grundlag. I utredningen som föregått förslaget görs bedömningen att ”det nuvarande sambandet mellan rösträttsålder och myndighetsålder inte bör brytas” och utredningen ”finner ingen anledning att ändra rösträtten till att styras av kalenderåret istället för som idag av åldern på valdagen”.²⁴ Barnombudsmannen kommenterade inte bedömningen att rösträttsålder och myndighetsålder bör sammanfalla, men propagerade däremot för att 18-åringar ska ha rösträtt från det år de fyller 18 och att detta inte ska styras av åldern vid själva valdagen, eftersom val i Sverige endast hålls vart fjärde år och att en människa som fyller 18 samma år som valet, men efter valdagen, i så fall måste vänta fyra år till för att kunna rösta. Barnombudsmannen menade också att det fanns anledning att utreda möjligheten för barn som fyllt 16 år att kunna rösta i kommunalval och landstingsval eftersom detta ger ”barn och unga en möjlighet att påverka samhället genom att kunna rösta”.²⁵ Barnombudsmannen hänvisade till Rädda Barnens Ungdomsförbund som vill sänka röståldern till 16 år och menade att man efter att ha gått ut grundskolan själv kan bestämma huruvida man ska gå vidare till gymnasiet eller börja arbeta samt att man vid 16 års ålder även har rätt att driva företag, förfoga över sin arbetsinkomst och betala skatt. Man förväntas således ta ansvar, men ges inte rätten att påverka sin situation genom rösträtt. Sedan dess har frågan om barns rösträtt kommit upp då och då i svensk debatt, men är fortfarande inte prioriterad av något politiskt parti. Rösträttsdiskursen är således trög och de debatter som aktualiserat frågan har ännu inte skapat några större förändringar.

ETT SKILLNADSBASERAT PERSPEKTIV PÅ MEDBORGARSKAP

Idag utgör barn en tredjedel av mänskligheten i världen, men är historiskt sett fortfarande den mest marginaliserade gruppen.²⁶ I en västerländsk kontext utformas och drivs fortfarande samhällen med vuxenhet som mänsklig norm, där barn konstrueras som ”den andre” – de som en dag ska växa upp, men ännu inte gjort det. Wall lyfter fram att 10 miljoner barn i världen dör varje år på grund av svält eller sjukdomar som lätt går att bota. Vad är det som gör att alla dessa barns liv inte uppmärksammas mer? En möjlig orsak till att barns marginaliserade ställning inte drastiskt förändrats är, enligt Wall, att Jean-Jacques Rousseaus såväl som John Lockes (1632–1704) teorier om demokratiskt tänkande fortfarande ligger till grund för det västerländska politiska systemet.

Wall bygger vidare på Moosa-Mithas problematisering av uppdelningen mellan det privata och det offentliga och hennes diskussion om ett skillnadsbaserat perspektiv på medborgarskap. Moosa-Mithas menar att ett skillnadsbaserat perspektiv definierar jämlikhet bredare än själva ägandet av formella jämlikhetsrättigheter. Istället lyfter perspektivet fram de erfarenheter av uteslutning som medborgare bär på grund av att de skiljer sig från den norm som tas för given i sociala institutioners praktiker och värderingar.²⁷ Enligt Rousseaus och Lockes teorier kräver nämligen det demokratiska politiska systemet en skarp gräns mellan det privata och det offentliga där ansvar och beroende förläggs till den privata sfären och autonoma rättigheter till den offentliga sfären.²⁸ Barn visar, enligt Wall, att denna uppdelning mellan politiskt oberoende och familjen som beroende är imaginär.²⁹ Både politik och familjeliv innebär olika typer av ömsesidigt beroende eftersom båda sfärerna bygger på efterfrågan på medlemmarnas erfarenheter för att fungera demokratiskt. Moosa-Mitha påvisar också att dessa två sfärer är nära sammanbundna genom att en stor andel lagar i den offentliga sfären bestämmer direkt över den privata i form av till exempel sexuallagstiftning och äktenskapsbalk. Wall hävdar att politisk filosofi länge har definierat demokrati som en del av den vuxna offentliga sfären och att barn har setts som för inkompetenta eller beroende för att kunna utöva någon politisk makt. Wall menar där-

för att en demokrati som representerar människor i alla åldrar kräver en omvärdering av den traditionella upplysningssidén om att demokratisk representation är ett uttryck för en oberoende eller utvecklad rationalitet.

Ålder utgör således en viktig förutsättning för medborgarens möjligheter att överhuvudtaget kunna kämpa med utgångspunkt i skillnader av erfarenheter. Wall föreslår därför att definitionen av det politiska subjektet behöver breddas baserat på en omstrukturering av sociala normer, där barns erfarenheter får plats.³⁰ Han menar, i likhet med en rad skillnadsbaserade teoretiker, att en demokrati bara kan representera barn på ett rättmätigt sätt om denna är ”reconceptualised as a politics of difference” och att ”a genuinely inclusive sharing of power by the whole *demos* requires procedures of representation in which differences of experience are able to make a structural difference in the political whole”.³¹ Wall menar att mänskliga rättigheter främst är grundade i vuxnas erfarenheter och perspektiv – först när de inrymmer en åldersdiversitet av erfarenheter kan barns position bli en del av dem.³² Han propagerar också för att mänskliga rättigheter borde bygga på allas vårt ansvar inför den andre, snarare än på individens frihet, jämlikhet eller rationalitet.³³ Orsaken till detta är att begrepp som frihet, jämlikhet och rationalitet enkelt kan manipuleras av maktavare. Historiskt sett har detta fått katastrofala följder. I till exempel Förintelsen blev konsekvensen att judar och andra förföljda grupper avhumaniserades och fråntogs identiteten som rationella varelser. Wall menar att barn borde ha rösträtt och att politiska val, genom ett barnistiskt perspektiv, borde göras till det mest kraftfulla verktyget för att göra politiska representanter mottagliga för medborgarnas diversitet i levda erfarenheter. Om barn hade rösträtt skulle de politiska representanterna också bli tvungna att reagera på och hantera barns olika livserfarenheter samt i förlängningen utforma politiken därefter. På detta vis skulle demokratisk representation komma att handla om att sträva efter den största möjliga mottagligheten för medborgarnas skillnader i levda erfarenheter och detta skulle, enligt Wall, i högre grad kunna inkludera barn som fullvärdiga medborgare.

I detta avsnitt har jag påvisat den mängd olika perspektiv på barns plats, medborgarskap och rättigheter som tagit sig uttryck i så väl debat-

ter som konkreta lagändringar historiskt sett. Barnmedborgardiskursen är trög och har länge utgått från att barn definieras som icke-vuxna. I följande avsnitt formulerar jag på vilket sätt vuxennormen än idag skapar ramarna för den dominerande barnmedborgardiskursen.

Dominerande barnmedborgardiskurs

I följande avsnitt kommer jag att presentera och diskutera den dominerande barnmedborgardiskurs som råder i samtida Sverige och som fångas upp och iscensätts i *Lille kung Mattias*. Diskussionen om medborgarskap har, som tidigare nämnts, historiskt sett främst utgått från att barn inte på samma sätt som vuxna är viktiga i sitt varande här och nu, utan ses som fullvärdiga medborgare först när de blivit vuxna. På grund av detta har jag valt att rubricera den dominerande barnmedborgardiskursen för *Blivandediskursen*. Denna diskurs grundas på ett källmaterial som främst består av forskning inom barn- och ungdomsvetenskap, barndomssociologi och filosofi.

1994 beskrev sociologen Jens Qvortrup att uppdelningen i barn och vuxna präglas av att vuxna ses som ”mänskligt varande” (being) och barn som ”mänskligt blivande” (becoming).³⁴ Den ”mänskligt varande” kännetecknas av att vara stabil, hel och självständig medan den ”mänskligt blivande” kännetecknas av att vara förändringsbar, ej fullständig och beroende. Detta perspektiv har, tillsammans med en mängd sociologisk forskning som under 1990-talet problematiserade uppdelningen mellan barn och vuxna och barnsynen, banat väg för en motdiskurs som präglas av synen på barn som viktiga i sig själva, här och nu. Bland annat har sociologen Nick Lee utvecklat detta perspektiv och undersökt vad som händer när synen på barn grundas i ”varande”, respektive ”blivande”. Lee diskuterar varför många teoretiker argumenterar för att barn borde ses som ”varande” precis som vuxna, men att detta också kan vara problematiskt då vuxenheten fortfarande fungerar som norm för detta ”varande”. När barn definieras som ”blivande” gör de inte bara det i relation till en tänkt resa mot att bli vuxna, utan också i relation till en resa mot att bli erkända som subjekt.

Lee presenterar det han kallar för det dominerande ramverket eller

den sanningsregim som länge legat till grund för hur barn och vuxna förväntas interagera i en västerländsk kontext. Lee menar att det dominerande ramverket bygger på sociologen Talcott Parsons (1902–1979) och psykologen Jean Piagets (1896–1980) teorier, där att växa upp och bli vuxen handlar om att socialiseras in i samhällets kultur och i modernitetens anda röra sig från beroende mot rationalitet och oberoende. Att barn behandlas som blivande ses här främst som en nödvändig strategi för att mänskligheten ska kunna upprätthålla stabilitet på både individuell och social nivå – om barn inte socialiseras kommer detta potentiellt att leda till kaos. Mot detta ramverk ställs bland annat barndomssociologerna Allison James och Alan Prouts kritik av socialisering och utveckling som utgångspunkt. 1990 propagerade James och Prout för ett nytt paradigm där barn blir sedda som subjekt med agens som redan påverkar sitt eget och andras liv.³⁵ James och Prouts kritik handlar främst om att barn genom den dominerande diskursen klumpas samman till en kategori där det enskilda barnet inte erkänns som individ. Om ett barn till exempel opponerar sig mot en vuxen tolkas detta, enligt ramverket, som att barnet behöver socialiseras ytterligare – inte att det är en mänsklig individ som har en annan åsikt. Risken är att egenskaper som tilldelas kategorin barn ses som universella och leder till att allt som barn uttrycker värderas med utgångspunkt i dikotomin socialiserat/inte socialiserat. På detta vis riskerar barn att tystas och inte tas på allvar.

Det dominerande ramverket som Lee presenterar, bygger liksom Bli-vandediskursen på att barn antas sakna de kompetenser som krävs för att vara med och fatta politiska beslut. Detta gör det svårt att argumentera för att barn som medborgare borde beredas plats för att höras och kunna påverka samhället. Vuxna som propagerar för att barn bör ha en plats som politiska subjekt ses istället som oansvariga eftersom de med ramverkets logik inte tar sitt ansvar för barns utveckling och socialisering. Vilken maktrelation vuxna och barn ska ha är således redan bestämt och alla alternativ till denna konstrueras som oansvariga och rent av farliga. Som måttstock framställs den vuxne som: ”a kind of standard model of a person, which stands ready to be used to measure children’s incompleteness”.³⁶ Om vuxna själva matchar denna vuxna standardmodell är dock

inte en fråga, ålder och generationsordning fungerar här som ett slags säkerhet för att vuxna själva skall vara undantagna från att problematiseras. Makt och auktoritet kopplas således samman med ålder, och barn diskvalificeras på detta vis eftersom de biologiskt sett aldrig kan leva upp till den vuxna standardmodellen.

AGENTSskap, BEROENDE OCH SKILLNAD I ERFARENHETER

Wall framhåller hur vuxenhet som norm präglar de tre modeller genom vilka barns medborgarskap ofta teoretiseras och diskuteras idag. I dessa modeller fungerar begreppen *agentskap*, *beroende* och *skillnader i erfarenheter* som diskursiva utgångspunkter. Problemet med begreppet agentskap är, enligt Wall, att det bygger på en politisk norm med vuxenhet som utgångspunkt. Agentskapmodellen innebär att barn placeras i en vuxencentrerad politisk konstruktion istället för att hela konstruktionen utmanas och istället grundas på barns erfarenheter och positioner. Beroendemodellen bygger på utvidga medborgarskapet så att även relationella band poängteras och att politiskt och socialt beroende blir en del av det politiska samtalet. Detta är en modell som potentiellt inkluderar barn som fullvärdiga medborgare, eftersom barns och vuxnas beröringspunkter då blir viktiga. Enligt Wall är problemet med denna modell att det fortfarande finns skillnader i makt och kontroll över samtalet då vuxna ofta har större erfarenhet av att föra politiska samtal. Även om barn kan föra sin talan kan de inte lika lätt styra samtalet och hamnar därför lättare i underläge då samtalet vilar på en vuxennorm. Modellen som propagerar för skillnader i erfarenheter utgår från att demokrati handlar om att bekämpa historiska normer och istället sträva mot att inkludera största möjliga mångfald av sociala skillnader: "To gain representation as citizens is not just to have a voice or to join in the conversation but most importantly to be empowered to assert one's own difference against others".³⁷ Problemet även med denna modell är, att barn överlag har mindre erfarenhet av att kämpa för politisk makt och dessutom genom sina färre år i samhället haft mindre tid att samla på sig såväl utbildningsmässigt som socialt och ekonomiskt kapital. I de olika perspektiven finns således

olika syn på i vilken grad vuxna bör bestämma över barn och varför. Vuxenheten fungerar som norm för medborgarskapet och även försöken att omfamna barn i den medborgerliga diskussionen riskerar att landa i att barn stoppas in i en struktur som helt bygger på kapital som endast vissa vuxna haft möjlighet att tillförskansa sig. Barns rättigheter är på detta sätt beroende av vuxna som medvetet använder sin maktposition till att lyfta frågor som rör barns verklighet – eller i allra bästa fall förändrar lagar och strukturer så att barn själva får en plats att höras och på riktigt påverka samhället.

James och Prouts paradig där vuxna och barn inte delas upp i varande och blivande och där utgångspunkten istället är att den mänskliga varelsen har agens oavsett ålder, är idag en grundläggande utgångspunkt inom barndomsociologin och fungerar på så sätt som en motdiskurs till Blivandediskursen. Istället för barndom talas det om barndomar i plural eftersom barn liksom vuxna lever med olika förutsättningar som bygger på föreställningar om, och materiella villkor som har att göra med bland annat kön/genus, klass, etnicitet, ras och sexualitet. En utmaning som dock kvarstår om barn definieras som varande, är frågan om när barn ska kategoriseras som en grupp med gemensamma intressen och när barn ska erkännas som individer med vitt skilda ståndpunkter. I vissa fall kan kategoriseringen barn föra med sig möjligheter att aktualisera specifika problem, vilket blir svårt om alla barn främst behandlas som individer. Detta är till exempel fallet då en kategorisering av barn kan vara användbart i frågor som rör rättigheter då det här finns en strukturell diskriminering som bygger på generationsordning. Att omdefiniera barn som varande får också konsekvenser för familjestrukturen och den sociala ordning som råder i ett samhälle; det kräver nämligen en övergripande omstrukturering av hur makt fördelas i samhället beroende på ålder. Att använda begreppet ”blivande utan slut” är, enligt Wall, ett sätt att diskutera både barns och vuxnas agentskap, medan ett annat är att utveckla nya begrepp där vuxna och barn båda ses som fundamentalt beroende och ofullständiga. Ett sådant exempel är att istället för att definiera agens som något som människor äger, snarare betrakta det i likhet med Bruno Latours aktör-nätverksteori (actor network theory) som något som görs möjligt när rätt

förutsättningar och nätverk finns tillgängliga för individen. Att växa upp blir med detta resonemang ”what happens as networks or assemblages of extension expand and incorporate more and more elements” och handlar således om att individens nätverk ökar snarare än om endast handla om att den blir äldre.³⁸ Därigenom blir andra maktdimensioner såsom till exempel klass och genus viktigare än ålder och generationsordning. Att växa upp innebär enligt aktörnätverksteorin också att sakta ner, då takten för att passera från en social ordning till en annan minskar i takt med att nätverket, och därmed också normerna, ökar.³⁹

En annan möjlig motdiskurs till Blivandediskursen är Walls tanke om en utvidgning av det politiska subjektet med hjälp av det han kallar childism, eller barnism. Begreppet childism används idag i två motsatta betydelser: I det ena fallet betecknar det förtryck mot barn på grund av ålder och i det andra fallet betecknar det att barns perspektiv och röster får en plats i samhället. Barnism är enligt Wall liksom feminism eller queer-teori ett sätt att vidga mänskliga perspektiv och verka för att människor som på olika sätt nedvärderas, nedprioriteras eller förtrycks på grund av sin unga ålder istället lyfts fram. Begreppet barnism användes i svensk kontext redan 1989 av Margareta Rönnberg i *Skitkul! Om sk skräpkultur* och uttrycket ”childistisk forskning” användes i denna betydelse av Leena Alanen som 1992 utarbetade en ståndpunktsteori för barn i *Modern Childhood? Exploring the "Child Question" in Sociology*.⁴⁰ En av vinsterna med childism som poängteras är att generation blir en sociologisk variabel att ta hänsyn till i den politiska samhällsdebatten.

Blivandediskursen fångas på olika sätt upp i Backa Teaters uppsättning av *Lille kung Mattias*. Diskursen bygger på att det först och främst är vuxna med medborgarskap i en nationalstat som i olika diskursordningar omtalas som och får tillgång till medborgerliga rättigheter i form av rösträtt, politiskt beslutfattande och möjlighet att höras i den offentliga debatten. Det manifesteras också genom att barn som samhällsmedborgare inte lyfts fram av vuxna i viktiga politiska diskussioner som berör dem, samt att barns egna åsikter och röster inte är självklara i de politiska beslut som rör deras vardag, vilket de borde vara.⁴¹

I detta avsnitt har den dominerande barnmedborgardiskursen de-

finierats som Blivandediskursen och aktuell forskning som teoretiserar synen på barn som blivande har diskuterats. I nästa avsnitt påbörjas analysen av *Lille kung Mattias* och de skript som på olika sätt iscensätter Blivandediskursen presenteras.

ADULTISMSKRIPDET I LILLE KUNG MATTIAS

I *Lille kung Mattias* iscensätts Blivandediskursen till en början genom ministrarnas aktivitet Framtidsdiskussionen där de diskuterar hur landet, som är inne i en ekonomisk kris, ska styras när Kungen ligger dödssjuk och Drottningen är död sedan länge. Det huvudsakliga schemat, det vill säga den förväntade ordningen för denna scen, består således av ett regeringsmöte där Ministrarna ska diskutera fram en lösning för hur landet ska styras när den ende tronarvingen är ett barn på elva år som vare sig uppfyller vuxenmedborgarnormen eller föreställningen om en makthavare, men har den lagliga rätten att bestämma över ett helt land. Ramen, det vill säga de personer och ting som finns representerade i aktiviteten, innefattar samtliga Ministrar och Mattias som till en början inte är fysiskt närvarande, men senare kommer in under regeringsmötet.

Framtidsdiskussionen präglas av det förhållningssätt jag valt att kalla *adultismskriptet*. Adultism (eller vuxenism) är ett begrepp som, i likhet med hur vithet fungerar inom rasism, beskriver hur vuxenhet görs till norm och osynliggörs genom att barn som kollektiv bedöms negativt enbart med utgångspunkt i deras låga ålder. Ålder är med denna utgångspunkt således något som görs och de kritiska åldersforskarna Clary Krukula och Barbro Johansson beskriver görandet av ålder som att: "Man förstår sig själv, förklarar och bedömer beteenden med utgångspunkt i ålder, och man drar fördelar eller begränsar sig själv eller sin omgivning utifrån vad som förstås som 'passande' utifrån ålder."⁴² Ålder är i högre grad en flytande position i jämförelse med kön och sexualitet som ofta förstås och beskrivs som binära eller mer stabila under en livstid.⁴³ Att individers ålder förändras ses som norm och detta innebär att individer också byter positioner i åldersrelationer livet ut.

Enligt sociologen Satu Heikkinen användes begreppet adultism redan 1903 av Pattersen Du Bois i *Fireside Child-Study. The Art of Being*

Fair and Kind (2009) som ett sätt att beskriva vuxnas fördomsfulla förhållningssätt till barn. Sedan dröjde det till 1978 innan psykologen Jack Flasher utvecklade begreppet till att främst handla om vuxnas maktmissbruk och beskrev det som en tendens att betrakta barn och vuxna i en fast hierarkisk relation där alla vuxna är överlägsna alla barn i både färdigheter och dygd.⁴⁴ Flasher menar att adultism bland annat kan ta sig uttryck i överbeskyddande av barn, att inte tillåta eller uppmuntra barn att tänka, känna, tala eller bete sig på ett sätt som främjar individens speciella potentialer och unika personlighet. Det kan också innebära att försöka göra barn till en avbild av sig själv, att vuxna beter sig som att de äger barn genom att ha kontroll över alla situationer eller att vuxna inte låter barn vara med och ta beslut och försöker hindra barn säga sin åsikt genom att pålägga barn skuld och skam och en känsla av att de är inkompetenta. Pedagogen och författaren Adam Fletcher lyfter att adultism verkar i hela det västerländska samhället på både regerings-, utbildnings-, social-, och familjenivå och pedagogikutvecklaren John Bell påtalar att adultism kan leda till att unga människors självkänsla och självförtroende undermineras, att de har en ständig känsla av att vara värdelösa, maktlösa och inte bli tagna på allvar.⁴⁵ Detta kan i förlängningen, enligt Bell, potentiellt leda till en negativ självbild samt såväl utåtagerande som självdestruktivitet. Förtryck i form av till exempel sexism och rasism kan naturligtvis också bidra till dessa reaktioner, men det som utmärker adultism är att det fortfarande sällan uppmärksammas och att det finns lite forskning om fenomenet i jämförelse med sexism och rasism. Adultism är dessutom utgångspunkten för hur den västerländska världen organiserar samhället; vuxna har makt över barn. Bell föreslår ett antal frågor som vuxna kan ställa sig själva för att ta reda på om de praktiserar adultism: ”Skulle jag behandla en vuxen på detta sätt? Skulle jag tala till en vuxen med den här tonen? Skulle jag ta saker ur en vuxens hand? Skulle jag ta det här beslutet åt en vuxen? Skulle jag ha denna förväntan på en vuxen? Skulle jag begränsa en vuxens uppträdande på det här sättet? Skulle jag lyssna till en vuxen väns problem på samma sätt?”⁴⁶ Tanken med att reflektera över hur man som vuxen tilltalar och förhåller sig till barn handlar inte om att vuxna ska sluta ansvara för barn. Tvärtom hävdar till exempel

barnpsykologiforskaren Dion Sommer att barn har medfödda grundkompetenser som krävs för att lära sig av sociala relationer och att dessa kompetenser ser olika ut beroende på om det är ett spädbarn, småbarn, större barn eller en ungdom.⁴⁷ Detta leder till att mening konstrueras olika beroende på ålder och att barns fysiska, emotionella, kognitiva och sociala kompetenser blir mer komplexa med åldern. Om barn får för högt ställda krav alltför tidigt i utvecklingsförloppet och således inte haft möjlighet att utveckla kompetenser för att hantera detta blir det svårt för barnet att överblicka detta. Vuxnas roll är därför att ”assistera barnet i dess tillägnandet av de moraliska och sociala orienteringskartor som gör det möjligt att navigera i det senmoderna livets sociala geografi” och fostrande ses som centralt för barns utveckling.⁴⁸ Det är således fortfarande vuxna som har det juridiska och omsorgsgivande ansvaret som till exempel vårdnadshavare. Snarare handlar det om att fråga sig om tanken om att barn behöver socialiseras ständigt bör prägla vuxnas interaktion med barn. Vad händer om vuxna istället möter barn med en vilja att själva lära sig något? Flasher propagerar för ett nytt paradig där relationen mellan unga och vuxna fungerar horisontellt istället för vertikalt. Detta betyder inte att de är jämlika, men de är laterala på så vis att vuxna respekterar unga just för att de är unga och att åldern ses som en tillgång istället för en brist.

I *Lille kung Mattias* inleder kompositören och musikern Stefan Abelson med att spela det glada stycket *Overtyr* på klarinett till inspelade trummor och piano, vilket först skapar en varm och positiv känsla i rummet.⁴⁹ När ministrarna kommer in i dunkelt ljus och skakar hand ändras musiken till moll och en känsla av större allvar skapas. Sedan hörs en nyhetsröst proklamera: ”Den internationella lågkonjunkturen har slagit extra hårt mot just vårt land. På över 100 år har vi inte upplevt en så djup ekonomisk kris. Allt fler större arbetsplatser läggs ner, arbetslösheten ökar och nedskärningarna är mycket kraftiga. Oron bland människorna är stor och krisen drabbar hårdast mot dem som är unga och sjuka och redan fattiga”.⁵⁰ Ministrarna, som har stela vitmålade ansikten, svarta rockar med band över axeln i grönt, rött eller guld samt svarta hattar, diskuterar intensivt läget. Smink och kostym framställer dem som dockor

och förhöjningen gör att de framstår som mindre mänskliga än till exempel Mattias som har rosiga kinder. Ministrarna personifierar på detta vis makten. De nämner hur barn och unga drabbas av den ekonomiska krisen, men de barn och unga som reagerar till följd av detta omnämns som stökiga och bråkiga. Här råder ett slags blandning mellan monarki och ministerstyre, men Ministrarna tycks inte vara folkvalda eller basera sina förslag på en demokratisk process där folket kommer till tals. Ministrarnas relation till folket fungerar som en allegori över vuxnas relation till barn där vuxna förväntas och tror sig veta barns bästa i alla lägen utan att vara intresserade av eller fråga barnen om deras åsikt. Skolministern (Gunilla Johansson) säger: ”Skolorna allt sämre. Större klasser, färre lärare och lokalerna kan inte skötas så som dom borde” och meddelar att ”Tre fritidsgårdar, två vårdcentraler och ett badhus fick stänga bara förra veckan här i staden” medan Finansministern (Laurence Plumridge) påpekar: ”Pengarna räcker inte, budgeten måste hållas”.⁵¹ Försvarsministern (Rasmus Lindgren) menar: ”Och barnen och ungdomarna i landet verkar alltmer oroliga för framtiden” och Justitieministern (Maria Hedborg) hävdar: ”Dom stökar och bråkar och kastar sten”.⁵² Miljöministern (Rolf Holmgren) rapporterar: ”Arbetslösheten ökar” och Skolministern undrar: ”Vad skall ungdomarna göra? Ingen framtidstro, ingenstans att ta vägen. Ute och driver på kvällar och nätter” medan Försvarsministern menar att det är föräldrarnas uppgift att hålla efter barnen.⁵³

När de sedan kommer in på hur landet ska styras är Mattias, i egenkap av barn, inte en kandidat som har något att tillföra förutom att han är den ende rättmätige tronarvingen. Ministrarna håller inte med varandra och adultismskriptet aktualiseras här genom att Mattias inte ses som kapabel att fungera som kung eftersom han är elva år. När Justitieministern menar att regeringen måste visa folket att de har en plan för att ta sig ur krisen och att det ”bara finns en enda lagligt korrekt lösning på detta” håller Skolministern, Försvarsministern och Finansministern inte med: ”Jag trodde vi hade diskuterat färdigt om den här saken! Som finansminister tycker jag det är totalt oansvarigt att göra en elvaårig pojke till kung!”⁵⁴ Justitieministern fortsätter hävda att Mattias är ”den ende rättmätige efterträdaren till makten” men Skolministern menar: ”Vi kan inte

låta ett elvaårigt barn styra ett helt land! Hur skall han kunna... förstå... allting?... Besluta kring... allting?”⁵⁵ Justitieministerns farhåga är att det blir revolution om någon av dem skulle ta över makten och Miljöministern håller med. Försvarsministern hävdar däremot: ”Ursäkta mig – jag är försvarsminister, men jag kan inte låta bli att skratta! Ni måste skämta? Tänk om det till exempel skulle bli ett krig? Hur – ursäkta – inihelvete tänker ni då att den där lilla skitungen skulle kunna...” och under denna replik kommer Mattias in utan att någon av ministrarna tar notis om honom.⁵⁶ Justitieministern håller fast vid att: ”Mattias har den lagliga rätten till makten! Det måste bli han som blir vår nye konung!” och Mattias som nu står bredvid Skolministern säger ”Hej. Var är pappa?”⁵⁷

Här kallas Mattias såväl ”rättmätig arvinge” som ”skitunge” och det blir tydligt att tronarvingesystemet är anpassat efter en vuxennorm där man tänker sig att tronarvingen är vuxen när regerande Kung eller Drottning dör. När detta inte är fallet finns det ingen struktur för att hantera läget trots att scenariot hela tiden är sannolikt eftersom en tronarvinge är det redan från födseln. Det finns med andra ord ingen struktur för ett förmyndarskap i likhet med hur bland annat unga tronarvingar i Sverige haft en förmyndare tills de själva blivit myndiga.⁵⁸ Ministrarnas diskussion avslöjar således hela tronarvingesystemet som starkt vuxencentrerat då det förutsätter att tronarvingen med en gång ska kunna ”förstå” och ”leda ett helt land” utan någon typ av förmyndarskap eller hjälp från andra. I en del av Ministrarnas uttalanden om Mattias praktiseras också adultismskriptet då de lägger stort fokus på ålderns betydelse, då Mattias endast i egenskap av sin ringa ålder ses som otänkbar som regent eftersom han inte förutsätts förstå någonting. Ministrarna utgår därmed från en kollektiv bedömning som grundar sig på att elvaåriga människor inte kan regera ett land på samma sätt som en vuxen. De utgår från en föreställning om vad elvaåriga människor är kapabla att förstå eller göra istället för att ta reda på vad just den här elvaåringen förstår, kan göra eller bidra med. I detta finns en syn på Mattias som blivande snarare än varande och vem Mattias är i nuläget inte förs på tal i diskussionen – han är bara sin ålder. Samtidigt erbjuds han inte relevant information om läget och Ministrarna svarar inte direkt på hans frågor.



Den blivande kung Mattias (Ulf Rönnerstrand) försöker få svar från Ministrarna.

FOTO: OLA KJELBYE

Adultismskriptet som Ministrarna praktiserar skulle i själva verket kunna utgöra ett större hinder för Mattias att förstå läget än hans ålder. När Mattias till exempel frågar var hans pappa är ställer sig alla Ministrarna till höger på scen och hälsar övertydligt och hurtigt medan Mattias står själv till vänster. Det tar tid innan de överhuvudtaget svarar på frågan. Först säger de att pappan sitter i ett möte, sedan att han ligger och vilar eller läser en blankett och först när Mattias säger åt dem att "lägga av" och berättar att han vet att pappan är sjuk, meddelar de att han är i ett av tornrummen tillsammans med Sjukvårdsministern. När Mattias vill veta var tornrummet ligger svarar Ministrarna efter en stund på frågan, men Mattias hittar inte dit och dirigeras fram och tillbaka av stressade Ministrar i en scen med dunkelt ljus där Mattias exponeras i en rund spotlight. Under scenen spelar Abelssons klarinett det jazziga stycket *Var är pappa?* tillsammans med cymbal och piano, vilket skapar en stressig atmosfär.

När Mattias efter en stunds letande hittar rätt säger Sjukvårdsminis-

tern först att Mattias inte får träffa sin pappa som behöver vila. Sjukvårdsministern håller sedan en utläggning om att Mattias är en stor pojke nu och att hans pappa är väldigt sjuk och snart kommer att dö. Mattias ser chockad ut och går tigande till andra sidan scenen. När Mattias säger att hans mamma också redan är död, säger Sjukvårdsministern istället att han inte kommer att ljuga för honom och berättar att pappan är död. Abelsson spelar det långsamma och sorliga stycket *Kungen dör* och de gråtande och sörjande ministrarna omger Mattias som är oförstående och tyst ända tills han faller ihop och ropar ”PAPPA!”.⁵⁹ Genom Ministrarnas undanhållande av information ges Mattias således ingen möjlighet att förbereda sig på att pappan ska dö och deras syn på honom som inkapabel blir en självuppfyllande profetia. Scenen iscensätter tydligt en aspekt av adultismskriptet, en föreställning om att barn inte klarar av att få reda på vissa saker och därför ska hållas ovetande in i det sista. Detta leder, kontraproduktivt nog, till att Mattias får mindre omställningstid och ges mindre möjlighet att bearbeta händelseförloppet. Från vetskapen om att pappan är sjuk går det direkt till att pappan är död. Och från pappans död går det till att Mattias ska fylla sin fars kungliga position.

KOMPETENTA ELLER INKOMPETENTA BARN-SKRIPDET

Den första akten innehåller ett antal scener där Blivandediskursen tar sig uttryck i det skript som pendlar mellan att ministrarna förhåller sig till Mattias som kompetent för att i nästa stund förhålla sig till honom som ett inkompetent barn. Detta förstärks också av att Mattias karaktär gestaltas som en person utan egna initiativ, erfarenheter eller egen förmåga att dra slutsatser. Han gör som han blir tillsagd. Ett exempel på detta är aktiviteten Kungakröningen, vars schema, det vill säga den förväntade ordningen av aktiviteten, består av att Mattias blir krönt till kung. Ramen, det vill säga de personer och ting som finns representerade i aktiviteten, utgörs av samtliga Ministrar, Mattias och de kungliga kläder som Mattias kläs i.

När Mattias ligger på golvet, förtvivlad av sorg, hörs en nyhetsröst som säger att den gamle kungen är död och att de ser ”framtiden an med



Lille kung Mattias (Ulf Rönnerstrand) kröns till Kung.

FOTO: OLA KJELBYE

friska, ljusa ögon” i form av den nye ”Lille kung Mattias” som prisas med: ”Länge leve Kungen! Leve lille kung Mattias!”⁶⁰ Ministrarna ställer upp Mattias och håller honom upprätt medan det luftiga och glada musikstycket *Nya Kröningen* spelas i dur och scenljuset blir rött. Ministrarna klär honom i skor, en blå och gyllene krona, en lång röd mantel och kastar glitter över honom. Manteln är alldeles för lång och kronan täcker till en början Mattias ögon. Han står där först tyst, stel, och plockar osäkert med fingrarna. Kröningsceremonin är ett exempel på hur Ministrarna iscensätter Mattias som kung med de rätta attributen, men den tydliggör också att positionen som kung förväntas tillhöra en vuxen människa med pondus som intar rummet, vilket är en förväntan som Mattias kropp inte kan uppfylla. Istället för att iscensätta en kung iscensätter Mattias ett osäkert barn i för stor kostym. När han efter en stunds tystnad säger ”Jaha?” välkomnar Ministrarna honom och säger att han står på den plats där hans far alltid brukade stå: Kungens plats.⁶¹

Aktiviteten övergår nu i Regeringssammanträdet vars schema utgörs av att Ministrarna och Kungen varje morgon har ett möte under vilket Ministrarna berättar vilka problem som präglar deras respektive departement. Ramen består även här av samtliga Ministrar och de attribut som kung Mattias tilldelats. Miljöministern ger honom ett gyllene papper för att anteckna på under mötet och senare får han en penna av Sjukvårdsministern. Problemet är dock att trots att Ministrarna förklarat att de ska ha regeringssammanträde för att prata om läget i landet – ljuger de och säger att allt är bra inom sina respektive ansvarsområden trots att de i föreställningens första scen beskrev att landet befinner sig i en ekonomisk kris. Alla utom Finansministern vill dock ha mer pengar till sina områden. Finansministern hävdar att det inte kan bli aktuellt i nuläget och blir ifrågasatt av Skolministern som menar att det är deras nya kung som har det yttersta ansvaret för landets pengar – Mattias förväntas således besluta att lägga mer pengar på diverse områden utan att känna till den egentliga orsaken. Finansministern svarar att de under dessa speciella omständigheter borde ta ett lite större enskilt ansvar, men Försvarsministern fortsätter hävda att han behöver mer pengar till militären. Det hela avslutas dock med att alla säger att ”allt ser bra ut”, varpå Mattias avslutar mötet och säger att han går ut till slottsträdgården.⁶² Här behandlas således Mattias först som ett kompetent barn och kung när han blir krönt och tillåts bära alla de rätta attributen för att symbolisera en kung. I nästa stund behandlas han som ett inkompetent barn, blir inte korrekt informerad om situationen i landet och nästan alla ministrarna försöker manipulera honom att lägga pengar på deras respektive ansvarsområden. Det försiktiga klarinettmusikstycket *Trädgård* spelas och Mattias försöker förflytta sig trots sin långa mantel. Han tar av sig manteln och kronan i det gröna och varma scenljuset som fungerar som en kontrast till rummet där regeringsmötet ägt rum.

I slottsträdgården träffar Mattias för första gången den barfota och enkelt klädda flickan Felicia som bor utanför slottets murar och som smugit sig in på slottets område för att hämta sin fotboll.⁶³ I kontrast till Mattias klädsel framstår Felicia som fattig. Efter en stund känner hon igen Mattias som kung och berättar att han syns i tidningar och hörs

på radio. Det framkommer att Mattias inte varit utanför slottets murar särskilt mycket, att han inte träffar några andra barn, att han däremot har språk- och matematiklektioner, spelar instrument och lägger patiens med kortlek. Kung Mattias tycks således inte ha haft möjlighet att leka med andra barn då han heller inte har några syskon. När Felicia passar fotbollen till Mattias ser han förvånad ut och vet inte vad han ska göra. Mattias känner inte till vad en fotboll är. Vid nästa möte med Ministrarna bestämmer han därför att han ska lära sig spela fotboll och beordrar dem att ordna dit barn som han kan spela med. Eftersom Ministrarna inte heller denna gång säger något om läget i landet trampar Mattias omkring på manteln och är redo att lämna dem med orden ”Då är jag ute i slottsparken så länge! Ni får fixa det här på något sätt”.⁶⁴ Innan Mattias hunnit gå utbryter dock en häftig diskussion där Miljöministern hävdar att Försvarsministern ”handlar väldigt impulsivt och inte riktigt ansvarsfullt” när han vill berätta för Mattias om den verkliga situationen i landet.⁶⁵ Försvarsministern betonar att ”vi kan för helvete inte ha en Kung i landet som inte vet ett enda skit om situationen?”, medan de övriga Ministrarna försöker släta över detta inför Mattias. Försvarsministern växlar således skript eller bemötande och går från att tidigare ha förhållit sig till Mattias som det inkompetenta barnet – till att bemöta honom som det kompetenta barnet. Försvarsministern tilltalar för första gången Mattias sakligt och transparent. När Mattias frågar varför Försvarsministern säger att han ”inte vet ett skit” får han höra att ”läget i landet ser väldigt allvarligt ut: pengarna räcker inte, arbetslösheten är hög, allt blir skitigare mer slitet, nedskärningarna är stora, och brottsligheten ökar och både barn och vuxna mår väldigt dåligt och känner djup oro inför framtiden”.⁶⁶ När Mattias undrar hur de ska lösa detta förklarar Försvarsministern att det är upp till dem som Ministrar och kung Mattias att göra något åt det. Mattias svarar att han behöver vara ensam för att tänka.

Efter ännu en nyhetsröst som berättar att unga människor i desperation över den ekonomiska krisen börjar ”starta upplopp, bränna bilar och krossa skyltfönster” ropar Mattias efter Felicia som inte kommer.⁶⁷ Han sjunker förtvivlad ner på marken och sätter sig. Istället anländer Sjukvårdsministern som vill att de ska återuppta regeringssammanträdet.



*Lille Kung Mattias (Ulf Rönnerstrand) får den gyllene fotbollen av Skolministern
(Gunilla Johansson)*

FOTO: ULLA KASSIUS

När Mattias förklarar att han inte vet hur han ska lösa alla dessa problem säger Sjukvårdsministern att det är ministrarna som har ”utbildningen, kunnigheten och erfarenheten” och att det därmed är de som ska lösa det, men Mattias svarar: ”Men ni löser det ju inte! Ingenting löser ni!” och säger att han vill att de alla ska berätta vad problemet i landet egentligen är och hur de tror att det går att lösa.⁶⁸

Vid regeringssammanträdet använder dock ministrarna byråkratiskt fackspråk och talar runt problemen på ett svårfattligt sätt. När så Justitieministern säger: ”Det handlar om tydlighet! Att sätta hårt mot hårt och visa vem det är som bestämmer! Vi måste lära folk att bita ihop och kämpa på och inte klaga så mycket! Mitt förslag är att vi sätter in större resurser mot bråkmakare, att alla försök till bus och jävligheter omedelbart slås ner! Det blir en tydlig signal till framförallt dom unga i landet” bifaller Mattias detta och får sedan en gyllene fotboll i present av minist-

rarna.⁶⁹ Mattias skickas iväg med orden: ”Gå ut i trädgården och lek lite med din boll!” och ”Det är ert majestät väl värd nu”.⁷⁰

Kung Mattias tackar medan Ministrarna varmt skrattande går ut. Här manipuleras således Mattias att ta ett visst beslut genom att Ministrarna iscensätter ett regeringsmöte men till största delen använder uttryck som Mattias inte förstår. I praktiken görs Mattias inkompetent, men framhålls som kompetent av Finansministern som säger: ”Ett klokt beslut, ert majestät” när han väljer att bifalla Justitieministerns förslag.⁷¹ Kung Mattias styre blir därmed en tom position där han hyllas som kung men tar de beslut som ministrarna önskar – han används som en typ av ministermarionettdocka som inte ser eller förstår konsekvenserna av de beslut han tar.

Hybridisering av *Blivandediskursen*

Den dominerande Blivandediskursen som iscensätts i *Lille kung Mattias* möten med Ministrarna, kännetecknas av skript som bygger på föreställningar om barn som blivande och generationsordningen som den viktigaste grunden för kategorisering. Adultismskriptet och Kompetenta eller inkompetenta barn-skriptet aktualiseras då Ministrarna till en början, både i sina interna diskussioner och regeringssammanträdena med Mattias, utgår från att han som elvaåring inte kan betros med att ta ansvar för ett land och inte heller som medborgare besitter nog med erfarenhet för att berika den politiska diskussionen. När han så blir informerad om läget i landet och vill höra Ministrarnas förslag på lösningar kommer alla med otydliga besked förutom förslaget om hårdare tag mot medborgare som ”bråkar”. Blivandediskursen utmanas och hybridiseras dock i föreställningens senare delar, dels genom att Felicia gör entré i Mattias värld, dels genom de aktiviteter som initieras inom föreställningens komposition och rollfigurernas och skådespelarnas förändrade förhållningssätt till barnen i publiken.

FELICIAS AGENS

Felicia är den fattiga ”flickan av folket” som har erfarenhet av allt det Mattias inte mött. Hon bemöter kung Mattias som en jämlike trots att

han har den formella makten och utmanar hans världsbild genom att visa honom vardagen från hennes perspektiv. Genom att den ekonomiska krisens konsekvenser för henne som barn iscensätts, fungerar scenerna med Felicia som en motdiskurs till Blivandediskursen eftersom de framställer henne som varande snarare än blivande. Steget in i hennes sfär visar att den ekonomiska krisen drabbar de unga minst lika mycket som de vuxna – men på ett annat vis, då barnen är beroende av vuxnas försörjning för att få till exempel mat. Samtidigt är till exempel Felicias mamma beroende av att Felicia översätter den post som kommer, och Felicia tar således på sig uppgifter som vanligtvis förläggs till en vuxen sfär. Därmed blir det också tydligt att ”vara barn” skiljer sig beroende på de förutsättningar som finns tillgängliga. Kung Mattias ”barnskap” skiljer sig markant från Felicias ”barnskap” på grund av klass, kön och plats.

När nyhetsrösten annonserar att regeringen har beslutat att sätta in stora resurser mot bråkmakare och orosstiftare och att detta ”blir en tydlig signal till våra unga medborgare vad som gäller i en sån här situation! Man måste lära sig bita ihop, sträva på och inte gnälla och klaga i onödan!” kommer Felicia för andra gången in i slottsträdgården där Mattias befinner sig.⁷² Hon är blåslagen och gömmer sig bakom Mattias mantel när Försvarsministern och två vakter gör entré och frågar om Mattias sett någon. Han svarar att han är ensam och spelar ”lite fotboll”.⁷³ När de gått smyger Felicia fram och berättar att hon blivit slagen med batong och att soldaterna, vakterna och poliserna ”bara plockar alla som råkar stå i vägen”.⁷⁴ Här aktualiseras det Lee kallar för barn ”på fel plats”, alltså att barn som befinner sig på offentliga platser där de inte är önskvärda och inte ses som vare sig blivande eller varande, riskerar att bestraffas i grupp då gruppen barn kategoriseras som kriminella även om det bara är individer bland barnen som varit våldsamma.⁷⁵ Felicia blir jagad och slagen för att hon är ung, tillhör det protesterande folket och råkar befinna sig där vakterna går fram. Mattias blir arg när han hör detta, men kopplar inte händelserna till det förslag om hårdare tag mot medborgarna som han själv fattat beslut om. Felicia undrar om han som är kung och bestämmer allting kan bestämma att de inte får jaga och skada folket och frågar varför han inte bestämmer ”bort alla andra problem i landet”.⁷⁶

Mattias undrar vilka andra problem som finns. Felicia reagerar med att fråga om han är "helt dum i huvudet" som inte vet vilka problemen är.⁷⁷ När Mattias svarar nekande säger hon att han i så fall borde ta reda på det och att det verkar som att han "inte fattar nånting om hur människor egentligen har det!".⁷⁸ Mattias ber då att få följa med henne utanför slottet, men Felicia säger att han kommer att bli "mosad" ensam i kungliga kläder samt att han inte kan röra sig och prata som han gör i så fall. Mattias säger att han kan lära sig och Felicia går med på att hämta upp honom senare på kvällen. Under gitarrmusikstycket *Rymningen*, medan en vakt patrullerar förbi, tar Mattias av sig sina kungliga kläder tills han står i grå t-tröja, shorts och gyllene strumpor. Felicia rufsar till hans hår och ser till att han tar av sig strumporna innan han följer med till hennes sida av slottsmuren där det är kallt blått scenljus och ljud av regn – en stark kontrast till den ljusa och välstädade atmosfär som utgör de flesta av scenerna på slottet.

Nu påbörjas aktiviteten Besöket där schemat, det vill säga den förväntade ordningen, utgörs av att Mattias får se Felicias vardagsliv. Ramen, eller de personer eller ting som finns representerade, består av Felicia, Mattias, en fattig man, Felicias mamma, Felicias bror, Felicias farbror, en fattig kvinna samt plastsäckar och kartonger i en hög mitt på scenen. Westerngitarrmusikstycket *Lille Kungen går* ackompanjeras nu av trummor och spelas delvis live av Stefan Abelsson som går i teaterrummet och sedan sätter sig på scenkanten. Musiken går över till endast gitarr och stycket *Fattigvärlden* som skapar en sorglig och utsatt känsla i scenerna som följer. Mattias och Felicia träffar en man som tigger pengar och när Mattias inte förstår varför förklarar Felicia att han spelat bort familjens lön och nu har blivit utkastad. Felicia tar Mattias hem till sig där han får träffa hennes mamma som "inte kan språket så bra" och som Felicia översätter brev åt.⁷⁹

Mattias träffar också Felicias bror som trots vädjanden från Felicia ger sig iväg med ett basebollträ och ska "krossa" ett annat gäng eftersom de enligt henne har "ännu mer tid över till att bråka" då "inga har jobb".⁸⁰ Felicia presenterar honom för farbrodern som säljer sprit och "medicin mot sprit" och de träffar en desperat kvinna som vill handla morötter



Felicia (Ylva Olaison) och kung Mattias (Ulf Rönnerstrand) hälsar på i Felicias grå vardag.

FOTO: ULLA KASSIUS

på kredit då hon inte har något jobb, men däremot tre barn att mätta.⁸¹ Kvinnan försöker stjäla morötter och får en utskällning av Felicias farbror som skriker att det inte bara är hon som har det svårt och saknar pengar – utan att alla i staden har det svårt just nu.

I Besöket är det Felicia som står för kompetensen; hon känner till spelskulder, kan tolka åt mamman, navigerar vant i området och visar Mattias den fattigdom och svält som präglar hennes vardag. Felicia iscensätts som sagans driftiga flicka och förkroppsligar ett subjekt med agens vilket framställer henne som varande snarare än blivande. Tack vare, och inte trots, sin position som barn kan hon visa en del av samhället som Mattias aldrig annars skulle få tillgång till, även om ministrarna ärligt skulle återberätta läget. Felicias agens är på detta vis central för hela föreställningens handlingsförlopp.

När ljuset koncentreras till en rektangel på scenen med kung Mattias i mitten, hörs en nyhetsröst som berättar att regeringen är nöjd med utvecklingen i landet och att polisen och militären gör stora framsteg då upplopp och orosmakare slås ner. Rösten säger också att ”Lille kung

Mattias” anser att de håller på att bygga sig tillbaka ”till det fina, trygga och välmående land som detta en gång var”, vilket skapar en tydlig diskrepans mellan den vardag som precis presenterats och det budskap slottet förmedlar.⁸² Samtliga rollfigurer ur folket tittar först mot högtalaren med rösten och vänder sig sedan tyst och betraktar Mattias som utan ord möter deras blickar. Sedan tar alla utom Felicia med sig all rekvisita i form av kartonger och plast och lämnar scenen medan det sorgsna gitarrmusikstycket *Fattigvärlden för mycket* spelas. Mattias undrar först förbryllat vad rösten säger och konstaterar att den talar i hans namn. Felicia förklarar att rösten alltid ljuger och att det inte är någon som tar den på allvar. Nu förstår Mattias att informationen från slottet består av lögner, vilket han tycker är ”helt sjukt!” och det är också nu Mattias förstår att det är han som har makten att förändra folkets situation.⁸³ Han säger att han ska gå tillbaka till slottet för att samla regeringen och lovar Felicia att det nu ”ska bli ändring på allting!”⁸⁴ Kung Mattias går sedan fram till scenkanten och tittar på publiken när han säger: ”Allt ska verkligen bli annorlunda nu”.⁸⁵

Under besöket i Felicias vardag blir således Mattias schema över vad en vanlig dag kan innebära breddat till att inkludera även hur vardagen ser ut för fattiga, desperata människor som försöker överleva utanför slottets murar. Besöket i Felicias värld innebär också att han träffar de människor som berörs av hans beslut och erfar att de förslag som Ministerrarna kommit med inte skapar lösningar utan istället större problem. När Mattias fått uppleva läget i landet med egna ögon och inser att regeringen ljuger förvandlas hans osäkerhet till bestämdhet. Han inser att det är han som har makt att påverka läget, lovar Felicia att det ska bli ändring på allt och ber henne följa med till slottet.

Felicias värdskap som skapat nya erfarenheter hos kung Mattias fungerar som en hybridisering av Blivandediskursen eftersom hon för in andra perspektiv på samhällsläget i egenskap av att vara barnmedborgare. Hon visar att vuxna medborgare och barnmedborgare hänger ihop men har olika utgångspunkter i en ekonomisk kris. Felicia bryter adultismskriptet och kompetenta eller inkompetenta barnskriptet som ministrarna praktiserat och som tidigare fungerat som Mattias hela värld.

Felicia praktiserar snarare ett skillnadsskript som utgår från att de båda är unga människor, men har olika positioner och olika förutsättningar för att göra något åt de problem som är Felicias och folkets vardag. Felicia talar med kung Mattias i ögonhöjd samtidigt som hon avkräver honom ansvar – hon behandlar honom som varande, men samtidigt potentiellt blivande förändrare.

Vänkskapsrelationen mellan Felicia och Mattias fungerar således som den motor som sätter igång honom både som medborgare och makthavare, och blir ett tydligt exempel på att de multipla relationer som barn ofta har är viktiga för känslan av sammanhang och möjlighet till agens. Genom aktiviteterna med Felicia får Mattias vetskap om vad som skiljer honom och Felicia åt: att han som kung har makt att förändra villkoren till skillnad från Felicia, att han har mat till skillnad från Felicia – men också att hon har fler sammanhang och relationer till skillnad från honom som fram till nu bara haft sina föräldrar och ministrarna. Felicia erbjuder Mattias ett nätverk och den kunskap som de vuxna ministrarna inte tilltror honom, Felicia frågar inte hur gammal Mattias är och hon utgår snarare från vilken formell position han besitter och vad han därmed borde känna till. Klass och position är således viktigare för Felicia, till skillnad från Blivandediskursens fixering vid ålder. Hon till och med bannar honom och kallar honom ”dum i huvudet” när han inte vet vad som pågår i landet och hon räds inte heller att visa honom vad hans beslut resulterar i. Felicias agens och beslutet att ta med Mattias på Besöket skapar potential till förändring, eftersom Mattias behandlas som Kung och ansvarig oavsett vilken ålder eller tidigare kunskap han besitter.

SCENOGRAFIN FALLER – BARNPUBLIKEN BLIR REGERING

När kung Mattias och Felicia är tillbaka på slottet tar han på sig mantel och krona och ropar in ministrarna med bestämd röst och aktiviteten Ministrarna avsätts tar vid. Schemat utgörs av att Mattias håller ett regeringsmöte och ramen utgörs av samtliga Ministrar, Mattias och Felicia samt scenografins kollaps. Ljuset går upp på scenen och Ministrarna träder in. De undrar var han varit och välkomnar honom åter, men kung



Scenografin faller och exponerar den upphöjda scenen och väggen bakom.

FOTO: OLA KJELBYE

Mattias tar kommandot och undrar i gensvar vad Ministrarna har sysslat med. Han skäller ut dem för att ha ljugit för honom, talat och bestämt i hans namn och han kallar dem värdelösa. Mattias ställer sig bredvid Felicia och säger att hon är den enda han kan lita på. Hon ser chockad ut och säger ”hej, hej”.⁸⁶ Kung Mattias säger till Ministrarna: ”Ni är avskedade! Ni är sparkade, avskedade! Ni är avsatta allihop! Jag skall bilda en ny regering. Ett nytt styre! Det här landet skall styras på ett helt nytt sätt! Det här landet skall förändras i sina grunder! Den här världen skall förändras i sina grunder! Jag skall bilda en ny regering, ett nytt styre... med ministrar där alla... ministrarna är... Barn!”⁸⁷

Samtidigt som Mattias ropar detta dras fonden upp och prosceniet faller tvärs över rollfigurernas huvuden och landar på golvet bakom dem. Felicia skriker förtjust. Kvar finns scenen där de står och en bakre vit vägg med sju spalter som har rubrikerna Försvar, Hälsa, Miljö, Skola, Lag & rätt, Arbete och Kultur. Ministrarna ställer sig tysta och chockade på rad bredvid Mattias som står i mitten. Här sker två saker: Mattias skript eller förhållningssätt gentemot Ministrarna förändras då det nu är han som sammankallar till möte och tar ett eget beslut om att avskeda Ministrarna, men själva scenrummet förändras också och öppnas upp för att ge fysiska förutsättningar för den värld som ”skall förändras i sina grunder”. Prosceniet som fallit till golvet exponerar den upphöjda scen som kung Mattias och ministrarna står på som en avskärmad del av golvet i relation till publiken. Istället för att omgärdas av väggar är nu scenen öppen och inbjuder till ett förändrat fiktionskontrakt.

Aktiviteten Ministrarna avsätts övergår nu i aktiviteten Barnpubliken blir regering, vars schema utgörs av att de vuxna Ministrarna ersätts av barn från publiken. Ramen består av alla Ministrar, Mattias, Felicia och ett antal barn ur publiken. Justitieministern frågar: ”Hur menar Ers Majestät?” och kung Mattias går till framkanten av scenen och vänder sig direkt till barnen i publiken.⁸⁸ Han säger: ”Jo, jag säger det att från och med nu vill jag ha barn i min regering. Jag vill att barn ska bestämma”.⁸⁹ Hela teatterummet är nu upplyst och allt blir därmed också synligt. Detta skapar en ny relation mellan publiken och rollfigurerna, där det inbjuds till interaktivitet till skillnad från tidigare scener där Mattias

hela tiden erkänt publikens existens i rummet genom att titta direkt på den, men aldrig tilltalat den med ord. Mattias förhållningssätt till publiken går således från att erkänna dem som betraktande och reagerande publik i rummet till att efterfråga och involvera deras konkreta kroppar, diskussioner och tankar i föreställningen. Med andra ord förändras Mattias skript eller förhållningssätt från publikerkännande till publikinvolverande. Utan barnen i publiken går denna del av föreställningen inte att iscensätta och barnens frivilliga medverkan är således en förutsättning för hela fortsättningen.

Kung Mattias vill till en början ha en ny Skolminister och frågar om det finns någon i publiken som skulle vilja vara det. Värt att notera är att det således är barnen i publiken som här efterfrågas – inte Felicia eller andra från hennes miljö. Vad människorna från Felicias vardag skulle svara på de frågor som ställs till barnen i publiken, förblir oklart. Felicia och hennes bekantas röst ersätts här av barnen i publiken som istället representerar ”folket”. Mattias tar däremot hjälp av Felicia/Skådespelerkan Anna Harling som går ut i publiken med en handmikrofon och intervjuar den frivillige i publiken angående namn och skola.⁹⁰ När den nya Skolministern kommit upp på scenen avskedar kung Mattias den vuxna Skolministern och säger åt henne att gå. Sedan frågar han den nye Skolministern vad som är det första denne vill ändra på, på sin skola. Eftersom publiken vid varje föreställning är ny, innebär detta moment att det varje gång blir olika barn som blir ministrar – och svaren på frågorna varierar därmed. Den nye Skolministern vid den analyserade föreställningen svarar: ”Bättre mat”.⁹¹

Sedan tillsätts alla de övriga ministerposterna med barn från publiken som kliver upp på scen, ger de gamla Ministrarna slutgiltigt sparken och får en kort fråga angående det ansvarsområde som de nu har. Skriptet som barnen från publiken praktiserar här blir det inkompetenta vuxenskriptet – en slags omvänd variant av inkompetenta barnskriptet, där nu barnen har makten att diskvalificera de vuxna Ministrarna. De gamla Ministrarna tar av sig ministerkostymerna på golvet vid sidan av den upphöjda scenen och blir istället Skådespelare. De har nu svarta byxor, grå tröja och hängslen. Att de nya Ministrarna kommit upp på scenen

förändrar också dynamiken i rummet eftersom uppdelningen mellan scen och salong är bruten. Nu står delar av publiken på scenen och utgör därmed också fysisk närvaro i ännu en del av rummet förutom publikgradängen. Ministrarna har lämnat scenen, omvandlats till Skådespelare och därmed överlämnat platsen åt barnen i den nya regeringen.

Mattias har sedan ett internt regeringssammanträde på scenen tillsammans med de nya Ministrarna, där de diskuterar ”vad som är det största problemet för barn i Sverige idag”.⁹² Under tiden talar Felicia/Skådespelerskan Anna Harling med övriga publiken och ber dem blunda och fundera över samma fråga som Ministrarna: ”Vad tycker du är det största problemet för barn i Sverige idag?”⁹³ Här involveras således alla i publiken genom en inre delaktighet där deras svar inte diskuteras, men tid för deras egna tankar erbjuds. Att rikta sig till den inre delaktigheten hos barn är något som till exempel Helander diskuterar och kopplar samman med psykoanalytikern Ann-Sofie Bárànys sätt att se konst som ett redskap för självförståelse.⁹⁴ De nya Ministrarna kommer tillsammans med Mattias fram till att det största problemet för barn i Sverige är att vuxna inte är snälla mot barn: till exempel finns det barn som blir slagna av föräldrar och vuxna. Intressant är här att det Ministrarna lyfter inte rör bristen på formella rättigheter, utan mänskliga relationer där barn behandlas illa. I Ministrarnas problemformulering är vuxnas relationella makt över barn utgångspunkten. Då Ministrarna kommer fram till att det finns barn som blir slagna av vuxna, intar de också ett kritiskt maktperspektiv och påtalar indirekt att adultism är det största problemet för barn i Sverige idag. De pekar på att barn på många sätt är i en särskilt sårbar situation eftersom hela det samhällsliga systemet bygger på att barn är beroende av vuxna och därmed också beroende av vuxnas goda vilja, vilket också innebär potentiell fara. Som en följd av adultism har barn som är beroende av vuxna som behandlar dem illa liten möjlighet att påverka sin situation.

FRÅN MINISTERSTYRE TILL DEMOKRATI

Vidare i aktiviteten Barnpubliken blir regering ropar Mattias att detta ska de som barn ”ta itu med nu”, eftersom från och med nu ”är det vi barn

som bestämmer i det här landet”.⁹⁵ Han blir dock avbruten av skådespelaren Rasmus Lindgren som frågar hur gammal Ulf Rönnerstrand, alltså skådespelaren som spelar kung Mattias, är. Först svarar han som rollfiguren Mattias: ”11 år”, men när Gunilla Johansson förtydligar att de frågar honom som kollega svarar skådespelaren Ulf Rönnerstrand: ”32 och ett halvt”.⁹⁶ Rasmus Lindgren frågar även Anna Harling, skådespelaren som spelar Felicia, hur gammal hon är och Anna Harling svarar: ”35”.⁹⁷ Skådespelaren Gunilla Johansson går upp till skådespelaren Ulf Rönnerstrand och tar ifrån honom handmikrofonen. Hon säger ”du fattar själv, va?” till Ulf Rönnerstrand och vänder sig sedan till publiken och säger: ”Vi måste ju ha en kung som är barn också. Är det nån som är sugen?”⁹⁸ Skådespelaren Rasmus Lindgren går ut i publiken med den andra handmikrofonen och hämtar upp en ny frivillig kung som skådespelaren Ulf Rönnerstrand lämnar över kronan till. Skådespelaren Ulf Rönnerstrand frågar vad den nya kungen vill göra och den nya kungen i den analyserade föreställningen svarar: ”göra en bubbelpool på skolgården”.⁹⁹ Här utvidgas således ramen för Barnpubliken blir regering, till att också inkludera en barnkung som inte spelas av en vuxen skådespelare, utan kategoriseras som barn.

Skådespelaren Rasmus Lindgren går sedan ut i publiken för att hämta upp fler tankar om vad det största problemet för barn i Sverige är idag och får svar som ”pengar”, ”våld och mobbning”, ”mindre skola och mer månadspeng”.¹⁰⁰ Här bryts således det tidigare fiktionskontraktet genom att alla skådespelare har tagit sig av sig ministerscenkostymerna och tilltalar publiken som Skådespelare. Men även skådespelarna som spelar Mattias och Felicia uppmärksammas – och då främst för att de är vuxna skådespelare som spelar barn. Att Ulf Rönnerstrand och Anna Harling som spelar Mattias och Felicia i själva verket är vuxna diskvalificerar dem att vara med och bestämma på samma villkor som barnen i publiken – om det nu, som skådespelaren Kjell Wilhelmsen senare säger, verkligen ska vara ”barnen som bestämmer”. Kung Mattias och Felicias allians med publiken upphör därför här under en period i föreställningen för att de ”riktiga” barnen i publiken ska ges utrymme. Här närmar sig fiktionen i *Lille kung Mattias* således de idéer och tankar barnen i publiken delger



Barn ur publiken funderar över hur de ska fördela pengarna under rubriken Försvar.

FOTO: OLA KJELBYE

och idén om att Blivandediskursen opererar oavsett plats och nivå förkroppsligas samtidigt som den utmanas.

Skådespelaren Gunilla Johansson säger att det finns ”så många bra idéer” och skådespelaren Kjell Wilhelmsen som står i publikgradängen ropar att ”alla kan väl vara med?” och säger att de nu tillsammans ska göra en budget, vilket han förklarar som att ”fördela pengar till sånt som man tycker är viktigt”.¹⁰¹ Samtliga skådespelare intar nu istället positionen som vuxna skådespelare i relation till publiken, vilket också utgör förutsättningen för att de ska kunna organisera den diskussion som nu följer i form av aktiviteten Budgetdiskussionen där schemat utgörs av en politisk budgetdiskussion och ramen består av alla barn i publiken, alla skådespelare och musikern, samt de pengar som barnen ska tilldela de poster som prioriteras i diskussionerna. Att barnen i publiken får makten att besluta om en budget, samtidigt som det är vuxna som styr upp diskussionerna är samtidigt en paradox. Konsekvensen blir att diskussionerna sker på

vuxnas villkor. Skådespelaren Kjell Wilhelmsen delar upp publiken i sju olika grupper, vilka representerar rubrikerna Försvar, Hälsa, Miljö, Skola, Lag & rätt, Arbete och Kultur. Han säger att varje grupp får 20 miljoner att fördela inom sitt ansvarsområde och att alla vuxna som sitter i publikläktaren ska sitta kvar; ”nu är det barnen som bestämmer”.¹⁰²

Varje barngrupp följer med en skådespelare till en specifik plats i rummet och den vuxna skådespelaren förklarar de fem posterna inom det ansvarsområde som de tillsammans ska besluta att tilldela potter om nio, fem, tre och två miljoner samt en miljon. Barnen i grupperna diskuterar och röstar sedan. I en av grupperna får de också frågan om det är något de saknar bland de poster som de kan lägga pengar på. Här är skådespelarnas uppgift att underlätta diskussionerna i varje grupp och försöka se till att alla får komma till tals. De styr också upp röstningen på vilken post som ska få vilken summa samt vilka barn som går och sätter upp sedlarna på listan med ansvarsområdena på scenens fond.

Barnen i publiken behandlas härmed som varande och enligt det kompetenta barn-skriptet när de uppmuntras tillföra sin syn på hur pengarna i Sveriges budget borde prioriteras. Här går alltså ministerstyret över till att handla om demokrati, då utgångspunkten är att barnen i grupperna gemensamt ska komma fram till hur de vill prioritera de medel de har att tillgå. Situationen bygger på gemensam diskussion och demokratisk omröstning. Platsen för detta är inte någon partipolitisk arena, utan ett teatterum, men diskussionerna som förs handlar om riktiga frågor, om liv och död. Eftersom de flesta barnen i publiken ser föreställningen under skoltid kopplas diskussionerna också till medborgarsocialisering, där barnen tränas i vad budgetdiskussioner kan innebära – men utgången av dessa diskussioner bereds också plats och uppmärksamhet i nästa skede.

Posterna under respektive rubrik baserades på ett förberedande arbete med skolbarn i Göteborg som leddes av dramapedagogen Nina Källquist. Den övergripande frågan i dessa workshops handlade om vad skoleleverna ansåg vara det största problemet för barn i Sverige idag. Delaktiga i arbetet med att ta fram de slutgiltiga posterna var författaren America Vera-Zavala, dramaturgen Stefan Åkesson och regiassistenten Johanna Larsson. Idén att barnen i publiken skulle diskutera Sveriges budget kom

från America Vera-Zavala som 2003 skrev verket *Deltagande demokrati. En resa till Latinamerika och tillbaka på jakt efter demokratins framtid*. Ett av exemplen som lyftes fram i verket var den Deltagande Budget som medborgarna i Porto Alegre i Brasilien varje år genomför i form av långa och strukturerade beslutsprocesser där medborgarnas gemensamma medel också landar i det medborgarna själva prioriterar. Formen för barnpublikens budgetdiskussioner inspirerades således av existerande strategier för deltagande demokrati.

BARNPUBLIKEN PRESENTERAR SVERIGES BUDGET

I *Lille kung Mattias* iscensätts barnism på flera sätt, vilket här fungerar som en motdiskurs till Blivandediskursen. Detta sker bland annat när aktiviteten Budgetpresentationen tar vid och det är barnens diskussioner och prioriteringar som är i fokus. Skådespelaren Rasmus Lindgren frågar alla ministrar vilka poster de valt att ge nio, fem och tre miljoner och de vuxna skådespelarna turas om att intervjua barnministrarna i varje grupp. I denna filmade föreställning gick under rubriken *Försvar* nio miljoner till "Dela med oss till fattiga länder", fem miljoner till "Hjälp till katastrofer: till exempel jordbävningar och översvämningar" och tre miljoner till "Stöd till fredsorganisationer". De övriga alternativ som fanns att välja på var "Mer vapen för att skydda gränserna", "Lyfta fram Sverige utomlands" och "Förstöra vapen". Under rubriken *Hälsa* fick "Vård till apatiska flyktingbarn" nio miljoner, "Fler läkare och sjukhus" fem miljoner och "Bostäder till hemlösa" tre miljoner. De alternativ som inte prioriterades högst var "Fler fritidsgårdar" och "Stoppa cigaretter och alkohol".

Under rubriken *Miljö* gick nio miljoner till "Rädda utrotningshotade djur", fem miljoner till "Inga gifter i maten" tre miljoner till "Alternativa energikällor: till exempel vindkraft och solenergi". Där fanns också alternativen "Fler miljöbilar" och "Mer kollektivtrafik" som inte valdes. Under rubriken *Skola* fick "Bättre skolmat" nio miljoner, "Mer komvux och vuxenutbildning" fem miljoner och "Arbete mot mobbnings" tre miljoner. Alternativen "Mer pengar till forskning" och "Mindre klasser" nedprioriterades här. Under rubriken *Lag och rätt* tilldelades "Göra



Barnpublik som precis presenterat hur de valt att fördela pengarna i Sveriges budget.

FOTO: OLA KJELBYE

nedladdning av musik och film lagligt” nio miljoner, ”Låt fler flyktingar vara kvar i Sverige” fem miljoner och ”Bekämpa gängkriminalitet” tre miljoner. De övriga alternativ som fanns var ”Fler poliser” och ”stöd till brottsoffer”.

Under rubriken *Arbete* fick posten ”Jobb eller utbildning till arbetslösa” nio miljoner, ”Sommarjobb till ungdomar” fem miljoner och ”Fler billiga bostäder” tre miljoner. De övriga alternativ som fanns var ”6 timmars arbetsdag” och ”handikappanpassa alla arbetsplatser”. Slutligen tilldelades nio miljoner till ”Billigare Liseberg” och fem miljoner till ”Mer pengar till tjejernas idrott” under rubriken *Kultur*. Gruppen som diskuterat bytte ut posten ”Fler bibliotek” till ”Mer bild i skolan”, som fick tre miljoner. De alternativ som nedprioriterades var ”fler teaterbesök i skolan” och ”gratis kulturskola”.

I aktiviteten Budgetpresentationen är det således barnen i publiken som presenterar vad de kommit fram till – men det är de vuxna skåde-

spelarna som styr upp presentationen och ställer frågorna till barnen. De vuxna skådespelarna förhåller sig även här till barnen enligt det kompetenta barn-skriptet, men inte bara genom att säga att de tror att de är kapabla att presentera utfallet i budgetdiskussionerna – de skapar också förutsättningar för barnen i publiken att praktiskt genomföra det. I aktivitetens här och nu iscensätts barnism, men samtidigt är det vuxna som styr upp grupperna och leder diskussionerna. Kontrollen släpps aldrig helt av de vuxna skådespelarna.

INTERAKTION OCH BARNISM

Skådespelaren Ulf Rönnerstrand förklarar sedan att de nu har gjort det svåraste av allt inom politiken – nämligen en statsbudget. Skådespelaren Anna Harling visar ett papper med en sammanfattning av publikens budget. Skådespelaren Ulf Rönnerstrand frågar om de ska skicka budgeten till den riktiga finansministern i Stockholm och publiken ropar spridda svar, men han bedömer att de flesta är positiva till detta. Skådespelaren Anna Harling lägger ner budgeten i ett adresserat kuvert och under tiden har de övriga skådespelarna bytt om och kommer upp som Ministrar på scenen. Här startar aktiviteten De vuxna ministrarna protesterar. Schemat kännetecknas av vuxnas strategier för att återta kontrollen i rummet och ramen utgörs av Mattias, Felicia, samtliga Ministrar samt barnen i publiken.

Försvarsministern tar kuvertet ur handen på skådespelaren Anna Harling och säger: ”Ursäkta men den här budgeten, den funkar inte” och Skolministern fyller i: ”Kallar ni det här budget?”¹⁰³ Samtliga Ministrar ifrågasätter budgetens legitimitet och Skolministern säger ”Ni kan inte... se rätt på allting för att ni är barn... Ni är faktiskt bara barn! Så nu så får ni gå ner och ställa er här. Alla ställer sig nedanför scenen tack”.¹⁰⁴ Försvarsministern fyller i: ”Precis, det här är vår plats. På den här platsen är det vi som bestämmer! Det här är vår scen, det är vi som är ministrar! Det är vi som är utbildade! Det är vi som är vuxna och det är vi som bestämmer allt!”¹⁰⁵ Här återgår skådespelarna därmed till att gestalta Ministrarna och praktiserar återigen adultismskriptet när de säger att publiken ”bara är barn” som inte kan ”se rätt på allting” och att det är Ministrarna

till skillnad från barnen ”som är utbildade”. Ministrarna får alla barn att under protester ställa sig nedanför scenen. Scenljuset fokuseras på den upphöjda scenen och det blir mörkt i övriga teaterrummet. Ministrarna ställer sig i grupp till vänster på scenen och Mattias och Felicia står rygg mot rygg i mitten av scenen. Sjukvårdsministern säger att de måste få fortsätta med teaterpjäsen för att det är de som är skådespelare och vill fortsätta med sin berättelse. Här används deras position som vuxna skådespelare som ett kapital – barnen i publiken ska inte bara gå med på att berättelsen fortsätter, de ska också gå med på att låta skådepelarna göra sitt arbete, vilket delvis bryter den förtrolighet som byggts upp mellan skådespelarna och barnen i publiken under budgetdiskussionerna.

Ministrarna säger unisont att: ”Mattias har gått för långt!” då han har hånat dem inför folket och sagt att de är värdelösa, att de ljuger och inte känner till situationen i landet.¹⁰⁶ Ministrarna kallar Mattias för lögnare och säger att han bara vill ha ”små, okunniga och värdelösa barn i sin regering för att han ska kunna bestämma allting alldeles, alldeles själv”.¹⁰⁷ De ifrågasätter att han står med den ”smutsiga fattigflickan” och Justitieministern frågar: ”Ska en sån som hon få vara med och bestämma i vårt land?” varvid barnen i publiken svarar ”Ja!”¹⁰⁸ När Ministrarna fortsätter ropa att Mattias är ”en dåre”, ”är farlig”, ”bara vill ha all makt själv” och att han ”borde spärras in” eftersom ”hans tankar är farliga”, svarar publiken med att högljutt ropa ”Nej!” Felicia tar kuvertet med budgeten och flyr.¹⁰⁹ Försvarsministern går fram och tar tag om Mattias nacke och Ministrarna stoppar ner honom i en lucka i scengolvet och säger unisont: ”Du är ju bara ett barn”, samtidigt som de skakar hand med varandra.

Under hela den tid som Ministrarna tar över scenen ropar barn i publiken och protesterar på olika sätt, men de stannar nedanför den upphöjda scenen. I denna version hörs till exempel ett barn ropa ”och du är ju bara en gammal tant” som svar på Ministrarnas förminskande av Mattias. Ministrarna fortsätter en stund att vända sig ner till publiken som står nedanför scenen och poängterar genom att upprepa ”det finns inget annat sätt, det måste vara precis så här”.¹¹⁰ Ministrarnas praktiserande av adultismskriptet och diskvalificerandet av barnens åsikter i budgetarbetet skapar således ett utrymme för protest som barnen i publiken

använder sig av i form av att ropa tillbaka till Ministrarna. De har träffat och diskuterat politiska frågor med de skådespelare som nu gestaltar Ministrarna och påstår att de är ”små, okunniga och värdelösa barn”; barnen har beretts och upptagit en plats i föreställningen, som de nu kastas ut från och därför gör de uppror och ifrågasätter Ministrarnas kommentarer. Barnens budgetprioriteringar kan sägas vars en form av barnism där deras perspektiv och åsikter får plats. Men de har inte bara beretts plats – formen skapar också ett utrymme för dem att *kräva* plats och ta initiativ till interaktion med de vuxna rollfigurerna. Barnismen här innehåller därför en potentiellt osäker del – på vilket sätt barnen i publiken väljer att protestera går inte alltid att förutsäga eller styra.

Plötsligt går ljuset ner förutom på Mattias och Felicia som nu står på en balkong ovanför publikläktaren med budgetbrevet. Mattias ropar: ”Jag kommer tillbaka! Jag kommer tillbaka, jag kommer tillbaka!”, varpå både Mattias och Felicia ropar unisont: ”Vi kommer tillbaka!” De höjer armarna i en segergest och sedan går ljuset helt ned.¹¹¹ Skådespelarna ställer sig i publikläktaren och Maria Hedborg, tidigare Justitieministern, tackar publiken för gott samarbete och berättar att de ses utanför scenrummet där de ska få med sig budgeten på papper. När föreställningen slutar har därmed publiken och skådespelarna fysiskt bytt plats: barnen står nedanför scenen i ena änden av scenrummet och de vuxna skådespelarna står i gradängen. Men barnen i publiken och de vuxna skådespelarna har också mötts genom diskussioner där barnens tankar och åsikter varit i fokus och skapat en gemensam plattform där barnism blivit möjlig.

FIKTIV DEMOKRATI

Valen som barnen i publiken gjorde i budgetdiskussionerna influerades troligtvis av föreställningens första del, men det är intressant att notera vilka val de gjorde. Posterna barnen i publiken kunde välja bland representerade främst traditionella vänstervärderingar, där de gemensamma resurserna fördelas till de grupper som på olika sätt är i störst behov av stöd. På detta vis uppmuntrades barnen i publiken att inta en solidarisk demokratisk position och koppla den politiska diskussionen till att agera i intresse för de grupper som inte besitter ekonomisk makt. Den goda

demokratiska politikern och medborgaren definieras således som vänsterorienterad. Samtidigt fanns det möjlighet för barnen att byta ut poster om de hade ett eget alternativ som inte fanns representerat. Barnen i publiken erbjöds att undersöka hur en budgetdiskussion kan gå till, men endast barnministrarna hade egentligen valt sin position. De gavs plats att ta beslut, men de kunde inte från början välja vilka alternativen var. På detta vis blir den politiska diskussionen en fråga om att välja bland olika fastlagda poster snarare än om att formulera egna alternativ som grundas på barnens egna specifika erfarenheter. Utfallet visar vad barnen i publiken prioriterade om de gavs en chans att diskutera ämnen som dessa – men inte vad de skulle prioritera om de från början satt agendan. Eftersom barnen bereddes plats att diskutera Sveriges budget utmanades Blivandediskursen genom barnism på den fiktiva och sceniska nivå samtidigt som föreställningen är skapad av vuxna som också styr upp diskussionerna vilket iscensätter en Blivandediskurs. De olika föreställningsnivåerna iscensätter på detta sätt olika diskurser.

Vidare kopplades föreställningen ihop med världen utanför genom att den budget som barnpubliken röstat igenom sedan skickades till Sveriges finansminister. Sannolikheten att dessa budgetbrev faktiskt påverkade beslutsfattandet på regeringsnivå är dock liten och detta reser också frågan om vilken bild barnpubliken ges av hur politiskt påverkansarbete fungerar i Sverige. Även om barnen i publiken är medvetna om att detta sker i en fiktiv kontext ges löftet om att deras budgetprioriteringar skickas vidare till högsta instans – men att denna påtryckningsmetod är imaginär tas inte upp. Istället för att fungera som politiskt påverkansarbete handlar *Lille kung Mattias* främst om att barnen i publiken får erfara att det i en budget finns begränsade medel som fördelas genom en politisk diskussion. På detta vis landar iscensättningen i en potential att väcka barnpublikens intresse för politiska diskussioner – men inte i att den specifika barnpublikens förslag aktualiseras eller kommer att förändra Sveriges budget.

HYBRIDA DISKURSER OCH FÖRE- STÄLLNINGENS SUBVERSIVA POTENTIAL

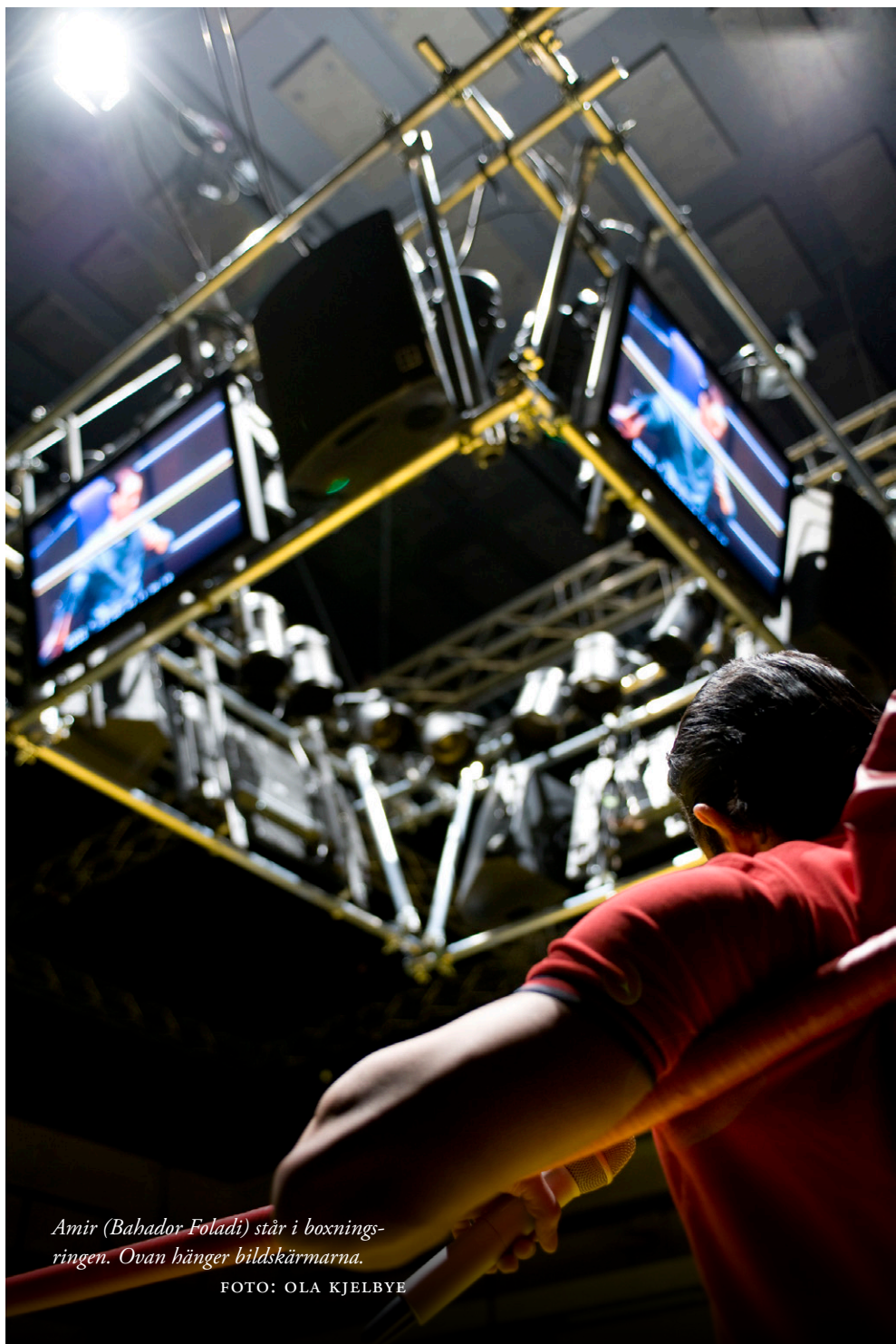
I föreställningen *Lille kung Mattias* iscensätts Blivandediskursen bland annat genom att Ministrarna praktiserar ett adultismskript där Mattias blir bedömd endast utifrån att han är elva år. Efter att ha förklarat att landet är i ekonomisk kris diskuterar Ministrarna i aktiviteten Framtidsdiskussionen om tronarvingen Mattias, med sin ringa ålder och erfarenhet, verkligen bör bli den nya regenten då nuvarande Kung ligger dödsjuk. De berättar motvilligt för Mattias var hans pappa befinner sig och Sjukvårdsministern förhalar informationen om att Kungen avlidit när Mattias frågar om sin pappa. Senare iscensätts Blivandediskursen genom att Ministrarna pendlar mellan det kompetenta- och det inkompetenta barnskriptet och således växlar mellan att behandla Mattias som ett kompetent eller ett inkompetent barn. I aktiviteten Kungakröningen blir Mattias krönt till kung av Ministrarna, men undanhåller till en början information om att landet är i ekonomisk kris. När kung Mattias så får veta att situationen i landet är kritiskt och således behandlas enligt det kompetenta barnskriptet, blir han sedan manipulerad av Ministrarna. När Mattias och Ministrarna under aktiviteten Regeringssammanträdet diskuterar lösningar på problemen, använder Ministrarna ett byråkratiskt fackspråk så att Mattias inte förstår diskussionen. Det enda Mattias förstår är ett förslag om att folkets uppror bör slås ner med hårdare tag och när han bifaller detta får han komplimanger och en gyllene fotboll att leka med. Ministrarna förhåller sig på detta vis ständigt till Mattias som blivande istället för varande och kung Mattias blir aldrig bemött i ögonhöjd. Hans erfarenheter som ung monark tar Ministrarna aldrig på allvar.

I analysen påvisar jag att Blivandediskursen också hybridiseras i och med de aktiviteter som iscensätts och de specifika scheman, ramar och skript som präglar dessa aktiviteter. Här träder subversiva potentialer fram i form av att det i *Lille kung Mattias* finns ett ärligt intresse för hur barnpubliken tänker om samhällsprioriteringar och viktigt i detta avseende är också aktiviteten Besöket där Felicia tar med sig Mattias utanför slottets murar och visar den ekonomiska krisens konsekvenser för befolkningen. Felicia bryter det adultismskriptet och kompetenta el-

ler inkompetenta barnskript som tidigare utgjort Mattias hela värld och praktiserar istället ett skillnadsskript där skillnaden mellan henne och kung Mattias i form av klass och position blir viktigare än deras ålder. Genom rollfiguren Felicias agens och bemötande av Mattias där deras olikheter erkänns och Mattias maktposition uppmärksammas, erbjuds Mattias kunskap om det fattiga och svältande folkets vardag. Detta utgör startskottet för Mattias politiska uppvaknande och leder till att han i aktiviteten Ministrarna avsätts på stående fot avskedar de vuxna Ministrarna. I detta skede faller också scenografin samman och blottar scenen som konstruktion för att sedan ge plats åt de barn som ersätter de vuxna Ministrarna. Skådespelarna genomför också ett skifte från ministerstyre till demokrati, och rollfigurer och skådespelare interagerar med barnen i publiken enligt det kompetenta barnskriptet som uppmuntrar barnen i publiken att föra politiska diskussioner, demokratiskt rösta om Sveriges budget och på detta vis praktisera barnism i aktiviteten Budgetdiskussionen och Budgetpresentationen. I detta utmanas Blivandediskursen, då det är barnens nuvarande prioriteringar och syn på samhället som premieras. I *Lille kung Mattias* utforskas därmed, med Walls terminologi, ett skillnadsbaserat perspektiv där barnpublikens prioriteringar, utifrån de poster som finns att välja på, hamnar i fokus.

I aktiviteten De vuxna ministrarna protesterar återgår skådespelarna på slutet till att gestalta Ministrarna som återtar scenen genom att behandla barnpubliken som inkompetent, kalla Mattias för lögnare och tydligt ifrågasätta att den fattiga flickan Felicia ska vara med och bestämma. Detta föder en motreaktion hos barnpubliken som ropar tillbaka och ifrågasätter Ministrarnas makt. Att barnpubliken tar denna plats är konsekvens av att de strax före detta diskuterat budgetprioriteringar med skådespelarna och således mötts även utanför sagofiktionen. På detta vis är föreställningen komponerad för att uppmuntra barnpubliken att göra motstånd och hävda rätten till en plats i både rummet och den fiktiva sagovärlden. Genom den gemensamma budgetpresentation som Felicia och Mattias sedan lyckas rymma med blir det trots allt barnpublikens åsikter som utgör sista ordet i föreställningen. Barnpublikens budget skickades till Sveriges finansminister men som påverkansform inom svensk bud-

getpolitik är ett antal budgetförslag från en teaterscen inte högt skattat och den subversiva potential som *Lille kung Mattias* bär ligger därmed främst i att fiktionen och scenrummet öppnas så att barnpubliken får tid, plats och möjlighet att diskutera vad de tycker är viktigt att satsa på i samhället. Upplägget iscensätter också en vision om vad som skulle kunna hända om barn får förtroendet att påverka resursfördelning och annan politik. Föreställningen ställer barns perspektiv på samhällsprioriteringar i centrum, men eftersom budgetposterna som fanns att välja på var framtagna i ett förarbete med andra barn kunde dock den aktuella barnpubliken inte från början formulera dessa poster. Utgångspunkten var snarare att dessa tidigare barngrupper kunde representera gruppen barn generellt. Detta reser frågan om posterna markant hade skiljt sig åt om barnen vid varje föreställning själva formulerat de budgetposter som det sedan togs beslut om. Vad hade hänt om barnen fått fullkomlig makt att formulera förslag på vad svensk budgetpolitik bör fokusera på?



*Amir (Bahador Foladi) står i boxnings-
ringen. Ovan hänger bildskärmarna.*

FOTO: OLA KJELBYE

KAPITEL 5

Gangs of Gothenburg – den vita blicken på gängmedlemmen

Vi tvingas hela tiden ta ställning till frågan: identifikation för vem? Det blev väldigt tydligt i *Gangs of Gothenburg*. På skolföreställningarna på dagtid hade vi ofta publik som antingen själva var med i gäng eller hade bröder som var det. För dem skildrade pjäsen en verklighet som de levde i och kände igen. För den kultiverade medelklasspubliken på lördagskvällarna var föreställningen ren fiktion eller kanske 'Uppdrag granskning' som visade ett skakande reportage om gängkriminaliteten i Göteborg. Två helt olika blickar, två helt olika upplevelser: den ena utgår från identifikation, den andra från nyfikenhet på en främmande värld.¹

I citatet ovan beskriver regissören Mattias Andersson hur uppsättningen *Gangs of Gothenburg* genom ett dubbelt tilltal vände till olika publikgrupper beroende på erfarenhet. Rollfigurerna i *Gangs of Gothenburg* utgörs av den tidigare gängmedlemmen Amir (Bahador Foladi), Vladi (David Fukamachi Regnfors) och Jasmin (Bahar Pars) som är offer för gängvåld, Linda (Josefin Neldén) som är gängledare i skolan, Camilla (Anna

Harling) som är gymnasielärare och bor tillsammans med Micke (Kjell Wilhelmsson) som är hantverkare, en grupp gymnasietjejer (Angereds-gymnasiet TA3) som Camilla undervisar, de unga männen Mommo och Sammy samt två boxare (Ossman Ntue och Mohammed Semmo) som boxas i realtid. På scen finns också musikerna Bo Stenholm (Fiol/altfiol), Daniel Ekborg (cello), Anders Blad (kontrabas) och Michael Greenburg (blockflöjt) som spelar live.

Scenografin består av ett scenrum där publiken sitter på en- eller tvåplansläktare med ryggen mot väggen längs rummets alla fyra sidor. Väggarna är vitlaserade och i mitten finns en boxningsring med gult golv och räcken i blått, vitt och rött. Golvet runt boxningsringen har mönstret av en grå stjärna som strålar ut från ringens fyra sidor och runt om stjärnan är golvet ljusgrönt. I hörnet närmast en av de två dörrarna i rummet finns en kyl, en barstol och en trappa som leder upp till en balkong med räcke där de fyra musikerna vistas under stor del av föreställningen. I hörnet tvärs över rummet sett från kylen står en toalettstol. I taket ovanför boxningsringen hänger fyra bildskärmar. Scenografin består således av ett öppet rum där publiken har överblick över de flesta övriga i publiken, men placeringen av läktarna gör att publiken ser det som händer ur olika vinklar. Till exempel sitter rollfigurerna Vladi, Camilla och Micke redan i scenrummet när publiken kommer in, men beroende på var publiken sitter ser de rollfigurerna mer eller mindre. Boxningsringen med sin centrala placering i rummet fungerar som gemensam länk då många av aktiviteterna tar plats där. I vissa fall fungerar den som en regelrätt boxningsring där boxarna Ossman Ntue och Mohammed Semmo utmanar varandra och i andra fall som en symbol eller tecken för rollfigurernas inre liv eller platsen där de befinner sig och de konflikter och maktkamper som utkämpas där.

Analysen bygger på ett urval av scener med utgångspunkt i de aktiviteter som jag urskiljer och som rollfigurerna är involverade i. Dessa presenteras inte i föreställningens kronologiska ordning. Istället presenteras de i den ordning som jag funnit mest logisk för den föreställnings- och kritiska diskursanalys som jag argumenterar för och där aktiviteterna står i fokus och utgör diskursens uppbyggnad. Aktiviteterna, i den ordning



Skådespelare, musiker och boxare i mitten av scenrummet i Gangs of Gothenburg under repetitionsarbetet.

FOTO: OLA KJELBYE

som de presenteras, har rubrikerna: Dokumentärintervjun, Sista mötet, Jämförelsen, Vikingareferensen, Hotelsen, Lektionen, Utelåsningen, Bötningen, Offerberättelsen, Tv-spelet, Dikten, Blottandet och Mötet. Nedan introduceras kort de aktiviteter och därmed urvalet av scener som analyseras.

Den första aktiviteten som presenteras kallas Dokumentärintervjun och här möter vi Amir som blir intervjuad. Denna aktivitet varvas under hela föreställningen med scener som involverar övriga rollfigurer. Amir är, som tidigare nämnts, före detta gängmedlem och berättar här om den diskriminering han mött som icke-vit ung man och om vägen in i gängkulturen. I en scen längre fram berättar han om när han valde att lämna gänget och vad detta ledde till. Nästa aktivitet som presenteras kallas Sista mötet och här möter Amir Linda som också är förövare, men i ett gäng med tjejer. Nu har Amir lämnat gänget och arbetar som städare.

Vidare återgår jag till Dokumentärintervjun men involverar här också

scener där Micke och Camilla tittar på intervjun med Amir. De kommenterar när Amir skojar om hur han vill namnges i intervjun samt berättar om polisvåld. Efter detta presenteras Jämförelsen där Micke kallar Camillas lillasyster ”borgarunge” och går från att anklaga Amir för att vara en ”gangster” till att påtala att Amir inte ”fått ett jävla skit”. Nästa aktivitet som presenteras kallas Vikingareferensen och här möter Micke som fotbollssupporter de tre unga icke-vita männen Mommo, Sammy och David som driver med honom.

Nästa aktivitet är Hotelsen då Linda och Jasmin möts för första gången. Linda hotar med att stå och vänta på Jasmin en mörk kväll eftersom Linda anser att Jasmin har skvallrat på henne. Sedan presenteras Lektionen där Camilla håller i en lektion för Linda och Jasmins klass och gör övningar som är tänkta att öka de sociala färdigheterna. Efter detta presenteras Utelåsningen där Linda inte kan komma in i hemmet därför att hon inte har hemnycklar och mamman inte svarar när hon ropar och dunkar på porten. Vidare presenteras Bötningen där Linda och tjejgänget i klassen ”bötar” Jasmin och tvingar henne att skaffa fram pengar för att de inte ska skada henne. Sedan återgår jag till Lektionen, men i denna scen kulminerar Camillas övningar med att hon själv skriker åt Linda och brukar våld.

Den första aktiviteten med Vladi som presenteras kallas Offerberättelsen och här berättar han om hur hans familj kom till Sverige som flyktingar och om en av brödernas väg in i gängkulturen.² Offerberättelsen varvas, i likhet med intervjun med Amir, med scener där övriga rollfigurer ingår. I Tv-spelet spelar Vladi tv-spelet *Grand Theft Auto* samtidigt som musikerna spelar ett klassiskt stycke. Därefter presenteras Dikten där Jasmin läser en bit av Gunnar Ekelöfs dikt ”Sång för att döva smärtan” (1934) men blir avbruten av Linda som sedan hotar henne. Sedan presenteras Blottandet där Jasmin berättar om alla sina rädslor och rädslan för att de ska kulminera i att hon skadar den som skrämmer henne. Slutligen presenteras aktiviteten Mötet där förövaren Amir möter sitt offer Vladi.

Min övergripande fråga fokuserar på vilken dominerande gängmedlemsdiskurs som fångas upp och iscensätts i *Gangs of Gothenburg* och

om och med vilka medel denna dominerande gängmedlemsdiskurs hybridiseras genom föreställningens komposition. I likhet med *Lille Kung Mattias* har jag närmat mig *Gangs of Gothenburg* genom att kombinera semiotisk föreställningsanalys med utvalda delar av Norman Faircloughs kritiska diskursanalys.³ Jag har också utgått från de metodologiska stegen beskrivning, tolkning och förklaring.⁴ I tolkningen har jag spaltat upp det som händer i specifika aktiviteter som rollfigurerna ingår i eller kopplas till. Detta beskriver vem som är involverad i vilka relationer samt hur *schemat, ramen och skripten* ser ut för dessa aktiviteter. Begreppet schema fångar upp den sociala och kulturella normen för ordningen av en viss aktivitet, Vidare tydliggör ramen vad och vilka ämnen, personer, objekt och processer som representeras i aktiviteterna. Skripten, slutligen, fokuserar på hur subjekten som är involverade i dessa aktiviteter betar sig mot varandra samt hur deras relationer ser ut.

Förklaringen berör relationen mellan interaktion och social kontext och sätter de sociala effekterna i centrum. I mitt fall handlar detta om att diskutera om och på vilket sätt uppsättningen av *Gangs of Gothenburg* i slutändan hybridiserar och utmanar dagspressens och dokumentärlitteraturens gängmedlemsdiskurs, och med vilka medel detta sker.

I analysen av *Gangs of Gothenburg* inspireras jag också av den kritiska diskursteoretikern Theo van Leeuwen som poängterar hur avstånd inom bild och foto diskursivt skapar relationer mellan de människor som porträtteras och de människor som betraktar dem.⁵ Om den avporträtterade inte ser på betraktaren erbjuds betraktaren en voyeuristisk position eftersom de avporträtterade ”inte är medvetna” om att de blir betraktade. Om de avporträtterade däremot ser på betraktaren intar de en position av symboliskt avkrävande – de avporträtterade vill betraktaren något. van Leeuwen använder också begreppen funktionalisering och identifikation. Funktionalisering handlar om att sociala aktörer benämns utifrån vad de arbetar med, vilken aktivitet de är involverade i, var de bor eller vilken plats de befinner sig på. Identifikation uppstår när de sociala aktörerna inte definieras av vad de gör utan vad de är.⁶

Detta sätt att se på avstånd, vinkel och blick, samt hur funktionalisering eller identifikation skapar subjekt, är en viktig aspekt av teaterregi då

detta ständigt är en del av berättandet både i relationen mellan rollfigurer på scen, och i relationen mellan rollfigurerna och publiken. I föreställningen *Gangs of Gothenburg* används dessutom rörligt foto där de responderande porträtteras genom bild samtidigt som de sitter i rummet. Det kan handla om hur tilltalet mellan rollfigurer och publik varierar genom direkt tilltal med ögonkontakt eller spelscener med en tänkt fjärde vägg där publiken snarare betraktar ur en voyeuristisk position. Hur avstånd, vinkel och blick regisserats i iscensättningen skapar förutsättningar för vilka subjekspositioner som blir möjliga både rollfigurerna sinsemellan och mellan rollfigurerna och publiken och utgör således en central del av diskursskapandet.

Dominerande gängmedlemsdiskurs

Detta avsnitt fokuserar på den dominerande gängmedlemsdiskurs som återfinns i dagspress och dokumentärlitteratur om gäng 2007–2010, vilket är tiden strax före, under och efter uppsättningen *Gangs of Gothenburg* spelades. Jag har valt att kalla diskursen för *Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen*. Diskursen bygger på att gängmedlemmen är en ung man som rasifieras som icke-vit, bor i en socioekonomiskt utsatt förort och inte har tillgång till det ”svenska” samhället i form av arbete och därmed saknar status. Orsaken till att unga män går med i eller bildar gäng framställs vara att de på olika sätt är marginaliserade och därför kompenserar detta med att bilda grupper som potentiellt skänker status, trygghet och inkomster. Denna diskurs fångas upp i uppsättningen *Gangs of Gothenburg* men utmanas och hybridiseras också genom föreställningens komposition vilket jag argumenterar för i senare avsnitt.

I dagspressens medierapportering (Nerikes Allehanda, Göteborgs-Posten, Aftonbladet, Dagens Nyheter, Göteborg-Tidningen, Metro Göteborg och Mitt i Botkyrka/Salem) 2007–2010 samt dokumentärreportagen i *Svensk maffia: en kartläggning av de kriminella gängen* (2007) och *Svensk maffia – fortsättningen* (2010) konstrueras den marginaliserade gängmedlemsdiskursen bland annat genom att ord som segregation, utanförskap, våld, status och respekt återkommer i nyhetsrapporteringen om unga i gäng. När det rapporteras om gängmedlemmen anges främst

förklaringar till varför marginaliserade ungdomar går med i gäng – och att gängkriminaliteten uppkommer som en konsekvens av att samhället inte tar ansvar i tid. Överlag är det polisens syn på gängen och gängmedlemmarna som får det mediala utrymmet. I *Svensk maffia: en kartläggning av de kriminella gängen* (2007) berättar polisen i Västra Götaland att den potentielle gängmedlemmen är:

En kille som är sjutton år och bor i ett segregerat område. Han kom till Sverige när han var liten eller föddes här av utländska föräldrar. Han saknar godkända betyg i flera ämnen i grundskolan, har svårt att hitta jobb, men vill gärna tjäna pengar. Han började begå brott i tolvårsåldern och har redan dömts för flera allvarliga brott, sannolikt våldsbrott eller stölder. Han har kommit i kontakt med narkotika och med vapen, oftast har han själv utsatts för brott. Han har en relation till personer som är etablerade i de kriminella gängen. Dessa personer representerar en livsstil med dyra bilar och fina kläder som ett alternativ till ett samhälle som han känner att han inte får ta del av. Andra förebilder finns inom film- och musikvärlden, till exempel gangsta rapen.⁷

Här formuleras således ramen för den potentielle gängmedlemmen: han är till att börja med inte myndig, bor i ett ”segregerat” område och är född utanför Sverige eller har föräldrar som är det, har svårt att klara skolan och få ett arbete och kompenseras därmed detta genom att gå med i ett gäng där pengar och status erbjuds.

Ingemar Nilsson skriver den 16 januari 2008 i *Göteborgs-Tidningen* om ett program av *Uppdrag granskning* där Original Gangstersledaren Denho Acar intervjuas. Han citerar Acar som säger: ”[...] jag brukar säga att det är samhället som skapat oss. – Placerar man alla blattar på samma ställe eller stänger ute folk tillräckligt länge så blir det så här”.⁸ Vidare berättar Acar: ”[n]är jag var tio år gammal, var jag sommarbarn hos en familj i Växjö. En trygg familj med sunda värderingar. Jag stortrivdes. Hade jag fått vara kvar där hade jag inte varit kriminell idag”.⁹ I slutet summerar Nilsson det hela med förklaringen: ”[e]n pappa som lämnade familjen, en mor som dog i cancer, en tidig skilsmässa. Det är en bakgrund som delvis kan förklara varför det kriminella nätverket Original Gangsters som han bildat blivit hans nya familj”.¹⁰ Även här är delförklaringen till Acars gängkriminalitet att alla ”blattar” bor segregerat från vita människor samt att han växte upp utan pappa i en svårt utsatt familj

vilket inlemmar honom i Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen. I medierapporteringen blir hans bakgrund som ”invandrare” central och kopplas till att han bor i ett ”segregerat” område, men det framgår inte på vilket sätt detta per definition skulle göra honom till kriminell. Att bo i ett ”segregerat” område likställs med att bo i ett fattigt och ”icke svenskt område” men i medierapporteringen framgår det dock inte konkret på vilket sätt gängmedlemmen känner sig marginaliserad och känner att han inte får ta del av det svenska samhället, bara att han via gänget erbjuds fina bilar och kläder som alternativ.

I en kulturartikel i *Göteborgs-Posten* 18 februari 2010 diskuterar frilansjournalisten Mattias Hagberg gängkriminalitet i Latinamerika och jämför den med svensk gängkriminalitet. Hagberg menar att ”[g]äng i alla dess olika former, förefaller vara en lika integrerad del av globaliseringen som populärkulturens homogenisering”.¹¹ Han påpekar att det finns stora skillnader men också slående likheter ”mellan Rios kokainligor, Chicagos gatugäng och vår egen unga gängkriminalitet” i det att det ”[ö]verallt förefaller handla om unga män som förlorat allt framtidshopp”.¹² Hagberg kopplar här samman gängkriminaliteten med det faktum att de är unga män som inte får det de vill ha, men går inte in på vad det maskulina framtidshoppet tros bestå av. Han citerar också kriminologen John Hagedorns universella formel för vad som skapar gäng: ”Migration + städer + fattigdom + segregation + diskriminering + ungdomar = gäng” och kopplar denna formel till kokainets spridning över världen samt den verklighet som idag finns efter den nyliberala revolution som under 1980- och 1990-talet ökat marginaliserade urbana miljöer.¹³ Hagberg skriver om *failed cities* för att beskriva ”en utveckling med tilltagande segregation där urbana fickor lämnas helt utanför utvecklingen” och hänvisar till andra forskare som benämner dessa platser som ”fjärde världen” för att peka på de uppenbara likheterna mellan livet i till exempel Brasiliens slum, Chicagos ghetton och till och med det svenska miljonprogrammet” där allt som återstår tycks vara en ”nihilistisk revolt mot livet självt”.¹⁴ Hagberg menar att man kanske ska förstå ”det våld som präglar tillvaron i områden som Bergsjön och Biskopsgården” som en revolt utan mål eller mening. Här sätts gängen i Sverige i direkt koppling

till en globaliserad värld där efterfrågan på droger gör att den internationella marknaden knyts samman och där gängen är en reaktion på strukturell marginalisering. Men eftersom revolten inte har någon mening blir gängmedlemmarna gjorda till både offer och förövare eftersom det är de själva som främst blir utsatta för det våld gängkulturen genererar. Här kopplas den socioekonomiskt utsatta förorten till gängkriminalitet och i förlängningen också de människor som bor där.

Att gängmedlemmar i princip uteslutande är unga män som är första eller andra generationens invandrare som inte upplever att de får ta del av det svenska samhället och istället erbjuds pengar och status i gängverksamhet, återkommer också i många intervjuer i det mediala urvalsmaterialet. Robert, medlem i gänget Fucked for life (FFL), menar att gängnamnet beskrev känslan de hade:

Varför Fucked for life? Det var så vi kände oss. Det blev en skylt för att visa att här är vi, vi står utanför samhället och har gjort det så länge. Vi var ju helt körda på det viset att vi inte kunde få några vanliga jobb. Å andra sidan var det väl ingen av oss som ville ha något vanligt jobb heller, inte jag i alla fall. Jag valde att gå den kriminella vägen, även om jag säkert kunde gjort något annat [...].¹⁵

Berättelsen om gänget som en trygghet och en slags andra familj men också gänget som sekteristiskt återkommer också i medierapporteringen. Zoran Cale och Anna-Karin Sandström skriver i *Mitt i Botkyrka/Salem* den 1 september 2009 om rekryteringen av allt yngre ungdomar till de kriminella nätverken i Stockholms södra förorter. Daniel Löfgren som arbetar i sektionen mot gängkriminalitet vid Södertörnspolisens beskriver dem som killar utan identitet som hittar kärlek i gänget: ”Det är en så extrem kärlek att vi ibland undrar om de inte är kära i varandra på riktigt. De här killarna har inte fått kärlek hemma men i gänget får de alltid höra ’jag älskar dig’. Gänget blir deras nya familj och därför är det så farligt”.¹⁶ Liknande berättelser återfinns också i *Svensk maffia: en kartläggning av de kriminella gängen* (2007). Där talar journalisterna med den före detta gängmedlemmen Thomas som menar ”[a]tt vara med i ett gäng är fantastiskt, det är som att gifta sig med sina kompisar. Fast utan att ha sex då”.¹⁷ Thomas började med snatterier i tidiga tonåren och fortsatte med

rån och torpedverksamhet mot slutet av tonårstiden. Till sist kunde han leva som han drömt och Thomas berättar att han alltid tänkt att han behövde pengar för att leva flott: ”Men för att kunna leva flott måste man vara kriminell [...] Hur flott jag levde? Brände tiotusen per helg typ. Bjöd ut tjejer, gäng med tjejer. [...] Jag levde som en kung och var inte gammal alls.”¹⁸ Här kopplas det kriminella (kill)gänget till uppfyllandet av homosocialitetens kärlek och bekräftelse och således något som dessa killar har svårt att hitta någon annanstans. Så länge de följer reglerna får de ta del av den gemenskap de saknar i såväl familj som övriga samhället, så länge de följer reglerna får de status.

I *Metro Göteborg* den 22 oktober 2009 skriver Clarence Frenker om Marcos, 18 år, som är tidigare gängmedlem i Original Gangsters men som valt att hoppa av. Marco berättar att han hoppade av skolan i fjärde klass och sökte sig till gänglivet där tillvaron snabbt kom att handla om kriminalitet och missbruk: ”När han vid 14 års ålder skaffade sin första pistol blev skenavrättningar i skogen ett av sätten att pressa folk på pengar”.¹⁹ Han rekryterades till Original Gangsters när han precis fyllt 17 år och arbetade med utpressning, indrivning av påhittade skulder, hot och personrån och tog anabola steroider för att bygga muskler: ”De förväntade sig en soldat. Och det fick de. Jag var beredd att dö för OG, berättar han. [...] Jag levde i det, jag passade i det och framför allt trodde jag på det. Jag trodde att det var rätt att leva så och att det var så mitt liv skulle se ut. För det var så det alltid sett ut”.²⁰ Det som fick Marco att vilja lämna Original Gangsters var att han efter en tid i fängelset kände att allting var hopplöst: ”Jag omvärderade allt. Av de senaste tre åren har jag varit inlåst i över två av dem. Jag började känna något igen”.²¹ Marcos berättelse beskriver här de sekteristiska mekanismer som gänget utgörs av och vad som händer när han hamnar utanför dem – i form av att sitta inlåst i fängelse. I stället för att vilja göra allt för gänget blir andra saker i livet synliga.

På detta vis förklaras gänggemenskapen som en kompensering för den marginaliserade tillgång dessa unga män har till arbete, kärlek och status, de blir på detta vis omtalade som både offer och förövare. Men vilken form av diskriminering möter de? Hur tar den sig uttryck rent konkret? Jag kommer att närma mig dessa frågor genom att i följande av-

snitt behandla på vilket sätt Backa teater fångar upp Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen och argumentera för på vilket sätt *rasifieringsskriptet* och *det maskulina skriptet* utgör viktiga diskursiva förutsättningar. Skripten iscensätter den tidigare gängmedlemmen Amirs erfarenheter av att leva i som markerat rasifierad i samtidens Sverige.

RASIFIERINGSSKRIPDET

I *Gangs of Gothenburg* iscensätts Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen bland annat i den aktivitet som jag valt att kalla Dokumentärintervjun där rollfiguren Amir, som är en tidigare gängmedlem, intervjuas i realtid under föreställningen. Schemat, det vill säga den förväntade ordningen i aktiviteten, utgörs av en intervju där Amir är respondenten. Vi hör aldrig intervjuarens frågor, utan endast Amirs svar och får på så vis föreställa oss frågorna genom hans svar och själva aktiviteten innebär således att den medialiserade bilden av gängmedlemmen kommer i centrum. Ramen består av Amir som sitter i rummet, bildskärmarna där han syns, en boxningsring mitt i rummet och rollfigurerna Micke och Camilla som tittar på programmet med Amir via bildskärmarna. Skriptet, det vill säga hur subjekten i aktiviteterna förhåller sig till varandra, har jag valt att kalla rasifieringsskriptet.

Rasifiering bygger på att utseende eller kulturella kännetecken kopplas till vissa specifika värden. Litteratur- och vithetsforskaren Therese Svensson menar att alla människor kan bli rasifierade oavsett hudton, kropp och hårtyp, men att rasifiering kan delas upp i markerad eller omarkerad rasifiering.²² Begreppet omarkerad rasifiering handlar i regel om människor som rasifieras som vita och markerad rasifiering handlar det i regel om att människor rasifieras som icke-vita. Att rasifieringen är omarkerad innebär att vita ses som norm och därför sällan behöver kännas vid sin egen "vithet" eller privilegium som normgivande, medan den markerade rasifieringen handlar om att ständigt påminnas om sin icke-vithet vilket i många sammanhang leder till en kategorisering som "den andre". Rasifiering handlar därmed om makt och inte sällan om våld – och det är något som på olika sätt materialiseras och tar kropp i vardagen.²³ Jag har valt att använda mig av Svenssons terminologi därför att de sätter fingret

på de maktrelationer som ligger till grund för rasifiering och motverkar att begreppet rasifierad endast likställs med att rasifieras som icke-vit.

Sociologen Les Back talar om hur plats, brott och ras ofta kopplas samman. Back exemplifierar mekanismen med Londonförorten Southgate och menar att kopplingen mellan brottslighet, ras och samhälle fungerar som så att det räcker med att ett element nämns för att antyda de andra två. I detta fall innebär detta att nämnandet av brott i denna lokala och rasifierade diskurs automatiskt kopplas till Southgate och till svarta unga män:

[t]he interconnections between crime, race and community operate in such a way that invoking one element connotes the other two. As a result, within this local racialized discourse the mention of crime evokes a geographical area (Southgate) and a group of actors (black people, principally young men).²⁴

I Sverige har förorten kommit att betyda en stadsdel som bebos av markerat rasifierade medan förorter där flest omarkerat rasifierade bor inte längre får den benämningen.²⁵ I Sverige är också den mediala kopplingen stark mellan socioekonomiskt svaga förorter, ”invandraren” eller den markerat rasifierade unga mannen och kriminalitet.²⁶ I *Gangs of Gothenburg* aktualiseras denna treenighet då plats, brott och ras kopplas samman i Amirs berättelse dels i form av att han blir arresterad därför att han rasifieras som icke-vit och antas komma från en ”segregerad” förort men för stunden befinner sig i centrala Göteborg, och dels för att han senare faktiskt uppfyller alla tre av dessa element: han praktiserar gängbrottslighet, rasifieras som icke-vit och bor i en ”segregerad” förort. Gängskapandet framställts av Amir som ett medvetet val, en form av alternativt samhällsskydd och en respons på det institutionella polisvåld som han, som ung man och markerat rasifierad, är i farozonen att utsättas för både i form av att gripas och misshandlas men också genom att nekas fungerande polisskydd som brottsoffer eller vittne.

Vidare iscensätts rasifieringsskriptet i *Gangs of Gothenburg* på två nivåer: Dels genom de situationer som Amir berättar om och dels genom att Micke och Camilla tittar på den Dokumentärintervju där Amir intervjuas i realtid och kommenterar hans berättelse.²⁷ I början talar Amir till ett ”ni” men också ett ”du” som skapar närhet till honom. Samtidigt

som publiken sitter i ett intimt samtal som tycks präglad av hög tillit, filmas Amir och utgör en medialiserad bild av den tidigare gängmedlemmen som rollfiguren Micke och publiken ser på bildskärmarna. Detta möjliggör således en pendling mellan att Amir framställs som subjekt eller objekt då han ibland, med Leeuwens terminologi, har symbolisk interaktion med publiken genom ögonkontakt och ibland, genom objektivering, framställs i form av ”gängmedlem”.

När Amir var 18 år var han med och startade ett gäng. Amir säger att ”det här med Gäng och så... Egentligen är allt detta polisens egna fel...”²⁸ Han berättar sedan lugnt om när han som fjorton- eller femtonåring blev gripen av polisen på Avenyn under Göteborgskalaset. Under hans berättelse inleder boxarna som tidigare kommit in till boxningsringen rond två och större delen av Amirs berättelse sker alltså samtidigt som de boxas. När Amir ifrågasatte varför en av hans kompisar blev tagna av polisen på Avenyn och undrade varför ”svenskarna” på samma plats inte blev ”kollade” implicerar detta att hans vän och han själv inte på samma sätt är ”svenskar”. Hans fråga uppmärksammar rasifieringsskriptet som han upplevde att polisen praktiserade och som svar blev han satt i en piketbuss: ”Grabbar, vi har en från Angered här!”²⁹ Han blev misshandlad, hånad och utskrattad av poliserna. Det slutade med att de slängde ut honom i Angereds centrum med orden ”Kommer du tillbaka till stan så knäcker vi händerna på dig!”³⁰ I slutet av scenen säger Amir att ”Man får verkligen hat i sig. Man får det” och att det ”hänt så många såna här grejer” men avslutar med att berätta att han som liten ville bli polis och menar att ”utan polisen samhället skulle inte fungera”.³¹ I händelsen knyts Amir, i likhet med van Leeuwens begrepp funktionalisering där det sociala subjektet blir till ”förortsbon”, till den specifika platsen Angered som är en socioekonomiskt utsatt förort till Göteborg där många minoritetssvenskar bor, men också många majoritetssvenskar som rasifieras som icke-vita.³² Det faktum att han beskrevs vara från Angered legitimerade här polisens handlande och det spelade därmed ingen roll vem han egentligen var; att rasifieras som icke-vit, komma från Angered, vara ung man och ifrågasätta polisen är i detta exempel grund nog för att gripas och misshandlas.

Kultur- och kritiska rasforskaren Sara Ahmed använder begreppet vithetens fenomenologi som ett sätt att beskriva hur kroppar orienteras i olika riktningar där vissa kroppar kan/får ta plats och andra inte. Med utgångspunkt i Althusser's begrepp om interpellation, diskuterar Ahmed om vad som händer med kroppar som stoppas på vissa platser. Enligt Ahmed kan stoppandet ha många olika innebörder som att till exempel avsluta, hejda, gripa, kolla förebygga, blockera, hindra eller stänga. Ahmed menar att man i och med stoppandet lägger märke till saker som "vem är du? Varför är du här? Vad gör du? Varje fråga blir till en stoppmarkering när den ställs: du stoppas av frågan som ställs och för att frågan ska kunna ställas måste du stoppas".³³ När det gäller polisens visiteringspraktik är det dock tydligt att "stoppandet" fördelas ojämnt:

Svart aktivism har visat hur polisarbete rör sig med en annorlunda ekonomi kring stoppande: vissa kroppar stoppas oftare än andra, genom att utsättas för polisens tilltal. 'Du där!' riktas inte till den kropp som fått ärva ett företags egoideal, eller som kan rekryteras för att följa en speciell linje, utan till den kropp som inte kan rekryteras, till den kropp som är 'malplacerad' på platsen. Med andra ord den 'orekryterbara' kroppen måste ändå 'rekryteras' till platsen, genom själva upprepningen av att 'bli stoppad'.³⁴

Amir's berättelse om situationen på Göteborgskalaset är en berättelse om polisens visiteringspraktik som bygger på rasifieringsskriptet. Han och hans vänner sågs som mer malplacerade än "svenskarna" på Avenyn och därför blev det viktigare för polisen att stoppa och "rekrytera" Amir och hans vänner till platsen än att tala med alla inblandade. Amir och hans vänner blev en del av sammanhanget genom att vara "de som inte passar in" på en av Göteborgs mest kända gator därför att de inte sågs som "svenskar" i samma mån som de andra på platsen.

Det händer andra saker med kroppar som blir stoppade än med kroppar som obemärkt kan "befinna sig". Ahmed kallar praktiken, att stoppa och visitera, en rasistisk teknologi. Hon menar att visiterandet kan förlängas i oändliga arresteringspraktiker där "stoppandet är både en politisk ekonomi som fördelas ojämnt mellan andra, och en affektekonomi som märker och vidrör de kroppar som utsätts för dess tilltal. Hur känns det att bli stoppad? Att bli stoppad är inte bara stressande, det gör



Amir (Bahador Foladi) till höger och en av eleverna i gymnasieklassen bakom till vänster.

FOTO: OLA KJELBYE

kroppen själv till social stresspunkt”.³⁵ Att som markerat rasifierad bli bemött enligt rasifieringsskriptet gör således något med kroppen. Kroppen blir en form av slagfält där den markerat rasifierade ständigt riskerar att interPELLERAS negativt och detta internaliseras ofta. Amirs tal om händelsen antyder till exempel att han redan från början inte såg sig som de andra på platsen och i och med ”stoppandet” bekräftades den synen på honom och hans vänner som något annat än ”svenskarna”.

Ahmed menar också att ”diskursen om den ’farliga främlingen’ påminner om att fara ofta antas komma från en plats utanför samhällsgemenskapen, eller från outsiders, de där människorna som ’inte hör hemma’ och som själva kommer ’någon annanstans ifrån’”.³⁶ När polisen talade om att de hade ”en från Angered här” legitimerade detta det våld och de kränkningar som Amir utsattes för. Amir blev en av dem som inte ”hör hemma” och kommer ”någon annanstans ifrån”. Ahmed kallar reglerna för vem som får röra sig över linjer eller gränser för ”rörlighetens

politik”. Denna politik reglerar vem som får känna sig hemma, vem som får bebo rum som är beboeliga av vissa kroppar men inte av andra. Politiken gör också att de förlänger ytorna hos vissa kroppar men inte hos andra. Amirs berättelse om hur han blev gripen, misshandlad och hotad av polisen är också en berättelse om ”rörlighetens politik” och exemplet är en viktig komponent i Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen. Han är inte bara ung utan har också en kropp, ett sätt att prata och ett utseende som gör att han riskerar att bli misstänkliggjord, förvisad och misshandlad om han befinner sig på en festival i centrala Göteborg.

Isensättningen av Amirs berättelse om att bemötas utifrån rasifieringsskriptet skapar, enligt Leuweens teori, en närhet till honom i form av att han sitter i jämnhöjd med publiken och filmas nära rakt framifrån. Detta skapar förutsättningar för en identifikation. Samtidigt är bildskärmarna där han syns placerade högt upp i taket vilket skapar en distans, men eftersom publiken tvingas titta uppåt för att betrakta dem skapas också en symbolisk makt åt Amir – publiken tittar upp på honom. Publiken kan således välja om de betraktar Amir direkt i rummet eller via bildskärmarna, de kan välja om de vill söka närhet eller avstånd till Amir. Genom iscensättningen förkroppsligas Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen genom Amirs filmade berättelse där han framställs enligt objektivering samtidigt som hans närvaro i rummet möjliggör honom subjekt som publiken potentiellt kan söka identifikation med.³⁷

DET MASKULINA SKRIPTET

Senare i Dokumentärintervjun, utgörs schemat av att Amir berättar om vägen in i gänget men också om när han valde att lämna gänget och vad som hände då. Jag har här gjort ett urval av fyra scener som tillsammans förkroppsligar Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen genom att Amir framställs som en ung icke-vit och heterosexuell man som söker bekräftelse och respektabilitet – men inte lyckas med detta. Här utgörs dock skriptet, det vill säga hur personerna förhåller sig till varandra, av det jag valt att kalla *det maskulina skriptet*. I den första scenen av de fyra berättar Amir om vägen in i gängbrottsligheten och att den bygger på den inledande positiva känslan av status, att bli uppskattad och att som ung

man vara duktig på något. I den andra scenen berättar Amir om när han hamnar i konflikt med en av gängledarna och beslutar sig för att lämna Gänget. I den tredje scenen iscensätts hur Amir efter ett fängelsestraff blir beroende av socialtjänstens och säkerhetspolisens välvilja, men vägrar göra den transaktion som går ut på att han får en egen ny bostad i utbyte mot att han fungerar som poliskälla. I den fjärde, och allra sista, scenen berättar han om en återkommande dröm om en gul citronfjäril och möter Linda som han, utan resultat, försöker flörta med.

Amir berättar i den första scenen om hur han dras in i brottslighet via en vän som ville förvara ”lite grejer” hemma hos honom eftersom polisen inte kände till honom: ”Och jag såg inga problem i det utan jag såg det mer som att jag hjälpte en kompis. Jag funkas liksom så: Om du och jag blir kompisar och så och du ber mig göra en tjänst, så ställer jag upp för dig”.³⁸ ”Grejerna” visade sig vara ”10 000 rohypnoltabletter, tre pistoler och två kalasjnikovs” och på fyra månader tjänade han 350 000 kr och ”köpte skor och kläder som en tjej och festade upp resten” samt bjöd alla han gillade och respekterade på drinkar.³⁹ Amirs väg in i kriminaliteten handlar således främst om vänskap och lojalitet, men när han också börjar tjäna snabba pengar blir det också en form av status och njutning i form av att kunna köpa vad han vill och bjuda vem han vill – han belönas genom det han gör. Han berättar att mamman började undra var han fick allt ifrån och då svarade han att det gick bra för honom i fotbollen och att han fick pengar från laget. Detta får mamman att le och se stolt ut och framställer modern som aningslös, men för Amir innebär detta ytterligare belöning i form av hennes stolthet.

Handeln gav honom också självförtroende: ”Asså, jag tänkte aldrig på att jag sålde droger, utan på att jag var duktig på någonting. Egentligen första gången i livet jag kände mig riktigt duktig på nåt...”.⁴⁰ Förvarandet och försäljningen av droger och vapen innebär för Amir vid detta skede bara fördelar: han stärker sina sociala relationer, får mer pengar och känner sig duktig. I båda fallen innebär pengarna som kriminaliteten genererar en möjlighet till hög status och uppfyllande av det heterosexuella kontraktet genom att bjuda tjejer. Att bli gängmedlem gör det möjligt att konstruera en specifik maskulinitet som en reaktion på

ett rasistiskt samhälle där utländsk bakgrund, att rasifieras som icke-vit eller det faktum att komma från förorten redan gjort individen till ”den andre”. Gängmedlemmen skrivs, i likhet med Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen, diskursivt fram som den marginaliserade killen som reagerar mot att han inte får ta del av samhället på samma villkor som de ”svenska” killarna och istället kan åtnjuta status och belöning genom gängbrottslighet.

Amirs berättelse skildrar också, i den andra scenen, den starka kärlek som gänget innebar men hur skört detta broderskap visade sig vara när han valde att lämna gänget. Vi detta tillfälle har Amir bytt plats i rummet och sitter nu på samma plats som Vladi tidigare suttit på. Detta blir en symbolisk förflyttning som också förstärker berättelsen om att han fått andra perspektiv. Amir berättar att han muckade från fängelset när han var 27 år och genast satte igång med den ekobrottslighet som han lärt sig av de ”etniskt svenska” brottslingarna i fängelset. När han säger att det ”började bli tjafs... Mellan mig och en av ledarna i gänget...” går ljuset upp på scengolvet.⁴¹ In kommer boxarna i halvmörkret på var sin sida om boxningsringen. De går fram och tillbaka och tittar på varandra innan de klättrar in i ringen och börjar boxas under tiden som Amir talar. Boxarna stönar när de slår och stönen blir till en ljudmatta som nästan dränker Amirs berättelse. Amir berättar att det blev konflikter då ett ”kontrakt med ett större företag” drog ut på tiden och ledaren ville ”köra på att sälja heroin och cola som förr” och tyckte att ”krigarna”, det vill säga ledaren och en annan kille, skulle ha mer pengar än de andra därför att de beskyddade övriga.⁴² Amir tyckte att ledaren var galen som ville gå tillbaka till att sälja knark då detta var mycket mindre lönsamt än ekonomisk brottslighet och tyckte inte att han skulle behöva betala pengar för att få hjälp av en ”bror”. Då kallade ledaren honom girig och Amir tror att det var för att ledaren inte hade kontrollen över det ekonomiska. Amir började tänka: ”Det här kommer att skita sig asså... Rejält”.⁴³ Gonggongen ljuder och boxarna slutar boxas och går runt i en cirkel och tittar på varandra. Amir berättar att han bestämde sig för att hoppa av: ”Asså jag ringde dom och sa: ’Nu hoppar jag av.’ Det var inte så populärt direkt”

och gonggongen ljuder igen och boxarna återgår till att boxas med ännu högre stön än tidigare.⁴⁴

Amir berättar att han plötsligt inte kunde förstå vad han sysslade med och hur dom som han kallade för familj anklagade honom för girighet: ”Jag hade kunnat starta det här företaget helt själv, men jag ville liksom tjäna pengar åt oss alla, precis som i en familj.”⁴⁵ Här ljuder gonggongen igen och boxarna nuddar varandras boxningshandskar i en high five och kramar sedan om varandra. Amir säger att ”Dom var mina bröder, jag ställde upp för dom så gott jag kunde. Asså, jag hade alltid sett det som min familj... Som på nåt sätt den familj jag liksom aldrig hade fått på riktigt...” och boxarna går ut med armarna om varandras axlar och småpratar om vad de ska göra under kvällen.⁴⁶ Amir följer boxarna med blicken tills de gått ut. Sedan säger han: ”Men det blev liksom aldrig den familjen som jag trodde att det skulle vara.”⁴⁷ I Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen fungerar således gänget, både i media och *Gangs of Gothenburg*, som en trygg punkt och kärleksfull familj – så länge medlemmarna inte kritiserar eller vill förändra hierarkier eller gängpraktiker. I scenen kopplas Amirs känsla inför gänget samman med boxning. Boxningen iscensätter såväl kamp som intimitet och kan ses som ett förkroppsligande av Amirs dubbla känslor inför gänget. Men medan Amir berättar om besvikelsen över att gänget inte visade sig vara den familj han saknat, gör boxarna däremot sorti i närhet och vänskaplighet vilket iscensätter vad han också gick miste om – belöningen i form av starka sociala relationer som gänggemenskapen erbjöd.

Längre fram, i den tredje scenen i Dokumentärintervjun, kommer Amir gående från platsen i publiken där han suttit och har nu på sig en svart nylonjacka. Han talar i mikrofonen och berättar om hur situationen såg ut när han 27 år gammal kom ut efter ett sju år långt fängelsestraff. Han var tillbaka på ruta ett: ”Och nu... Vad fan skulle jag göra nu?... Jag bodde kvar med mamma i exakt samma område som jag växt upp... Alla mina barndomsvänner som startade Gänget bodde ju kvar...”⁴⁸ Amir är vid denna tidpunkt myndig, men hans livssituation, där han återigen bor hos sin mamma, uppfyller inte vuxennormen i form av att ha ett eget boende och vara självförsörjande. Amir saknar vad också vad det maskulina

skriptet förutsätter och han framstår därmed som lågstatus i relation till det maskulina skriptet.

Amir berättar att han fick en kontaktperson genom kriminalvården och sökte upp henne för att få hjälp. Han klättrar upp i boxningsringen, filmas och syns på bildskärmarna. En röst hörs från ovan. Kontaktpersonen säger ”Du ville alltså ha en ny lägenhet?” Och Amir svarar utan mikrofon: ”Ja, just det”.⁴⁹ En diskussion följer där rösten frågar varför han inte kan bo kvar där han bor och om han är rädd för de andra i området. Amir säger att han inte kan se alla människor där varje dag om han ska ta sig ur det. Rösten frågar om han känner sig hotad och Amir säger: ”Ei, asså inte hotad. Jag tycker bara att... Asså, det som händer händer. Jag vill ändå inte bo kvar, okej”, varpå rösten säger att hon ska se vad hon kan göra.⁵⁰

Amir berättar att kontaktpersonen ringde några dagar senare och sa att hon kanske hittat en lösning på hans problem. Amir klev in i hennes rum där det satt en man i 50-årsåldern som visade sig vara Anders från Säkerhetspolisen. Istället hörs nu Anders röst från ovan. Han börjar med att ge Amir komplimanger om hans intelligens samtidigt som han poängterar att Amir fått allt som han velat ha under sin fängelsevistelse. Anders vill att Amir ska gå tillbaka till gänget och fungera som poliskälla. Anders upprepar vad Amir säger när Amir nämner att han vill ha hjälp att komma bort från sitt gamla gäng, men avbryter honom med att påpeka att Amir ”inte vill hjälpa samhället tillbaka”.⁵¹ Det slutar med att Amir säger: ”jag tänker fan inte gola ner mina kompisar fattar ni det! Det finns inget mer att säga! Jag vill inte att ni kontaktar mig igen, okej”, varpå Anders svarar: ”du behöver väl inte bli så upprörd. Du vet var vi finns om du ångrar dig...”⁵² Ett pulserande ljud hörs och Amir börjar klättra ner från boxningsringen och sätter sig i spiraltrappan samtidigt som han säger i mikrofonen: ”Jag lämnade rummet och slog igen dörren efter mig. Just då kände jag mig bara så djävla... ensam. Det var alltså här jag hade hamnat... Precis just nu... Allt kändes bara så jävla... Fucked up... Från alla håll.”⁵³ Här iscensätts Amir återigen som lågstatus i relation till det maskulina skriptet, då hans försök till att skaffa en ny bostad visar sig vara fruktlösa så länge han inte går med på att bli poliskälla. Han

framställs som en belastning för samhället. Gänget har för Amir i första hand inneburit positiva saker som trygghet och gemenskap och när han lämnar Gänget innebär detta att han blir ensam. Han har inte har någon självklar gemenskap längre och att han saknar de kapital som krävs för att uppnå maskulin respektabilitet vilket är en del av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen.

På slutet, i den fjärde scenen, fokuseras ljuset på Amir och han visas på bildskärmarna. Han återkommer till drömmen om den gula citronfjäril som han beskrev i början av föreställningen: ”Det är den här drömmen... Som jag fortsätter ha... Om den här gula citronfjärilen... Och den här sjuka tanken... Tänk om jag egentligen inte är en människa som drömmer att jag är en fjäril?... Tänk om jag är en fjäril som drömmer att jag är en människa?...”⁵⁴ Musikerna spelar Georg Friedrich Händels ”Lascia ch’io pianga” och ungdomarna som sitter på golvet reser sig upp och kramar och hälsar på dem de bråkat med tidigare i föreställningen i likhet med alla andra rollfigurer som kommer in och kramar varandra.⁵⁵ ”Lascia ch’io pianga” handlar om att gråta över sitt öde och finna friheten. Regissören Mattias Anderssons röst hörs, musiken tystnar och alla fryser i rörelserna:

Nu skulle egentligen en levande fjäril kommit flygande inne i rummet. Men eftersom den fjäril vi använde på repetitionen ganska snart dog ansåg flera på teatern det som djurplågeri att utsätta ännu en levande varelse för skada. Teaterns ledning valde då att böja sig för detta. Men det var väldigt vackert när den gula fjärilen virvlade fritt omkring i den svarta rymden ovanför spelplatsen.⁵⁶

Alla tittar uppåt som om fjärilen var där och musikerna börjar spela igen. Linda, som är elev till Camilla går tillsammans med henne ner från boxningsringen och Micke bär ut Camilla i famnen. Alla utom Amir lämnar scenen i sänja och värme.

I den avslutande scenen går aktiviteten Dokumentärintervjun över till det jag valt att kalla Sista mötet. Här framställs Amir än mer som en lågstatusperson då han arbetar med att plocka skräp och utan resultat tar kontakt med gängledaren Linda som pratar i telefon. Amir har nu på sig en gul reflexväst, en svart plastsäck i ena handen och går och sopar golvet.

Musiken tystnar. Linda pratar i telefon och berättar att hon ska börja en skola inne i stan: "Bara massa pack och idioter på min gamla skola..."⁵⁷ Amir ropar hej till henne och frågar vad hon heter. Linda svarar: "vad då då?" och Amir ler och säger att han tycker att hon är söt och att han vill veta vad hon heter.⁵⁸ Linda fortsätter att prata i telefon istället för att svara: "Hallå, näe, det var bara nån smutsig städare som försöker ragga eller nånting."⁵⁹ Amir säger "Vad fan är det med dig? Jag försökte bara vara snäll" och Linda kallar honom: "Djävla loser!" innan hon går ut och stänger dörren.⁶⁰ Amir tittar efter henne och ljuset släcks i hela rummet. Slutscenen med Amir placerar honom i alternativet till gängkriminaliteten – nämligen i positionen av städaren som kallas "smutsig". Detta iscensätts som den framtid som han, en tidigare gängmedlem, har att vänta sig och iscensätter också Den marginaliserade gängmedlemmen. I denna position sjunker Amirs ekonomiska status och därmed även hans status som heterosexuell man då Linda kallar honom "smutsig städare" och "Djävla loser". Genom de tidigare scener som Amir ingått i har en grund för sympati skapats och Lindas reaktion på Amir framstår därför som hård och orättvis. Amirs lågstatus inför henne blir smärtsamt tydligt, samtidigt som hon inte har några skyldigheter inför en okänd man som vill veta vad hon heter. I slutändan är det alltså Linda, till skillnad från Amir, som kommer vidare eftersom hon har möjlighet att byta skola och miljö. Den manlige marginaliserade gängmedlemmen fortsätter vara marginaliserad även om han lämnat Gänget medan Linda, som har ett kontaktnät som gör att hon kan byta skola, potentiellt möter en bättre framtid.

Hybridisering av *Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen*

De tidigare avsnitten har behandlat hur den dominerande gängmedlemsdiskurs som tog sig uttryck i dagspress och dokumentär litteratur om gäng, fångas upp och iscensätts i *Gangs of Gothenburg* och där rasifieringsskriptet och det maskulina skriptet utgör centrala delar. Följande avsnitt presenterar jag om och på vilket sätt och med vilka medel Den

marginaliserade gängmedlemsdiskursen hybridiseras och problematiseras genom föreställningens komposition. Jag har valt ett antal scener som ingår i specifika aktiviteter som är centrala för diskursens uppbyggnad. I vissa fall handlar motdiskurserna om val av placeringar, scenografi, kostym, musik, rollfigurer och skådespelare och berör därmed scheman och ramar, det vill säga aktiviteternas förväntade ordning och vilka och vad som finns representerade i dem. I andra fall handlar motdiskurserna om de skript, eller förhållningssätt subjekten har till varandra.

DEN VUXNA VITA BETRAKTARPOSITIONEN

Sociologen Amy L. Best menar att vithet kan ses som en pågående interaktiv handling snarare än en egenskap eller ett attribut en individ har. Människor blir således aktivt rasifierade när de dras in i komplexa ekonomiska, politiska och kulturella processer. Bests teori bygger på sociologen Ruth Frankenbergs resonemang om att vithet är en strukturellt privilegierad position: ”whiteness is a social location of structural advantage, [...] it is a 'standpoint', a place from which white people look at ourselves, at others and at society”.⁶¹ Vidare poängterar Best att vithetens kulturella praktiker sällan uppmärksammas och därför ses som norm: ”whiteness’ refers to a set of cultural practices that are unusually unmarked and unnamed”.⁶² Richard Dyer, professor i filmstudier och kritisk vithetsforskare, menar att människor som rasifieras som vita måste lära sig känna igen på vilket sätt denna typ av omarkerade rasifiering tar sig uttryck och privilegierar vitas världsbild framför andra erfarenheter:

For those in power in the West, as long as whiteness is felt to be the human condition, then it alone both defines normality and fully inhabits it. [t]he equation of being white with being human secures a position of power. White people have power and believe that they think, feel and act like and for all people; white people, unable to see their particularity, cannot take account of other people’s; white people create the dominant images of the world and don’t quite see the they thus construct the world in their own image; white people set standards of humanity by which they are bound to succeed and others bound to fail. Most of this is not done deliberately and maliciously; there are enormous variations of power amongst white people, to do with class, gender and other factors; goodwill is not unheard of in white

people's engagement with others. White power none the less reproduces itself regardless of intention, power differences and goodwill, and overwhelmingly because it is not seen as whiteness, but as normal. White people need to learn to see themselves as white, to see their particularity. In other words, whiteness needs to be made strange.⁶³

Dyer menar att kritiska vithetsstudier handlar om att lyfta fram den om-arkerade rasifieringen och förfrämliga den så att den blir synlig. Vithet kan alltså förstås som en position från vilken människor som rasifieras som vita betraktar sig själva, andra och samhället och denna vithetens position blir iscensatt i *Gangs of Gothenburg*. Detta är en viktig del av hybridiseringen av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen på så vis att de vuxna vita rollfigurernas vithetshandlingar synliggörs och att den diskursiva process där Amir görs till den marginaliserade gängmedlemmen därmed fångas upp och iscensätts.

Amir betraktas under Dokumentärintervjun inte bara av publiken utan också av Micke och Camilla. De är ett par som tillhör vit medelklass och ingår i ramen för aktiviteten förutom Amir och bildskärmarna. Deras förhållningssätt präglas, i likhet med poliserna Amir berättar om, av rasifieringsskriptet – men rasifieringen handlar här snarare om att inte erkänna Amirs upplevelser av rasism eller om att jämföra Amirs berättelse med ”gangsterhistorier”. Camilla är gymnasielärare och Micke driver ett eget byggföretag. Orsaken till att Micke tittar på dokumentären med Amir är att han inte hittar säsong fem av *Sopranos*-boxen. Micke säger att han ”sett fram emot en riktig skön helkväll i tv-soffan” men så blir han ”tvungen att kolla på den här djävla dokumentären istället”.⁶⁴ I brist på möjligheten att konsumera gangsterfiktion tittar han således på intervjun med Amir. Redan från början görs här kopplingen mellan fiktionens gäng och de rollfigurer vi möter i *Gangs of Gothenburg*. Det publiken möter är inte bara Amir, utan också Micke och Camilla som betraktar Amir; publiken följer betraktarna och befinner sig i deras hem.

När publiken kommer in vid föreställningens början sitter Camilla, Micke och Vladi redan i scenrummet. Elektronisk spänningshöjande musik spelas i rummets högtalare. Camilla sitter på en toalettstol i morgonrock och neddragna byxor och läser *Snabba cash* av Jens Lapidus vil-

ket också kopplar Camilla till konsumtion av skönlitteratur om gängkulturer. Micke sitter med en juiceflaska i handen på en pall i andra änden av rummet bredvid spiraltrappan och kylan som utgör en del av Mickes och Camillas hem. Vladi sitter i publiken på en sida av rummet. Amir kommer in i rummet närmast hörnet där Micke sitter. Han stänger dörren med en smäll. Musiken tystnar. Han går lugnt runt och tittar med en utmanande blick på publiken innan han sätter sig ner på sidan närmast publikentrédörren, lite avsidet från publiken. Denna direkta blick fungerar som ett symboliskt avkrävande, med Leeuwens teori. Amir vill publiken något. Amir börjar med att studera publiken, som sedan kommer att studera honom. Blicken signalerar också att Amir redan från början, till skillnad från Micke och Camilla, är medveten om publikens närvaro. För Amir finns det således ingen föreställd fjärde vägg mellan honom och publiken och till en början skapas här, med Faircloughs terminologi, en nära relationell modalitet mellan Amir och publiken. En kamera zoomar in hans ansikte och bilden visas på fyra bildskärmar som sitter högt upp mot ljusriggen med en skärm riktad mot varje publiksida. Amir rasifieras som icke-vit, har sitt svarta hår bakåtkammat och bär en marinblå långärmad tröja med en röd krage som skymtar fram, svarta jeans och svarta sneakers. Han har en röd tatuering på halsen i form av ett böljande mönster som ger intrycket av att vara en form av gängmarkör. Han ger ett rent och prydligt intryck och hans entré i rummet uttrycker utmaning och högstatus. Allmänluset går ner i rummet och fokuseras nu på Amir, Micke och Camilla.

Amir börjar tala i en mikrofon som om han blir intervjuad, men det är bara hans svar som framgår. Han pratar svenska med brytning och säger först: ”Hur jag sover?... På natten?... Ja, asså... Jag sover väl eller vadå? Men jag har en del skumma drömmar så men...”⁶⁵ Sedan ler han lite snett, som om det är lite pinsamt, och berättar om den återkommande drömmen om citronfjärilen som får honom att undra om han istället för att vara en människa som drömmer att han är en fjäril i själva verket är en fjäril som drömmer att han är människa. Den fråga Amir precis fått antyds handla om hur han sover, eller snarare kanske *om* han sover gott med tanke på att han är tidigare gängmedlem. Hans svar innehåller en

reaktion på den implicita frågan ”Kan du som varit gängmedlem, med allt var det innebär, sova gott?”. I svaret bortser han från att just gängmedlemskapet skulle påverka sömnen och berättar istället om vad han drömmer om i form av en fjärilsmetafor. Fjärilen är fri och kan röra sig var den vill, i detta fall över en grön äng, vilket kopplar rollfiguren Amir till en önskan om frihet. Metaforen pekar mot det litterära och innehåller också en fråga om vad som är verkligt och inte. Är Amir en människa eller en fjäril och vem är det egentligen som drömmer om vem? Till en början sätter också Amir fingret på vilka som kopplas till gängkriminalitet och vilka som inte gör det:

Ja... Ni frågar mig också hur allt började... Hur vet man när nånting så här börjar? Eller när nånting så här slutar?... jag vet inte... Men jag är typ inte med längre!... Så jag kan liksom inte... säga folks namn, exakta adresser, platser, stadsdelar – så ni får ändra allt sånt! Är ni med?... Och sen vill jag vara så här – vad heter – anonym... Så ni får kalla mig... eller jag vill kalla mig... Ni kan kalla mig Mohammed... Eller Dragan... Nej, du kan kalla mig Sven istället!... Sven blir jättebra!⁶⁶

Amirs namnförslag kan förstås i ljuset av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen där att vara gängmedlem, som tidigare nämnts, är starkt förknippat med att rasifieras som icke-vit. Att rasifieras som icke-vit i Sverige kopplas också starkt till att vara invandrare då Sverige genom en mängd historiska narrativ och berättelser framställer ursvensken som vit. Lena Sawyer, forskare i socialt arbete, menar att det narrativ som beskriver Sverige som ett land med en perifer inblandning i den atlantiska slavhandeln har lett till berättelser om ett folk som tills nyligen var enhetligt och homogent. I detta narrativ beskrivs Sverige som ett land befolkat av bönder som levit i periferin och som en plats där det hårda klimatet skapat introverta och misstänksamma människor.⁶⁷ Denna historieskrivning framställer Sverige som att det bara fanns svenskar, då menat vita människor, innan större invandring till Sverige blev vanligt. Om detta var fallet kunde det, enligt denna logik, inte heller finnas rasism i Sverige innan invandring började. Andra världskriget blev en markör av ”före” och ”efter” invandringen till Sverige och kriget ersatte också den biologiska förståelsen av rasifiering med kategorier som kultur och etnicitet i

många europeiska nationer. Eftersom ordet ras blev så starkt förknippat med Förintelsen, menar Sawyer att diskursen om vem som officiellt och statistiskt sett räknas som "svensk" istället byggdes på etnicitet, nation och medborgarskap. Enligt denna logik blev frågan om vem som kan sägas "äga" nationen och sägas vara "svensk" kopplat till att vara vit; de vita var enligt historien här först och sedan kom de icke-vita. I den svenska kontext som Sawyer beskriver förstås och framställs således ofta en person som rasifieras som icke-vit som icke-svensk och därmed också som invandrare även om personen är född och uppvuxen i Sverige. Personens utseende läses genom det vita narrativ som dominerar Sveriges historie-skrivning och som blir viktigare än till exempel formellt medborgarskap.

Namnet "Sven" kategoriseras som ett svenskt eller nordiskt mansnamn och kopplas därför till vithet. När Amir föreslår att han skall kallas "Sven" sätter han fingret på föreställningen om att den kriminella gängmedlemmen förväntas rasifieras som icke-vit och vara invandrad, och utmanar samtidigt denna. Micke tittar på dokumentären om Amir och fungerar i iscensättningen som ett tongivande bollplank som antingen förstärker eller går emot Amirs berättelse. Micke skrattar vid detta tillfälle och hans skratt förstärker iscensättandet av föreställningen om att det är en motsägelse att rasifieras som icke-vit manlig gängmedlem och heta ett "svenskt" och "vitt" namn som "Sven". Micke själv rasifieras som vit med kort bakåtkammat ljusbrunt hår, svart kortärmad tröja och långa byxor, silverklocka på vänstra handleden samt vita strumpor i strandsandaler. Klädmässigt ger han ett avslappnat intryck och han rör sig med självklarhet i scenrummet. Amir hör Mickes skratt i rummet och tittar på honom. Mickes fiktionsrum innefattar inte Amirs närvaro i rummet och Micke möter således inte Amirs blick. Eftersom Micke bara betraktar bildskärmen blir detta också en iscensättning av att Amir är medveten om den reaktion hans förslag skapar och att Amir ser Micke som betraktare, medan Micke endast ser den mediala bilden av Amir.

Micke är kritiskt inställd till Amir och de erfarenheter han berättar om. Under Amirs berättelse om hur han blir arresterad på Avenyn och utslängd i Angered, flikar Micke in kommentarer som "Vad fan är detta?" och "Jamen polisen i det här jävla landet gör väl så gott dom kan!

Jag menar rötägg finns väl inom alla yrkesgrupper! Jamen vilket djävla land i världen jämför han med?”⁶⁸ Senare talar Amir om att han tycker att polisen ska vara ”lite hårdare” och berättar om när de första gången i hemområdet började böta människor: ”Vad gjorde polisen då? Man kanske gjorde anmälan, poliser tar in killen, får max några månader. Sen alla hans kompisar var på dig. Och då var inte polisen där. Det är klart till slut, vissa slår tillbaka, asså man måste börja försvara sig... Med ett annat gäng...”⁶⁹ Här blir Micke provocerad och kallar Amir för djävul: ”Så nu tycker han plötsligt polisen är jättebra! Att det är jätteviktigt!”⁷⁰ Amir fortsätter:

Men samtidigt tycker jag att... Om en polis som kontrollerar lagen och borde göra rätt... Men om han gör dom här grejer som polisen gjorde mot mig på Göteborgskalaset – vad fan gör han bättre än dom kriminella? Va? Den enda skillnaden är att polisen har lagen på sin sida och att han utnyttjar det.⁷¹

Micke ifrågasätter om poliserna verkligen gör ”sånt”. Micke uppfattar Amirs berättelse som en obefogad kritik av poliskåren och erkänner därmed inte heller hans upplevelse som problematisk. Micke erkänner inte att poliserna utgår från rasifieringsskriptet där Amir missgynnas eftersom Micke, som rasifieras som vit, inte delar samma erfarenheter av visiteringspraktiker. Här blir betraktarposition central för vems parti Micke tar. Genom att ta polisens parti landar detta i att hans vuxna vita betraktarposition iscensätts då han diskvalificerar Amirs berättelse. Det är således inte bara Amirs berättelse som får plats utan också reaktionerna berättelsen möter inom det vita narrativ som en svensk vit kontext utgör vilket hybridiserar Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen.

Mickes sambo Camilla rasifieras som vit, är gravid och har ljusbrunt, delvis flätat långt hår, örhängen, en svart tunika, svarta jeans och vita sneakers. Hennes kläder markerar medelklass och i likhet med Micke rör hon sig avslappnat och uttrycker högstatus. Hon är gymnasielärare och i början av föreställningen berättar för hon för Micke att hon ska gå en kurs i ART (Aggression Replacement Training) där stökiga elever ska lära sig hantera aggressioner och konflikter. När Camilla ifrågasätter Micke och vad han egentligen vet om hur polisen betar sig blir Micke upprörd, pekar upp mot filmduken och börjar gå fram och tillbaka på andra sidan

av boxningsringen: ”Vad fan ska jag lyssna mer på den här djävla gangstern för? Varför ska jag tro mer på honom än på den svenska statens flerårigt utbildade beskyddare?”⁷²

Här övergår Dokumentärfilmen till aktiviteten Jämförelsen. Camilla påminner om att hennes syster blev nedkastad av poliser på Schillerska Gymnasiets skolgård under Göteborgskravallerna.⁷³ Micke kallar då systemen för ”jävla borgarunge som kastar sten” och menar: ”Vad fan har hon att klaga på? [...] Två svenska trevliga föräldrar som spelar fia med knuff på kvällarna, uppvuxen i radhus, till och med sommarstuga hade ni”.⁷⁴ Camilla svarar att pappan ägde en biltvätt och att systemen nog inte är en borgarunge. Micke svarar att vännerna och pojkvännen som ingick i systemens ”flumgäng” som ”krossade bankfönster och sprejade ner väggar” minsann hade föräldrar som var läkare eller journalister.⁷⁵ Micke säger med eftertryck att ”Där! Där har du ett riktigt jävla kriminellt ungdomsgäng! Där har du ett riktigt jävla ungdomsgäng! Ute och vandaliserar och säger dom protesterar mot samhällets orättvisor fast dom är födda med guldsked i mun”.⁷⁶ Micke utgår här ifrån att ”ungdomar” ska vara tacksamma och hålla sig från aktivism och att uttrycka åsikter om det samhälle de är en del av, framförallt om de inte är socioekonomiskt utsatta. Han pekar på bildskärmen där Amir syns och fortsätter resonemanget med att säga att han förstår att ”de stackars jävlarna” i förorten som inte ”fått ett jävla skit” och ”flytt från krig och elände” söker sig till kriminella till skillnad från ”dom här jävla rikemansbarnen!”⁷⁷ Till sist landar han i att berömma Camilla för att hon gör ett bra jobb och ”en mycket viktig insats på din skola för ungdomar som kanske inte alltid har det så lätt”.⁷⁸ Klass blir här en faktor som kan fungera legitimerande vid brottslighet – att söka sig till kriminalitet kan ersätta den resursbrist som den som inte ”fått ett skit” upplever.

Under hela denna tid sitter Amir tyst och hans ansikte syns på bildskärmarna. Publiken kan alltså iaktta Amir samtidigt som Micke går från att anklaga honom för att ljuga till att tycka synd om honom och förstå varför han sökt sig till kriminalitet. Pendlingen mellan att se på gängmedlemmen som opålitlig förövare eller som ett offer för orättvisor och rasism är, som tidigare visats, en del av Den marginaliserade gäng-

medlemsdiskursen som går att finna i den samtida mediedebatten. Det som kännetecknar denna typ av pendling är att makten ligger hos (den ofta vita) betraktaren som bestämmer om gängmedlemmen ljuger eller erkänns som ett offer och här iscensätts den. Amir själv har inget utrymme att uttala sig i detta, blir han betraktad, bedömd och diskuterad och omvärldens objektivering av honom iscensätts, men iscensättningen fungerar samtidigt som en kritik av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen.

Amir berättar att han dömdes och åkte in i fängelse: ”I alla fall. När jag var 19 och ett halvt så åkte jag dit. Jag dömdes för narkotikabrott, medhjälp till rånförsök, grov misshandel samt människorov. Jag var inte straffad tidigare och relativt ung. Jag dömdes till 7 år”.⁷⁹ Han reser sig och går bort till dörren där han tidigare gjort entré och för första gången ingår Amir i Mickes och Camillas fiktionsrum. De tittar direkt på Amir. Amir ser tillbaka och gör därefter sorti genom dörren, med en smäll. Micke och Camilla vänder blicken upp mot bildskärmen igen och tystnad råder en stund, vilket skapar tyngd åt det Amir just sagt. Sedan säger Micke som tittat på Amir ”Jaha! Det var det!” och Camilla undrar: ”Varför fick man inte höra mer om det där?... Asså, vad han hade gjort. Jag menar människorov – vad fan är det egentligen? Typ kidnappning, eller?”, varefter Micke ingående börjar beskriva ett exempel på misshandel som det, efter en stund, visar sig att han sett i ”senaste Johan Falk-filmen”.⁸⁰ Camilla fortsätter att tycka att det är märkligt att de inte får veta om Amir ”gjort det eller inte” och Micke menar att ”nej, det klippte dom tydligt bort”.⁸¹ Sedan kommer de överens om vad de ska laga till middag och lämnar rummet.

Berättelsen om Amirs våldsdöm sätts här genom relationell modalitet, det vill säga kopplas samman, med det våld som finns inom den fiktion som till exempel en svensk polisserie utgör och detta ökar diskrepansen mellan å ena sidan Mickes och Camillas position och å andra sidan Amirs. Amir blir en medial bild som Micke och Camilla konsumerar och när de sedan plötsligt börjar tala om vilken mat de ska laga till middag blir kontrasten stor mellan deras vardagspraktik och det våld Amir just benämnt. Amirs berättelse blir en i mängden av fikcionaliserade gangster-

och polisserier och likställs med till exempel Johan Falk-filmfiktionsnarrativ vilket likställer Amirs gängkultur med filmfiktionsnarrativ. För Micke och Camilla är Amir lika främmande som gängmedlemmarna i en Johan Falk-film – han tillhör ”de andra”.

I scenerna där Micke och Camilla betraktar och kommenterar Amir och Vladi blir publiken således betraktare av betraktarna. Amirs, och senare även Vladis, position som ”de andra” understryks också genom distansering i form av att vi som publik under stora delar av föreställningen befinner oss i samma fiktionsrum som det vita paret Camilla och Micke. Med Leeuwens terminologi skapas det således närhet till dem då Camilla och Micke ”äger” scenrummet och har makten att värdera och kommentera det de ser. Amir och Vladi blir, i och med intervjuerna, betraktade både av det vita medelklassparet och publiken. Publiken kan välja att titta på Amir och Vladi på bildskärmarna eller direkt på dem i scenrummet. Publiken kan med andra ord välja om de vill titta på en, genom skådespelaren, fysiskt gestaltad och medierad gängmedlem direkt i rummet eller på en filmad version av densamme. Om publiken tittar upp på bildskärmarna innebär vinkeln att den, med Leeuwens teori, intar en voyeuristisk position och kan utöva en symbolisk makt eftersom Amir och Vladi inte kan se tillbaka genom bildskärmarna. Om de väljer att titta på Vladi och Amir i rummet betraktar de dem i ögonhöjd vilket ger en möjlighet till en jämlik symbolisk makt. Samtidigt hänger bildskärmarna högt uppe i taket, så de tittar också ”upp” på Amir och Vladi vilket ger en symbolisk makt åt de avporträtterade. Scenografins och scenrummets uppbyggnad tematiserar således mediets roll då den unga gängmedlemmen och hennes offer finns representerade både i form av skådespelarnas gestaltning och i filmmediet. På så vis iscensätts själva producerandet av en visuell medialisering i föreställningens här och nu.

Senare, i den aktivitet jag valt att kalla Bekännelsen, kommer Micke fram till Camilla i ”hennes” hörn av rummet där hon sitter på toalettlocket. Schemat utgörs av ett nära parsamtal och ramen av Micke, Camilla, ett äpple samt Camillas papper och penna. Skriptet har jag valt att kalla *det heteronormativa parskriptet*. Ljuset är fokuserat på Camilla som sitter på toalettlocket med några papper. Publiken sitter dock i mörker. Micke

äter ett äpple och undrar vad hon gör. Camilla svarar att hon håller på att förbereda sig inför morgondagen när hon ska testa *aggression replacement training* med sina elever igen trots att det kändes som att det inte fungerade veckan före.⁸² När Micke svarar att det säkert fungerar imorgon frågar Camilla om det var något han ville eftersom han ser "lite skamsen ut".⁸³ Micke rör sig från Camilla på andra sidan av boxningsringen, berättar att det går dåligt för firman och att den är körd i botten. Han har tagit ett stort lån som nu blivit till 500 000 kronor i skulder hos kronofogden. Camilla reser sig och närmar sig Micke när hon ställer följdfrågor. Till sist exploderar hon: "Ursäkta mig, men menar du att du hemlighållit en skuld på femhundratusen för mig och nu säger du att firman är körd i botten och att du inte har nåt jobb och att du har en skuld på femhundratusen? Eller rättare sagt vi har en skuld på femhundratusen?"⁸⁴ När Micke svarar: "JA!!!" undrar Camilla hur han "inihelvete" har tänkt lösa det här.⁸⁵ Hon påpekar att hon inte kan "få fram" 500 000 kronor eftersom hon har ett tillfälligt vikariat och snart ska gå på "mammaledighet".⁸⁶ När det dessutom framkommer att Micke har belånat huset utan att berätta det för Camilla kallar hon honom "patetisk jävla loser" och säger "du vet... Jag tänker inte sitta i nåt djävla betongghetto med dig... på vad då... socialbidrag och se min unge växa upp bland massa gangsters! Du fattar det, va?"⁸⁷ Här aktualiseras det maskulina skriptet för en omarkerat rasifierad man då Camillas reaktion framställer Micke som en förlorare. Samtidigt kopplas gängkriminaliteten till "betongghettot" och den socioekonomiskt utsatta förorten som plats. De människor som bor där blir således en förlängning av platsen och eftersom platsen består av relativt billiga hyresrätter bor där också i regel människor som inte har råd eller möjlighet att köpa bostadsrätter. "Gangsters" är enligt denna logik en förlängning av fattigdomen som präglar platsen. Camilla och Micke kan välja, eller se till att inte hamna i detta "betongghetto", vilket är något som ingen av de andra rollfigurerna pratar om. Camilla arbetar med elever som kommer från denna plats, men hon vill själv inte låta sitt barn växa upp där eftersom hon, fram tills nu, haft de ekonomiska förutsättningarna att kunna välja bort den. Mickes skulder hotar nu deras position som vitt medelklasspar boende i en villa och motsatsen till detta

framställs alltså vara en hyresrätt i ett ”betongghetto” och handlar således också om oviljan att göra en klassresa nedåt.

Det faktum att Camilla och Micke rasifieras som vita placerar dem också i diskursen om den segregerade svenska storstaden där Stor-Malmö, tätt följt av Stor-Göteborg och Stor-Stockholm, i ett västvärldssammanhang uppvisar ett extremt segregationsindex med hänvisning till var människor har sitt ursprung.⁸⁸ I förlängningen betyder detta att storstäderna i Sverige är starkt rasifierade eftersom de socioekonomiskt utsatta bostadsområdena har en hög andel invånare med utomeuropeisk bakgrund och som rasifieras som icke-vita i en svensk kontext.⁸⁹ Att Camilla inte vill hamna i en fattig stadsdel blir därför inte bara ett uttryck för hennes rädsla för fattigdom utan också i förlängningen ett uttryck för att hon, som rasifieras som vit, inte vill hamna i ett invandrartätt område som med hennes egna ord befolkas av ”gangsters” som rasifieras som icke-vita.

Senare gör Micke entré i den scen som består av aktiviteten Vikingareferensen. Schemat utgörs ett möte mellan en vit vuxen fotbollssupporter och tre unga icke-vita män. Ramen utgörs av Micke, Mommo, Sammy, David, en mobiltelefon och boxningsringen. Skriptet utgörs av rasifieringsskriptet. Micke talar i telefon. Han skrattar och är berusad. Han talar med någon som heter Steffe om en fotbollsmatch som Sverige förlorat. Micke klättrar in i boxningsringen och skriker åt bildskärmarna som om han tittar på en fotbollsmatch. Mommo, Sammy och David, tre unga män som rasifieras som icke-vita närmar sig Micke och börjar retas med honom genom att bland annat ropa ”Sverige! Sverige! Sverige!”⁹⁰ Micke blir arg och skriker att de är snorungar, att hans gamla vänner skulle ha ”plockat” dem ”så lätt”. Nu filmas Micke och de unga männen på bildskärmarna i realtid. De unga männen fortsätter att skratta och retas med honom men går strax ut. Micke fortsätter skrika att han också haft ett gäng och att de ska visa respekt: ”Vi är fan vikingar. Vi var vikingar! Vad fan vi drog från land till land... Med våra jävla båtar! Och vi tog vad fan vi ville ha! Och ingen jävel vågade tyka sig mot oss. Folk sket ner sig på den tiden! På vikingatiden!”⁹¹ Här börjar musikerna spela ”Va tacito e nascosto” ur Georg Friedrich Händels opera *Giulio Cesare in Egitto*. Musiken blandas med Mickes ord: ”För vi var kungar! Vi var kungar i gäng!

Och vi drog från by till by, från kust till kust, och vi tog och vi slogs och vi söp och tog vad fan vi ville ha... ”⁹² Micke börjar sedan sjunga ”*Va tacito e nascosto*” medan han klättrar ner från boxningsringen. Texten betyder på svenska: ”Den vise jägaren som söker ett byte smyger tyst. Och den som vill ont visar inte sitt hjärtas bedrägeri”.⁹³ När gonggongen hörs tystnar han och musikerna och Micke faller ihop medvetlös på golvet.

Här talar således Micke om sig själv som ”viking” och som någon form av historisk erövrare som legat till grund för nutidens ”gäng”. Vikingen kopplas till en föreställning om Norden som en plats med ett enhetligt folk – och med Sawyers teori om svensk exceptionalism kopplas också vikingen till vithet. Mickes berättelse om vikingarnas praktik fungerar som en breddning av Den marginalisade gängmedlemsdiskursen då ”gäng” också kopplas till den vita ursvensken som erövrar och söker respekt. ”Gäng” kopplas således inte bara till icke-vithet utan även vithet. Samtidigt sker detta när Micke känner sig maktlös. När Micke, på grund av skuldsättning, förlorat sin status dricker han sig redlös och hävdar sin maskulina status och vithet genom att påstå att han är av vikingaätt. Här aktiveras det maskulina skriptet än en gång då vikingareferensen också är uttryck för en våldsam maskulinitet där vikingen tar vad den vill ha och inte räds något motstånd. När han sedan börjar sjunga Händels opera skapas en skarp kontrast till hans tidigare fotbollstittande, men också en koppling mellan Micke och det västerländska finkulturella uttryck som italiensk opera och Händels klassiska musik utgör.

DEN KVINNLIGA GÄNGMEDLEMMEN

Intervjuerna med Amir och Vladi varvas med scener där vi möter den unga gängmedlemmen Linda och hennes offer Jasmin som båda går i den klass Camilla undervisar. Jag har valt att kalla aktiviteterna för Hotelsen respektive Lektionen. Här utökas således Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen till att innefatta Linda som är ung kvinna och rasifieras som vit, går i skolan och knappast tillhör någon organiserad gängkriminalitet där försäljning av vapen och droger drar in stora summor pengar, men som genom hot och våld hämnas individer då hon känner sig orättvist anklagad.

Denna typ av diskurs gällande kvinnliga gängmedlemmar är också dominerande i dagspressens medierapportering 2007–2010 där våldsbrott begångna av ”tjejjgäng” beskrivs. Själva våldet är ofta utförligt beskrivet med dramatiska förtecken medan de tjejer som utfört det ofta diskuteras i form av att vara just tjejer och jämförs därmed ofta med en manlig motsvarighet: ”Det är ingen skillnad på hur pojkar och flickor uttrycker aggressivitet”, säger till exempel universitetslektor Anna-Karin Andershed i en intervju med *Kvällsposten*.⁹⁴ I *Mitt i Vallentuna* säger barn- och ungdomssamordnaren Sofia Linder att det inte är vanligt med tjejer som misshandlar andra tjejer i Vallentuna, men att ”detta går i perioder” och ”att det var vanligare för ett par år sedan. Då kunde det förekomma att konflikter mellan grupper av tjejkompisar urartade i slagsmål. Det kan vara så att man tar ut saker på andra sätt numera, via sociala medier”.⁹⁵ Med stöd i statistik från Brottsförebyggande rådet rapporteras det i *Svenska Dagbladet* att antalet 15-åriga tjejer som misstänkts för misshandel ökat från 121 stycken år 2000 till 227 stycken år 2007. Gruppchefen för Stockholmspolisens ungdomsrotel säger att ”Unga tjejer börjar bli mer brottsaktiva och komma ikapp killarna. De bildar gäng och ger sig ofta på andra tjejer. Det är oroande” och gängen beskrivs som ”löst sammansatta kring en kärna av ledare”.⁹⁶ Professor Peter Gill vid Gävle Högskola studerar våld bland unga kvinnor och berättar att han upptäckt att tjejgrupper som varit delaktiga i slagsmål till skillnad från killar inte mår dåligt över detta: ”Det vi ser hos kvinnorna är en mottaglighet för inlärningen av det här beteendet. Det är ett helt nytt fenomen som skiljer sig från den tidigare bilden av en värsting som någon som avviker och mår sämre än andra”.⁹⁷ Tidningarnas telegram rapporterar om ett tjejjgäng som misshandlar en 13-årig flicka i Västerhaninge och menar att ”Motivet för angreppet var på måndagskvällen oklart. Det är inte speciellt vanligt med tjejjgäng som gör så här, speciellt inte vid 18-tiden på en måndag”.⁹⁸ I *Göteborgs Tidningen* rapporteras det om en tonårsflicka som blir misshandlad i Hjällbo av en 13-åring och Staffan Lundblad, inre befäl vid polisen i Kortedala säger att ”Det är vissa tjejjgäng som drar omkring här och hoppar på andra och rånar. Det är många som är otroligt aktiva här nu” och att ”Det är nere i 12–13-årsåldern, så var det aldrig

förr”.⁹⁹ Unga kvinnor som går samman i gäng och misshandlar framställs således som ett ökande problem och orsakerna till våldet framställs som andra än för unga män. Ofta lyfts tidigare konflikter och rykten fram som orsaker – att unga kvinnor går samman i gäng beror på konkreta händelser där de vill hämnas, råna eller förnedra snarare än att de har en organiserad brottslighet eller infrastruktur som ska förvaras i form av välkända gäng som Original Gangsters eller Hells Angels. I *Gangs of Gothenburg* förkroppsligas denna dominerande diskurs gällande den kvinnliga gängmedlemmen och samtidigt som den breddar Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen då Linda är en ung kvinna som rasifieras som vit.

I Hotelsen utgörs schemat, det vill säga den förväntade ordningen på aktiviteten, av en uppgörelse mellan Linda och Jasmin som går i samma gymnasieklass. Ramen består av Linda och Jasmin, samt boxarna Ossman Ntuye och Mohammed Semmo. Skriptet, det vill säga hur subjekten förhåller sig till varandra, har jag valt att kalla *skrämselskriptet*. När boxarna startar rond tre spelar musikerna en glad *Sinfonia* ur kantat #35 av Johann Sebastian Bach med blåsinstrument och stråkar. Kontrasten mellan musiken och boxningen fungerar som en distansering där boxningsmatchen förfrämligas. Boxarnas rörelser accentueras och blir som en koreografi där deras kroppar möts och skiljs åt om vartannat. Rytmen i deras slag går emot den pampiga klassiska musiken då två kulturer möts och krockar: den västerländska finkulturella och klassiska musiken och boxningens undergroundkultur.

Under tiden står Linda och Jasmin i varsitt hörn och iakttar varandra. Jasmin har långt svart hår samlat i en svans och hon rasifieras som icke-vit. Hon bär en grå långärmad tröja med huva, mjukisbyxor och har tunna svarta skor på sig. Jasmin rör sig försiktigt med händerna i huvtröjans fickor och uttrycker lågstatus. Linda har långt ljusbrunt hår som är bakåtkammat och delvis uppsatt, är hårt sminkad och bär en grå kofta, vit tröja, ett långt silverhalsband, vita träningsbyxor med adidasränder samt vita sneakers. Hennes klädsel påminner om en ”kickers” och Linda rör sig med kraft och uttrycker aggressivitet och högstatus.¹⁰⁰ Det blir tydligt att Linda anser att Jasmin skvallrat på henne i någon form, vilket Jasmin förnekar. Linda skriker till slut åt Jasmin och jagar upp henne i

boxningsringen. Linda säger: ”Jag kan bara säga att vi kommer att vänta på dig! Så en kväll när du är på väg ensam hem så står vi där utanför din port och väntar på dig!”¹⁰¹ Här hamnar Jasmin mitt i centrum med allt ljus på sig samtidigt som hon blir utsatt för hot. Linda inte bara hotar Jasmin utan avbryter henne också till en början när hon reciterar Gunnar Ekelöfs dikt ”Sång för att döva smärtan” (1934) som handlar om just rädsla. När Linda klättrar upp i boxningsringen för att hindra Jasmin från att smita, kommer läraren Camilla in och undrar: ”Tjejer! Tjejer! Vad gör ni? Vad håller ni på med?”¹⁰² Linda svarar att de bara skojbråkar lite och när Camilla frågar Jasmin om det verkligen är så svarar hon ett tyst ”ja”.

Här går aktiviteten över till Lektionen och schemat utgörs av att Camilla ska hålla en lektion med en gymnasieklass. Ramen består av Camilla, Linda, Jasmin, ett antal kvinnliga elever, boxningsringen och de papper med övningar som Camilla delar ut. Skriptet utgörs av *lärare- och elevskriptet*. Camilla har nu på sig en svart tunika, ett långt silverhalsband, grå jeans och vita sneakers vilket signalerar att hon är på arbete till skillnad från när hon vistades hemma. Camilla klättrar in i boxningsringen där Linda och Jasmin står. Camilla börja ropa in de andra eleverna i klassen (sex gymnasieelever från Angeredsgymnasiet) och de kommer släntrande från de olika platser i publiken som de suttit på och samlas utanför boxningsringen. Alla har på sig olika kläder som går i färgskalan grått, vitt, svart, rosa med huvtröjor, koftor, jeans, mjukisbyxor, kjol med mera som för tankarna till en gymnasieklass i Sverige. Eleverna fortsätter prata med varandra fastän Camilla har börjat lektionen och tystnar först då Linda reagerar på att Camilla säger att det varit bråk i klassen som de varit inblandade i. Linda menar att de alltid blir beskyllda för saker och säger att de kallas ”Ganstergänget i b-klassen”.¹⁰³ Linda är alltså själv den som först använder ordet ”gäng” när hon talar om den grupp tjejer i klassen som hon är ledare för. Camilla menar att detta handlar om något annat och försöker ta kontrollen i rummet, men det är ett rörigt och högt tonläge under hela lektionspasset med kortare lugna stunder. Det är också ljus över hela fiktionsrummet och alla syns lika mycket.

Camilla berättar att de ska arbeta med ART samt delar ut ett papper med en övning som går ut på att träna på att lyssna, starta ett samtal och



Linda (Josefin Neldén) iakttar Jasmin.

FOTO: OLA KJELBYE

samtala. De delas in i par och alla står nu runt boxningsringen medan Linda står kvar i den. En elev får i uppgift att läsa övningen högt och när Camilla sedan går igenom den börjar Linda göra ljud för att medvetet störa henne. Linda säger att hon vill prata om varför vissa människor inte står för vad dom gjort och är fega och sedan säger hon inför hela klassen att Jasmin har gått till lärarna och rektorn och snackat en ”massa skit om saker som hon säger har hänt som inte har hänt”.¹⁰⁴ Här kommer Camilla ner från boxningsringen och undrar vad detta handlar om. Camilla försöker lugna Linda men det slutar med att Linda stormar ut med ett gäng från klassen efter att ha sagt till Jasmin: ”vi vet var du bor, hora! Är du nöjd nu?”¹⁰⁵ När alla elever gått hejdar Camilla Jasmin och frågar två gånger hur det är med henne. Jasmin tittar ner i golvet och svarar snabbt att det är bra, säger hejdå och går ut.

Lite senare får vi följa Linda på kvällen i den aktiviteten Uteläsningen. Schemat består av Lindas hemkomst och ramen består av Linda, hennes

mamma som inte svarar, porten där hon förgäves bankar, boxningsringen samt alla gymnasieungdomar. Skriptet har jag valt att kalla *familjeskriptet*. Musikerna spelar återigen en bit av Bachs glada *Sinfonia* och in kommer ett gäng med ungdomar som kastar in kartonger som de sedan sparkar och slår sönder. Linda gör entré och när musiken tystnar och ljuset fokuseras på henne när hon står och bankar och sparkar på den svarta dörren där publiken tidigare kom in. Hon skriker uppåt: ”Mamma! Du måste öppna, jag kommer inte in. Mamma! Du måste kasta ner nycklarna. Mamma!” och ringer mamman som inte heller svarar i telefonen.¹⁰⁶ Hon sätter sig vid sidan av boxningsringen och skriker: ”Varför ska allt det här hända just mig...” och gömmer ansiktet bakom händerna.¹⁰⁷ Musiken tar vid igen och ungdomarna fortsätter slå sönder kartonger till dess att musikstycket är slut. Mommo och Sammy, två av ungdomarna som nyss slagit sönder kartonger, kommer fram till Linda. Mommo talar svenska med stark brytning, rasifieras som icke-vit, har kort svart hår, svart långärmad tröja med huva och svarta träningsbyxor med en vit rand. Sammy rasifieras också som icke-vit och talar svenska med viss brytning, har svart kort hår, svarta pösiga byxor, långärmad jacka med huva, en ljusgrön scarf samt vit keps på huvudet. Mommo frågar ”Vad händer, Linda?” och erbjuder sig att sparka in dörren när Linda förklarar att hennes ”morsa” inte öppnar dörren: ”Hon är ju bara helt slut i huvet eller har någon djävla snubbe eller jag vet inte”.¹⁰⁸ När Sammy frågar om hon ska följa med ”Ner till torget. Till centrum. Det är värsta kriget där nere” visas dokumentära klipp på bildskärmarna med brandmän som släcker bilbränder samt polisstyrkor med sköldar.¹⁰⁹ Ungdomarna tittar upp på bildskärmarna en kort stund och går sedan ut.

Linda framställs här som en arg och frustrerad skolelev som har det jobbigt hemma med en mamma som inte ens öppnar porten så att hon kan komma hem på kvällen. Hon kan, utan familjestöd, placeras in i Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen, men skiljer sig från Amir som berättar om en stolt mamma. Linda äger heller inte makten över sin egen berättelse i föreställningen, vilket Amir gör, utan allt vi får veta om henne spelas fram i realtidsscener utan att publiken är en del av hennes fiktionsrum. Hon blir heller inte intervjuad eller filmad. Publiken tilldelas

därmed en voyeuristisk position då Linda som rollfigur inte är medveten om att hon är betraktad och hon har inte samma möjlighet som Amir att utmana publiken. Ur ett genusperspektiv finns det således en problematisk skillnad mellan hur Amir och Linda framställs. I scenerna med Linda bryts inte den fjärde väggen, medan Amir har större kontroll över sin berättelse och makten att möta publikens blick. Linda kopplas starkt till den socioekonomiskt utsatta förorten då hon möter Mommo och Sammy som undrar om hon ska följa med till ”torget” där det i filmklippen visas upplopp. Förorten som våldsam plats tillsammans med bristen av familjetrygghet blir således viktiga komponenter i orsaksförklaringen till hennes gängvåld. Linda förkroppsligar således Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen genom att kopplas till den ”våldsamma” förorten och sakna familjestöd.

Senare, i den scen som utgörs av aktiviteten Bötningen, blir Jasmin hotad och ”bötdad” av Linda och tjejgänget i klassen. De omringar boxningsringen där de jagat upp henne. Linda säger att ”då var det väl djävligt dumt att du ’ville’ sätta igång allt det här – men du fattar det, va” och knuffar Jasmin så att hon ramlar omkull och säger: ”OCH LJUG FAN INTE FÖR MIG!” när Jasmin försöker säga: ”Ja, jag fattar det nu, jag ångrar mig som fan...”¹¹⁰ Linda börjar skrika att om hon nu ångrar att hon sagt till sin ”JÄVLA MORSA ATT HON SKULLE GÅ TILL REKTORN OCH SÄGA ATT JAG MISSHANDLAT DIG... Om det verkligen är så”, men blir avbruten av Jasmin som menar att det var hennes ”mamma som...”¹¹¹ Linda sparkar då Jasmin på benet där hon sitter på golvet varpå hon säger att de skulle kunna ”lösa detta”.¹¹² Hon säger att Jasmin ska ge henne tvåtusen kronor till nästa måndag ”så glömmet vi det här”.¹¹³ När Jasmin säger att hon inte har några pengar säger Linda åt de andra att ta upp henne och de tränger upp henne i ett hörn av boxningsringen. Linda kommer gående mot henne och säger nära hennes ansikte: ”Men kära snälla kära Jasmin... Om jag nu ger dig en chans får du väl se till... Fan, du får väl sälja av din mobiltelefon eller nåt...” men blir avbruten av Camilla som kommer in. ”Sluta! Lagg ner det där, tjejer! Vi måste börja nu!” säger Camilla och tycks inte märka att Jasmin precis blivit hotad.¹¹⁴ Linda utövar alltså våld och hot i föreställningens

realtid till skillnad från Amir som berättar om det och dessutom redan har lämnat gängvärlden. Det framgår aldrig säkert om Jasmins tidigare anklagelse och angivelse av Linda är sann eller inte, men eftersom Linda som hämnd utsätter henne för våld efter detta framstår Linda som skyldig. Scenerna med Linda och Jasmin får därmed funktionen att berätta om hur våldets praktik ser ut och var det kan ta plats; här tar hoten och våldet plats inom skolans ramar och den ”bötning” som Amir talar om iscensätts. En omarkerat rasifierad kvinna får således utföra detta medan den rasifierade mannens våld inte gestaltas. Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen hybridiseras således genom att ramen breddas och inkluderar en ung kvinna som rasifieras som vit och som hämnas en personlig oförrätt genom att hota en klasskamrat.

Camilla kliver upp i boxningsringen och alla eleverna klättrar ner från den utom Linda. Nu övergår aktiviteten till Lektionen igen. Camilla börjar förklara: ”Och så har vi kommit fram till ett avsnitt som heter ’Sociala färdigheter’, och det handlar om hur vi människor...” men ser att Jasmin går ut och undrar vart hon ska.¹¹⁵ Jasmin säger att hon inte mår bra och smiter ut från scenrummet genom en dörr. Camilla frågar de andra eleverna, som nu står nedanför boxningsringen, vad det var med Jasmin och Linda säger att hon ”mådde väl illa eller nåt. Typ svininfluensan kanske.”¹¹⁶ Camilla tar inte notis om Linda utan fortsätter prata om övningen i ART som de nu ska göra: ”I alla fall hur vi hanterar våra impulser och frustrationer... Det är träning av vår förmåga att prata lugnt och stilla om saker som upprör oss... och inte bara leva ut våra aggressioner som småbarn eller djur... och de[n] här övningen handlar om självbehärskning... Carro!”¹¹⁷ Camilla ber Carro läsa högt och blir uppmärksam på att hon inte delat ut papperna med övningen än. Carro läser: ”Självbehärskning 1. Bestäm om du håller på att förlora självbehärskningen. 2. Bestäm dig varför du känner så. 3. Tänk på vilket sätt som du kan behärska dig. 4. Välj det bästa sättet och gör så.”¹¹⁸ När hon läst färdigt säger Camilla åt henne att fortsätta och när Carro påpekar att det inte står något mer lyssnar inte Camilla utan exploderar och skriker: ”ALLTSÅ JAG BLIR SÅ DJÄVLA TRÖTT PÅ ER, ATT NI SKA VARA SÅ OTREVLIGA OCH

KRÄNGLIGA HELA TIDEN!”¹¹⁹ En av eleverna insisterar på att det inte står något mer och Camilla fortsätter: ”NEJ, SKIT I DET DÅ!”.¹²⁰

När Linda reagerar med att säga: ”Hon är ju helt knallröd i käften! Ser ut som en babianröv” ger Camilla henne en örfil och puttar omkull henne i boxningsringen samtidigt som hon skriker: ”HÅLL KÄFTEN DJÄVLA SKITUNGE! DU BARA TROR ATT DU KAN HÅLLA PÅ ATT DJÄVLAS HELA TIDEN OCH ATT INGET SKA HÄNDA TILLBAKA! ALLTSÅ VILKA FAN TROR NI ATT NI ÄR? DJÄVLA SKITUNGAR! NI TROR ATT NI KAN GÖRA VAD FAN SOM HELST OCH ATT INGET SKALL HÄNDA TILLBAKA NÅN JÄVLA!”¹²¹ Camilla tar sats för att sparka Linda där hon ligger och skyddar huvudet med händerna men fryser i rörelsen innan hon sparkar henne. Linda snyftar och Camilla backar bakåt i boxningsringen och tittar chockat på Linda som ligger kvar i andra hörnet. Ett pulserande ljud hörs i rummet och ljuset utanför boxningsringen går ner. De övriga ungdomarna vänder sig ut mot publiken och ser chockade ut.

I scenen utsätter således Camilla Linda för våld och Camilla är den som förlorar tålamodet och missbrukar sin maktposition som lärare. Återigen utspelas våldet mellan två kvinnor istället för mellan män. I scenen tidigare har Camilla fått reda på att Micke försatt dem i en skuld-fälla och detta framstår som orsaken till att Camilla är lättretlig och inte har förmågan att se och hantera vad som just hänt i klassrummet. Att detta händer i samband med att Camilla själv ska hålla i en övning som handlar om just självbehärskning gör det hela dessutom komiskt och obehagligt på samma gång. Camilla, som talat om ”gangsters”, blir själv en förövare. Linda, blir i likhet med Amir, både förövare och offer men sättet det iscensätts uppvisar en skillnad kopplad till kön/genus. Linda framstår som en ung kvinnlig gängmedlem som hämnas en oförrätt men som själv blir offer för vuxnas våld medan Amir framstår som en manlig gängmedlem som utsätts för rasism och våld, men som aldrig helt förlorar kontrollen över sin egen berättelse och därmed till stor del iscensätts som ett agerande subjekt till skillnad från Linda. Amir ges, i föreställningens komposition, större utrymme att påverka bilden av sig själv och makt att möta publiken öga mot öga medan scenerna med Linda har

en fjärde vägg där Linda blir betraktad och saknar möjligheten att med blickar konfrontera dem som betraktar vilket i högre grad gör henne till publikens objekt. Denna stereotypa uppdelning där mannen blir det aktiva subjektet och kvinnan det passiva objektet i relation till publiken är problematisk ur ett genusperspektiv, men i detta fall fyller det dock en funktion då Amirs möjlighet att betrakta publiken och övriga rollfigurer är ett sätt att ge tillbaka den makt som Den marginaliserade gängmedlemmen framställs sakna i medialiseringens process. Här skapar således samtliga val av aktivitet, scheman, ram och skript en diskursiv skillnad mellan Linda och Amir som breddar och hybridiserar Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen till att också omfamna den vita unga kvinnan som gängmedlem. Samtidigt kan Linda läsas som en rollfigur vars funktion främst är att kommentera och förstärka Amirs berättelse. Hon kan gestalta de delar av gängpraktiken som i Amirs fall skulle framstå som tämligen stereotypa. Publiken får veta mer om Amir än om Linda och hon framstår som mer osympatisk än Amir vilket öppnar upp för en identifikation med honom.

ISCENSÄTTNING AV OFFREN

I *Gangs of Gothenburg* gestaltas inte bara Amir och Linda utan också deras respektive offer vilket innebär att aktiviteternas ram, det vill säga vad eller vilka som finns representerade i aktiviteten, breddas och tillför fler perspektiv och röster. Genom att offren iscensätts i relation till sina förövare blir konsekvenserna av det våld som Amir och Linda praktiserar, konkreta. Vladi ingår i aktiviteten Offerberättelsen, där schemat till en början består av att Vladi intervjuas om sin bakgrund och brodern som blir gängmedlem. I nästa avsnitt tar jag även upp att Vladi själv också är offer för gängvåld. Vladi är således anhängig till en gängmedlem. Ramen består av Vladi, brodern som omtalas, Amir samt Camilla och Micke som betraktar Vladi på en bildskärm. Skriptet kallar jag *lågstatusskriptet*.

Vladi, som sitter i publiken redan från början, har på sig en klarblå långärmad tröja med mörkare ränder, en silverlänk runt halsen samt svarta jeans och vita sneakers. Med sin brutna svenska och det korta mörka håret pryddligt i sidbena rasifieras han som icke-vit. Senare i föreställning-

en blir det tydligt att han är rullstolsburen. Han ger ett prydligt intryck och utstrålar försiktighet och lågstatus. Vladi beskriver till en början fjärlar som orsakar orkaner, ”kedjor av slumper”, och berättar om att ”födas på plus” och att ”födas på minus” till skillnad från Amirs tal om fjärlen som fri. Under Vladis berättelse går Amir fram och tillbaka på scengolvet och tittar på honom på en av bildskärmarna. Vladi berättar att hans mamma helst ville ha en dotter och skojar om att föräldrarna nog blev besvikna när han kom ut ”med den lilla snoppen” och att familjen flydde från krig: ”Det var dom mot dom och sen dom mot dom och jag kan liksom inte förklara allt men den – ’folkgruppen’ – eller vad man ska säga – som vi tillhörde – vi kunde liksom inte vara kvar där längre...”¹²² Vladi talar på ett mjukt sätt och skojar ofta vilket lockar till skratt i publiken. Han berättar att familjen som flyktingar först hamnade i Boden i Sverige, ”Längst upp i ingenstans”, och att han som tvååring kallades för solstrålen eftersom fröknarna sa att det strålade så från hans ögon. Vladis pappa som varit ingenjör i hemlandet började arbeta som bärplockare i Sverige. När pappan blev arbetslös och den näst äldsta av bröderna hamnade i problem flyttade de till Bergsjön i Göteborg där pappan blev alkoholiserad och brodern fortsatte i kriminella kretsar. Senare ringer Vladi upp och försöker få tag på en av förskollärarna på den förskola han berättat om. Kvinnan som svarar säger att hon inte är där just nu och undrar vem hon ska hälsa ifrån. När Vladi säger ”Solstrålen” förstår inte kvinnan vad han menar och undrar flera gånger vad han vill. Telefonlinjen bryts och Vladis sentimentala barndomsminne punkteras.

Det faktum att Vladi sitter i publiken från början skapar med van Leuwens teori ett horisontellt möte och möjlighet till inblandning då publiken möter honom. Han intervjuas i egenskap av att vara både anhörig till en gängmedlem och ett offer för gängvåldet. I hans berättelse skapas identifikation både genom hans sätt att prata och genom hans perspektiv på situationerna han beskriver. Vladis tal om sig själv som ovälkommen pojke, flykting från krig och med ögon som strålar skapar en grund för sympati och identifikation, då han iscensätts utifrån vad han är snarare än att genom funktionalisering iscensättas utifrån var han bor. Vladi framstår genom aktiviteten Offerberättelsen som godhjärtad och därmed



Vladi (David Fukamachi Regnfors) uppe i boxningsringen. FOTO: OLA KJELBYE

som ett sympatiskt offer som själv inte provocerat fram det brott han så småningom utsätts för, till skillnad från brodern som han berättar om.

Senare, i aktiviteten Tv-spelet, sitter dock Vladi och spelar tv-spelet *Grand Theft Auto* (GTA) som publiken kan följa på bildskärmarna samtidigt som musikerna spelar en bit av ett klassiskt engelskt stycke från 1600-talet.¹²³ GTA är ett spel som skildrar gangsterlivet och visar en man som springer och skjuter på andra människor och bilar med automatgevär. Här skapas en dissonans då det äldre och finkulturella klassiska arvet sätts samman med samtida populärkultur i form av tv-spel vilket leder till att det makabra dödandet i spelet framhävs. Musiken tystnar. Vladi fortsätter spela och Micke, som också befinner sig på scenen, börjar tala i telefon. Han informerar en kollega om att de förlorat uppdraget de haft och på slutet skriker han: ”jag vet för i helvete inte vad jag själv ska göra! Helvete! Varför är allt så jävla uppfuckat!” samtidigt som Vladi skjuter människa efter människa i spelet.¹²⁴ Efter detta varvas bilderna på skärmarna mellan bilder på GTA och bilder på publiken. Detta leder till ett uttryck där tv-spelets rollfigurer sammanblandas med levande människor och en medialiserad bild av publiken dras in i föreställningen. Här kopplas Vladi till tv-spelsvåld, vilket gör bilden av honom något mer komplex – i likhet med Micke konsumerar även han fiktionsvåld. Men Micke kopplas också till detta tv-spelsvåld då hans samtal pågår under Vladis spelande.

Vladi blir, som tidigare nämnts, själv ett offer för gängvåld, men han legitimerar samtidigt broderns våldsutövande. Vladi berättar att hans näst äldsta bror redan i åttonde klass misshandlade en kille på skolan så att han bröt två revben. Brodern hamnade i rättegång och fick betala 30 000 kr i böter. Vladi förstår inte hur det kan bli så och säger ”du vet, hur kan man... ge såna böter... när det är två pojkar som bråkar...”¹²⁵ Detta är en aspekt i Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen, som både uppsättningen, dagspressen och dokumentär litteratur förmedlar: åldern betonas som en utgångspunkten för hur våldet han utövar ska bedömas. Att bryta revben på en annan människa i det här fallet är alltså inte lika allvarligt som om en vuxen människa skulle ha gjort det. Unga pojkar förväntas inte förstå konsekvenserna av att utöva våld på samma

sätt som vuxna och våldsutövandet ses snarare som uttryck för en obalans hos individen än som en del i en större struktur där manliga kroppars våldsutövande generellt legitimeras.

Vladis vidare berättelse varvas med Camillas och Mickes dialog när de tillsammans tittar på dokumentären med Vladi och diskuterar namn på barnet de väntar. Vladi berättar att brodern ”började med tyngre grejer”, att modern tog på sig allt när kronofogden blev inkopplad, att föräldrarna skilde sig och att brodern blev dömd till fyra år ”på kåken” för misshandel: ”Det var misshandel och tortyr och så. Men... Han tog droger då, min bror. Så han var inte, så han var konstig. Han var inte sig själv. Så han hade dåliga kompisar. Det blev för mycket för honom.”¹²⁶ Även här poängterar Vladi att brodern ”inte är sig själv” eftersom han tog droger och hade dåliga kompisar och våldet framställs således som en konsekvens av en kombination av farliga kemikalier och dåligt umgänge. Vladi anklagar aldrig brodern för det han gjort, utan framhåller de yttre förutsättningarna som avgörande i likhet med Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen där den unga mannen som inte är privilegierad söker sig till droger och kriminalitet som ger status och pengar.

Vladi berättar dock att grannarna började titta konstigt på honom och slutade hälsa efter att de läst i tidningen om vad hans bror gjort. Vännerna från skolan sa däremot att hans bror var ”gansta” och att han var tvungen att göra det. Vladi håller inte med: ”Fast det var han ju inte. Eller jag såg det inte så. Eller också var det han ville bli... En riktig gansta... Min näst äldsta bror”.¹²⁷ Här är det oklart om Vladi menar att brodern inte var en ”gansta” eller om han menar att brodern inte var ”tvungen att göra det”, men oavsett vilket fungerar Vladis perspektiv och berättelser som en beskrivning av hur gängmedlemmens våld aldrig bara innefattar gängmedlemmarna själva, utan också deras familjer och bekanta som på olika sätt påverkas och får ta konsekvenserna av gängmedlemmars handlande. Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen hybridiseras således genom att Vladi som anhängig ger sitt perspektiv på brodern vilket tillför en dimension: gängmedlemmar är inte bara gängmedlemmar utan också någons son eller bror med allt vad den typen av relationer kan innebära. Vladi talar om sin bror som en familjemedlem och med hans perspektiv iscensätts svårigheten för anhöriga

att se gängmedlemmen som förövare just eftersom de sedan tidigare har en nära relation som bygger på andra saker än våld och status.

Om Jasmin, som också är ett offer för gängvåld, får vi inte veta lika mycket vilket understryker att de kvinnliga rollfigurernas historia ska kommentera en problematik där de manliga rollfigurerna i själva verket står i centrum. Jasmin blir inte intervjuad till skillnad från Vladi, utan ingår i spelscener som utspelas här och nu där Linda, Camilla eller andra elever i klassen ingår. Hon blir dock till en början filmad i aktiviteten Dikten, när hon läser hon en bit av Gunnar Ekelöfs dikt: ”Sång för att döva smärtan” (1934) och syns på bildskärmarna:

Gå till stranden, mumlande i vinden // Gå till strandens stenar med din ångest. // Ser du, där är havet, här är landet: // Verkligheten! Du kan röra det med handen. Lyft en sten från världens tunga hjärta // Väg den i din hand och låt den falla. Lyft en sten och kasta den i vattnet, // Låt ett livlöst minne sjunka ner i glömska... Ser du nu att stranden var ett radband, träden böner, // Be om glömska, liv och glädjen sten för sten. // I din mun skall sånger växa, starkare än vinden, // Och din själ skall bära känslor, djupare än lyckan...¹²⁸

Valet av dikt framställer Jasmin som kulturellt bevandrad och filosofiskt intresserad, men kopplar henne också till ämnen som ångest och rädsla till skillnad från Vladi som framställs som trygg och humoristisk. Linda avbryter i denna scen Jasmin och undrar vad hon sysslar med, för att sedan hota henne. Linda kastar en penna på Jasmin och skriker åt henne att gå upp i boxningsringen. När Jasmin klättrat upp i boxningsringen står Linda kvar nedanför och fortsätter hotar med att hon och några andra kommer att stå och vänta på henne vid porten en mörk kväll. Jasmin framstår som en nervös och rädd tjej säger att det måste ha blivit något missförstånd och som gör allt för att undvika Linda; Jasmin framställs med andra ord som ett oskyldigt lågstatusoffer i likhet med Vladi. Micke kommer in och pratar i telefon om ett installeringsarbete. Han hälsar på Jasmin och hon och Linda står kvar under hans telefonsamtal, Micke märker inte att Jasmin är hotad utan talar färdigt och går ut.

Den enda scen i vilken vi möter Jasmin utan Linda är i aktiviteten Blottandet när Jasmin berättar om sina rädslor. Ljuset går ner och fokuseras på enbart på Jasmin som står mot den svarta dörr där publiken



Jasmin (Bahar Pars) uppe i boxningsringen.

FOTO: OLA KJELBYE

kommit in. Hon filmas och syns bildskärmarna när hon talar i en handmikrofon. Hon talar snabbare och snabbare om att hon är en rädd människa, ”rädd för hundar, hissar, höjder, djupt vatten, åskväder, nyheterna, stora folksamlingar, att gå ensam, att åka buss ensam, att gå hem från hållplatsen ensam, att vara ensam hemma, att vara på fest med för många okända”.¹²⁹ Hon talar om att det sägs att man utsöndrar en viss stank när man är rädd som drar till sig hundar som skäller och människors aggressivitet. Här börjar musikerna spela entonigt och spänningshöjande. Hon säger att hon är rädd att hennes rädsla ska slå över i ett ”psykspel” där hon skulle ge sig på den ”där djäveln” som försökte skrämma henne, att hon skulle ”slå, slå, slå den där djälva fittan sönder och samman!...”¹³⁰

Jasmin framställs således som en ångestfylld människa, men också som potentiell förövare om rädslan skulle ta överhanden. Hon gestaltar offerskapet genom rädsla och labilitet vilket är en tämligen genusstere-

otyp fördelning eftersom Vladi varken framställs som rädd eller nära ett sammanbrott. Till skillnad från Vladi, som har ett antal scener där han äger sin egen berättelse, har Jasmin bara denna scen där hon talar utan att bli avbruten. I likhet med fördelningen mellan Amir och Linda har således Vladi större utrymme i och med intervjuformatet, jämfört med Jasmin som framförallt ingår i scener där hon blir utsatt för hot i realtid och som kännetecknas av en fjärde vägg. Vladi berättar mer om sig själv än Jasmin gör och har fler repliker vilket placerar in även dem i den stereotypa uppdelningen av mannen som aktivt subjekt och kvinnan som passivt objekt i relation till publiken. Genom Jasmin och Vladi representation hybridiseras dock Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen då de för in offrens perspektiv på vilka som ingår eller kommer i kontakt med gäng. I Vladis fall handlar det till en början om att vara syskon med en gängmedlem och i Jasmins fall handlar det om att gängvåld kan bestå av hot och vara en del av skolvardagen.

FÖRÖVAREN MÖTER OFFRET

I *Gangs of Gothenburg* iscensätts som tidigare nämnts både förövare och offer, men till en början framgår det inte att Amir är Vladis förövare. Detta står klart först när Vladi och Amir mot slutet möts i boxningsringen. I aktiviteten Mötet utgörs schemat av att Amir och Vladi berättar om händelserna vid tidpunkten då Vladi blir knivskuren. Ramen består av Amir, Vladi och boxningsringen och skriptet har jag valt att kalla *öga mot öga-skriptet*.

Mötet börjar med att en person kommer in med en rullstol som Vladi sätter sig i. Eftersom Vladi suttit ned på en stol hela tiden är detta första gången det framgår att han är rullstolsburen. Vladi kör ett varv runt boxningsringen och tittar nyfiket på publiken. Under tiden stämmer musikerna instrumenten som inför en symfonikonsert. Amir kommer in och ställer sig och hänger med armarna på räcket i andra hörnet av boxningsringen. Han har nu en röd kortärmad pikétröja på sig och hans muskulösa armar syns tydligt, han ger ett hårt intryck till skillnad från Vladi som rör sig mjukt. Amir håller i en handmick. Musiken tystnar och Amir säger: ”Jag dömdes alltså till 7 år och firade min 20-årsdag på Kumla-

anstalten. Och vad fan ska jag säga?...¹³¹ Amir tystnar och betraktar Vladi som får hjälp att sätta sig på en pall i boxningsringen och fortsätter sedan: "Fängelset... Man lär sig mycket i fängelset... Om sig själv... För när du väl är där så är du ensam – asså du är ensam bland en massa sjuka människor. Det är väldigt mycket intriger bland intagna som oftast slutar med knivhuggningar av nån eller att nån blir skadad. Så man lär sig mycket. Man är ju väldigt ensam så... Med alla sina tankar."¹³² Vladis och Amirs repliker varvas nu och musikerna på balkongen spelar det klassiska stycket *La Folia* med pausering vid vissa av Vladis repliker.¹³³ Vladi berättar i en handmikrofon om hur han ska träffa en tjej på Centralen men blir bortförd av en man till en plats bakom en parkering och Amir säger: "Vi vill bara snacka med dig lite!"¹³⁴ Amir är alltså Vladis förövare. Amir fortsätter: "Asså det finns vissa spelregler. Om nån bröt ett avtal eller sket i nån skuld så var vi tvungna att visa allvar. Det var så det funkade i vår värld och det visste alla som gav sig in i den. Så det är klart att det hände en massa skit på vägen..."¹³⁵ Vladi berättar att de säger broderns namn och han förstår han att de tagit fel och tror att han är brodern. Han blir misshandlad och försöker fly genom att springa därifrån. Amir berättar att han fick träffa en psykolog som hade inflytande på villkoren för Amir och här tystnar musiken.

Amir går in mot mitten av boxningsringen och den kvinnliga psykologens röst hörs från ovan och innehar därmed en symbolisk maktposition över honom. Ljuset bildar nu en fyrkant där Amir står. När Amir svarar på psykologens frågor talar han inte längre i mikrofonen utan uppåt mot rösten och han trampar oroligt och obekvämt omkring. Först får han frågan "Varför tror du att just du hamnade där du gjorde?" Och Amir svarar: "Eh... Jag... vet inte" och tittar sedan ut mot publiken som om de vore hans vänner och att han driver med psykologen genom sina svar.¹³⁶ Sedan får han frågan "Vill du berätta nånting om din barndom?", på vilket han svarar: "Nej, eller vad då, jag... vet inte."¹³⁷ När Amir får frågan "Hur ser du på dina offer? Dom du utsatte för våld? Vad tänker du om dem idag?" vänder han sig om och tittar på Vladi med allvarlig blick.¹³⁸ Sedan småler han igen, tittar på publiken och svarar uppåt: "Jag... jag vet inte"¹³⁹. Vladi tittar förtvivlad ned. Det är en tystnad i stark spänning mellan Vladi

och Amir. När psykologen säger att tiden är slut säger Amir att hon var riktigt hård och gör en aggressiv kicksark mot boxningsringens räcke. Amirs underläge förstärks här av att psykologrösten kommer ovanifrån, att han står mitt i ljuset i boxningsringen med publik på alla sidor. Han svarar också utan mikrofonförstärkning, vilket gör hans röst svagare än psykologens inspelade röst. Han filmas heller inte. Det som accentueras är Amir och psykologen och frågorna, vilka han inte har några svar på.

Musikerna spelar den melodramatiska *La Folia* igen och ljuset lyser upp hela boxningsringen. Vladi berättar att han sprang från männen, men att en av dem hann ikapp honom och knivskar honom i ryggen: ”har du fått el på dig någon gång? Det känns som att det är el som sprängs inne i din kropp. Som att det exploderar kan man säga. Fast 10 gånger värre. 100 gånger värre. Och han bara högg... Rätt... in i ryggraden... 10 centimeter in sa dom sen... Och jag...”¹⁴⁰ Under början av Vladis berättelse står Amir med ryggen mot honom i hörnet tvärs över boxningsringen. Han hänger med armarna över räcket och tittar allvarligt ut mot publiken. Men när Vladi talar om knivhugget som el vänder Amir sig om och tittar på Vladi som ser tillbaka på honom. Här möts de båda öga mot öga vilket signalerar jämvikt i maktrelationen. Vladi berättar att han trodde att han skulle dö. Kniven skadade en nerv i Vladis ryggmärg och han rehabiliterades i fem månader. Om kniven gått in en halv centimeter till skulle han ha dött då den nuddat aortan: ”Och nu... Kniven skar sönder en nerv...för alltid... Det är konstigt liksom, så lite som avgör... Allt går så snabbt, hann jag tänka, allt går liksom för snabbt... Han ville ju egentligen inte skada mig utan min nästälsta bror”¹⁴¹

Här ställs offret och förövaren inför varandra och det skapas en påtaglig spänning när Vladi lugnt konfronterar Amir och Amir tyst tar in detta utan att be om ursäkt. Scenen är ett exempel som visar hur gängvåldet också drabbar oskyldiga, där Vladi är offret som skadas på grund av sin bror. Då Amir resonerar enligt logiken ”har man gett sig in i leken får man leken tåla” är det intressant att reflektera över om scenen skapat samma sympati för Vladi om det visat sig att Vladi faktiskt varit den person som Amir velat skada. Det faktum att Vladi själv *inte* var en del av ett gäng blir en viktig komponent för att våldet ska kunna problematiseras

och Amir framställas som förövare. Hade Vladi varit en del av ett gäng hade det enligt Amirs sätt att resonera setts som en del av en gängkultur där våld är en konsekvens som medlemmarna måste vara medvetna om. För att skapa avstånd till våldet blir Vladis oskuld därför ett viktigt komponent som skapar identifikation och ger utrymme för att problematisera gängvåldet.

När Amir tittar på Vladi ser han också på konsekvenserna av sitt eget våld, vilket är en av föreställningens viktigaste nyckelscener. Det som iscensätts i *Gangs of Gothenburg*, men som sällan är fallet i den massmediala rapporteringen om den unga gängmedlemmen, är berättelsen om när förövaren konfronteras med konsekvenserna av sitt våld. Genom de dramaturgiska och regimässiga valen ser publiken Amir som möter sitt eget offer i realtid. Även om han inte pratar med Vladi befinner de sig i samma boxningsring och Amir flyr som förövare inte från detta; han stannar kvar. Amir erkänner sitt ansvar inför Vladis skada. Att Vladi dessutom sitter i rullstol gör de långvariga konsekvenserna av gängvåldet explicit och vidgar bilden av Amirs brott. Även om Amir har avtjänat sitt fängelsestraff kommer hans våldsbrott alltid finnas kvar i form av den skada han tillförskansat Vladi och Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen breddas och hybridiseras således till att också handla om gängmedlemmens ansvar inför de människor som de utsatt för brott.

HYBRIDA DISKURSER OCH FÖRE- STÄLLNINGENS SUBVERSIVA POTENTIAL

I *Gangs of Gothenburg* förkroppsligas, som tidigare avhandlats, Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen genom Amirs berättelse om hur han rasifieras som icke-vit och utsätts för polisvåld, samt hans förklaring om att de första gången växer fram därför att poliskåren inte garanterar medborgarnas säkerhet i den socioekonomiskt svaga förorten. Amir berättar också att han för första gången känner sig duktig på något när han börjar sälja droger och vapen och kan bjuda alla han vill på krogen. Genom gängmedlemskapet tillförskansar han sig den trygghet, samvaro, respekt samt de pengar som han, en markerat rasifierad, ung och marginaliserad man boendes i ”förorten” omöjliggen skulle kunna nå på annat sätt. Vida-

re berättar han om fängelsestraffet, kärleken och tryggheten i Gänget som senare omvandlas till misstänksamhet och som resulterar i att han lämnar Gänget. På slutet iscensätts Amir som en städare som blir abrupt avspisad av Linda som han försöker flörta med. När han lämnat gängvärlden återstår således, återigen, endast marginalisering och respektlöshet från omvärlden. Linda, i sin tur förkroppsligar den kvinnliga gängmedlemmen som i likhet med den mediala diskursen hotar och misshandlar på grund av personliga oförrätter snarare än på grund av vapen- eller drogaffärer som urartar. Linda framställs som en övergiven gymnasietjej vars mamma inte släpper in henne på kvällarna och som tar ut aggressiviteten och frustrationen i skolan. Ett antal komponenter som bygger den dominerande gängmedlemsdiskursen återfinns således i *Gangs of Gothenburg*, men samtidigt innehåller iscensättningen fler komponenter som tillför andra perspektiv.

I analysen påvisar jag att Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen också breddas och hybridiseras i och med de aktiviteter som iscensätts och de specifika scheman, ramar och skript som präglar dessa aktiviteter. Det är här den subversiva potentialen uppstår som innebär att *Gangs of Gothenburg* berättar något mer och något annat än den dominerande gängmedlemsdiskursen i dagspress och dokumentär litteratur om gäng i Sverige. I *Gangs of Gothenburg* blir den mediala meningsprocessen i sig iscensatt och uppmanar till ett kritiskt förhållningssätt till det publiken, genom den mediala bilden, redan tror sig veta om ”gängmedlemmen” samtidigt som fler perspektiv presenteras än i den mediala diskursen. Föreställningens form tillåter således att iscensätta en dominerande diskurs samtidigt som den problematiseras.

Den vuxna vita betraktarpositionen och blicken iscensätts i och med rasifieringsskriptet när det vita medelklassparet Micke och Camilla betraktar och kommenterar intervjuerna av Amir och Vladi. Publiken befinner sig också i deras hem och följer därmed deras vita vuxna betraktarposition som är en del av det vita narrativ som omger Amir och Vladis berättelser. Micke ifrågasätter Amirs berättelse om rasism och polisvåld då han som vit vuxen man aldrig behövt konfronteras med liknande situationer – och utgår därmed från att ingen annan kan ha andra erfaren-

heter. Både Micke och Camilla förhåller sig också till Amirs berättelse på liknande sätt som de förhåller sig till berättelser i polisserier eller gangsterfilmer. Den värld Amir och Vladi berättar om är lika fjärran som filmfiktionen och påverkar inte deras vardag bestående av diskussioner om middagsplaner och bebisnamn. När Camilla får veta att Micke skuldsatt dem talar hon om att hon vägrar låta sitt barn växa upp i ett betongghetto med gangsters och klargör därmed att hon inte kan tänka sig bo på den plats där hon arbetar – hennes vuxna vita position att välja plats för boende hotas härmed. Vidare fungerar Mickets tal om vikingatiden och hur ”de” plundrade och fick respekt som en breddning av vad termen ”gäng” kan inrymma och kopplar det till vithet, ursvenskhet, maskulinitet och våld.

Gestaltningen av Linda förkroppsligar som tidigare nämnt den dominerande diskursen om den kvinnliga gängmedlemmen, men fungerar på samma gång som en breddning av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen då hon är en ung vit kvinna som verkar i en annan typ av gäng än det Amir berättar om. Linda går fortfarande i skolan och hämnas oförrätter snarare än säljer vapen och droger och tjänar pengar. Hon blir själv utsatt för våld av Camilla men går vinnande ut i den avslutande scenen då Amir arbetar som städare och försöker flörta med henne. Linda ska byta skola och potentiellt också miljö vilket Amir inte har möjlighet att göra.

Vladis berättelse om familjens ankomst till Sverige och broderns väg in i gängkriminaliteten breddar också Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen till att inrymma konsekvenserna av gängvåldet och påminna om att gängmedlemmen många gånger också är någons son eller bror – en människa med andra relationer utanför Gänget. Jasmin som blir offer för Lindas hot och våld fungerar även hon som en breddning av den dominerande diskursen då hon tillför en sfär som handlar om offrets upplevelse och position – Lindas gängrelaterade våld möter en människa som förkroppsligas och har en röst. Vladis berättelse om när han blir skadad på grund av sin bror knyter samman honom med Amir som är förövaren och de båda möts öga mot öga. Amir konfronteras med konsekvenserna av sitt våldsutövande – Vladi som blivit rullstolsbunden till följd av knivhugg i ryggen.

Amir är den förste och som talar i föreställningen och han är den siste kvar på scen när alla andra rollfigurer lämnat rummet. Amir står i centrum för iscensättningen av Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen men blir i *Gangs of Gothenburg* mer än denna. Amir har möjlighet att se tillbaka på den vuxne vita betraktaren på scen och möta publikens blick.

KAPITEL 6

5boys.com – den patriarkale pojken och hans antagonister

I Backa Teaters uppsättning av *5boys.com* spelas de fem pojkarna, liksom pjäsmanuset anger, av fem skådespelerskor. De fem rollfigurerna och vännerna Blaž (Emelie Strömberg), Jurij (Sandra Stojiljković), Denis (Maria Hedborg), Vid (Gunilla Johansson) och Krištof (Josefin Neldén) delar scenen med de fem musikerna Bo Stenholm, Stefan Abelsson, Anders Blad, Daniel Ekborg och Mats Nahlin som spelar musik komponerad av Igor Gostuški som är arrangerad av dem gemensamt.¹

I föreställnings- och diskursanalysen är min övergripande fråga om och på vilket sätt *5boys.com* fångar upp och iscensätter en dominerande maskulinitetsdiskurs, men också om och på vilket sätt dessa diskurser hybridiseras och problematiseras genom föreställningens komposition. I likhet med analyserna av *Lille kung Mattias* och *Gangs of Gothenburg* har jag utgått från stegen beskrivning, tolkning och förklaring som tillsammans med semiotisk föreställningsanalys fungerat som språngbräda.

Pedagogik- och genusforskaren R.W Connell beskriver att den mo-

derna genussociologin utgår från att genus konstrueras genom social interaktion och denna utgångpunkt ligger också till grund för mitt undersökande.² Jag har utgått från leken som en central aktivitet och undersökt hur maskuliniteten konstrueras där genom vilka positioner som pojkarna intar eller blir tilldelade, samt vilka maktkamper och samspel som pågår dem emellan. I lekarna gestaltas pojkarnas erfarenheter och de situationer som de tycker är intressanta, smärtsamma eller lustfyllda att närma sig. Samtliga pojkar är med i alla lekar men vissa pojkar intar oftare högstatusroller än andra genom att ta kontrollen i och mellan lekarna medan andra knyts mer till lågstatusroller då de på olika sätt blir kontrollerade eller bestraffade. Jag undersöker således vilka ämnen, frågor och samspel som aktualiseras och praktiseras i lekarna och påvisar hur den dominerande maskulinitetsdiskursen iscensätts och tar kropp i lekarna, men också om och hur den hybridiseras genom att scenografi, kostym, mask, ljus, ljud och musik utgör motdiskurser.

I *Boys in Children's Literature and Popular Culture. Masculinity, Abjection and the Fictional Child* (2008) uppmärksammar litteraturforskaren Anna Wannamaker, i likhet med maskulinitetsforskaren Timothy Benekes, att maskulinitet utmärker sig genom att den måste bevisas om och om igen:

masculinity can be made quite visible as a social construction because masculinity must always be proved, over and over again, often through public rituals. And if it must always be proved, then it is always being threatened, always in process, fluid and tenuous, and subject to change.³

Detta resonemang har sin grund i filosofen och queerteoretikern Judith Butlers performativitetsteori där kön/genus beskrivs som något vi gör och som ständigt behöver iscensättas och godkännas för att det ska existera. Det intressanta som Wannamaker här poängterar är att det också krävs *publika ritualer* där omgivningens reaktioner är medskapande och helt avgörande. I *5boys.com* sker denna förhandling och detta utforskande mellan pojkarna i samband med de homosociala lekar de praktiserar; lekarna blir de publika ritualer där maskulinitetsskapandet tar form. Att de gör det i varandras närvaro är således en förutsättning för utforskandet och lekarna utgår från vissa skript, det vill säga förhållningssätt

mellan subjekt eller grupperingar, som tillsammans ligger till grund för den dominerande maskulinitetsdiskursen.

Maskulinitetsforskaren David Buchbinder beskriver, med utgångspunkt i Foucaults tanke om att där det finns makt finns det också motstånd, att motståndsdiskurser i en diskursiv praktik potentiellt kan omstörta den dominerande diskursen och genom detta hot förvärva en makt i relation till den grupp som tidigare privilegierats.⁴ Han tar som exempel att feminism och kvinnorörelsen i en västerländsk kontext fungerat som motdiskurser till de dominerande patriarkala maskulinitetsdiskurserna genom att ifrågasätta maktordningen mellan män och kvinnor. Homosexualitet och bisexualitet utgör också, enligt Buchbinder, en potentiell motståndskraft som kan omstörta den dominerande heterosexualitetsdiskursen genom att påvisa alternativa sexualiteter och livsstilar. Han menar också att några av de viktigaste diskursiva ramarna i subjektsskapandet är ras, klass, ålder, kön/genus och sexualitet vilket också är de maktordningar som jag valt att främst fokusera på när jag undersöker på vilket sätt den dominerande maskulinitetsdiskursen iscensätts och huruvida den hybridiseras i föreställningen.

Den dominerande maskulinitetsdiskursen i *5boys.com*

I följande avsnitt kommer jag att presentera och diskutera de teoretiska utgångspunkterna för den dominerande maskulinitetsdiskurs som föreställningen plockar upp och iscensätter. Sedan kommer jag visa exempel på hur den iscensätts i den centrala aktivitet som de alla ingår i – nämligen Leken. Lekarna som pojkar praktiserar består av olika scheman som jag har valt att kalla Superhjälteleken, Familjeleken, Bögar och nazister och Krigsleken; det är främst i dessa scheman maskulinitetsdiskursen förkroppsligas genom att vissa hur specifika ramar och skript aktualiseras.

I *Proving Manhood. Reflections on Men and Sexism* (1997) hävdar Timothy Beneke att ”där män är tvångsmässigt maskulina är de också sexistiska” och radar upp ett antal påståenden som sexismen utgår ifrån: ”Män och kvinnor är födda olika”, ”Riktiga män är överlägsna kvinnor

och andra män som inte lever upp till maskulinitetskraven”, ”Aktiviteterna som normalt associeras med kvinnor är förnedrande för män att uppehålla sig med”, ”Män borde inte känna eller uttrycka sårbara eller sensitiva känslor; mäns känslor är lust och ilska”, ”Styrka och dominans över andra är centralt för mäns identitet”, ”Sex handlar mindre om nöje eller anknytning och mer om att bevisa manlighet och hävda makt” samt ”Homosexuella män är misslyckade män”.⁵ Föreställningen *5boys.com* fångar upp denna dominerande maskulinitetsdiskurs som bygger på ett sexistiskt skript i likhet med Benekes punkter, men också på misogyni och homofobi genom stark disciplinering. Jag kallar denna dominerande diskurs för *Den patriarkala maskulinitetsdiskursen*.

I likhet med maskulinitetsforskaren David Buchbinder ser jag patriarkatet som en struktur som upprätthåller manlig makt och auktoritet, men som inte skyddar alla individuella män på samma sätt.⁶ Snarare beskyddar patriarkatet vissa maktmönster som fastställer att det bevaras. De individuella män som praktiserar det beteende som bekräftar maktmönstret stärks medan de män som inte praktiserar detta beteende följaktligen inte stärks. Yttre kännetecknen i form av till exempel hudfärg, ålder och klass privilegieras också olika beroende på vilken kontext det handlar om. Makten upprätthålls bland annat genom att patriarkal maskulinitet bygger på en logik där vit och icke-vit, kvinnligt och manligt, heterosexuellt och homosexuellt samt feminint och maskulint ses som åtskilda kategorier.⁷ Här skapas inte bara mening genom skillnad utan patriarkal maskulinitet ger också dessa skillnader vissa moraliska, etiska och sociala värden. Patriarkal maskulinitet tar därmed makten över hur mening kan skapas i en kultur – men också hur den meningen ska värderas. Det som värderas högt är således de kategorier som upprätthåller maskulinitetsstrukturerna och de kategorier som värderas lågt är de som på olika sätt motsätter sig eller inte stödjer strukturerna. Snarare fungerar det homosexuella och det feminina som objekt inom det patriarkala eftersom de redan föregripits och utestängts, men samtidigt är det maskulina systematiskt beroende av den negativa relationen till dessa kategorier för att definieras. Det maskulina definieras således egentligen som en kategori i ett system av kategorier – det maskulina i en väster-

ländsk kontext är till exempel *inte* det feminina eller homosexuella. För att undvika det feminina och homosexuella uppmuntras därför, enligt genusforskaren Eve Kosofsky Sedgwick, det homosociala begäret som kan generera starka positiva känslor och ”male bonding”, men som också kan innebära rivalitet, fiendlighet och misstänksamhet mot andra män utanför den egna grupperingen män.⁸ I *5boys.com* leks pojkarnas lekar i en homosocial kontext som präglas av just stark gemenskap – men också stor konkurrens och tydliga regler.

Enligt Buchbinder är praktiserandet av misogyni en strategi för att ta avstånd från femininitet. Det kan innebära allt från att ignorera kvinnor till att mörda, våldta eller misshandla dem. Det viktiga är att det maskulina distanseras från det feminina genom att det feminina underordnas. Det homosexuella, som ofta ses som en inkörsport till feminisering av det manliga, underordnas genom praktiserandet av homofobi så att heterosexuellt begär privilegieras och görs till kulturell norm.⁹ Homofobi är således en praktik där homosexuella missgynnas eller nedvärderas i ett brett spann som inkluderar allt från i lagtexter och skällsord till misshandel, våldtäkt och mord. Praktiken överordnar det heterosexuella begäret och säkerställer därmed dess normativa ställning. I likhet med detta överordnas patriarkal makt genom misogyni. Vidare menar Buchbinder att patriarkalt maskulint beteende grundar sig på en dubbel dynamik som dels består av fascinationen inför möjligheten till samkönad attraktion, och dels består av förbudandet och anklagandet av denna attraktion som gör det samkönade begäret till objekt. Genom att ta avstånd från detta begär definieras det maskulina som motsats till det homosexuella.¹⁰ På detta vis kan patriarkal maskulinitet ses som grundat på tvetydigheter: det bygger på heterosexuellt begär men samtidigt misogyni och det bygger på homosocialt begär men samtidigt på homofobi. Utan dessa andra kategorier blir det maskulina ett tomt begrepp. Maskulin makt kan därför ses som konsekvensen av den diskursiva kampen inom en diskursordning där Den patriarkala maskulinitetsdiskursens försvarande av det maskulina vunnit.¹¹ Jag menar att pojkarnas lekar och relationer i *5boys.com* kännetecknas av just denna kamp där de ständigt förhandlar och förhåller sig till Den patriarkala maskulinitetsdiskursens tvetydigheter. De iscensätter

denna diskurs och i förkroppsligandet av sexism, misogyni och homofobi träder maskulinitetsnormen fram.

Buchbinder beskriver att män, på daglig basis, tävlar med andra män om att bli erkända som just män och i denna kamp används ofta kvinnor på olika sätt för att försäkra sig om att uppnå rätt maskulinitet. Straffet för att inte lyckas uppnå denna maskulinitet är hårt och kan innebära att bli stigmatiserad som en ovärdig medtävlare, bli marginaliserad i den patriarkala strukturen i form av att bli fråntagen den makt som potentiellt kommer med att vara man i ett västerländskt samhälle och/eller bli hånad, hotad eller misshandlad. Att inte bli erkänd som en man med rätt maskulinitetsuttryck och praktik innebär med andra ord risken att inte kunna ta del av de privilegier som den patriarkala strukturen i en västerländsk kontext vanligtvis erbjuder vita, kristna, heterosexuella, fullt funktionella och friska cis-män som praktiserar rätt beteende – och i förlängningen potentiellt utsätts för våld.¹² Sett på detta vis, innebär maskulinitetskapandet ett ständigt tillstånd av spänning, ångest och ett rivaliserande förhållningssätt till omgivningen. Att uppnå rätt maskulinitet handlar därmed om att på olika sätt disciplineras, tänka strategiskt och kontrollera sidor av sig själv som kan uppfattas som sårbara.

PRESENTATION AV POJKARNA

I *5boys.com* förkroppsligas Den patriarkala maskulinitetsdiskursen främst genom rollfiguren Blaž och hans samspel med de övriga rollfigurerna. I form av de positioner Blaž intar, de förslag han lägger fram och de bestraffningar han tilldelar sina lekkamrater när de inte håller sig inom diskursen, upprättas denna diskurs i de scheman, ramar och skript som utgör lekarnas förutsättningar. Pojkarna presenteras i följande avsnitt för att ge en överblick.

Tidigt i föreställningen presenterar skådespelerskorna pjästiteln på svenska och engelska samt pjäsförfattare och översättare. De berättar att detta är en text för fem skådespelerskor, med prolog och epilog, vilka namnen på pojkarna är och att de har fått sina namn efter helgon, martyrer, nödhjälpare – alla avrättade efter att ha torterats. Redan här knyts pojkarna till våldsamt död och martyrskap, vilket också ger diskursiva

förutsättningar för Den patriarkala maskulinitetsdiskurs som föreställningen förhandlar. De berättar också att de som skådespelerskor fritt fått välja scenkostym utan tanke på vilken roll de ska gestalta. Detta har resulterat i att de bär allt från nunnedräkt till flower power-klänning. Under presentationerna spelas det lugna och specialkomponerade musikstycket *Brought From Home* med keyboard, trumpet, klarinett, kontrabas och fiol. Emelie Strömberg som spelar Blaž berättar att han är elva år gammal, har Playstation som favorithobby, har en yngre bror och syster, är med i en schackklubb och en teknikklubb, går på fotboll och får privatlektioner i data, logik och matematik, men helst spelar trummor. När han blir stor ska han bli chef precis som sin pappa. Blaž presenteras således som en pojke som kopplas till maskulint kodade intressen som tv-spel, teknik, fotboll och matematik och som har en förebild i pappan. När Emelie är färdig med presentationen går hon bakåt och drar upp ridån på högra sidan. Bakom den sitter de fem musikerna Bo Stenholm (violin), Stefan Abelsson (klarinet), Anders Blad (kontrabas), Daniel Ekborg (trumpet) och Mats Nahlin (keyboard) utspridda i rummet. Varje pojke/skådespelerska har en musiker där scenkostymerna liknar eller matchar varandra och pojkarna/skådespelerskorna sätter eller lägger sig nära sin musikerlike i presentationen. Emelie går in i rummet och lägger sig på mage bredvid musikern Mats Nahlin som ligger på golvet och spelar keyboard. Jurij spelas av Sandra Stojiljković. Hon berättar att Jurij är tio år och bor med sin mamma, mormor och morfar, men att han aldrig har träffat sin pappa. Hans intresse är att samla på frimärken, pins, vykort, klistermärken med Ninja Turtles, Harry Potter och basketspelare, kort med fotbollsspelare och Yu-gi-oh Pokemon. Jurij älskar musik, tar musiklektioner och spelar dragspel.¹³ På sommaren åker han till havet; på vintern åker han skidor och skridskor. Jurij's intressen är också till stor del maskulint kodade så som samlande på Ninja Turtles-klistermärken och fotbollskort. När Sandra presenterat Jurij drar hon upp ridån på scenens vänstra sida. Hon går in i rummet och sätter sig på golvet mot den vänstra väggen bredvid musikern Daniel Ekborg som spelar trumpet.

Denis spelas av Maria Hedborg som berättar att Denis är tio år gammal och enda barnet. Hans mamma och pappa är lite äldre och Denis



Till vänster Kristof (Josefin Neldén) och till höger Denis (Maria Hedborg). Bakom står musikerna Bo Stenholm och Stefan Abelsson. FOTO: HELGA BUMSCH

hatar Playstation, dragspel, havet och skidor, skridskor, fotboll, samlarkort, klistermärken och Discovery Channel, även om han jämt tittar på kanalen. Här beskrivs således Denis hata allt det som Jurij gillar och beskrivs inte ha några egna intressen. När Maria presenterat Denis går hon in i rummet och ställer sig mot väggen till höger, framför violinisten Bo Stenholm.

Vid spelas av Gunilla Johansson berättar att Vid är elva år och bor tillsammans med sin pappa. Vids mamma dog när han var fem år och det bästa han vet är att läsa och att titta på tv. Vid leker fortfarande med lego, dinosaurier och djur, fast det vet inte hans kompisar om. När han blir stor drömmer han om att bli basketspelare eller fotbollsspelare. Vid presenteras således som en pojke som fortfarande leker med leksaker som främst är riktade till yngre. När Gunilla presenterat Vid går hon in i

rummet och ställer sig en bit bort mot väggen till vänster, bredvid Anders Blad som spelar kontrabas. Krištof spelas av Josefin Neldén. Hon berättar att Krištof är tio år och har en äldre syster som han älskar att gå på bio med. Han får privatlektioner i data och logik och är med i pojklandslaget i handboll, men han tycker att allt detta är värdelöst. Krištof presenteras således som en pojke som förväntas prestera på flera områden, men som tappat lusten till det mesta. Att han beskrivs tycka om att gå på bio med sin syster framställer honom som en pojke som är mån om relationen till sin syster, vilket ingen av de andra pojkarna kopplas till i presentationen. När Josefin presenterat Krištof kliver hon in i rummet och lägger sig på rygg, med handväskan över magen, framför klarinettisten Stefan Abelson.

Skådespelerskorna berättar sedan överlappande om att pojkarna har ett hemligt ställe där de träffas, ett övergivet hus där det är strängt förbjudet att gå in. Huset ligger mitt i en stor stad, nära skolan. De leker där på lördagseftermiddagarna om de inte har någon särskild aktivitet och "idag är det lördag eftermiddag ingen av dom har match eller tävling familjesammankomst eller läxor".¹⁴ Musikstycket *Brought From Home*, som ger känslan av att vara på väg, spelas med keyboard, trumpet, violin, kontrabas och klarinett under hela presentationen. Musiken fortsätter även ett par takter efter det att pojkarna tystnat. Presentationerna definierar pojkarna som medel- eller övre medelklass, då de får privatlektioner i diverse ämnen, sportar och till och med tillhör landslag och har ett antal uppstyrda hobbyaktiviteter. De lever med en eller två föräldrar eller morföräldrar. Möjligtvis framstår Jurijs avsaknad av en pappa som en brist, vilket de andra senare påtalar. I en svensk kontext tillhör privatlektioner snarare en övre medelklass eller överklass, medan det är vanligare även inom medelklassen i andra delar av världen. Platsen där de fem pojkarna vistas anges aldrig explicit. Dessa faktorer tillsammans med pojkarnas namn (Blaž, Jurij, Denis, Vid, Krištof) bidrar till att de antingen kan tolkas som svenskar med påbrå från östra Europa eller som bosatta någonstans i östra Europa, möjligtvis på Balkan eftersom pjäsen är skriven av en slovensk dramatiker. Det faktum att det på Balkan rasat ett inbördeskrig som drabbat civilbefolkningen hårt gör att det våld som



Samtliga rollfigurer tillsammans med musikerna.

FOTO: OLA KJELBYE

praktiseras i lekarna får en kontext där bearbetning och minnen av våld är högst närvarande även på ett kollektivt plan eftersom våldet många gånger utövades mellan civila som tidigare levtt som grannar. Samtidigt kan pojkarna tolkas som svenska pojkar med påbrå från Balkan, kanske med föräldrar som upplevt kriget på Balkan men flytt till Sverige – oavsett vilket finns kopplingen till Balkan med som en fond till föreställningen genom pojkarnas namn.

Att pojkarna beskrivs leka själva på en plats där de är helt ensamma, eller ifred, förstärker den homosociala ramen eftersom det heller inte finns någon annan människas blick på dem. Enligt Sedgwick bygger homosociala relationer i grunden på begär. Sedgwick menar att detta begär kännetecknas av affektiv och social kraft, liknande ett lim, som kan manifesteras som bland annat fientlighet, hat eller andra mindre laddade känslor och formar en viktig relation.¹⁵ De lekar som pojkarna leker präglas till stor del av denna typ av homosociala ”kitt” som skapar samhö-

righet samtidigt som det sätter tydliga gränser för vad som är acceptabelt och inte i gruppen.

DET SEXISTISKA OCH MISOGYNA SKRIPTET

JLA är en förkortning av *Justice League of America* – en Nordamerikansk tecknad serie där några av serieförlaget DC Comics populäraste superhjältar arbetar tillsammans. Från början var dessa Aquaman, Batman, The Flash, Green Lantern, Martian Manhunter, Superman och Wonder Woman men under åren har det varierat vilka superhjältar som ingått. I originalpjäsen *5boys.com* skapade detta en tvetydighet då det även är förkortningen för den forna federala jugoslaviska folkarmén som var i krig mot Slovenien, Kroatien och Bosnien på 1990-talet. Denna referens kan, även om den finns, antas vara mindre självklar i en svensk kontext. Förkortningen JLA blir i Backa Teaters iscensättning därmed i första hand en referens till den tecknade serien om Amerikas superhjältegång.

I den JLA-superhjeltelek där pojkarna gestaltar superhjältarna och diskuterar förutsättningar och handling, iscensätts bland annat Den patriarkala maskulinitetsdiskursens sexism. Inom den kritiska maskulinitetsforskningen är, som tidigare nämnts, en grundläggande utgångspunkt att maskulinitet och manlighet skapas i motsats till andra kategorier eller grupperingar. Sociologen och genusforskaren Michael S Kimmel menar liksom Buchbinder att maskulinitet definieras av vad en man inte är, snarare än vad en man är: "We come to know what it means to be a man in our culture by setting our definitions in opposition to a set of 'others' – racial minorities, sexual minorities, and above all, women".¹⁶ Vilka dessa "andra" kategorier utgörs av, är således ingen slump utan interPELLERAS genom en ständig praktik av att framställas som "hot" mot maskuliniteten.

I *5boys.com* finns det flera exempel där en eller flera av pojkarna disciplinerar en eller flera av de andra att underkasta sig en patriarkal maskulinitet genom att det feminint och kvinnligt kodade används som negativ projektionssyta i likhet med Buchbinders och Kimmels maskulinitetssteori. Detta iscensätts bland annat genom Blažs kommentarer om Superhjelteleken som en strikt maskulin sfär där det kvinnliga eller feminint kodade bara har en plats som "den andre". Leken inlemmas därmed i ett

skript där det feminina fungerar som den motpol som superhjälten *inte* är. Till exempel svarar Blaž Denis som antyds vilja vara en kvinnlig superhjälte med orden: ”bror inga tjejer du är batman punkt slut”, varpå Denis skamset vänder sig mot väggen längst bak.¹⁷ Senare blir Blaž irriterad då de andra diskuterar möjligheten att byta superhjältar: ”stopp killar ni är verkligen riktiga fittor och du denis lägger ner den där wonder-woman”.¹⁸ Denis svarar: ”men hon är också med i JLA” varav Vid säger: ”ja vaddå hon är tjej vi har inte med några tjejer”.¹⁹ Krištof säger: ”å andra sidan JLA måste ju käka, eller vi kanske kan ha med wonder-woman som kan laga mat till oss” och Vid fyller i: ”och diska, va”.²⁰ Den kvinnliga superhjälten föreslås således få en funktion i leken genom att agera hemmafru till övriga manliga superhjältar trots att hon finns med i originalets JLA. Blaž är den som snabbt slår ner idéer om att låta leken inrymma kvinnor i likhet med Benekes två punkter ”Kvinnor och män är födda olika” och ”Aktiviteter som normalt associeras med kvinnor är förnedrande för män att uppehålla sig med” som kännetecknar det sexistiska skriptet.²¹

De iscensätter också starkt misogyn scener i lekarna. Vid första Superhjältelektillfället säger Blaž och Vid: ”vad tråkiga ni är riktiga små fittor” till de övriga när de inte vill leka JLA.²² Detta återkommer som skällsord vid ett flertal tillfällen och fungerar både som ett sätt att förminska den eller de tilltalade genom att kallas ”små”, men också mindre maskulina genom att kallas ”fittor”. Jurij går till exempel vid ett tillfälle fram till publiken och säger nöjt: ”och slår fittorna i magen” samt upprepar: ”fittor” ett antal gånger – något de andra pojkarna dock reagerar på med frustration då han driver med dem och inte följer lekens logik. Att vara en i gänget innebär således att inte vara en ”fitta” – den maskulina identiteten skapas här i direkt kontrast till det feminint kodade. När pojkarna leker Familjeleken iscensätts också misogyn handlingar på flera olika nivåer där Blaž både agerar våldsamt och då han vid olika tillfällen instruerar de andra pojkarna vad de ska säga eller göra. Krištof som leker Mamman, lagar mat med en kastrull och sticknålar. Den Äldste sonen leks av Jurij som bär glasögon och sitter och gör sina läxor. Den Yngre sonen, som leks av Denis, leker med en leksaksbil. Dottern, som leks av Vid, får i uppgift att duka bordet som de båda bröderna sitter vid



Blaž (Emelie Strömberg) trycker ned Denis (Maria Hedborg) huvud vid en konflikt.

FOTO: OLA KJELBYE

och när hon inte lyckas med detta för att de båda bröderna saboterar för henne, tycker Mamman att hon inte anstränger sig nog mycket och överöser henne med hårda skällsord. När Krištof/Mamman, enligt Blaž, inte ger sig på dottern snabbt nog förlorar han tålmodet och bryter in med orden ”men, banka skiten ur henne då vad väntar du på”, varvid en konflikt utbryter där bland annat Denis klagar på att Blaž alltid lägger sig i.²³ Blaž trycker ner Denis huvud i bordet och Jurij hotar med att gå hem. Diskussionen avslutas efter en stund och Krištof säger till Vid/Dottern: ”och nu drämmer jag till henne så här sssschblam”, varvid Krištof/Mamman gör en örfil i luften som får Vid/Dottern att ramla omkull för att sedan resa sig igen.²⁴

Här är det således Blaž som både ger sig på Denis och hetsar Krištof att i rollen som Mamman slå Dottern. Han styr leken genom att, med sin otåliga och oberäkneliga framtoning, skapa osäkerhet och rädsla hos de andra pojkar som lyder hans befallningar. Blaž får de övriga pojkar

att följa lekens schema, det vill säga den förväntade ordningen i leken, vara uppmärksamma på lekens ram, det vill säga vad och vem som ska ingå i leken samt praktisera lekens skript, det vill säga hur de olika subjekten i leken förhåller sig till varandra. Senare behöver han bara dunka handen i väggen för att hetsa på Krištof/Mammans misshandel av Dottern: ”och så sssshblam ditt lilla luder och en till sssshblam slöa sssshblam lata sssshblam oförskämda sssshblam skitunge sssshblam” och ”ssshblam fan ta den dag jag födde dig skitunge du har förstört mitt liv sssshblam och så en till sssshblam fan ta dig sssshblam försvinn försvinn så jag slipper se dig slyna”.²⁵ Här iscensätts det sexistiska och misogynna skriptet genom att Mamman ställer andra krav på Dottern än hon gör på sönerna och dessutom bestraffar och misshandlar henne när sönerna saboterar hennes uppdrag att duka – det blir Dottern som får skulden och bestraffningen oavsett vad bröderna/sönerna gjort.

Blaž position som regisserande och instruerande i Familjeleken är således stark och inom den relationella modaliteten har han auktoritet över de andra pojkarna i form av att styra innehållet och iscensättningen av situationerna. Hela leken kan tolkas som ”hans lek” där de andra fungerar som skådespelare som han styr enligt det mönster han önskar. I början av föreställningen säger Blaž att han ska bli chef precis som sin pappa, vilket redan nu praktiseras i form av den maktposition han har i gruppen. Han framställs ha erfarenhet av maskulint kodat beteende som är starkt misogynt och våldsamt, vilket han också själv utsätter de andra för på olika sätt. Blaž presenteras vara elva år och är därmed fortfarande i sin barndom, men han har möjlighet att ta makt genom våldsamt och hotfullt beteende, vilket han också gör. Samtidigt fungerar leken som en plats att utforska olika positioner på då det går att ta kontroll över leken. Det finns således flera nivåer av våld och kontroll i leksituationen: en handlar om pojkarnas inbördes förhållande och en handlar om deras individuella och personliga relation till det som iscensätts i leken.

Det misogynna skriptet iscensätts också i Familjeleken när Blaž/Man-
nen som kommer hem och tafsar på Krištof/Fruns kropp, kallar henne ”torra jävla luder” och börjar misshandla henne genom att säga: ”sen sparkar jag dig såhär och låter ssschmack ssschamck ssschamck”, medan

Krištof/Frun reagerar som om hon blir slagen med att skrika ”aj” vid varje spark.²⁶ Blaž/Pappan/Mannen fungerar således som misogyn make, men uppfostrar också Jurij/Äldste sonen att, i en slags metalek, försvara Mamman när Blaž/Mannen slagit henne: ”nej, nej du gråter inte du är ingen fitta, grabben du försvarar henne”.²⁷ Jurij/Äldste sonen svarar då: ”nej det gör jag inte jag bryr mig inte jag försvarar väl inte henne”, men när Blaž/Pappan går hotfullt mot honom och säger: ”klart du försvarar henne” säger Jurij/Äldre sonen: ”okej då pappa nej pappa sluta” och Blaž/Pappan säger: ”du är ingen fitta grabben” och Jurij/Äldre sonen ställer sig i vänster hörn längst bak och säger: ”sluta pappa”.²⁸ Blaž/Pappan tar papper från bordet och slänger upp och skriker: ”dra åt helvete med dig din lilla skit och säger jag vill inte höra ett ljud från dig inte ett pip”.²⁹ Jurij/Äldste sonen ska därmed inte vara en ”fitta” och låta misshandeln fortgå, men när han säger emot Pappan är han också en ”fitta”. Blaž navigerar här alltså mellan att iscensätta ett destruktivt förhållande mellan Mannen och Frun och ett destruktivt förhållande mellan Pappan och Äldste sonen, som utgår från misogyna skällsord samt disciplinering och maktutövning genom våld och hot om våld. Blaž instruerar även Krištof/Frun om hur hon ska reagera när han avslutar misshandeln med att säga: ”du ditt vidriga äckliga och sen spottar jag på dig två gånger till och sen går jag och då ropar du efter mig”.³⁰ Krištof sätter sig upp och ropar: ”vaddå?” varvid Blaž härmar frun när han går till högra väggen och ropar med inlevelse och gråt i rösten: ”var ska du gå gå inte snälla gå inte du får inte gå”.³¹ Krištof vänder sig till de andra och säger: ”jaha, okej” och vänder sig sedan till Blaž/Mannen och upprepar Blažs ord samtidigt som Blaž/Mannen lämnar henne.³²

När Jurij senare leker Mannen som kommer hem full och vill ”göra det” med Frun som inte vill och försöker freda sig, avbryter Blaž honom och instruerar: ”du måste ta i mer”.³³ Han går och knuffar Jurij bort mot väggen till höger, ställer sig som Mannen och skriker: ”din jävla subba du behandlar inte mig på det här sättet”.³⁴ Han sätter sig sedan ner och bänder isär Denis/Fruns ben medan han med gråt i rösten skriker: ”du låter mig knulla dig du är min fru det är ditt jobb så säger du” och går sedan tillbaka till sin plats till vänster.³⁵ Jurij säger: ”okej, okej” och upp-



Jurij/Mannen till höger (Sandra Stojiljković) ger sig på Denis/Frun till vänster (Maria Hedborg).

FOTO: OLA KJELBYE

repar Blažs ord, varpå musikerna visar sig i bakgrunden och spelar en fanfar som bygger på Supermanledmotivet.³⁶ Blaž instruerar med andra ord både offret och förövaren i dessa lekar och de andra pojkarna låter honom styra vilket leder till ett iscensättande av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen i form av både sexism och misogyni.

DET HOMOFOPA SKRIPTET

I "Masculinity and Homophobia" beskriver Kimmel homofobi som en viktig organiserande princip av den västerländska definitionen av manlighet. Enligt Kimmel handlar homofobi om rädslan för att bli avmaskerad – om att inte kunna leva upp till förväntningarna på att vara en man. Rädslan är i sig ett bevis på den känsla av otillräcklighet som kraven på rätt maskulinitetspraktik skapar och innebär därför också stor skam. Han menar att man till exempel snabbt kan provocera fram ett bråk om man frågar en grupp lekande pojkar om "vem som är bögen". Detta leder med största säkerhet fram till att någon i gruppen blir utpekad och anklagad och antingen försvarar sig eller börjar gråta – oavsett vilket har pojkens självrespekt fått sig en rejäl törn.³⁷ Kimmel beskriver att "As young men we are constantly riding those gender boundaries, checking the fences we have constructed on the perimeter, making sure that nothing even remotely feminine might show through. The possibilities of being unmasked are everywhere. Even the most seemingly insignificant thing can pose a threat or activate that haunting error".³⁸ Att accepteras som pojke/man handlar således enligt både Kimmel och Buchbinder om att hålla sig inom heteronormen och undvika att bli avmaskerad – vilket i sig kräver ständig koncentration och rätt maskulinitetsuttryck i rätt situation. I "How to Bring Your Kids Up Gay" menar Sedgwick att den kulturella besattheten att "göra män av pojkar" delvis har sin grund i homofobi då själva den *mänskliga* identiteten för pojkar kopplas samman med rätt typ av maskulinitet.³⁹ Att vara mänsklig är att vara maskulin och det feminina står således för motsatsen. Om en pojke uppträder feminint kodat blir han därför inte bara femininiserad utan även avhumaniserad – då en pojkes mänsklighet performativt görs genom maskulint kodat beteende bli en pojke som praktiserar ett feminint kodat beteende en icke-pojke.

På detta vis blir ”görandet” av rätt maskulinitet en fråga om att överhuvudtaget ses som människa.

När pojkarna leker Bögar och nazister, leker de också med förväntan på heterosexualitet och maskulint kodade intressen – och samtidigt förkastande av homosexualitet och feminint kodade intressen.⁴⁰ Tecken på femininitet eller homosexuella begär som bryter mot uppdelningen mellan feminint/maskulint och heterosexuellt/homosexuellt slås våldsamt ned. I detta spelar Denis en viktig roll. Det blir snabbt tydligt att detta är den lek som främst han dikterar då han instruerar: ”okej vi kör vi kör bögen är hemma jag är bögens farsa och sen går bögen ut och träffar en annan bög”.⁴¹ Krištof åtar sig att leka Bögen och Denis att leka Pappan. Jurij och Blaž leker Nynazisterna och Vid blir tilldelad att leka den Andre bögen. Denis säger: ”och sen å sen kickar nynazisterna skiten ur bögarne och sen ja sen kommer polisen och jag är polisen å sen”.⁴² Blaž svarar: ”bra idé bögarne skiter på sig av skräck”.⁴³ Lite senare kommer Denis istället med idén: ”vi kan göra att bögen är barn först och sen växer han upp och sen träffar han den andra bögen och sen sen”.⁴⁴ Han instruerar vidare: ”ja, såhär den här bögen som är krištof först är han barn och jag är pappan”.⁴⁵ Denis förklarar att bara Pappan och Bögen är hemma och när Krištof frågar om de ska leka leken med läxorna svarar Denis jakande. Här bestämmer således Denis upplägget och fungerar som en auktoritet inom den relationella modaliteten medan Krištof känner till leken sedan tidigare och anpassar sig. Lekarna konstrueras i detta sammanhang också som ett sätt för Denis att själv ta avstånd från det homosexuellt kodade. De andra pojkarna tar också starkt avstånd från ”bögarne” genom att på olika sätt särskilja det som anses ”bögit” – från det som anses heterosexuellt och ”maskulint”. Krištof får till exempel en lektion i hur man skriver ”bögit” genom att Vid och Blaž sexualiserar skrivakten med ljud och kropp. Krištof, som ska leka att han sitter och gör läxan som ”bögbarnet”, hämtar en sticknål, sätter sig på mitten av golvet och säger: ”okej, jag gör läxorna och sen kommer farsan så nu, skriver jag”.⁴⁶ Här bryter Vid in, går fram till Krištof och säger: ”men du får ju skriva mer bögit”, går runt Krištof och sätter sig på höger sida om honom.⁴⁷ Vid tar sticknålen och håller den långt bak medan han låtsas skriva sprättigt. Då bryter istället

Blaž in och säger: ”nej inte så där”.⁴⁸ Han går fram till Vid och Krištof och säger ”så här, kolla” och tar sticknålen, sätter sig på sidan och skriker till och slickar på och viftar med sticknålen på ett sprättigt och sexuellt utmanande vis.⁴⁹ Krištof bekräftar tar sticknålen, härmar Blaž och säger: ”så nu skriver jag som en bög”.⁵⁰ Vid uppprepar ”bögg”.⁵¹ Medan Krištof inte tycks känna till hur detta ska gestaltas har både Vid och Blaž exempel på detta och de är snabba med att disciplinera Krištof när han glömmet på vilket sätt han ska skriva. Genom skillnaderna i hur Bögen och Pappan gestaltas tydliggörs att den förväntade maskuliniteten iscensätts på olika vis beroende på både ålder och roll i familjen samt utifrån förväntad sexualitet. Krištofs Bög ska skriva så feminint och sexualiserat som möjligt för att tydligt avvika från en heteronorm maskulinitet. Det är viktigt att det, genom det fysiska uttrycket, syns att detta inte är en heterosexuell son – detta ska ju iscensätta Bögen som de ska ta avstånd från.

Med inspiration i Jack Halberstam och hans teorier kring queer tid, beskriver socialantropologen och genusvetaren Fanny Ambjörnsson och litteraturvetaren Maria Jönsson begreppet *livsschewan* (life schedules) som manualer som ”avspeglar vår kulturs och vår samtids föreställningar om hur ett mänskligt, och riktigt, liv bör levas”.⁵² Enligt Ambjörnsson och Jönsson är livsschemat i en västerländsk kontext heterosexuellt och medelklassmässigt kodat och styrs av förväntningen på att vissa ”hållplatser” ska framträda och passeras i en viss följd: en barndom som flicka eller pojke, pubertet, en första heterosexuell kärlek, heterosexuell parbildning, jobbkarriär, familjebildning, etablering i medelåldern och självkänedom som gammal. Här blir ålder centralt då föreställningen om mänskligt liv präglas av en bild av att vi mognar ”passande” och eftersträvansvärt med åldern genom att passera dessa hållplatser i tänkt ordning. De som inte passerar hållplatserna i rätt ordning anses följaktligen inte mogna som människor och ses därmed inte heller som lika respektabla som de som följer livsschemat i tänkt ordning. Istället förstås dessa liv som queera i relation till den heteronormativitet som präglar det västerländska samhället. I leken Bögar och nazister blir förväntan på det heteronormativa livsschemat aktualiserat i och med att Pappan ser vissa typer av barnomslekar som möjliga för Bögen och andra som omöjliga. För att Bögen

ska kunna passera som pojke måste han välja att leka med vapen och endast om han förkastar lekar som att sy kläder till en Barbie kommer han att följa det heteronormativa livsschemat, växa upp och "bli nånting". Som pojke måste han göra sin barndom på ett begripligt sätt enligt livsschemat, annars blir han i Pappans ögon inte mänsklig utan ett "missfoster". Denis/Pappan kommer in och ställer sig bredvid Krištof/Bögen och frågar: "vad gör du min pojke" med stark röst, samtidigt som han gör sig stor och bred i rummet.⁵³ Krištof/Bögen svarar: "jag gör läxorna pappa", men blir instruerad av Vid och av Jurij som säger: "men du måste skriva mer böigt".⁵⁴ Efter ett hårt meningsutbyte gestaltar Krištof/Bögen enligt Blažs instruktion och säger: "jag gör läxorna pappa".⁵⁵ Han frågar sedan de andra: "är det bättre?" och får bekräftelse av Blaž att det fungerar.⁵⁶ Denis/Pappan frågar vad Krištof/Bögen skriver om och Krištof/Bögen svarar att de ska skriva en uppsats till skolan om vad de tycker om och vad de inte tycker om. Krištof/Bögen berättar att han "tycker om att sy klänningar och kappor och tröjor till barbie" och Denis/Pappan frågar om han skriver det i uppsatsen.⁵⁷ När Krištof/Bögen bekräftar detta säger Denis/Pappan: "du kan inte sy kappor du kan inte sy klänningar du är en pojke du är en grabb du är en man du klär dig i blått du leker med vapen hörde du vad din pappa sa din pappa ska köpa ett vapen till dig ett riktigt vapen så du kan bli en riktig grabb en riktig man du är en stor pojke nu min son".⁵⁸ När Krištof/Bögen menar att han inte vill leka med vapen närmar sig Denis/Pappan hotfullt och säger: "min kära pojke hörde du vad jag sa hörde du vad din farsa sa" och då upprepar Krištof/Bögen istället Denis/Pappans ord.⁵⁹ Denis/Pappan säger då: "så skall det låta min son du är din pappa upp i dagen du kommer växa upp och bli nånting och nu tar pappa skrivboken här så där och så river jag sönder dom här dumheterna om klänningar och kappor så, min son då har vi rätt upp det här".⁶⁰ Men nu hävdar Krištof/Bögen att han är böig med betoning på ö i "böig" och alla pojkar skrattar åt detta. Ett rappt meningsutbyte följer där Denis/Pappan aggressivt skriker att Krištof/Bögen är en pojke, en grabb och en man och att han leker med vapen, skjuter och dödar medan Krištof/Bögen försöker få fram sitt perspektiv och på slutet säger: "men pappa jag gillar inte vapen jag gillar att sy".⁶¹ Denis/

Pappan säger då lugnt: ”du är inte min son du är ett vidrigt missfoster åt helvete med dig försvinn härifrån innan jag dödar dig ut och kom inte tillbaka aldrig aldrig” samtidigt som han spottar åt Krištof/Bögen.⁶² Denis säger att Bögen går. Pappans kommentarer är här starkt sexistiska, homofoba och hotfulla. Bögens lust att sy kläder till grannens Barbie blir i detta sammanhang så obegripligt och skrämmande att Pappan hotar att döda honom om han inte försvinner. Om pojkar visar feminina drag blir de därmed också ickemänskliga, eller som i Bögens fall – ett missfoster.

Det iscensätts också andra homofoba och våldsamma situationer som de övriga pojkarna på olika sätt riktar till Denis. Alla pojkar utom Krištof framställs uppskatta leken och använder på olika sätt sin kreativitet. Vid tar bland annat kontroll över Krištof genom att anta rollen som den äldre, dominerande bögen och lever ut sin lust genom att stöna högt. När musiken klingar av säger Denis att Nynazisterna kommer, men Blaž säger: ”nej, nej jag har en bättre idé först knullar dom i parken bögarne”.⁶³ Krištof protesterar, men Denis säger: ”varför är du så jävla tråkig det är skitbra”.⁶⁴ Även här visar således Denis att han uppmuntrar förnedrande iscensättningar av ”bögarne”. Vid säger: ”jag är den gamla bögen så jag knullar dig, den unga bögen”, medan Krištof fortsätter protestera.⁶⁵ Vid visar hur Krištof ska stå genom att ställa sig lutad med armbågarna mot väggen till höger så att rumpan skjuter bak. Vid säger till Krištof: ”och så knullar jag dig”.⁶⁶ Vid tar tag i Krištofs nunnedräkt och håller upp den och smäller på sig själv och stönar: ”åh, åh kom igen du måste också låta nåt” och Krištof/Bögen säger: ”åh” och de fortsätter stöna regelbundet.⁶⁷ Här iscensätts således en sexualiserad bild av bögarne där Bögen blir ”påsett” av den Andre bögen. Senare säger Jurij, som spelar en av nynazisterna: ”och nu kommer vi”.⁶⁸ Blaž säger att de måste ha något slags vapen och Jurij säger att han har en kedja. Blaž hittar tamponger på golvet och säger att han har två knogjärn. Han sätter tampongerna mellan de knutna fingrarna. Både Nynazisterna och Bögarne iscensätts och förhandlas under lekens gång. Nynazisterna förväntas enligt Blaž inte bara ”gå runt i parken” som ”några fittor” utan leta efter bögar för ”att knacka dom”.⁶⁹ Blaž knuffar på Jurij och laddar upp sin energi. Han skriker sedan: ”kuken bögar nu igen jävla kuksugare förbannade bögjäv-

lar jävla vidriga bajsknullare ni är för fan överallt ni ska fan får se vi ska banka skiten ur era vidriga knullarslen fittiga fitthål kuk morsknullande kuksugare”.⁷⁰ Vid/Andra bögen säger: ”och då blir vi skraja som bögar”. Jurij/Nynazisten säger: ”jag har kedjan och du har knogjärnen” och befäller Krištof/Bögen och Vid/andra bögen att de ska ligga ner och ”lipa”.⁷¹ Blaž fyller i: ”som fittor” och Krištof/Bögen och Vid/Andra bögen gråter men Blaž säger: ”fittigare” och de börjar gråta högre.⁷² Jurij/Nynazisten och Blaž/Nynazisten säger: ”ssssschblam” och Krištof/Bögen och Vid/Andra bögen reagerar som att de blir slagna – de skriker och gråter. Denis instruerar: ”och ni sparkar dem också” och går och ställer sig i höger hörn för att iakttas.⁷³ Musikerna spelar och sjunger ett par takter ur Bruno Mars *Grenade* men när Jurij/Nynazisten skriker ”äckliga bajsknullande kuksugare” övergår de till instrumentell musik med jazzinfluenser.⁷⁴ De båda fortsätter misshandla Krištof/Bögen och Vid/Andra bögen en stund till med sparkar, hopp och slag. Under hela scenen står Denis i hörnet och tittar på. Efter ett tag slutar Jurij misshandla och iakttar också Blaž/Nynazisten som själv, med frenesi, fortsätter att leka att han misshandlar både Krištof/Bögen och Vid/Andra bögen. Blaž är även i denna lek den som använder flest könsord samt den pojke som inte tycks få nog av att misshandla ”bögar”. Det är dock Denis som avgör när misshandeln ska avslutas.

På slutet av leken presenteras ”bögar” av Blaž och Jurij som ett hot som förökar sig och riskerar att ta över samhället. Blaž ord kommer explicit från hans pappa och kopplar således Blažs praktik av våld och homofobi till pappan som förebild. Blaž går fram till publiken och säger: ”men faktiskt min pappa, han säger att bögar finns överallt att dom är hur många som helst att dom blir fler och fler att vi inte har en aning om hur många bögar det finns överallt att dom kamouflerar det att dom har barn och allt”.⁷⁵ Jurij kommer fram och ställer sig till höger om Blaž och säger: ”ja dom som är på tv dom har också barn och dom är bögar allihop”.⁷⁶ Denis kommer fram och ställer sig till vänster om Blaž, gör en min av ilska och avsmak och säger: ”jag hatar bögar”.⁷⁷ Denis sista förvridna min och uttalande följs av att han slappnar av. Denis praktiserar i leken det homofoba skriptet med emfas för att inlemmas i pojkarnas

gemensamma iscensättande av den patriarkala maskulinitetens diskurs. Med Ambjörnssons och Jönssons perspektiv blir det frenetiska förkastandet av homosexuella begär och aktiviteter som är feminint kodade en strategi för Denis och de andra pojkarna att leka att de passar in i det heteronorma livsschemat.

DEN PATRIARKALA MASKULINITETS-DISKURSENS KONSEKVENSER

I scenerna där Den patriarkala maskulinitetsdiskursen tar kropp finns också tillfällen som explicit visar de destruktiva konsekvenserna för pojkarna själva. Främst gestaltas detta genom pojkarnas individuella relationer till det de leker. Konsekvenser som inte är lika destruktiva framkommer också på slutet när pojkarnas liv som vuxna presenteras. Ett exempel är att det i Blaž iscensättning av Mannens våldsamma hantering av Frun konstrueras en utsatthet som yttrar sig i att han skriker med gråt i rösten när han instruerar hur Frun ska ropa efter Mannen: ”var ska du gå gå inte snälla gå inte du får inte gå”.⁷⁸ Sättet på vilket han skriker iscensätter detta som ett traumatiskt och smärtsamt minne vilket ger en tyngd åt situationen. Scenen framställs som ett sätt för Blaž att bearbeta detta minne och i leken blir det han som får makten, till skillnad från mannen/pappan som han hämtat förlagan från. Blaž lek fungerar därmed som en möjlighet att kontrollera vad som händer samtidigt som han och i och med detta blottrar han sig inför de andra. Blaž låter här skymta en utsatthet vilket han inte gör vid något annat tillfälle. Hans tonläge berättar att han, trots att han dikterar denna lek, inte njuter av att ge förslaget om vad Frun ropar i detta skede. Därmed indikeras att han kommer med detta förslag därför att han har en förlaga. Här iscensätts således Den patriarkala maskulinitetsdiskursen genom att Frun misshandlas och hånas genom misogynt våld – men det blir också tydligt att detta är destruktivt även för Blaž som har erfarenhet av vuxna som praktiserar detta våld. På detta sätt fungerar Blaž gråtskrik som en motdiskurs till Den patriarkala maskulinitetsdiskursen där hans smärta får uttryck. Blaž framställs således inte bara den dominanta och sadistiske pojken i gruppen, utan också som den med inre konflikter vilka han försöker hantera.

Vid ett annat tillfälle iscensätts Krištofs smärtpunkt är när han menar att Mannen, efter att ha blivit avpisad av Frun, istället går in till Dottern. Här kopplas Mannens/Pappans nattliga besök hos Dottern till Krištof då han insisterar på hur leken ska gå till och dessutom reagerar starkt känslomässigt genom att gråta när han, utan framgång, instruerat den. Krištof drar fram Vid/Dottern i benen så hon sitter på golvet framför bordet. Vid säger: ”men, va fan det här är helt sjukt dottern sover i samma rum som brorsorna han går inte till dottern”, men Krištof svarar: ”gör han ju han gör det”.⁷⁹ Blaž skriker: ”nej hon blir skraj nu och låter honom sätta på henne” och går fram emot Krištof som puttar tillbaka Blaž och skriker: ”nej nej pappa går till dottern nu”.⁸⁰ Vid frågar: ”fuck hurdå om hon är med brorsorna” och Krištof skriker: ”spelar roll han går till dottern”.⁸¹ Vid frågar: ”och brorsorna?”.⁸² Krištof svarar: ”inget” och Denis frågar: ”vadå inget”.⁸³ Krištof svarar: ”men inget han drar bara kudden över huvet” och vänder sig mot väggen till höger och gråter.⁸⁴ Det blir tyst och alla tittar på Krištof som i början av föreställningen presenterades ha en äldre syster. De andras reaktioner skapar här en gräns för vad som är lekbart och inte. När de andra menar att det inte är möjligt att Pappan gör detta samtidigt som bröderna befinner sig i samma rum, framstår händelsen som konstig och otäck till skillnad från till exempel de våldsamma scener där Frun/Mamman blir misshandlad. Kvinnoomisshandel är lekbart, men att dra täcket över huvudet när systemen blir sexuellt utnyttjad ingår inte i schemat för leken och blir då heller inte lekbart. I Den patriarkala maskulinitetsdiskursens förväntas en pojke förhålla sig kritiskt till att modern blir misshandlad, men att systrar blir sexuellt utnyttjade är inte ett scenario som ingår eller kräver åtgärder. Tystnaden lämnar Krištof i ensamhet med detta förslag och denna erfarenhet. Ingen bekräftar honom på något sätt. Han, liksom Blaž, framställs som lämnad med traumatiserande händelser som han försöker ta makt över genom att iscensätta, men när de enligt de andra inte ens är lekbara förstärks Krištofs utsatthet. Hans smärta blir inte erkänd i den publika ritual som leken utgör utan framställs snarare som ett abjekt – det leken inte kan vara. Vid ställer sig till slut upp och säger: ”det här är så jävla värdelöst fuck så jävla värdelöst ingen action alls vilken skit-lek” och de andra hakar

på.⁸⁵ Denis ropar: ”vi kör bögar och nynazister istället vem är bög”.⁸⁶ Den tryckta stämningen bryts således av att Vid fördömer leken och att en annan lek istället introduceras utan att Krištofs reaktion kommenteras. I likhet med Blažs utrop fungerar Krištofs gråt som en iscensättning av Den patriarkala maskulinitetsdiskursens destruktiva konsekvenser samtidigt som det fungerar som en motdiskurs genom att deras reaktioner inlemmar smärtpunkter i pojkarnas förhandling av lekarna. De förlorar potentiellt status i gruppen genom att öppna sig som de gör, men samtidigt är det ingen av de andra pojkarna som aktivt trycker ner dem för att de visar sig sårbara. De är tysta och Blažs och Krištofs smärta skapar en spänning i rummet som skapar utrymme för även det sårbara samtidigt som det iscensätter Den patriarkala maskulinitetsdiskursens destruktiva konsekvenser för pojkarna.

Efter pojkarnas individuella kamper i Superhjelteleken tystnar musiken och Blaž säger ”striden är över”.⁸⁷ De andra pojkarna fortsätter dock slåss med imaginära motståndare tills Blaž återigen säger: ”det är över”.⁸⁸ Vid frågar: ”vaddå över är det slut?” och Jurij svarar att de besegrade ”allihop”.⁸⁹ Denis hoppar fram, säger: ”utom catwoman och poison ivy”, varvid Vid lägger till: ”men vad du är störig jämt dom där tjejerna lägger ner”.⁹⁰ Krištof går loss med en hårtork som han skjuter och svingar med tills Blaž kliver fram och trycker upp Krištof i rummets vänstra hörn, tar tag i sladden och säger: ”hallå det är över”.⁹¹ Krištof svarar: ”ja, ursäkta”.⁹² Vid skriker av frustration och kastar en papperstuss på honom eftersom han avskyr att Krištof så ofta ber om ursäkt. Det blir en stunds tystnad under vilken Krištof, på ett humoristiskt vis, går runt och låtsas strypas av sladden. Här kopplas alltså Krištof till hängning – som också kan vara en typ av självmord. Kopplingen är inte oviktig i sammanhanget. På slutet när skådespelerskorna berättar vad som händer med pojkarna som vuxna meddelas att Krištof begår självmord när han är 23. Krištof är den som i början presenteras tycka att allt är värdelöst – och den som sedan dör av suicid. Han representerar en aspekt av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen som handlar om pojkar och mäns psykiska ohälsa som på många sätt fortfarande är en tabubelagd fråga. I Sverige dog 841 män av suicid år 2017 – motsvarande siffra för kvinnor var 348 personer.⁹³ Män dör

alltså av suicid mer än dubbelt så ofta som kvinnor. Av dessa män var tre personer under 15 år, 85 personer 15–24 år, 240 personer 25–44 år, 256 personer 45–64 år och 257 personer 65 år och uppåt. De allra flesta män som dör av suicid är därmed 25 år och uppåt. Det vanligaste sättet för män att dö av suicid är genom hängning. Risken för suicid är högre för mindre gynnade grupper med lägre utbildning, låg inkomst och arbetslöshet. Hög alkoholkonsumtion bland yngre män ökar risken för suicid och individinriktade insatser handlar bland annat om att fokusera på ”människors förmåga att lösa problem och hantera negativa känslor, inklusive suicid, utan att bli överväldigade av dem”.⁹⁴ Sett i detta ljus framstår Krištofs halvhjärtade motståndshandling, i form av att låtsas bli strypt av en hårtorkssladd när Blaž försöker rätta in honom i ledet, som en destruktiv reaktion till följd av alltför hård disciplinering. Krištofs ”sko” vittnar om pojkarna och männen som inte klarar pressen och som går under – och visar på behovet av alternativa maskuliniteter än Den patriarkala maskulinitetsdiskursens.

På slutet presenteras hur pojkarnas liv som vuxna blir. Vissa av pojkarnas liv som vuxna sammanfaller på så vis att de arbetar med yrken som kräver någon typ av högre utbildning och några av dem beskrivs leva i kärleksrelationer. Men deras liv skiljer sig också mycket åt vilket kopplar Den patriarkala maskulinitetsdiskursen till en rad olika mäns levnadsöden. Att de på slutet också står iklädda superhjältekostymer samtidigt som de berättar om pojkarnas vuxna liv påminner om att dessa alla haft superhjältar som förebilder och lekt lekar med sexistiska, misogynna och homofoba skript. De framställs till stor del som relativt normala medelklassmän, det är heller ingen som sägs misshandla kvinnor eller homosexuella. Jurij kommer arbeta som dataprogrammerare men dör 27 år gammal i en bilolycka där han blir halshuggen av en stålbalk. Vid kommer att arbeta som serietecknare och bilderboksillustratör, gifta sig fyra gånger varav en gång med en man och dö vid 45 års ålder omgiven av sina fem barn. Denis kommer, förutom att adoptera ett barn med sin manliga partner, doktorera i biokemi och bosätta sig utomlands. 83 år gammal dör han i sömnen. Den enda som framställs ”föra familjens traditioner vidare” är Blaž som blir chef precis som sin pappa, gifter sig och får tre

barn samt lever ”lycklig i alla sina dar”. Blaž som på många sätt är den pojke som främst iscensätter Den patriarkala maskulinitetsdiskursens mest destruktiva sidor är således den som lever vidare, och vars död det inte talas om. Som tidigare nämnts tar Krištof livet av sig som 23-åring, och de andra kommer på hans begravning. Det blir dock sista gången de ses. Musik spelas bakom ridån och skådespelerskorna går bakåt, drar ner ridåerna från taket och går ut.

Hybridisering av den patriarkala maskulinitetsdiskursen

Som tidigare behandlats dominerar Den patriarkala maskulinitetsdiskursen pojkarnas praktiserande av Superhjelteleken, Familjeleken och Bögar och nazister. Lekarna kännetecknas av sexistiska, misogynna och homofoba skript. Inom dessa förutsättningar disciplinerar pojkarna varandra och sig själva till rätt förkroppsligande av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen. Denna diskurs hybridiseras emellertid genom de motdiskurser som skapas med hjälp av föreställningens komposition, vilket följande avsnitt diskuterar. Vissa motdiskurser skapas genom val av skådespelare, kostym, scenografi och rekvisita och förhandlar därmed scheman och ramar för lekarna, medan andra handlar om förhandlingar av skripten där alternativa maskuliniteter skymtar fram i pojkarnas relationer till varandra eller till lekarna de leker.

SKÅDESPELARE OCH KOSTYM

En grundförutsättning i föreställningen är att *5boys.com* explicit är skriven för att spelas av skådespelerskor, vilket uttrycks på manusets framsida: ”text för fem skådespelerskor, med prolog och epilog”.⁹⁵ Pjäsmanuset är alltså från början skrivet för att vuxna kroppar som läses som kvinnliga ska gestalta Blaž, Krištof, Jurij, Denis och Vid, vilket också är fallet i Backa Teaters iscensättning. Alla roller inom scenkonst kan självklart spelas av skådespelare med olika typer kroppar, men detta betyder inte att alla skådespelarkroppar skapar samma betydelse eller leder till samma

associationer. Skådespelarens kropp är en del av meningsskapandet i föreställningen och hur den läses tillför viktiga betydelser.

Diskrepansen mellan skådespelerskornas vuxna kroppar och rollfigurernas pojkkroppar i *5boys.com* skapar en distansering från det realistiska som påminner om att detta är teater – men det kopplar samtidigt pojkarnas aktiviteter till kvinnliga kroppar vilket ”stör” premissen för Den patriarkala maskulinitetsdiskursen som bygger på att män gör det kvinnor *inte* gör. Här gestaltar vuxna kvinnliga kroppar pojkar som leker att de är vuxna – till exempel mödrar och fäder. Detta faktum, att alla rollerna leks av pojkar som spelas av vuxna skådespelerskor som dessutom är klädda i scenkostymer som inte har med pjäsens tema att göra, förändrar lekens ram och luckrar upp det misogyna skriptet. När pojkarna, på ett nedvärderande sätt kallar varandra för ”fittor” är det alltså kroppar som läses som kvinnliga, iklädda kvinnligt kodade scenkostymer, som använder ord som också är en möjlig benämning på en del av deras egna kroppar. Eftersom de läses som kvinnliga kroppar distanseras uttrycket ”fittor” till skillnad från om en manlig skådespelare hade sagt samma sak. Skådespelarnas kvinnliga kroppar intar inte samma maktposition som manliga skådespelarkroppar i relation till uttrycket ”fitta” och på detta sätt luckras betydelsen av det misogyna skällsordet upp. Hade det varit manliga skådespelare skulle deras användning av ”fitta” sakna den distans som skådespelerskornas kroppar tillför, eftersom de i så fall, med stor sannolikhet, talar om en kropp som de inte själva har erfarenheten av att leva i. Därmed skulle det snarare landa i ett reproducerande av skriptets misogyna struktur. När kvinnliga skådespelare säger samma sak reproduceras således inte denna misogyna struktur eftersom en distanseringseffekt uppstår – uttrycket blir inte bara en maktdemonstration utan också en kritik av den.

När de båda bröderna/sönerna i Familjeleken spelas av kvinnliga kroppar gör distansen mellan kropp och roll däremot att Mamman och Dottern i leken framstår ännu tydligare. Mammans misshandel av Dottern får en tyngd då rollernas kön överensstämmer med skådespelerskornas och därmed lekens ram; den mor som skulle kunna erbjuda dottern skydd från omvärldens misogyna förhållningssätt har istället internalise-

rat dessa och praktiserar dem med våldsamt kraft. Vi ser kvinnliga kroppar som spelar kvinnliga rollfigurer som utövar respektive blir utsatt för misogynt våld vilket gör scenerna starka och obehagliga – här försvinner således en nivå av distansering då lekens schema, ram och skript överensstämmer.

Skådespelerskorna är, som redan nämnts, klädda i scenkostymer som de själva valt, vilket presenteras explicit i föreställningens början. Föreställningen inleds med att publiken sitter ner i en gradäng varefter skådespelerskorna kommer in och ställer sig på rad framför ridån. Deras scenkostymer varierar markant: de är klädda som hippie, geisha, nunna, festklädd kvinna och avslappnad kostymkvinna. De står alla tysta i över tre minuter och tittar ut över publiken. De tar makten i rummet genom sin observanta tystnad. Skådespelerskan Maria Hedborg hälsar sedan på publiken och berättar vad hon heter och att hon arbetar som skådespelare på Backa Teater. Hon berättar också att hon är stolt över teatern och var med och startade Backa Teater för över 30 år sedan. Hon poängterar att det är ”lite tack vare henne” som både publiken sitter där och de andra skådespelarna står där. Maria förklarar att hon varit skådespelare i 38 år och spelat många olika roller inom både teater och film, men att hon aldrig varit med om en uppsättning som den här. När de för första gången träffade regissören och scenografen blev skådespelarna informerade om att de skulle få välja sina egna scenkostymer, något som aldrig hänt Maria tidigare. Scenkostymen de fick välja skulle inte ha någonting att göra med den pojke de skulle spela så Maria valde något snyggt som hon skulle kunna ha en kväll ute: en 50-talskläddning eftersom det ”var hennes första decennium”.⁹⁶ Hon, och därmed också rollfiguren Denis, är klädd i en klarröd knälång klänning, svarta strumpbyxor och svarta klackskor. Hängd över högra axeln har hon en väska. Hennes brungrå korta och lockiga hår är bakåtstruket, läpparna är rödmålade och hon bär diskreta örhängen. Detta följs senare av att samtliga skådespelerskor presenterar sig och på olika sätt berättar varför de valt sina respektive scenkostymer. Skådespelerskan Emelie Strömberg (Blaž) berättar att hon ville ha något bekvämt och snyggt och tog inspiration av Patti Smith. Hon är klädd i svarta, löst sittande byxor, vit skjorta och kort, silverglänsande jacka.

Hon har en stor, grå axelväska över vänstra axeln, rödblont, långt hår utslaget och ser osminkad ut. Sandra Stojiljković (Jurij) är klädd i en fotsid klänning med långa ärmar i olika nyanser av grönt som en ”vacker geisha”, vilket hon enligt egen utsaga vill likna. Håret är stramt tillbaka-kakammat i två knutar på sidorna och runt den vänstra knuten sitter röda bollar. Hon har smink runt ögonen i klara rosa färger samt rött läppstift. Även hon bär en väska tvärs över höger axel och har mjuka skor. Gunilla Johansson (Vid) ”gick igång på peace, love and understanding” i kontrast till den våldsamma pjäs som de spelar och är klädd i en lång vit 1970-talsklänning med långa ärmar och ett brunt skärp över magen.⁹⁷ Hon bär en ljus läderväska med fransar tvärs över den högra axeln och ett stort fredsmärke runt halsen. Hon har långt, mörkt, lockigt hår och ett rött bindi-märke i pannan.⁹⁸ På fötterna sitter ett par svarta skor med klack. Josefin Neldén (Krištof) har valt en nunnedräkt därför att hon är en ”duktig flicka” och bär en fotsid svart nunnedräkt med en vit rund krage, svarta höga kängor som är snörda och ett svart och vitt nunnedok på huvudet. Under nunnedräkten har hon guldtajts och i händerna håller hon en svart handväska.

När Sandra Stojiljković presenterar sig blir hon hela tiden avbruten av de övriga skådespelerskorna med frågor som ”kan du säga ditt efternamn en gång till lite långsammare?”, ”Var kommer det efternamnet från?”, ”Tror du att du fick den här rollen för att du är serb?”, ”Varför tog du inte en serbisk folkdräkt?” och kommentarer som ”vilken bra svenska du pratar”, ”du har väldigt vackra drag”, ”du är jättefin i den klänningen”, vilket märker ut henne som ”den andre” och iscensätter exotisering och rasifiering i form av tillsynes välmenande, men i själva verket starkt värderande frågor och kommentarer.⁹⁹ Här fungerar Sandras geishaklänning som en förstärkning av de övriga skådespelerskornas exotisering av henne samtidigt som klänningen kan tolkas som en appropriering då Sandra inte passerar som asiat. En underliggande konkurrens tar sig också uttryck genom att vissa av dem jämför sig med andra rörande hur länge de har arbetat som skådespelare, vilka roller de spelat och hur de började som skådespelare. De gestaltar härmed skådespelerskor med samma namn som deras privata. Presentationerna av skådespelerskorna fungerar som

ett metafiktivt inslag som poängterar att de är skådespelerskor och bär kläder som inte har med rollfigurerna att göra. Att de också tilltalar varandra på olika vis iscensätter en inbördes homosocial relation där Maria är den skådespelerska som arbetat längst och Sandra den skådespelerska som bryter den vita normen genom att ha ett efternamn och ett utseende som rasifieras av övriga skådespelerskor. Det finns således hela tiden två nivåer som är potentiellt verksamma i föreställningen: relationen mellan pojkarna men också relationen mellan skådespelerskorna. Detta innebär att den patriarkala maskulinitetsdiskursen som iscensätts i pojkarnas lekar luckras upp både genom skådespelerskornas kroppar som läses som kvinnliga och genom de kläder skådespelerskorna själva valt.

Skådespelerskornas kostym skapar också, trots att de presenteras som helt fristående från de gestaltade pojkarna, betydelser i relation till pojkarna eftersom de blir en del av lekarnas scheman, ramar och skript. Scenkostymerna går emot förväntningarna på hur fem pojkar i 10–11-årsåldern klär sig och följer inte heller hur superhjältarna, familjemedlemmarna, bögar eller soldaterna bör vara klädda för att överensstämma med lekarnas ram för realistiska representationer. Det som istället händer är att scenkostymen skapar olika betydelser i olika situationer. Istället för att skådespelerskan Josefin Neldén bär en scenkostym som förstärker en realistisk gestaltning av hennes rollfigur Kristof fungerar nunnedräkten och handväskan i vissa scener som ett förstärkande tecken för Kristofs underkastelse och återhållsamhet – och leder i flera fall till distanserande komik. I många av scenerna framstår Kristof som lågstatus i förhållande till de andra pojkarna och nunnedräkten förstärker denna lågstatus genom att vara ett plagg som inte är särskilt praktiskt med den långa klänningen och huvudduken. Samtidigt kopplas nunnedräkten i scenen där Kristof som Mamman misshandlar Dottern snarare till förövaren som utövar sexism och våld – för att sedan i scenerna där Kristof leker Frun, kopplas till offret som själv utsätts för sexism och misogynt våld. Beroende på situationen förstärker eller går scenkostymen emot det som iscensätts och breddar därmed möjligheterna för tolkning. På liknande sätt fungerar Maria Hedborgs val av sin röda klänning som en feminisering och förnygring av rollen Den yngre sonen som Denis leker

i Familjeleken medan det i leken Bögarna och nazister snarare skapar en diskrepans då Denis är den som främst regisserar fram det homofoba våld som drabbar Bögen samtidigt som han står i röd klänning och observerar. Emelie Strömbergs bekväma kläder och skor gör att Blaž kan röra sig obehindrat och skapar en maskulin prägel då han bär långbyxor och skjorta. Av de fem är hans kläder de enda som inte nämnvärt bryter från lekarnas ram för representationen av pojkar och detta ger honom tyngd och auktoritet. Gunilla Johanssons vita 70-talsklänning förstärker bland annat Dotterns oskuld när hon blir misshandlad i Familjeleken och fungerar i Bögarna som ett feminiserande av den Andre Bögen som träffar Bögen. På detta vis fungerar scenkostymerna som en breddning av ramarna för representationen av personerna i lekarna. "Rätt" personer är med, men de är klädda på ett sätt som inte följer ramen och detta öppnar upp för en mångfald av betydelser och skapar potentiella motdiskurser.

METAFIKTIVA INSLAG

En annan komponent som skapar distans och fungerar som en potentiell motdiskurs är att lekarna som tar plats mellan pojkar ibland bryts upp av att skådespelerskorna uttalar sig som just skådespelerskor. Skådespelerskornas reflektioner över vad de gestaltar/presenterar bryter därmed den lekfiktion som utspelar sig mellan föreställningens rollfigurer. Till exempel bryts lekfiktionen upp vid tillfället där Blaž kallar de andra pojkarna för "fittor" och Maria Hedborg uttalar sig som skådespelerska. Hon påtalar att detta är en pjäs med "fruktansvärt grovt språk" och att den är "väldigt våldsam", vilket hon tycker är ganska jobbigt, men eftersom hon arbetar som skådespelare får hon kasta sig ut då "den som ger sig in i leken får leken tåla".¹⁰⁰ Emelie Strömberg berättar att detta är en slags "könsordsterapi" för henne då hon haft väldigt svårt för att uttala könsord på scen.¹⁰¹ Josefin Neldén säger att hon tycker att det kan vara väldigt problematiskt med så grov text på scen, men att just den här pjäsen har en bra analys och en bra tanke bakom det hela, så därför "känns det ok".¹⁰² Gunilla Johansson säger att hon faktiskt inte vet om det är bra eller dåligt att ha en sådan här text på scen, men att hon är helt emot censur och för peace and love. Sandra Stojilković säger att hon förstår vad Gunilla

menar men att hon tycker att det är ”lite kul att säga kuk och fitta”.¹⁰³ Här ifrågasätts således språket och våldet i pjäsen explicit och skådespelarna reflekterar över det eventuellt problematiska med att använda kvinnligt kodade könsord som skällsord. Samtidigt knyter dogmen ”den som ger sig in i leken får leken tåla” samman deras metadiskussion med pojkarnas lek och påminner om att det finns en ram för skådespelerskornas arbete på samma sätt som det finns en ram för pojkarnas lek och den patriarkala maskuliniteten. Som skådespelerskor måste de ibland gestalta sådant som de inte håller med om därför att det ingår i yrket och pojkarna behöver ta vissa (sexistiska, misogynna och homofoba) roller i lekarna för att de ska bli lekbara. Här väcks också frågan om användandet av misogynna skällsord i scenkonstföreställningen är försvarbart, då det riskerar att reproducera den patriarkala struktur som skådespelarna följaktligen utgår från att iscensättningen önskar att problematisera. I slutändan legitimeras dock pjäsens våld och grova språk då det enligt till exempel skådespelerskan Josefin Neldén ”finns en tanke bakom” varför de använder språket på det vis som rollfigurerna gör. Själva iscensättandet av kritiken fungerar här i sig som en hybridisering av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen då de metafiktivt diskuterar vad de som skådespelerskor egentligen berättar med föreställningen. I likhet med Bertolt Brechts tankar om distansering och att publiken genom olika typer av avbrott i fiktionen behöver påminnas om att de ser teater och uppmuntras till kritisk reflektion, fungerar scenen som en påminnelse om att den här föreställningen är en konstnärlig produkt som har ett potentiellt ansvar genom vad den berättar.¹⁰⁴ Scenen tar också ett tydligt ställningstagande mot misogynna uttryck vilket inlemmar den i en feministisk kritik som problematiserar Den patriarkala maskulinitetsdiskursen.

Vid ett annat tillfälle visar Vid en bild av Aragorn och säger ”och sen förvandlas jag till Aragorn” varpå Gunilla Johansson som skådespelerska går mot publiken och säger ”Viggo Mortensen spelar Aragorn i filmen, det fattar ni va, ja, det var inte mitt förslag att ha det här fotot av Aragorn utan det var vår regissör från Serbien som sa ’maybe use a photo of him because he is so handsome’, jag menar han är söt”.¹⁰⁵ Emelie Strömberg påpekar att hon och Viggo är väldigt lika, Sandra Stojiljković säger att

Viggo är ett sådant fint namn och om hon får en son till ska han få heta Viggo. Maria Hedborg berättar att hennes man faktiskt heter Viggo och att hon aldrig hade hört det namnet innan hon träffade honom, Josefin Neldén fyller i att Marias man faktiskt också är jättesnygg. Här objektfierar de som skådespelerskor Mortensen genom att påtala att han är ”söt” och koppla hans namn till egna erfarenheter utanför scenen. Mortensen, som fler än en gång spelat hjälteroller liknande Aragorn i *Sagan om Ringen* blir ett exempel på män som gestaltar maskulina och attraktiva superhjältar. Det är alltså inte bara pojkarna som hyllar denna typ av förebilder utan också skådespelerskorna och regissören – även om de snarare framställer Mortensen som attraktiv enligt ett heterosexuellt begär. Pojkarnas begär efter superhjälten får därmed delvis sin förklaring i att de egenskaper som superhjälten har också ses som attraktiva inom heteronormen. Skådespelerskornas uttalanden fungerar därmed som en förstärkning av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen där en skådespelare som Viggo Mortensen uppfyller kraven och därmed ses som attraktiv. Men här skapas också en verfremdungseffekt och scenen fungerar också som en motdiskurs till Den patriarkala maskulinitetsdiskursen då de poängterar att Viggo Mortensen är en skådespelare som spelar Aragorn och påminner om att det finns en regissör som aktivt gjort valet att ta med en bild av honom i föreställningen. Detta dekonstruerar både rollen och scenen han ingår i och uppmärksammar Aragorn som konstruktion.

När Jurij tar över rollen som Mannen och Denis som Frun sker också ett avbrott då Gunilla Johansson som skådespelare avbryter Sandra Stojilkovičs gestaltning genom att mena att hon inte gestaltar honom på ett trovärdigt sätt: ”sorry brorsan men fulla människor går inte så där”.¹⁰⁶ Sandra som skådespelare frågar: ”nähe hur går dom då”, varpå Gunilla svarar: ”så här” och går ut genom dörröppningen.¹⁰⁷ Gunilla kommer in och rör sig övertygande som full, ramlar över Denis/Frun medan musikerna spelar ett skevt Supermanledmotiv. Skådespelaren Josefin säger: ”jättebra verkligen, alltså jag måste bara säga att här kan man verkligen se att Gunilla har arbetat i 19 år”.¹⁰⁸ Sandra svarar att ”så kan du inte säga om jag ska komma in och har arbetat i fem år, hur ska jag kunna jämföra mig med Gunilla?” vilket Emelie besvarar: ”du ska vara lycklig att det inte



Samtliga musiker och skådespelare i scenrummet i 5boys.com. FOTO: OLA KJELBYE

var Maria som gjorde det”.¹⁰⁹ Sandra går fram emot publiken och frågar: ”kan vi inte göra så att när jag kommer in som full att ni peppar mig med en applåd?”¹¹⁰ Hon ser ut över publiken och konstaterar: ”en av er är på, ni andra får jättegärna hänga på okej jag kommer snart” och springer ut genom dörröppningen.¹¹¹ Jurij/Mannen kommer in och några i publiken applåderar, Jurij/Mannen kastar slängpussar och Sandra frågar de andra skådespelarna: ”jaha, okej är det bättre så” och Gunilla svarar: ”ja lite”.¹¹² Här iscensätts konkurrens och en slags tävling där två skådespelares färdigheter i att gestalta en onykter man står på spel. Det finns en konkurrens, även om det är på lek, där antalet verksamma år som skådespelare genererar skådespelartekniskt kapital. På liknande sätt bedömer pojkarna varandras kapital, där tillgången till en pappa, kunskapen om olika superhjältar eller rätt erfarenheter i livet värderas högt. Konkurrens knyts därmed inte bara till pojkarna utan även till skådespelerskornas lekar – konkurrens knyts inte bara till maskulinitet och manlighet utan

också till femininitet och kvinnlighet. Då konkurrens är en viktig del av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen, och därmed också en viktig del av lekarna, ändras därmed inte skriptet när skådespelerskornas relationer iscensätts. Däremot ändras ramen för vilka personer som representeras då det är skådespelerskor istället för pojkar som konkurrerar. *Vad* de konkurrerar om skiljer sig däremot åt och konkurrensen mellan de unga pojkarna framställs som mer handgriplig och våldsam än den mellan de vuxna skådespelerskorna. Samtidigt som de båda kategorierna pojkar/skådespelerskor närmar sig varandra, skiljer de sig också åt; homosocialiteten mellan kvinnor och pojkar kan utgöras av samma konkurrens, men straffet för att inte stå sig i denna konkurrens är farligare för pojkarna.

SCENOGRAFI OCH RÖRELSE

Scenografin består till en början av en ridå i rött sammet och det svarta golvet framför. Skådespelerskorna börjar med att komma in och ställa sig framför den fördragna ridån när de presenterar vilka de är och vilka kläder de valt. När de öppnar upp ridån uppenbarar sig ett rum med tre väggar, tak och ett lutande golv i ljust trä. Längst bak till höger finns en dörr. I väggarna finns springor där ljuset utifrån kan söka sig in. Musikerna befinner sig till en början i rummet men sedan mest utanför, ståendes på sidorna av rummet som har en ljus matta. Golvets sluttning uppåt gör att skådespelerskorna syns väl även när de befinner sig längre bak – till och med bakom andra skådespelerskor. Rummet ger en känsla av att konstruktion pågår eller att rivning väntar då detta är innerväggar utan isolering eller tapeter och en plats där pojkarna ostörda kan leka och utforska. Rummet fungerar både som en trygg kokong för leken – men också som en klaustrofobisk cell där maktutövning sker.

Superhjelteleken bryts till exempel upp av en expressionistisk scen där musikerna spelar det smäktande musikstycket *Basement* i moll med klaviatur, strängar och blås, och bilder av familjer, barn, pojkar, vuxna män och gamla män projiceras över hela rummet. Vid, Denis, Jurij och Blaž går runt, slår mot bilderna, skriker och försöker putta bort väggarna medan Krištof tycks försöka samla in ansiktena på golvet med sina händer. Scenen med projektionerna visar pojkar som försöker göra rummet

större, som famlar, som försöker få grepp om dessa bilder. Trots att de befinner sig i samma rum är de alla i sin egna värld utan hjälp från någon annan. De skriker som i frustration och ilska. Med hjälp av scenografin iscensätts här något som kan tolkas som pojkarnas klaustrofobiska inre och som gestaltar den kamp som där hela tiden pågår för att skapa kontroll och mening. Med projektionerna och scenografins hjälp lyfts deras inre ut i rummet som de alla delar men samtidigt är helt åtskilda i. Så småningom tonas musiken ned och projektionerna försvinner. Ljuset kommer tillbaka in i rummet. Scenen visar en helt annan sida av pojkarna som varken återkommer eller kommenteras senare i förställningen. Den blir istället ett snabbt titthåll som öppnar upp för frågor som handlar det pojkarna *inte* nämner eller diskuterar explicit – frågor som berör ensamhet, utsatthet och ångest. Detta fungerar som en motdiskurs till Den patriarkala maskulinitetsdiskursen – här har ingen av pojkarna kontroll eller makt över det som sker, de översköls av bilder som de ensamma ska hantera och de är instängda i ett rum.

Senare, när Bögen blir utkastad hemifrån av pappan i leken Bögar och nazister, går Denis fram till vänster vägg och knuffar till den så att den och en del av väggen längst bak till vänster faller ner åt sidan och öppnar upp rummet till vänster. Han går sedan fram till publiken och säger: ”och då går bögsönen”.¹³ Fysiskt sett skapar Denis ett större rum, river ramarna och omstrukturerar förutsättningarna för leken – det han gör emot det han som Pappan precis sagt. Att Denis välter ena rummets ena vägg fungerar således som en motdiskurs i relation till det den homofoba Pappan uttrycker och skapar nya förutsättningar i rummet. Det tidigare stängda rummet är nu öppet för intryck utifrån och kan nu varken fungera som en trygg kokong eller klaustrofobisk cell. Lite senare blir rummet till en klubb där musikern Daniel Ekborg sjunger Bruno Mars *Grenade* i falsett, ackompanjerad av de andra musikerna. Alla pojkarna börjar skrika som fans och sträcka sig efter sångaren. Rummet blir till en klubb med discoljus där pojkarna dansar koreografier i olika konstellationer och sjunger med. De gör rörelser där de tar på sina egna kroppar, går ner på knä, formar hjärtan och hoppar mot höger vägg som gungar. Refrängen i sången lyder: ”I’d catch a grenade for ya (yeah yeah)/ Throw

my head on a blade for ya (yeah yeah)/ I'd jump in front of a train for ya (yeah yeah)/ You know I'd do anything for ya (yeah yeah)/ Oh whoa oh/ I would go through all this pain/ Take a bullet straight through my brain/ Yes I would die for you baby/ Would you do the same?" Den sista raden är ändrad från originalets "But you won't do the same/ No no no no". Under låten rör sig pojkarna med mjuka runda rörelser och går helt upp i sången och utstrålar sensualitet, glädje och energi. Drömsekvensen kopplar uppskattningen av musiken till något positivt och blir ett utrymme där pojkarna kan kasta loss och uppmuntra varandra istället för att disciplinera varandra. Här skapas positiv och inkluderande energi genom den glädje och det samarbete som pojkarna praktiserar i dansandet, vilket fungerar i skarp kontrast till den våldsamma och homofoba lek som de precis innan iscensatt. Rörelserna och dansandet framställs som något frigörande som pojkarna njuter av – här får pojkarna göra något de inte tillåts i övriga lekar. Samtidigt innehåller sångtexten tydliga vålds- och krigsmetaforer där det beskrivs att man är redo att "ta en granat", "kastar sig mot en svärds klinga", "hoppa framför ett tåg" och "ta en kula i huvudet" för någon annan vilket kopplar aktiviteten till Den patriarkala maskulinitetsdiskursens krav på lojalitet även om detta innebär våld eller död. Detta leder till att Den patriarkala maskulinitetsdiskursen hybridiseras genom rörelse, dans och glädje samtidigt som musikens text påminner om de normer som råder.

FEMININT KODAD REKVISITA

En annan viktig komponent i föreställningen är att pojkarna på olika sätt använder feminint kodad rekvisita och kostym i lekarna trots att till exempel Superhjelteleken framställs som en strikt maskulin sfär där pojkarna känner till varandras referenser. Rekvisita så som en hårsprejflaska, en geishakläanning, hårrullar, en damveckotidning, en nylonstrumpa och en handväska inlemmar den feminint kodade sfären i superhjelteleken trots att superhjältarna i sin praktik sig inte tillåts vara feminina eller kvinnliga. De feminint kodade tingen som införlivas i leken skapar en humoristisk distans och genom att tingen förvandlas till maskulint koda-

de vapen och varelser sker också här en uppluckring av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen.

Detta är bland annat fallet när Superhjärteleken tar form av en intensiv kamp där alla utom Blaž är med och där Krištof som leker Iron Man och Jurij som leker Titanium Man står i centrum. Jurij tar här över Vids hårsprejflaska och låtsas ge sig själv stötter och när Jurij säger ”och då då startar titanium-man motorerna på sin dräkt och woowoosh” snurrar han på de långa ärmarna på geishaklänningen.¹¹⁴ Det maskulint kodade i form av slagsmål och kamp möter således Jurij's motor i form av klänningens ärmar vilket konstruerar en scen som i sin kreativitet blir humoristisk. Vid plockar vid ett senare tillfälle upp hårrullar ur väskan, kastar upp dem i luften och säger ”sen kommer typ tre tusen miljarder orcher”.¹¹⁵ Blaž säger ”och lord voldermort” samtidigt som han tar fram en damveckotidning ut sin väska, låtsasflyger med den och andas högt.¹¹⁶ De andra tystnar. När Blaž/Voldemort närmar sig var och en av dem ryggar de tillbaka. Blaž går tillbaka och ställer sig mot väggen till vänster och börjar läsa i tidningen istället. Det uppstår någon sekunds tystnad. Här använder Blaž således damveckotidningen för att skrämmas och skapa osäkerhet. Denis trär en brun nylonstrumpa över handen och armen, säger ”och en basilisk” och leker runt med den.¹¹⁷ Jurij håller sin väska som en mun, skriker mörkt ”och en nazgul” och låtsas sluka balrogen och basiliken. Han rapar, vilket de fyra andra skrattar åt.¹¹⁸ Sedan slukar nazgulen Krištofs huvud. Vid springer runt och svänger med en skir näsduk och skriker ”och dementorer”.¹¹⁹ Genom lekens förvandling blir tingen det pojkarna leker att de är. Samtidigt skapar de mening i form av att införliva en feminin sfär i den annars maskulint kodade Superhjärteleken vilket breddar lekens associationsram. Deras vilda blandning av diverse fiktiva världar, superhjältar och skurkar skapar således en egen hybrid värld som inte på något sätt liknar ursprungsleken JLA.

Vid superhjältarnas slutstrid trappas tempot upp och Blaž ställer sig upp i mitten nära rummets scenkant med hårrullar på fingrarna som han sträcker ut mot publiken. Han säger: ”superman flyger från krypton och ser striden och han är den starkaste”.¹²⁰ Här flyger således Supermannen med hårrullar på fingrarna. Vid, Jurij, Krištof och Denis ställer sig på rad

på båda sidor om Blaž och fyller i genom att göra ljudeffekter som ”sssss-chblam” och ”swosh” och berätta vad som händer i fajten: Superman dunkar ihop Lord Voldemort och Radioactive Man, Plastic Man lyckas snurra sig runt staven som Superman svingar men får istället Batmans ”batarang” på sig. Batman hugger huvudet av basiliken och Aragorn dödar alla orcher. Iron Man skjuter dödsstrålar på Octopus och stjärnorna som flyger ur öronen på Saruman fångas av Plastic Man som kör upp dem i Sarumans rumpa. Till sist säger Blaž: ”superman besegrar alla dom andra också”, varpå ridån på sidorna av rummet går upp och musikerna spelar ledmotivet till Superman.¹²¹ Det är nu främst ljus på musikerna. Alla pojkarna går in i rummet där det enda ljuset kommer från springorna i väggarna. De leker runt, slåss med krafter och gör ljudeffekter med hjälp av de feminint kodade tingen. Scenen iscensätter vid första anblicken ett kaos, men vid en närmare titt tycks alla pojkarna vara helt på det klara med vilka fiender de dödar och hur. Det finns en kreativitet i deras lekar i form av hur de möter och dödar sina fiender – men denna lek pekar samtidigt på en stark destruktivitet. Scenen visar på lekens kraft i form av att allt kan bli det man leker att det är – men den visar också på att maskuliniteten är något som iscensätts i en publik ritual enligt en viss ram. Genom att de godkänner varandras användande av tingen godkänner de också att referenserna inom leken breddas. I scenen skapas en humoristisk distans till lekarna som iscensätts samtidigt som det blir tydligt vilken maskulin sfär dessa lekar vanligtvis framställs som. Genom att det som vanligtvis utesluts läggs till i leken framställer scenen möjligheterna till en superhjeltelek som inte bara inrymmer manliga superhjältar och maskulint kodade vapen. Detta förstärks ytterligare av att Denis, som tidigare nämnts, vid flera tillfällen försöker få med en kvinnlig superhjälte i leken. Hos honom finns en lust och dragning åt det feminina och kvinnliga som också visar på en önskan om att bredda lekens rollregister. När han föreslår att Wonder Woman, Poison Ivy och Cat Woman också kan ta plats i leken blir han bryskt avspisad av Blaž, men hans enträgna försök pekar samtidigt på möjligheten till en alternativ Superhjeltelek där fler än den manlige superhjälten får plats. Genom att ramen ändras, det vill säga vilka objekt och personer som finns representerade i leken,

fungerar den feminint kodade rekvisitan som en uppluckring av det sexistiska och misogynna skriptet. De leker samma lekar – men andra ting än de förväntade skapar leken.

Bakom ridån står de fem musikerna, nu iklädda likadana scenkostymer som skådespelerskorna burit. Scenljuset är blått och kallt. Var och en presenterar sig med namn och vilken skådespelerska de spelar samtidigt som de spelar det specialskrivna musikstycket *I Made It*. Detta genererar ännu en metanivå – musikerna spelar nu skådespelerskorna. Daniel Ekborg på trumpet, är klädd i en grön geishalikhande klänning och säger att han ”spelar Sandra”.¹²² Mats Nahlin på keyboard och är klädd i en kostymliknande dräkt. Han säger att han ”spelar Emelie”. Stefan Abelson på klarinett, är klädd i en nunnedräkt och ”spelar Josefin” medan Anders Blad på kontrabas är klädd i en vit 70-talsklänning och ”spelar Gunilla”. Bo Stenholm på fiol har en röd 50-talsklänning och säger att han ”spelar Maria”. På slutet poängteras således skådespelerskornas roller som just skådespelerskor eftersom det nu är musikerna som tagit deras roller. Kroppar som läses som manliga, gestaltar skådespelerskor som i sin tur gestaltar pojkar som leker vuxna. Föreställningen avslutas således med att accentuera rolltagande och iscensättning och att poängtera att maskulinitet och femininitet bygger på konstruktion och iscensättning. På detta vis luckras skillnaderna upp mellan kvinnligt och manligt, maskulint och feminint.

ALTERNATIVA MASKULINITETER

I kapitlets första avsnitt behandlar jag på vilket sätt Den patriarkala maskulinitetsdiskursen tar kropp genom pojkarnas lekar där ett sexistiskt, misogynt och homofobiskt skript iscensätts. Samtidigt finns det exempel på scener där alternativa maskuliniteter skymtar fram och fungerar som motdiskurser. I leken *Bögar och nazister* ifrågasätter till exempel Kristof hur homofoba handlingar poliser egentligen kan praktisera när Denis/Konstapeln konfronterar nynazisterna som misshandlat bögarerna. Blaž/Nynazisten och Jurij/Nynazisten står bredvid varandra och Blaž/Nynazisten håller Jurij/Nynazisten om halsen så att de blir till en person. De säger med pipig röst: ”god kväll konstapeln” och bockar.¹²³

Denis/Konstapeln frågar: ”vad tar ni er till med dom här två pojkarna” och Nynazisterna mässar med pipig röst: ”dom är bögar konstapeln” och bockar.¹²⁴ Denis/Konstapeln säger: ”åhå åhå jag förstår jag förstår killar är det på det viset så fortsätt bara”.¹²⁵ Krištof sätter sig upp och protesterar med orden: ”nej vafan nej helt värdelöst en polis skulle aldrig säga så en polis skulle aldrig låta två nynazister knacka bögar”.¹²⁶ Vid, som också satt sig upp säger: ”sorry brorsan allvarligt har du någonsin sett en bögpolis? du är en idiot sorry”.¹²⁷ Krištof svarar att idiot kan Vid vara själv och menar att hans mamma sagt att Vids granne som är polis är bög, det är bara ingen som vet om det. Här fungerar Krištof som en motpol till den homofoba världsbild som de andra pojkarna iscensätter. Han kopplar leken till tänkbara polisers agerande utanför leken och påminner om att inte alla poliser är så homofoba att de skulle se mellan fingrarna med hatbrott och genom detta luckras den genomhomofoba bilden upp. Krištof, som själv leker rollen av den unga Bögen, för in en dimension av ifrågasättande och förhandling som inte gör den homofoba praktiken i leken självklar länge.

På liknande sätt fungerar Denis relation till det homofoba givet vad som framkommer om honom på slutet av föreställningen. Som tidigare nämnts riktas leken Bögar och nazister främst till honom. Denis leker en hotfull Pappa som ifrågasätter sonens feminint kodade intressen och det finns en drivkraft i hans självklara regisserande, i likhet med Krištofs och Blažs lekförslag, som vittnar om att han har en förlaga till denna pappa och att han själv således är Bögen som hindras från att göra det han tycker om. Denis bestämmer också hur länge nynazisterna ska miss-handla bögarna i parken och iakttar detta med intresse. Han säger även på slutet att han hatar bögar – men hans ständiga homofoba yttringar vittnar om att detta är ett skydd. Han observerar också mer i leken än de andra pojkarna gör, vilket också framställer leken som ”hans” historia. På slutet berättar skådespelerskan Maria Hedborg att Denis aldrig kommer att gifta sig, men att han kommer att doktorera i biokemi och ”bosätta sig utomland där han och hans manliga partner kommer att adoptera ett barn”.¹²⁸ Denis lever således i en homosexuell relation som vuxen. Denis fungerar som en representant för pojken som känner sig lockad av det

feminina och kvinnliga i form av kvinnliga superhjältar – men också av homosexuellt begär. Genom att iscensätta leken *Bögar och nazister* iscensätter han våldsam homofobi för att trycka undan detta i enlighet med Den patriarkala maskulinitetsdiskursen – men slutet visar samtidigt att han sedan inte lever ett liv i enlighet med denna diskurs och breddar därmed livsmöjligheterna.

Mot slutet av föreställningen inlemmas en inspelad dialog mellan en pojke och hans mamma som luckrar upp den avslutande Krigsleken. I leken är Blaž och Jurij båda ”commander” och resten av pojkarna soldater. Under dialogen går de hotfullt framåt mot publiken och hämtar upp tygpåsar, som innehåller superhjältekostymer, vid gradängens första rad. De bestämmer att de fångar in 10 000 tiggare i ett magasin, fast som Denis och Vid poängterar: ”inga tjejer, bara tiggare”.¹²⁹ Att döda kvinnliga tiggare ingår inte i lekens skript. Samtliga pojkar tar på sig superhjältekostymer där Denis blir Batman, Blaž blir Superman, Vid blir Spindelmannen, Jurij blir Plastic Man och Krištof blir Iron Man. Scenen fortsätter med att de gör ljudeffekter som ”schmack”, ”pjuj”, ”whoooooooooosh”, ”ssssschblam” som under en lång stund iscensätter dödandet av tiggarna. Samtidigt som detta pågår sänks taket i rummet bakom ner och det hörs en inspelning med en liten pojke och hans mamma där pojken frågar mamman vad hon tycker om hans rymdraket. När mamman frågar vad han menar upprepar pojken frågan om vad mamman tycker om hans rymdraket. Mamman svarar att hon tycker att den är jättefin. Pojken frågar då vad hon mer gillar och mamman svarar att hon gillar honom. Pojken säger då att han menar att han undrar vad hon vill ha när hon fyller år, alltså vilken slags present hon gillar och skrattar sedan mjukt och upprepar ”mamma” två gånger när hon inte svarar. Sedan kommer ett annat ljudklipp där pojken säger ”jag fick inget naturgodis! Vad fubbigt, det är jättefubbigt om jag inte får något naturgodis.”¹³⁰ När pojkarnas våldsamma överfall kombineras med en vardaglig dialog mellan en liten pojke och hans mamma skapas en stark kontrast. Den värme som samtalet dem emellan iscensätter är motsatsen till pojkarnas våld. Den inspelade dialogen iscensätter en varm relation och utgörs av ett skript som bygger på omsorg och kommunikation. På detta sätt skapas också

öppningar till en alternativ maskulinitet där en pojkes kärleksfulla relation till sin mamma blir synlig – till skillnad från pojkarnas homosociala relationer till varandra.

Blaž avslutar det gemensamma överfallet med att skrika: ”och sen ger jag order eeeeld” och inleder en scen där även publiken blir inkluderad som offer. Blaž tittar på publiken och skjuter samtliga genom att upprepa: ”ra ta tata tata tata ta ta ta ta tata” under en lång stund medan de andra pojkarna står tysta och ser på publiken. Hela tiden är han fullkomligt allvarlig. Den bekväma distans som publiken tidigare kunnat uppleva när skådespelerskorna vänt sig direkt till publiken saknas här. Blaž skjutande tycks oändligt och när han tystnar dras ridån igen bakom dem. Nu är scenografin densamma som den var i föreställningens början och det är pojkarna, skådespelerskorna och publiken kvar. Jurij säger att kyrkklockorna ringer och att han måste gå hem. Blaž säger att han också måste göra det och Denis och Vid säger att de också drar. Kristof säger: ”dom är ändå döda allihop”. Skådespelerskorna tar av sig kostymernas masker och sedan följer slutscenen, som tidigare nämnts, där de berättar vad som händer med pojkarna som vuxna.

HYBRIDA DISKURSER OCH FÖRE- STÄLLNINGENS SUBVERSIVA POTENTIAL

I följande analyskapitel har jag presenterat och kallat den dominerande diskurs som föreställningen *5boys.com* fångar upp och iscensätter för Den patriarkala maskulinitetsdiskursen. I Den patriarkala maskulinitetsdiskursen utgör femininitet och homosexualitet maskulinitetens motsatser och diskursen konstitueras av heterosexuellt och homosocialt begär – samtidigt som den bygger på misogyni och homofobi. Denna diskurs iscensätts främst i pojkarnas lekar, men också genom berättelsen om vad som händer med pojkarna som vuxna. I lekarna är det främst Blaž som förkroppsligar Den patriarkala maskulinitetsdiskursen genom att disciplinera de andra pojkarna att leka lekarna på ett sådant sätt så att ”rätt” maskulinitet iscensätts genom det sexistiska, misogynna och homofoba skriptet. I Superhjelteleken och Familjeleken placeras kvinnan och det feminina som ”den andre” och fungerar därmed som en negativ pro-

jektionsyta där den patriarkala maskuliniteten kan ta form. I Superhjelteleken försöker dock Denis inlemma kvinnliga superhjältar men blir stoppad av Blaž och Vid. I Familjeleken intar Blaž en instruerande position för att säkerställa att dottern och mamman blir misshandlade på rätt sätt. I leken Bögar och nazister iscensätter pojkarna hur en son kommer ut som homosexuell, blir utkastad av sin pappa, har sex med en annan homosexuell man och blir misshandlad av "nazister". I denna lek är det främst Denis som styr och iakttar. I lekarna uppkommer dock sprickor där Den patriarkala maskulinitetsdiskursens destruktiva konsekvenserna för pojkarna själva skymtar fram i form av smärtpunkter som Blaž, Krištof och Denis uttrycker. På slutet presenteras pojkarnas öden och här visar sig att pojkarna som vuxna lever heterosexuellt och/eller homosexuellt, att vissa skaffar barn medan andra inte gör det. Skådespelerskorna berättar också hur alla som vuxna möter döden – det vill säga alla utom en utom en: Blaž. Han som främst förkroppsligat Den patriarkala maskulinitetsdiskursen lever således vidare, tillsynes i all evighet.

Vidare har jag i analysen påvisat de problematiseringar och potentiella motdiskurser till Den patriarkala maskulinitetsdiskursen som föreställningens komposition ger upphov till. Genom konstnärliga val som förändrar lekarnas ramar och skript skapas nya former av kontexter som leder till en hybridisering av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen. Detta sker bland annat genom den distansering som uppstår när det är vuxna skådespelerskor som gestaltar pojkarna och i form av att feminint kodad rekvisita används i lekar där de vanligtvis inte tillhör ramen. Vidare hybridiseras diskursen till följd av att skådespelarna själva fått välja vilken scenkostym de bär, vilket gör att samband upprättas där var och en av pojkarna kopplas samman med symboler för bland annat fred och kärlek, kristendom och dygd, 50-talets ungdomskultur och geishans disciplinerade skönhet. Andra komponenter som gör att diskursen hybridiseras är att metafiktiva inslag inlemmas där skådespelarna diskuterar varandra och pjäsen, lustfylld rörelse och dans till musik samt en scenografi som bokstavligen dekonstrueras. Genom att fånga upp Den patriarkala maskulinitetsdiskursen och kombinera denna med andra kontexter problematiseras således själva förkroppsligandet av sexism, misogyni och

homofobi. Konkurrenten, skällsorden och våldet sätts därmed in i en feministisk motdiskurs där pojkarnas lekande presenteras samtidigt som publiken uppmanas fundera över vad de tar del av.

Genom hybridiseringen av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen i *5boys.com* både reproduceras och breddas den dominerande maskulinitetsdiskursen i en västerländsk kontext. Den reproduceras i den mån att de sexistiska, misogynna och homofoba skripten dominerar lekarna och att Blaž framstår som den odödlige ledaren som finns kvar vad som än händer. Den reproduceras också genom att den patriarkala blicken hela tiden är utgångspunkten i lekarna. Men i dessa våldsamma lekar som iscensätts skymtar också alternativa maskuliniteter fram och feminint kodad rekvisita tillsammans med ögonblick av pojkarnas smärtpunkter bildar en kritik av en maskulinitet som förväntas bygga på dominans genom våld, kvinnohat, homofobi, konkurrens och homosocialitet. Eftersom föreställningen bland annat berör frågorna ”Hur skapas en pojke eller man i en västerländsk kontext?” eller ”Vad är det att vara pojke eller man i ett västerländskt samhälle?” finns en dubbel funktion där föreställningen inte bara iscensätter förväntningarna på en patriarkal maskulinitet – den erbjuder också exempel på *hur det skulle kunna vara*. I *5boys.com* dekonstrueras inte bara Den patriarkala maskulinitetsdiskursen, utan nya tänkbara samband formas där förväntningarna på pojkarna ser annorlunda ut. Genom experiment med lekarnas scheman, ramar och skript i föreställningen, sås frön till en subversiv maskulinitet som bygger på andra värden än Den patriarkala maskulinitetsdiskursens.

KAPITEL 7

Backa Teater – scenkonsten mitt i samhället

Backa Teater är en teaterscen som sedan starten i slutet av 1970-talet varit intresserad av att samspela med det omgivande samhället. Därför har en naturlig utgångspunkt för mig som forskare varit att koppla samman den konstnärliga verksamheten med de dominerande diskurser som verkar i samhället utanför teatern. Dessa samhällsdiskurser utgör grunden för den gemensamma kod som publiken delar och som gör föreställningarna begripliga. Att publiken delar en kod innebär dock inte att de intar samma position eller förhåller sig lika till den. I samband med exempelvis föreställningarna av *Gangs of Gothenburg* kunde människorna i publiken representera allt från tidigare gängmedlemmar vars glimtar av den egna vardagen presenterades, till människor som aldrig varit i närheten av gängvärlden. Båda dessa publikgrupper berörs av och förhåller sig olika till de dominerande samhällsdiskurser som definierar den unga gängmedlemmen, men de har alla en bild av vem gängmedlemmen är. Medias berättelser påverkar samtiden och det gör också scenkonstens.

Vår historia, vårt nu och vår framtid blir till stor del till i de berättelser vi tar fasta på och som reproduceras. Vilka aspekter som betonas och vilka perspektiv som gestaltas gör skillnad inte bara för förståelsen av grupper, människor eller fenomen – utan också för självbilden hos dem som identifierar sig med dem som gestaltas på scen.

I inledningen beskrev jag att föreställningen *Gangs of Gothenburg* provocerade mig bland annat därför att vi befann oss i det vita parets hem snarare än hemma hos gängmedlemmen. Efter att ha gått in på djupet i föreställningen är det tydligt att dessa konstnärliga val är en del av hybridiseringen och således är konstruerade för att iscensätta och problematisera den vita blicken på den unga gängmedlemmen. Min känsla av provokation speglade den känsla av frustration som Amir, den unga, markerat rasifierade gängmedlemmen, upplever när den vita blicken definierar och ser på honom som ”den andre”. Provokationen kan förstås som en reaktion på iscensättandet av rasifiering som samtidigt problematiserade den vita blicken.

Dessa analyserade föreställningar har främst setts av barn, unga och lärare i Göteborg med omnejd och exakt vad de tagit med sig av föreställningarna är svårt att veta. Tio år senare går det tyvärr inte att göra receptionsstudier på publiken. Vad som däremot är möjligt är att analysera de filmade föreställningarna och klarlägga hur de förhåller sig till dominerande samhällsdiskurser i samtiden samt undersöka vad de konstnärligt gör med dessa diskurser. Genom att urskilja de dominerande samhällsdiskurser som rör ”barn som medborgare”, ”den unga gängmedlemmen” samt ”pojkar och maskulinitet” och påvisa hur dessa iscensätts och hybridiseras i föreställningarna *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*, har jag närmast mig frågor om scenkonstnärlig komposition och representation.

Att riva gränsen mellan scen/salong och barn/vuxen

Blivandediskursen iscensätts i *Lille kung Mattias* främst genom Ministerrarnas adultismskript gentemot Mattias. Detta yttrar sig i att de med

utgångspunkt i hans ålder inte ger Mattias förtroende, stöd eller rätt information och bemöter honom som ett inkompetent barn. Diskursen hybridiseras genom att rollfiguren Felicia delar med av sin kunskap om det samhälle kung Mattias regerar över och ställer honom till svars för läget i landet vilket leder till att kung Mattias avsätter den vuxna regeringen och ersätter den med barn ur publiken. Scenografin faller och förändrar kontraktet mellan scen och salong och ministerstyret ersätts av demokratiska principer. Alla barn i publiken tar del i diskussionen om och fastställandet av Sveriges budget utifrån ett antal givna områden. Detta sker enligt en struktur som skådespelarna styr upp. På slutet återtar dock de vuxna Ministrarna scenen samtidigt som barnen i publiken protesterar högljutt. Mattias och Felicia lyckas fly med barnens budget i ett kuvert som skickas till Sveriges finansminister. Interaktionen med barnpubliken i föreställningens här och nu gav dem plats och förtroende att föra diskussioner om resursfördelning inför både hela publiken och i mindre grupper. Barnpublikens varande betonades på detta vis och hela andra delen av föreställningen bestod av att barnpubliken tog plats i hela scenrummet och röstade fram vilka poster som skulle få störst medel. Hybridiseringen av Blivandediskursen banade på detta vis väg både för att ge kung Mattias kunskap om krissituationen i kungadömet och för att ge plats åt barnpublikens åsikter och erfarenheter i en samtid präglad av krig, flykt, ojämlikhet, klimatförändringar, klasskillnader och minskade resurser i skolan. Dock var posterna redan framtagna i samband med tidigare barnreferensgrupper, vilket gjorde att det fanns en ram och styrning för den aktuella barnpubliken att verka inom. Det var möjligt att byta ut poster, men själva grundidén byggde på att posterna redan fanns, vilket minskade möjligheten att ta reda på varje aktuell barnpubliks egna erfarenheter och åsikter. *Lille kung Mattias* främsta bidrag till att problematisera normer rörande barn och unga handlar således om att ställa sig kritisk till Blivandediskursen och poängtera att barn och unga lever i samma värld som vuxna, men att barn och unga sällan har möjlighet att påverka politiskt. Sveriges politiska system bygger på adultism där barn och unga är medborgare, men har ytterst få möjligheter att påverka resursfördelningen. Att barnpubliken i föreställningen diskuterar

och presenterar ett budgetförslag för Sverige framstår därmed som en subversiv handling. Uppsättningen sänder en signal till både barn, unga och vuxna att barn och unga visst är kapabla att föra diskussioner om resursfördelning om de får rätt stöd och möjlighet till det. Hybridiseringen av Blivandediskursen innebär konstnärliga val som ställer krav på både skådespelare och publik då de förväntas interagera och tillsammans skapa denna del av föreställningen. Hybridisering som strategi kan också ses som en konstnärlig språngbräda där utgångspunkten är en dominerande diskurs som man vill utforska eller problematisera. Samtidigt är posterna redan bestämda och de vuxna skådespelarna styr pedagogiskt upp gruppdiskussionerna, vilket signalerar att barn inte själva kan förväntas organisera situationen. Barnens åsikter och budgetpresentation tas på allvar inom föreställningens ram och iscensätter därmed barn som demokratiska medborgare. De vuxna i publiken får inte delta i diskussionerna, utan förväntas lyssna, och för en stund prioriteras barnpublikens syn på världen. *Lille kung Mattias* landar således i en representation av barnet som kompetent, och föreställningen undersöker hur barn kan ta plats i frågor om resursfördelning. Att scenografin faller och att barnen intar hela scenrummet innebär ett konstnärligt val som också gör någonting med publikens egna uppfattning om dess plats i fiktionen. Barnen bjuds upp på den upphöjda scenen och samtalar med skådespelarna, vilket också spränger gränserna för det normativa kontraktet mellan scen och salong. Om möjligheten funnits hade det varit intressant att göra intervjuer med barnen i publiken för att ta reda på hur de upplevde diskussionerna och föreställningens form. Vilken känsla tog de med sig och vilka samtal och diskussioner följde efter föreställningen? Vilka erfarenheter tog de med sig? Vilka tankar hade de om resursfördelningsarbete efter föreställningen? Väckte föreställningen intresse för politiska diskussioner eller blev detta en i raden av skolans obligatoriska aktiviteter? 2020 blev Barnkonventionen lag i Sverige och det blir intressant att följa hur detta kommer att påverka barns plats som samhällsmedborgare. Kommer strukturer att utarbetas där barns röster blir lika viktiga som vuxnas i den politiska sfären? Eller kommer det även i fortsättningen att krävas desperata individer

som Felicia i *Lille kung Mattias* eller Greta Thunberg som klimataktivist för att vuxna i maktpositioner ska ta till sig barns perspektiv på världen?

Gängmedlemmen, den vita blicken och våldet

Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen i *Gangs of Gothenburg* iscensätts genom att Amir berättar om situationer där han blivit misshandlad av polis och som därmed präglas av rasifieringsskriptet. Diskursen iscensätts också genom berättelser som präglas av det maskulina skriptet, där gängkriminaliteten genererar vänner, pengar, status och heterosexuellt kapital. Gänget blir också den trygghet som medlemmarna saknar i andra sammanhang. Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen hybridiseras genom att den vita blicken på gängmedlemmen iscensätts och att den intervjuade före detta gängmedlemmen möter publikens ögon. Den hybridiseras också genom att kvinnliga gängmedlemmar gestaltas, att offer och gärningsman träffas och att läraren som driver ett arbete mot aggressivt beteende hos eleverna, blir den som själv låter sig provoceras att ta till våld. Inlemmandet av en vit medelålders mans hänvisningar till ”vikingagäng” fyller också begreppet gäng med ett annat innehåll och fungerar som en motdiskurs till Den marginaliserade gängmedlemmen.

I *Gangs of Gothenburg* innebär hybridiseringen konstnärliga val i form av att platser och ting som inte tillhör samma domän sätts samman och på så vis skapar en tredje position. I scenrummet står en boxningsring i centrum, trots att situationerna som iscensätts främst utspelas hemma hos ett par och i ett klassrum. Boxare närvarar på scen och fungerar som ett ackompanjemang till monologscener och musikerna spelar klassiska stycken som bryter mot unga människors frustration och ilska. Representationen av den unga gängmedlemmen i *Gangs of Gothenburg* överensstämmer på många sätt med den bild Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen ger. Rollfiguren Amir är liksom den marginaliserade gängmedlemmen man, markerat rasifierad, bor i ett socioekonomiskt utsatt område och saknar arbete och status ända tills han blir inblandad i drog- och vapenhandel och bildar ett gäng tillsammans med några vän-

ner. Men Amir berättar också om konkreta situationer präglade av rasism då polis använt våld och hot och detta fördjupar bilden av Den marginaliserade gängmedlemmen. Genom iscensättningen av den vita blicken på gängmedlemmen, närvaron av kvinnliga gängmedlemmar och offer för gängvåld blir representationen av den manliga unga gängmedlemmen mer komplex än den dominerande och leder till en kritik av den vithetsnorm som råder i Sverige och som placerar omarkerat rasifierade (vita) i en maktposition där de utgör epicentrum för vad som räknas som allmängiltigt och mänskligt. Dock hamnar den kvinnliga gängmedlemmen Linda och hennes offer Jasmin i skymundan. Linda framställs som övergiven och utåtagerande och Jasmin som paniskt rädd och sårbar till skillnad från Amir som har kontroll över sin berättelse och Vladi som gestaltas som trygg och sympatisk. Linda ser inte direkt på publiken, vilket Amir gör och Jasmin konfronterar inte sin förövre, vilket Vladi gör. Hybridiseringen är därmed främst inriktad på den manlige gängmedlemmen och hans offer, medan den kvinnliga gängmedlemmen och hennes offer snarare fungerar som exempel på att inte alla gängmedlemmar är män. Det förstärker därmed en stereotyp könsuppdelning. Om Linda och Jasmin haft samma möjlighet att tala direkt till publiken som Amir och Vladi hade däremot föreställningens form kanske blivit mer slätstruken, men det är intressant att fundera på vad som hänt om det presenterats lika mycket om Linda och Jasmin som de övriga.

Gangs of Gothenburg fördjupar således bilden av den unge manlige gängmedlemmen, men befäster också Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen som en icke-myndig ung man boendes i ett "segregerat" område, född utanför Sverige eller med föräldrar som är det. Det är väldigt många unga män i samhället som passar in på beskrivningen av den marginaliserade gängmedlemmen fram tills brotten börjas begås och det är intressant att resa frågan vad som händer om du ses eller interpelleras som potentiell gängmedlem endast på grund av att du passar in på de tre första punkterna. Vad händer när sambandet fortsätter och ung man som bor i "segregerat" område, är född utomland eller har utländska föräldrar samt inte klarar av skolan, ses som lika med gängmedlem?

År 2019–2020 dominerades dagspressens nyhetsrapportering av be-

rättelser om hur gängmedlemmar misshandlat, skjutit eller dödat andra gängmedlemmar eller anhöriga till gängmedlemmar samt av beskrivningar av brott som dömda gängmedlemmar begått i fängelset.¹ Våldet och övriga kriminella handlingar står således i fokus och Den marginaliserade gängmedlemsdiskursen har snarare ersatts av Den våldsamme gängmedlemsdiskursen. Det finns dock några exempel på artiklar där orsakerna bakom gängkriminalitet framhålls samt vilka åtgärder som är viktiga förutom polisens ingripanden.² I september 2019 presenterade Sveriges regering ett 34-punktsprogram med åtgärder mot gängkriminaliteten, där det bland annat handlar om att ge polis och ordningsvakter fler befogenheter, införa skärpta straff och stärka förebyggandet av brott genom att bland annat satsa långsiktigt på skola och socialvård i socialt utsatta områden samt införa ett nationellt avhopparprogram.³ Beslut om att utarbeta avhopparprogrammet togs i december 2019 och framöver kan således Sverige för första gången komma att ha en nationell samordning för att stödja människor som vill lämna gängkriminella miljöer.⁴ Gängmedlemmen och dennes kriminella verksamhet är därmed en problematik som dagspressen sedan 2010 fortsatt att skildra. Dock tycks inte frågor om rasifiering längre vara en del av rapporteringen och den vita blicken kan därmed fortsätta positionera gängmedlemmen som ”den andre”. Scenkonstföreställningarna som berör den unga gängmedlemmen efter *Gangs of Gothenburg* lyser däremot med sin frånvaro.

Den utsatte men kreative pojken

Den patriarkala maskulinitetsdiskursen i *5boys.com* iscensätts i pojkarnas lekar där det sexistiska, misogynna och det homofoba skriptet dominerar genom ett hatiskt språkbruk och våldsamma lekar, där kvinnor och homosexuella förnedras och misshandlas. Diskursen hybridiseras genom att det i pojkarnas lek inlemmas andra kontexter, objekt och element som bryter mot det misogynna och homofoba skriptet. Detta skapar distanseringseffekter och fungerar som en feministisk motdiskurs. Distanseringen är en effekt av att vuxna kvinnliga skådespelare gestaltar pojkarna och att feminint kodad rekvisita såsom veckotidningar, tamponger och hårrullar figurerar i lekarna. Diskursen hybridiseras också som en följd

av att skådespelerskorna själva fått välja vilken scenkostym de bär, vilket resulterar i att pojkarna/skådespelarna kopplas samman med symboler för fred och kärlek, kristendom och dygd, 1950-talets ungdomskultur, geishans disciplinerade skönhet och den samtida karriärkvinnan. De metafiktiva inslagen, där skådespelarna diskuterar och värderar varandra och pjäsen, samt den lustfyllda rörelse och dans till musik som pojkarna gestaltar leder också till en hybridisering av Den patriarkala maskulinitetsdiskursen. Hybridiseringen bygger på konstnärliga val, där pojkarna först leker i ett rum med tre väggar, tak och golv, men där två av väggarna senare puttas ner och öppnar upp scenrummet. Skådespelerskornas klädsel knyts till musikernas och växlingen mellan skådespelarnas inbördes diskussioner och pojkarnas förhandling gör att det förutom de fem pojkarna också gestaltas fem skådespelerskor och fem musiker. De olika lagren går in och ur varandra precis som leken och förhandlingen gör. Representationen av den unga pojken i *5boys.com* landar i en bild av pojkar som ständigt tävlande och utsatta i relation till sina vänner. Deras lekar präglas av positionering och att förkasta det feminina och allt som kan uppfattas gå utanför den heteronormativa ramen. Pojkarna hatar, slår och förnedrar i lekarna, men vid vissa tillfällen spränger desperation, skrik och gråt igenom, vilket också gestaltar dem som offer för en destruktiv struktur som de är fullkomligt utelämnade till. På detta vis fungerar iscensättningen som en kritik av det patriarkala maskulinitetsidealet. Samtidigt framkommer pojkarnas kreativitet och samarbete i lekarna vilket breddar representationen och visar på de motståndsstrategier som pojkarna själva använder. Den patriarkala maskulinitetsdiskursen är fortfarande närvarande i svensk scenkonst och sedan 2012 har många uppsättningar för barn och unga berört de destruktiva konsekvenser som ett patriarkalt maskulinitetsideal orsakar.

Metodutveckling och scenkonstnärlig praktik

Denna studie bidrar förutom analysen av tre teateruppsättningar också med metodutveckling av föreställningsanalys genom att använda kritisk

diskursanalys som ett raster. Jag har kopplat samman semiotisk föreställningsanalys med kritisk diskursanalys för att påvisa att den gemensamma kod som publiken delar bygger på dominerande samhällsdiskurser som iscensätts genom teaterns tecken. Metoden som jag utvecklat bygger på att urskilja vem som kopplas till och är involverad i vilka aktiviteter, vad dessa aktiviteter innehåller för objekt, ämnen och processer samt vilket förhållningssätt rollfigurerna har till varandra i dessa aktiviteter. Genom att utgå från ett semiotiskt perspektiv är det således möjligt att studera föreställningarnas struktur och påvisa hur de diskursivt hänger samman med samhället utanför teatern. På detta vis är studien ett bidrag i den litteraturvetenskapliga och teatervetenskapliga diskussionen om scenkonst för barn och unga idag.

Då studien också lyfter fram Backa Teaters scenkonst – som är margi-
nellt behandlad inom scenkonstforskningen trots de många år som scenen varit verksam och trots alla priser som den tilldelats – är den också ett bidrag till den svenska teaterhistorieskrivningen som till stor del utgörs av forskning om scenkonst med vuxna som målgrupp. Backa Teater, som funnits sedan 1978, är en av de största fasta scenerna för scenkonst för barn och unga och teaterns föreställningar har fungerat som sociala och politiska inlägg i samtiden under över 40 år. Det skulle i framtiden vara intressant att fortsätta utforska Backa Teaters tidigare föreställningar för att kunna se större bågar och teman som återkommer. Detta är en scenkonsthistoria som ännu väntar på att bli skriven.

Studien fungerar också som ett inlägg i den scenkonstnärliga diskussionen om representation inom barn- och ungdomsteater. Jag hoppas att den kombinerade föreställnings- och kritiska diskursanalytiska metoden kan vara en hjälp för konstnärliga praktiker i utvecklingen av scenkonst för barn och unga. Ibland beskrivs metoder eller strategier som förödande för konstnärlig verksamhet om det handlar om att utveckla eller undersöka till exempel representation. Många gånger sägs det resultera i att ”pricka av en lista”. Jag tillhör de forskare och scenkonstpraktiker som är övertygade om att medvetna strategier är nödvändiga för att skapa intressant och meningsfull scenkonst med hög kvalitet. Att medvetet ställa sig vissa frågor är att tvingas formulera sin syn på scenkonst och det man vill

berätta. Att tänka att man inte ”behöver” strategier eller metoder är att inte vilja kännas vid och formulera de strategier och metoder man redan använder sig av. Eftersom man i en konstnärlig process *gör* saker, använder man sig alltid redan av strategier eller metoder – man kanske bara inte ser vilka. Att bli medveten om dessa skadar inte kreativiteten utan utvecklar den – att vara beredd på att utmanas är att vara beredd på att bli förd dit man aldrig tidigare varit. Metoden i denna avhandling påvisar ett sätt att ta reda på hur scenkonst förhåller sig till sin samtid genom att undersöka vilka dominerande berättelser och diskurser som fångas upp och vad som händer med dessa i iscensättningarna. Detta kan vara användbart i skapandet av ny dramatik, då indelningen i aktivitet, schema, ram och skript kan vara ett sätt att laborera med att skapa hybridisering även i valet av situationer, rollfigurer, förväntningar och förhållningssätt. Det kan också användas som ett verktyg i den konstnärliga repetitionsprocessen för att till exempel undersöka hur förskjutningar kan ske genom att laborera med vem som involveras i vilka aktiviteter, vilka objekt som kopplas till vem och vilket förhållningssätt rollfigurer har till aktiviteten och varandra. Jag är medveten om att dessa delar redan är en viktig del av till exempel en repetitionsprocess, men det är också vanligt att regissörer ”går på känslan” utan att detta blir tydligt artikulerat. Jag tror och hoppas att detta sätt att urskilja scener och rollfigurers positioner och rörelseutrymme potentiellt kan skapa en transparens som gör det möjligt för alla inblandade i en repetitionsprocess att diskutera vad som berättas och med vilka medel. Metoden kan också fungera som ett sätt att utvärdera och analysera uppsättningar i efterhand. Vilka rollfigurer kopplades till vad, vilka förhållningssätt iscensattes och vilken representation resulterade föreställningen i? Jag hoppas med andra ord på att bidra med ett verktyg som skapar grund för en konstruktiv argumentation inom såväl den akademiska som den scenkonstnärliga sfären.

Den modiga barn- och ungdomsteatern

Barn- och ungdomsteatern i Sverige är idag mångfacetterad. Här finns allt från föreställningar som bygger på klassiska sagor till postdramatiska performanceverk för spädbarn. Det är viktigt att värna denna mångfald,

denna bredd och detta djup och det är viktigt att låta teater och övrig scenkonst utvecklas med hjälp av utvärdering och analys. Det är också viktigt att inte vara rädd för att ifrågasätta första impulsen – då impulser är ett resultat av diskurser, kontexter och vanor. Impulser kommer någonstans ifrån. När det kommer till barn och unga är till exempel Bli-vandediskursen fortfarande på många sätt dominerande. Detta påverkar bland annat vilka impulser regissörer, skådespelare, kostymörer, maskörer, scenografer med flera får när de arbetar med barn- och ungdomsteater, liksom vilka förslag som utgör tabun.

Backa Teater har under många år producerat scenkonst som haft djup förankring i den unga publik som besöker teatern. Detta har skett genom olika former av samarbeten där unga bland annat har fått skriva texter, själva gestaltat rollfigurer tillsammans med teaterns professionella skådespelare eller fungerat som referenspublik. I vissa fall har deras intervjusvar legat till grund för uppsättningar, men många gånger har vuxnas och barns svar blandats. Häri ligger en styrka: barns och ungas verklighet inrymmer också vuxenvärldens utsagor, existentiella frågor, socioekonomiska förutsättningar – och inte minst maktstrukturer. I Backa Teaters scenkonst presenteras barns och vuxnas världar som sammantvinnande och som existerande i en beroendeställning. Den unga gängmedlemmen lever inte i ett vakuum, hen blir definierad av en vit vuxenvärld, kung Mattias hänger sig inte bara åt fiktiva lekar – han bjuder också in samtidens barn att diskutera och bestämma över politik som påverkar dem lika mycket som de vuxna. Blaž, Jurij, Denis, Vid och Krištof må leka i ett övergivet hus utan insyn från vuxenvärlden, men deras lekar iscensätter situationer där vuxna och barn lever i samma familjer, men har helt olika maktpositioner. Barn och vuxna lever i samma värld, men samtidigt i två helt olika.

Barn- och ungdomsteatern är beroende av att vuxna intresserar sig för den, producerar den, skapar strukturer för den att nå ut och fyller den med allt som det innebär att vara människa på den här jorden. Den är också beroende av att vuxna ser barn- och ungdomspubliken som kompetent och lika självklar som den vuxna publiken. Och så länge barn och unga generellt definieras som icke-vuxna i samhället är arbetet med

att utveckla scenkonst för barn och unga lika mycket en akademisk och konstnärlig praktik som det är en politisk handling. Kanske är det så att all politisk barn- och ungdomsteater inte är bra, men att all bra barn- och ungdomsteater är politisk.

Summary

Backa Theatre was founded by a group of actors, musicians, technicians and a director working at the Gothenburg Civic Theatre in 1978. The original group was called *Skolteatergruppen* (The School Theatre Group) with the goal of performing for children and young people living in the less privileged suburbs of Gothenburg. Backa Theatre has been awarded several prizes through the years and is well-known internationally, having toured on four continents and collaborated with among others, Teatro Avenida in Mozambique and Al-Harah Theatre in Palestine. The theatre performs for school audiences during the day, thereby reaching a lot of young people with their productions. In the evenings they perform for the general public, thus reaching broad audiences of children, young people and adults.

This dissertation examines the dominant discourses of “children as citizens”, “the young gang member” and “boys and masculinity” staged in the productions of *Lille kung Mattias* (Little King Matt), *Gangs of Gothenburg* and *5boys.com*, at Backa Theater between 2009 and 2012. These discourses, dominant in a Swedish and Western context, are aired and characterized in the general debate. Recurrent and insistent, they form the basis for many of the laws and approaches that govern the institutions in society. Further, the study examines whether or not, and if so, in what ways these discourses are hybridized through the composition

of the three performances. The primary purpose of the dissertation is to show if and how Backa Theatre's stage art contributes to the questioning of norms concerning children and young people: In what ways are dominant discourses concerning children and youth reproduced and/or hybridized in Backa Theatre's productions *Lille kung Mattias*, *Gangs of Gothenburg* and *5boys.com*? How do ideas concerning sex/gender, sexuality, race and age appear in these stagings? How are the discourses structured artistically through casting, dramaturgy, directing and scenography/use of space? What representations of the child/the young are presented as consequences of the discourses?

Theoretically and methodologically, the dissertation is based on a combination of semiotic performance analysis and critical discourse analysis. The focus of the study is on analyzing and interpreting how meaning is created through the discourses that are formed in the chosen productions. In the study, theatrical semiotics are used as a perspective to encompass all the signs that constitute the performances and to clarify their structures. Methodological tools from critical discourse analysis formulate how the performances are grounded and relate to the surrounding society, and how the discourses are formed and formulated in the selected performances. In the field of theater semiotics, the study focuses on specific codes intended to be shared by transmitters and receivers in a dialectical process. As early as 1968, theater theorist Tadeusz Kowzan described these codes as a mixture of individual experiences and collective agreements. Another way of expressing this would be to say that the signs make sense through the discourses of which they are a part and which include society as a whole. The analytical work relies on a selection of methodological and theoretical tools and concepts presented by critical discourse theorists Norman Fairclough and Theo van Leeuwen. In this study, the interpretation resources are built up in the form of theoretical points of departure considering sex/gender, race, age, and sexuality in an intersectional approach, focusing dominant discourses in the contemporary debate concerning children as citizens, young gang membership, and boys and masculinity.

The performance and discourse analysis employed is based on Fair-

clough's three-step method *description*, *interpretation* and *explanation* as an overall methodological framework. *Description* involves examining the formal characteristics of the text, in which, among other things, participants' spatial/hierarchical positions, starting points, communities and strategies are central. *Interpretation* concerns the relationship between text and interaction, intending to clarify the intertextual context from which the participant under study discursively operates. The participants are grounded in certain assumptions that link past and current discourses; in other words, this concerns assumed common references, allusions and statements. *Explanation* treats the relationship between interaction and the social context, with the focus on social effects.

The selection of the scenes studied has been based on specific *activities* that I have found central to my analysis. Activities are to be understood here as instances in which people, objects or other components interact. Further, these activities can be analyzed in response to the questions: "What is happening?", "Who is involved in what, and what relationships are formed?", and "Who is connected to what and what do we know about whom?" The activities are then split into the categories *schemata*, *frames* and *scripts*. Particular attention is given to the *scripts*, because they reveal the subjects' relationships to each other and to social structures. A *schema* is a representation of a certain type of activity, in which there are elements that are expected to appear in a certain order according to the social and cultural norms that prevail in the activity's specific context. A *frame* is a representation of everything that can act as a subject or referent within an activity. The *script* clarifies how specific groups of subjects behave towards each other and how they form relationships. The script thus deals with positions, power relations, privileges and attitudes as a starting point for interactions between subjects.

Theo van Leeuwen's notions and concepts of angle and perspective are also used in the study. According to Leeuwen, viewing someone from above means exerting a *symbolic power* over the depicted, since the viewer then holds a (concrete or imaginary) higher position. Conversely, if the viewer looks up at the depicted, the depicted is seen as possessing symbolic power over the viewer. When depicted individuals are "not aware"

that they are being viewed, the viewer is offered a *voyeuristic position*. If the depicted looks at the viewer, she/he assumes a position of *symbolic demand* – the depicted wants something from the viewer.

The three productions analyzed in the study all have boys or young men as main characters. *Lille kung Mattias* (2009) was directed by Mattias Andersson and played for an audience of eleven years of age and up. *Lille kung Mattias* is based on the novel *Król Maciuś Pierwszy* (Little King Mattias), published in 1923, written by the Polish-Jewish teacher, pediatrician and children's poet-writer Henryk Goldszmit (1878–1942) who wrote using the pseudonym Janusz Korczak. Backa Theatre's production was based on a script by Mattias Andersson and focuses on the royal eleven-year-old Mattias, who becomes king when his father dies. Mattias is told by the impoverished girl Felicia that the people in the country are starving despite the fact that the Ministers claim that they have things under control. Mattias dismisses the Ministers and replace them with children from the audience. The entire audience is then invited to enter the stage to discuss and jointly set a political budget for Sweden. The budget is presented and then sent to the Swedish Minister of Finance.

The performance *Lille kung Mattias* captures and stages *the becoming discourse*, which, according to sociologists Jens Qvortrup and James Lee, is based on the fact that children are primarily seen as being in a constant state of becoming adults, with the consequence that children are granted neither significant private nor public space in the present tense nor are they taken seriously by adults. The becoming discourse is staged in *Lille kung Mattias* by the Ministers who utilize a script characterized by adultism in which Mattias is judged solely on the grounds of his age as an eleven-year-old. Later, the becoming discourse is again staged by the ministers, now vacillating between *the competent* and *the incompetent children's scripts*, thus alternating between treating Mattias as a competent and an incompetent child.

The analysis stresses that the becoming discourse is hybridized through the activities that are staged and the specific schemata, frames and scripts that characterize these activities. Here subversive potentials

emerge, since the performance stages an honest interest in how the child audience thinks about social priorities. Important in this regard is Felicia's agency and response to Mattias, in which their differences are recognized and Mattias's position of power is noted. This is the starting point for Mattias' political awakening, resulting in his dismissal of the adult Ministers. The actors shift from ministerial rule to democracy, and role figures and actors interact with the children in the audience according to the competent children's script that encourages the children in the audience to conduct political discussions, and to democratically vote on Sweden's national budget. In this way, through the budget discussion activity and presentation, they practice childism. The becoming discourse is thereby challenged, as it is the children's current priorities and outlook on society that are in focus. When the Ministers return toward the end of the story, Felicia and Mattias manage to escape with the children's budget proposition. In the end, it is the opinions of the audience of children that constitute the final words of the performance. The subversive potential of *Lille kung Mattias* consists in opening the performance space, and giving the child audience time, space and opportunity to discuss what they think is important to prioritize in society. Although the performance indeed put children's perspectives and priorities at the center, the budget categories offered to audiences were prepared in advance with other children. This raises the question of whether the categories might have differed significantly had audiences at each performance chosen them.

Gangs of Gothenburg was directed by Mattias Andersson and the production was based on interviews with former gang members and their relatives, conducted by writer and playwright America Vera-Zavala and rapper and activist Nabila Abdul Fattah Ryback. *Gangs of Gothenburg* is about Amir, Linda, Vladi and Jasmin who, in different ways, come in contact with gang culture or gang violence. *Gangs of Gothenburg* stages *the marginalized gang member discourse* observable in the contemporary media debate. In Sweden, this discourse is based on the conception that a gang member is a young man who is racialized as non-white, lives in a socioeconomically vulnerable suburb and lacks status since he doesn't have access to "Swedish" society in the form of employment. To compensate

for their marginalized position, these young men are expected to join or form gangs that potentially give status, security and income.

The marginalized gang member discourse is embodied in *Gangs of Gothenburg* through the racialized script taking place in Amir's story of being racialized as non-white and subjected to police violence. It is further evidenced by his statement that gangs emerge because the police don't safeguard citizens in the socioeconomically weak suburbs. In the study, Amir's story is linked to the cultural and critical race researcher Sara Ahmed's concept *the phenomenology of whiteness*. This concept describes how some bodies are allowed to occupy space while others are not. On the basis of Althusser's concept of interpellation, Ahmed claims that different things happen to bodies that are stopped for questioning than to bodies that can go unnoticed. Ahmed calls this practice, to stop and examine, a racist technology. She believes that the examination can be prolonged in endless arrest practices, transforming the body into a social stress point. Thus, being racialized or treated according to the racialized script does something to the body. The body becomes a form of battleground where the racialized constantly risks being interpellated negatively. Amir's story exemplifies how this phenomenon becomes internalized.

Through gang membership Amir assures himself of the security, fellowship, respect and the money that he, a racialized, young and marginalized man living in the "suburb" could not possibly acquire in any other way. At the end of his story, Amir is staged as a cleaner who tries to flirt with Linda, who turns him down. Thus, once he has left the gang world, only marginalization and disrespect from the outside world remain. Linda, in turn, embodies the female gang member who, in accordance with the media discourse concerning female gang members, threatens and abuses others because of personal conflicts rather than because of weapon-handling or drug-dealing. Linda is portrayed as an abandoned high school girl whose mother shuts her out at home and who projects aggression and frustration at school. Thus, a number of components comprising the marginalized gang member discourse are evidenced in the *Gangs of Gothenburg*. The staging contains further components that add other perspectives as well.

The marginalized gang member discourse is broadened and hybridized in *Gangs of Gothenburg* by the staging of the medial meaning process and by utilizing a critical approach to the audience, asking them what they think they know about gang membership. The performance thus stages a dominant discourse while simultaneously problematizing it. The adult white viewer position and gaze are staged through the racialization script in which the white middle-class couple Micke and Camilla watch and comment on the interviews of Amir and Vladi. At the same time, the shaping of the role of Linda functions as a broadening of the marginalized gang member discourse, since she is a young white woman member of a different type of gang than Amir's.

Vladi's story about the family's arrival in Sweden and his brother's path into gang crimes also broadens the marginalized gang member discourse to accommodate the consequences of gang violence. The role of Jasmine, who becomes a victim of Linda's threats and violence, also broadens the dominant discourse since she adds the level of the victim's experience and position – Linda's gang-related violence meets a person who, according to the societal context, is allowed to inhabit space. Vladi's story of how he was injured because of his brother connects him to Amir, the perpetrator, and they meet eye-to-eye. Amir is confronted with the consequences of his violence – Vladi, now wheelchair-bound as a result of being stabbed in the back. Amir is the first one to speak in the show and he is the last one left on stage when all the others exit. Amir is solidly at the center of the staging of the marginalized gang member discourse in *Gangs of Gothenburg* – but becomes something more. He is given the opportunity to look back on the adult white couple on stage, and to meet the audience's gaze.

5boys.com, directed by Anja Suša, targeted audiences of fifteen year olds and up. The original script was written by the Slovenian playwright Simona Semenič in 2008 and the Swedish translation was by Lucia Cajchanová and Henrik Dahl. *5boys.com* is about Blaž, Denis, Jurij, Vid and Krištof who are five boys that meet in an abandoned house to play without the intrusion of the adult gaze. Games, including superhero fights, violence, discipline and a constant negotiation of gaming behavior, are

staged in the performance. *5boys.com* captures and stages *the patriarchal masculinity discourse* that, according to gender researcher David Buchbinder, is based on the practice of misogyny, a strategy to distance itself from femininity. Misogyny includes anything from ignoring women to murdering, raping or abusing them. The main point is that the masculine is distanced from the feminine by subordinating the feminine. The homosexual, often seen as a gateway to feminization of the male, is subordinated through homophobic behavior, which privileges heterosexual desire and secures its position as the cultural norm. Homophobia is thus a practice through which homosexuals are disadvantaged or humiliated in a wide range of contexts that include everything from legal texts and abusive language to abuse, rape and murder. The practice privileges heterosexual desire and thus ensures its normative position.

According to the same logic, patriarchal power is constituted by the practice of misogyny. *5boys.com* captures and stages the patriarchal masculinity discourse in the boys' games, but also through the story of what happened to the boys after the performance as adults. In the games, it is primarily Blaž who embodies the patriarchal masculinity discourse by disciplining the other boys to play the games in such a way that "correct" masculinity is staged through the sexist, misogynist and homophobic script. In *The Super Hero Game* and *The Family Game*, the roles/concepts of woman and femininity are placed as "the other" and thus function as negative projection surfaces where patriarchal masculinity can take shape. In *The Superhero Game*, however, Denis tries to incorporate female superheroes, but is stopped by Blaž and Vid. In *The Family Game*, Blaž takes on an instructive position to ensure that the daughter and mother are abused in the right way. In *The Gay and Nazis Game*, the boys stage how a son comes out as gay, is rejected by his father, has sex with another homosexual man and is abused by "Nazis". Denis is the main controller and observer in this game. In all the games, fissures occur revealing the destructive consequences of the patriarchal masculinity discourse for the boys, staged in the form of pain points expressed by Blaž, Krištof and Denis. At the end of the story, the boys' later lives are presented. As adults they lived heterosexual and/or homosexual lives, and

some of them had children. The actresses also tell about the boys' deaths – all but one: Blaž. He, the primary embodiment of the patriarchal masculinity discourse, thus lives on, seemingly forever.

The patriarchal masculinity discourse is hybridized in *5boys.com* by letting the actresses themselves choose their own costumes. Their choices establish relationships that link the boys to symbols for: peace and love, Christianity and virtue, the 50's youth culture, and the Japanese geisha. The discourse is also hybridized by incorporating several metafictional elements; the actors discuss each other and the play, passionate movements are performed, the actors dance to musical accompaniment, and the scenography is literally deconstructed. Thus, by capturing the patriarchal masculinity discourse and combining it with other contexts, the very embodiment of sexism, misogyny and homophobia is problematized. The competition, the scolding and the violence are thus placed in a feminist counter discourse in which the boys' play is presented at the same time as the audience is asked to think about their own roles.

Through its hybridization, the patriarchal masculinity discourse in *5boys.com* is reproduced and simultaneously altered in the context of the western world. In these violent games, alternative masculinities also emerge, and feminine coded props, together with moments of the boys' pain points, form a critique of a masculinity built on dominance through violence, hatred of women, homophobia, competition and homosociality. The performance concerns, among other things, the question "How is a boy or man created in a Western context?" or "What is it like to be a boy or a man in a Western society?" Thus, the performance not only stages expectations of a patriarchal masculinity – it also offers examples of alternatives. *5boys.com* not only deconstructs the patriarchal masculinity discourse. It also presents new conceivable relationships involving new expectations of the boys' behavior patterns. By experimenting with the play's schemata, frames and scripts in the performance, seeds are sown for a subversive masculinity based on values other than those found in the patriarchal masculinity discourse.

For many years, Backa Theatre has produced stage art deeply rooted in the young audiences who visit the theatre. This grounding has in-

volved various forms of collaborations, including, among other things, asking young people to write texts, themselves act on stage with the help of the theatre's professional actors, and serve as reference audiences. In some cases, their interview responses have been the basis for productions, but often interview responses of adults, youth and children have been mixed. Therein lies a strength: reality for children and young people involves and is colored by existential issues, socio-economic conditions, the pronouncements of adults, and, not leastwise, power structures.

In Backa Theatre's performing arts, the worlds of children and of adults are presented as co-operative and existing in a conditional relationship. The young gang member does not live in a vacuum, but is defined in his role by a white adult world. King Mattias not only devotes himself to fictional games – he also invites contemporary children to discuss politics and reach decisions on issues that affect them as much as adults. Blaž, Jurij, Denis, Vid and Krištof may play in an abandoned house without any direct interference from the adult world, but their games stage situations with adults and children living together, albeit with completely different positions of power. Thus, children and adults live in the same world, and simultaneously in two completely different ones. This contradictory situation is explored and problematized in the performing arts at Backa Theatre.

Noter

1. Inledning

- 1 Helena Krantz, "Backa Teater går till attack mot gängvåldet", *Göteborgs Fria*, 2009-04-23, Carl Jönsson, "Slutspurt på Backa Teater", *Göteborgs-Posten*, 2009-09-25 samt Linus Hugo, "Mingel inför premiären", *Göteborgs-Posten*, 2009-09-26, Karin Arbsjö, "Hon vill slå hål på maffiamyterna", *Sydsvenskan*, 2009-11-30.
- 2 Homi K Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 2004 [1994]), s. 54–55.
- 3 Marianne Winther Jørgensen & Louise Philips, *Diskursanalys som teori och metod* (Lund: Studentlitteratur, 2000), s. 13.
- 4 Martin Lister & Liz Wells, "Seeing Beyond Belief. Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual", *The Handbook of Visual Analysis*, red. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (London: SAGE Publications Ltd, 2004), s. 62.
- 5 Dessa var: Stefan Abellsson, Daniel Ekborg, Anders Blad, Mats Nahlin, Ingmar Nilsson och Bo Stenholm. Abellsson hade sin bakgrund inom både jazz och pop, Ekborg inom orkesterrock och popmusik, Blad inom bluesgitarr, Nahlin inom jazz, Nilsson inom Beatlesmusik och rock och Stenholm hade sin bakgrund inom rock och klassisk gitarr. Se Robert Lyons, *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden* (diss. Göteborg) (Göteborg: Göteborgs universitet, 1998), s. 176. Bertolt Brechts begrepp episk teater innebär att teatern vädjar till publikens förnuft istället för känsla. Ofta sker detta genom att handlingen förläggs till en annan tid eller plats som inte väcker alltför mycket identifikation. Se Bertolt Brecht, *Om teater*, övers. Leif Zern (Stockholm: Norstedts), s. 60–72.
- 6 Ralf Långbacka, "Om förutsättningarna för en konstnärlig teater eller Åtta teser om den konstnärliga teatern", *Bland annat om Brecht* (Stockholm: Norstedt, 1981), s. 286–293.
- 7 *Ibid.*, s. 298–303.
- 8 *Ibid.*, s. 308.
- 9 *Teaterårsboken 84*, Svenska Riksteatern/entré, red. Claes Englund, Anki Sander och Annika Ånnerud (Stockholm/Norsborg: Entré/Riksteatern, 1984), s. 7.
- 10 Robert Lyons, *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream*

- at *Backa Theatre, Göteborg, Sweden* (diss. Göteborg) (Göteborg: Göteborgs universitet, 1998), s. 33.
- 11 Peter Sandberg, "Äntligen har vi hittat hem", *Dagens Nyheter* 1989-05-07, citerad i Lyons, s. 79.
 - 12 Hasse Fridell inspirerades av The Tyrone Guthrie Theatre i Minneapolis (Minnesota) där publiken satt nära scenen, Angeredsteaterns black box-teater, Östra Gasverk i Köpenhamn, ett gammalt gasverk som gjorts om till scen, samt Orion-teatern i Stockholm, en tidigare maskinhall som omvandlades till en teater 1983. Se Lyons, s. 75.
 - 13 Detta påstående baseras på ett antal internationella scenkonstrnärens och scenkonstforskarens presentationer i samband med ASSITEJ World Congress i Kapstaden, maj 2017.
 - 14 Mikael Löfgren, "Verkligheten som källa", *Backa Teater vs reality*, red. Mattias Andersson, Ola Carlson, Linda Isaksson & Stefan Åkesson (Göteborg: Backa Teater, 2013), s. 121–122.
 - 15 Mattias Andersson, "Intervju", *Backa Teater vs reality*, s. 95.
 - 16 Mikael Löfgren, "Verkligheten som källa", *Backa Teater vs reality*, s. 107.
 - 17 *Ibid.*, s. 112.
 - 18 Backa Teater, "Tid att lyssna", *Backa Teater vs reality*, s. 13.
 - 19 Mikael Löfgren, "Drottningen av fult", *Backa Teater vs reality*, s. 135.
 - 20 Maria Edström, "Förord", *Backa Teater vs reality*, s. 5.
 - 21 "Acts of Goodness", Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/produktioner/2014-2015/acts-of-goodness/>, 2019-09-23.
 - 22 "Vi som fick leva om våra liv", Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/produktioner/2019-2020/vi-som-fick-leva-om-vara-liv/>, 2019-09-23.
 - 23 Sven G. Hartmann, "En humanistisk pedagogik. Janusz Korczak läst på svenska", *Janusz Korczak. En humanistisk pedagog*, red. Dorotea Bromberg (Stockholm: Inst. för pedagogik, Högskolan för lärarutbildning, 1986 [1983]), s. 1.
 - 24 Lilia Ratcheva-Stratieva, "Earth Hanging in Infinity. Janusz Korczak's *King Matt the First*", *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, red. Sandra L. Beckett & Maria Nikolajeva (Lanham, Md.: Children's Literature Association and the Scarecrow Press, 2006), s. 4.
 - 25 *Ibid.*, s. 6.
 - 26 Läs mer om detta i Gabriel Eichsteller, "Janusz Korczak. His Legacy and its Relevance for Children's Rights Today", *International Journal of Children's Rights* vol. 17, nr. 3 (2009), s. 377–391.
 - 27 Betty Jean Lifton, *The King of Children. The Life and Death of Janusz Korczak* (London: Vallentine Mitchell, 2018), s. 336–337. Det latinska Magna Chartis Libertatis betyder "Ett stort frihetspapper" och syftar på nedskrivna rättigheter.

- 28 Ibid., s. 388.
- 29 ”Skryt”, Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/skryt/>, 2019-10-13.
- 30 Lis Hellström Sveningsson, ”Backa Teater. Lille kung Mattias”, *Göteborgs-Posten*, 2009-11-30, samt Birgitta Johansson, ”Imponerande uppvisning”, *Svenska Dagbladet*, 2009-12-04, s. 24.
- 31 I den engelskspråkiga versionen medverkade Ulf Rönnerstrand, Marall Nasiri, Bahador Foladi, Ylva Gallon, Sandra Stojiljković, Ove Wolf, Maria Hedborg, Göran Ragnerstam och musikern Stefan Abelson. <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/skryt/>, 2019-09-23.
- 32 Marit Larsdotter, ”Intervjua”, *Backa Teater vs reality*, s. 96.
- 33 Ibid.
- 34 Karin Arbsjö, ”Hon vill slå hål på maffiamyterna”, *Sydsvenskan*, 2009-11-29, s. 6.
- 35 Ibid.
- 36 Larsdotter, s. 97.
- 37 Ingegärd Waaranperä, ”Väldet är skräckens syskon”, *Dagens Nyheter*, 2009-09-28, s. 61, samt Birgitta Johansson, ”Slående bild av vår tid”, *Svenska Dagbladet*, 2009-10-21, s. 14.
- 38 Johan Hilton, ”Inte en enda falsk ton”, *Göteborgs-Tidningen*, 2009-09-27, s. 6–7.
- 39 *5boys.com* hade urpremiär på City Theatre Ljubljana 2010 i regi av Jure Novak. ”5boys.si”, Simona Semenič, <https://www.simonasemenic.com/productions>, 2018-11-01.
- 40 ”Regissör Anja Suša”, Göteborgs Stadsteater, <http://www.Stadsteatern.goteborg.se/om-oss/medarbetare/arkiv-fd-medarbetare/anja-sual/>, 2018-09-01.
- 41 Lis Hellström Sveningsson, ”Pojkar instängda i lekrummet”, *Göteborgs-Posten*, 2012-03-19, s. 52–53.
- 42 ”Föreställningar”, Scen Sverige, <http://scenkonstbiennalen.se/program/foreställningar/>, 2013-01-23.

2. Barn- och ungdomsteater som forskningsfält

- 1 *Se Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*, red. Manon van de Water & Otto Minera (México: Ediciones El Milagro, 2012), *TYA, Culture, Society. International Essays on Theatre for Young Audiences*, red. Manon van de Water (Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 2012), *Youth and Performance. Perception of the Contemporary Child*, red. Geesche Wartemann, Tülin Saglam, Mary McAcvoy (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015).

- 2 "Skryt", Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/skryt/>, 2019-10-26.
- 3 Karin Helander, "Barn i dramatiken, på scenen och i publiken", *I avantgardets skugga. Brytpunkter och kontinuitet i svensk teater kring 1900*, red. Rikard Hoogland (Göteborg: LIR.skrifter, 2019), s. 47.
- 4 Se SOU 2006:42, *Plats på scen. Betänkande av kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet* (Stockholm: Statens offentliga utredningar, 2006), s. 93.
- 5 Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1998), s. 79 samt 87.
- 6 2000–2009 var till exempel 70–80 procent av de fria teatergruppernas föreställningar riktade till barn och unga. Se Natalie Davet, *Makt och maktlöshet. Aspekter och tendenser inom den moderna svenska barnteatern* (Göteborg: Barnteaterakademien, 2011) s. 65.
- 7 Kurt Johannesson, "Det svenska skoldramat", *Ny svensk teaterhistoria, band 1: Teater före 1800*, red. Tomas Forser och Sven Åke Heed (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2007) s. 81–101.
- 8 Margareta Sörenson, "Ny teater för barnen" och "Världens bästa barnteater", *Ny svensk teaterhistoria, band 3: 1900-talets teater*, red. Tomas Forser och Sven Åke Heed (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2007) s. 141–155 samt 285–306.
- 9 Per Arne Tjäder, *Uppfostran, underhållning, uppror. En västerländsk teaterhistoria* (Lund: Studentlitteratur, 2008) s. 85–90.
- 10 Karin Helander "Barnets transformationer – barndomar i barnteatern", *Teater i Sverige*, red. Lena Hamnergren, Karin Helander et al (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2004) s. 183–198.
- 11 Se t.ex. Annette Kullenberg, *Vad ska vi med teater?* (Stockholm: Natur och kultur, 1969), *Barnteater – en klassfråga*, red. Gunila Ambjörnsson & Annika Holm (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1970), Lena Fridell, "Tomtar och prinsessor på Lorensbergsteatern", *Text och teater. Festskrift till Lennart Breitholtz* (Göteborg: Institutionen för litteraturhistoria, 1974), Ingvar Holm, "Studentteater 1500", *Bilder ur svensk teaterhistoria*, red. Claes Hoogland & Gösta Kjellin (Stockholm: Sveriges Radio, 1970), Margareta Wirmark, *NUteater. Dokument från och analys av 1970-talets gruppteater* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1976), Lennart Forslund, Per Ringby & Claes Rosenqvist, "Teater i Stockholm 1910–1970: en översikt", *Teater i Stockholm 1910–1970, Teaterliv i helbild och närbild, vol:1:1* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International distr., 1982).
- 12 Se t.ex. *Marionetteatern. En bok om Marionetteatern*, red. Karin Therén (Malmö: Liber förlag, 1983), Sverker R. Ek & Lennart Forslund, *Marionetten som avantgardist. Kring Marionetteatern i Stockholm* (Umeå universitet/Stockholm: Almqvist & Wiksell International distr., 1984), Michael Meschke & Margareta Sörenson, *En estetik för dockteater!* (Stockholm: Carlsson, 1989), Anita Lindvåg, *Elsa Olenius och Vår teater*, (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1989), *Barnteater i verkligheten*,

- red. Peter Almerud & Madeleine Hjort (Stockholm: Liber förlag/Statens kultur-
råd, 1984), Gudrun Milekic, *Sagan om Unga Teatern i Malmö 1970–1992* (diss.
Lund) (Lund: Lunds universitet, 1999).
- 13 Se t.ex. Ulla-Britt Janzon, *I fjärde klass på teatern. Tioåriga barns upplevelser av
en teateruppsättning av Astrid Lindgrens Mio min Mio* (diss. Lund) (Lund: Lunds
universitet, 1988), Gunborg Carlsson, *Teater för barn. Tre åldersgruppers upplevelser
av professionell teater* (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1984).
 - 14 Viveca Hagnell, *Barnteater – myter och meningar* (Malmö: Liber förlag, 1983) s. 4 f.
 - 15 Helander (1998), s. 105.
 - 16 Ibid., s. 105. I gruppen ingick bland annat Göran Stangertz, Maria Hörnelius,
Bertil Arlmark, Jonas Falk och Niklas Falk. Den fasta scenen för gruppen blev
Stenhammarsalen i nuvarande Konserthuset vid Götaplatsen i Göteborg. Både
äventyrs pjäser och nyskrivet material iscensattes. 1970 spelades till exempel *Ostin-
diefararen*, en uppsättning som byggde på berättelser om Ostindiska Kompaniets
verksamhet under 1700-talet. 1977 sattes *Gänget* upp som iscensatte ett gäng som
slogs och vandaliserade, med ett scenrum som upplöste gränsen mellan scen och
salong.
 - 17 Lyons, s. 24–30.
 - 18 Sandra Grehn, "Performativity and the Construction of Children's Citizenship in
Backa Theatre's Staging of Lille Kung Mattias (2009/2010)", *Lir Journal. Performing
the Child. Power and Politics in Children's Literature and Culture*, nr. 9, s. 77–95.
 - 19 Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, (Lund: Studentlitteratur,
2011 [2003]), s. 7.
 - 20 Ibid., s. 8.
 - 21 Ibid., s. 9.
 - 22 Ibid., s. 29–38.
 - 23 Ibid., s. 55 f.
 - 24 I min studie har jag inspirerats av Feilers bruk av diskursanalys, men valt att foku-
sera på den kritiska diskursanalysens begrepp och inlemma de scenkonstnärliga
tecken som utgör en teaterföreställning i analysen. Min syn på och användning av
kritisk diskursanalys presenteras under rubriken "Diskursanalys och konstrueran-
det av världen".
 - 25 Barnteaterakademien startade 2005 och verkar på uppdrag av Göteborgs Stads
kulturråd. De övergripande målen för uppdraget består av att utveckla ny-
skriven dramatik för barn och unga samt utveckla barn- och ungdomsteatern
kvalitetsmässigt. För mer information se [http://www.barnteaterakademien.se/hem/
om-oss-28021743](http://www.barnteaterakademien.se/hem/om-oss-28021743), 2020-01-09.
 - 26 Natalie Davet, *Makt och maktlöshet. Aspekter och tendenser inom den moderna svens-
ka barnteatern*, (Göteborg: Barnteaterakademien, 2011) s. 13.
 - 27 Ibid., s. 90.

28 Ibid., s. 36 samt 58.

29 Ibid., s. 37. Unga Klara tilldelades detta uppdrag 2017 och har det hädanefter på obegränsad tid.

3. Teatersemiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys

- 1 Paul Allain & Jen Harvie, *Routledge Companion to Theatre and Performance* (Taylor & Francis Group, 2013), s. 205.
- 2 Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980) s. 9.
- 3 Willmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), s. 2. Se också Willmar Sauter, *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*, (Stockholm: Stockholms universitet/STUTS, 2008 [2006])
- 4 Ibid., s. 210.
- 5 Saussures teori om tecken som arbiträra introducerades 1916 i *Cours de Linguistique Générale*. Att tecknet är arbiträrt innebär att det är tillfälligt och obestämt. Enligt Saussure är det språkliga tecknet basen för all mänsklig kommunikation och ska ses som en social konstruktion där språkets indelningar och klassificeringar formar och bestämmer vår bild av den omgivande verkligheten. Saussure kallar uttrycket eller ”det som visar” för *signifikant* (betecknandet) och innehållet eller ”det som visas” för *signifikat* (betecknat). Enligt Saussure kännetecknas förhållandet mellan signifikanten och signifikatet av att det är godtyckligt och bygger på konventioner där ett visst ord kopplas till ett visst innehåll (Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers.: Anders Löfqvist, [Staffanstorp: Cavefors, 1970], s. 97). Saussure delade också upp språket i två nivåer där *langue* är språkets fasta struktur och *parole* är det konkreta användandet av språket som därmed inte är lika fast. *Langue* stod i centrum för analyserna, då *parole* sågs som alltför tillfälligt och beroende av den människa som uttryckte sig. Detta går att jämföra med att fokus inom diskursanalys snarare är *parole* eftersom det inom detta perspektiv är genom människors talpraktik som människors möjlighet att förändra språket äger rum. Saussure menar att vi är underkastade språket eftersom det är ett komplext system och en social institution som används dagligen. Möjligheterna till att förändra språkliga tecken är därför små, men Saussure medger att detta ändå sker, då språkets kontinuitet med nödvändighet också innebär förändring (Saussure, s. 104).
- 6 Charles Sanders Peirce, ”What is a Sign?”, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913)*, red. Nathan Houser, Jonathan R. Eller, Alberts C. Lewis & André De Tienne (Bloomington: Indiana University Press, 1998) s. 9. Peirces semiotik blev central för teatersemiotikens senare framväxt i Europa under 1970- och 1980-talet därför att den på ett fruktbart sätt formulerade komplexiteten i hur vi uppfattar och kommunicerar med tecken.

- 7 Patrice Pavis, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), s. 20.
- 8 Ibid., s. 33.
- 9 Ibid., s. 84–85.
- 10 Ibid., s. 155.
- 11 Jacqueline Martin och Willmar Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995), s. 45.
- 12 Bertolt Brecht, *Om teater*, övers. Leif Zern (Stockholm: PAN/Norstedts, 1975), s. 86.
- 13 Till exempel delade Tadeusz Kowzan i essän ”The Sign in the Theatre” (1968) upp en teaterföreställning i 13 olika kategorier. Teaterns rika språk som förmedlas genom andra tecken än ord poängterades återigen och enligt Kowzan kunde dessa tecken vara auditiva, visuella, spatials eller temporala och utgjordes av ord, röstens ton, ansiktsuttryck, gestik, skådespelarens rörelser, smink, frisyr, kostym, accessoarer, scenografi, ljus, musik och ljudeffekter. Föreställningsanalys fungerar som ett paraplybegrepp över de antal olika metoder som används för att närma sig teaterföreställningar. Inom föreställningsanalys kombineras ofta olika perspektiv, och teatersemiotik sammanlänkas ofta med till exempel hermeneutik, genusteori eller historiska perspektiv. I en svensk kontext introducerades semiotisk föreställningsanalys i början 1970-talet av Kirsten Gram Holmström, professor i teatervetenskap. (Kirsten Gram Holmström, ”Diaghilevs ’Ryska Balett’ i Göteborg: metabalett och totalteater”, *Dans*, nr. 2, 1980, s. 4–13). Sedan dess har bland annat Kurt Aspelins artikel ”Till teaterhändelsens semiotik” i *Teaterarbete. Texter i teori och praxis* (1977), Sven Åke Heeds *Teaterns tecken* (2002) samt Rikard Lomans *Drama- och föreställningsanalys* (2016) tillgängliggjort teatersemiotisk föreställningsanalys i Sverige och bidragit till dess utveckling.
- 14 Tadeusz Kowzan, ”The Sign in the Theatre. An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle”, *Diogenes* vol. 16 nr. 61, mars 1968, s. 75.
- 15 Elam, s. 52.
- 16 Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, övers. Jeremy Gaines och Doris L. Jones (Bloomington: Indiana University Press, 1992) s. 137.
- 17 Ibid., s. 4.
- 18 Ibid., s. 130.
- 19 Elaine Aston & George Savona, *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance* (New York: Routledge, 1991) s. 99.
- 20 Ibid., s. 153.
- 21 Martin och Sauter, s. 75.
- 22 Inom diskursteorin är verkligheten också en diskurs. ”Verkligheten” definieras genom språket och kan därför inte sägas existera utanför diskurserna. Inom kritisk diskursanalys finns det däremot diskursiva och icke-diskursiva fenomen, där de

icke-diskursiva fenomenen existerar utanför de diskursiva men får sin mening genom hur de förklaras.

- 23 Yael Feiler, *Nationen och hans hustru. Feminism och nationalism i Israel med fokus på Miriam Kainys dramatik* (diss. Stockholm) (Stockholm: Stockholms universitet, 2004) s. 24 f.
- 24 Ibid., s. 25.
- 25 För en vidare diskussion om 'visual language' se Norman Fairclough, *Language and Power* (Harlow: Longman, 2001 [1989]) s. 59–60.
- 26 Winther Jørgensen & Philips, s. 12.
- 27 Fransk diskursanalys utvecklades under 1980-talet med Althusser, Michel Foucault och Michel Pêcheux som föregångare. I centrum ligger här de ideologiska effekterna av att diskurser positionerar subjekt (Norman Fairclough & Ruth Wodak, "Critical Discourse Analysis", *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 2*, red. Teun A. Van Dijk (London: SAGE publications, 1998 [1997]) s. 263). Se också Michel Pêcheux, *Language and Semantics and Ideology* (London: Macmillan, 1982). Inom kritisk lingvistik som utvecklades under 1970-talet ligger fokus på att undersöka på vilket sätt grammatiska val avgör om till exempel en person beskrivs som ett subjekt eller objekt, eller hur texter över tid transformeras till andra typer av texter. Socialsemiotiken med Robert Hodge, Gunter Kress och Theo van Leeuwen som förgrundsfigurer inriktar sig på multisemiotiska texter där bild och språk samspelar och undersöker således hur bilders komposition skapar mening. Eftersom min studie använder sig av Leeuwens verktyg följer ett avsnitt om hans teorier längre fram. Se också Robert Hodge & Gunter Kress, *Social Semiotics* (Cambridge: Polity, 1988) samt *Language and Ideology* (London: Routledge, andra upplagan, 1993). Inom sociokognitiva studier är Teun van Dijk central och i fokus står här frågan om hur etniska fördomar och rasism reproduceras i diskurser i centrum. Dijk menar till skillnad från Fairclough att sociala och diskursiva strukturer inte har en direkt relation utan medieras via det kognitiva. Detta är enligt Dijk den länk som saknas inom till exempel kritisk diskursanalys och som kan förklara hur sociala strukturer påverkas av diskursiva strukturer (Fairclough & Wodak, s. 265–266). Se också Teun van Dijk, *Prejudice in Discourse* (Amsterdam: Benjamins, 1985) samt *Racism and the Press* (London: Routledge, 1991). Inom den diskurshistoriska metoden, med Roth Wodak som centralgestalt, står undersökandet av sexism, antisemitism och rasism i centrum och här analyseras bland annat hur implicita rasistiska fördomar tar sig uttryck i diskurser. Se Ruth Wodak, *Disorders of Discourse* (London: Longman, 1996) samt Ruth Wodak & Bernd Matouschek, "We are dealing with people whose origins one can clearly tell just by looking". Critical discourse analysis and the study of neoracism in contemporary Austria", *Discourse and Society*, vol. 2, nr. 4, 1993, s. 225–248.
- 28 Norman Fairclough & Ruth Wodak, "Critical Discourse Analysis", *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 2*, red. Teun A. Van Dijk (London: SAGE publications, 1998 [1997]) s. 261.

- 29 Andra förgrundsfigurer som format den västerländska marxismens sociala och politiska tänkande är bland andra filosoferna Antonio Gramsci och Louis Althusser. Gramsci fokuserar bland annat på hur strukturer och vardagspraktiker inom en hegemonisk kamp på olika sätt normaliserar kapitalistiska sociala relationer, medan Althusser bidragit med teori om ideologi som ett sätt att interpellera individer till subjekt och på detta vis ”rekrytera” subjekt eller transformera individer till subjekt. En annan teoretiker som ligger till grund för kritisk diskursanalys är lingvisten och litteraturforskaren Mikhail Bakhtin som menar att lingvistiska tecken är av ideologisk karaktär och poängterar att texter är i ständig dialog med tidigare texter genom att utgå från, reagera på eller transformera dem. Bakhtin har också bidragit med teorin om genrer som en mall där text alltid skapas inom en specifik genre som sätter ramar för den, samtidigt som det är möjligt att inom en text blanda olika genrer (Fairclough & Wodak, s. 262).
- 30 Fairclough & Wodak, s. 258.
- 31 Norman Fairclough, *Discourse and Social Change* (Cambridge: Polity, 1992) s. 64.
- 32 Winther Jørgensen & Philips, s. 75.
- 33 Norman Fairclough, *Discourse and Social Change* (Cambridge: Polity, 1992) s. 63.
- 34 Winther Jørgensen & Philips, s. 90.
- 35 Fairclough (2015), s. 70. Författarens översättning. Med Faircloughs terminologi: hidden agendas.
- 36 Fairclough (2015), s. 101. Författarens översättning. Med Faircloughs terminologi: common-sense.
- 37 David Buchbinder, *Performance Anxieties. Re-producing Masculinity* (St Leonards: Allen and Unwin, 1998) s. 11–12.
- 38 Jag utgår främst från Norman Faircloughs *Discourse and Social Change* (Cambridge: Polity, 1992) och *Language and Power* (London: Routledge, 2015 [1989]) samt Theo van Leeuwen, *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis* (New York: Oxford University Press, 2008).
- 39 Fairclough (2015), s. 57. Författarens översättning. I Faircloughs terminologi: members’ resources.
- 40 Fairclough (2015), s. 163.
- 41 Kimberlé W. Crenshaw ses av många som ”intersektionalitetens moder”. I artikeln ”Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color” (1991) undersöker Crenshaw det intersektionella sambandet mellan kön/genus och ras.
- 42 Enligt de los Reyes, Molina och Mulinari erbjuder intersektionalitet ”en teoretisk ram för att analysera hur makt konstitueras utifrån socialt konstruerade skillnader som är inbäddade i varandra och som förändras i skilda rumsliga och historiska sammanhang” (Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Mulinari, ”Introduktion. Maktens (o)lika förklädnader”, *Maktens (o)lika förklädnader. Kön, klass*

och etnicitet i det postkoloniala Sverige, red. Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Mulinari [Stockholm: Atlas, 2002], s. 25). En intersektionell analys ger möjlighet att kombinera bland annat feminism, queer, postkolonialism och anti-rasistiska teorier kopplat till exempelvis föreställningar om kön, klass, ras/eticitet för att synliggöra hur komplexa maktrelationer skapas och upprätthålls. Ansatsen utgår från Foucaults tanke om att makt och maktrelationer är något som görs i den sociala interaktionen människor emellan; de är därmed inte fasta och oföränderliga strukturer som fullkomligt styr människornas liv och valmöjligheter.

- 43 Paulina de los Reyes & Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* (Malmö: Liber, 2005) s. 25.
- 44 Fairclough (2015), s. 128–153 samt 154–176. Författarens översättning. Enligt Faircloughs terminologi: description, interpretation och explanation.
- 45 Erika Fischer-Lichte, ”Performance Analysis”, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, red. Minou Arjomand & Romana Mosse (London/ New York: Routledge, 2014), s. 53 f.
- 46 Martin & Sauter, s. 110.
- 47 Marco de Marinis, ”A Faithful Betrayal of Performance. Notes on the Use of Video in Theatre”, *New Theatre Quarterly*, vol. 1, nr. 4, 1985, s. 383.
- 48 Ibid., s. 383.
- 49 Pavis (1982), s. 123.
- 50 Fairclough (2015), s. 142 f.
- 51 Detta är intressant att jämföra med van Dijks teori om att diskurser medieras genom den kognitiva.
- 52 Fairclough (2015), s.155.
- 53 För mer läsning om Faircloughs syn på tolkning, se Fairclough (2015), s. 159 ff.
- 54 Ibid., s. 6.
- 55 Ibid., s. 168 f. Författarens översättning. Med Faircloughs terminologi: schema, frame och script.
- 56 Ibid., s. 169.
- 57 Ibid.
- 58 Se Theo van Leeuwen, *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis* (New York: Oxford University Press, 2008).
- 59 Ibid., s. 137.
- 60 Ibid., s. 42. Författarens översättning. Enligt Leeuwens terminologi: functionalization och identification.
- 61 Ibid.
- 62 Fairclough (2015), s. 76. Författarens översättning. Med Faircloughs terminologi: contents.
- 63 Ibid. Med Faircloughs terminologi: relations och subject positions.

4. Lille kung Mattias – barnet som medborgare och makthavare

- 1 Löfgren, *Backa Teater vs reality* (2013), s. 148.
- 2 Kung Mattias blir till exempel inbjuden av den svarta flickan Klu-Klu och hennes pappa kung Bum Drum till ett ospecificerat afrikanskt land som enligt sägen befolkas av ”kannibaler”. Befolkningen framställs som våldsamma ”vildar” och har en kultur där pojkar och flickor är jämställda. De hjälper Mattias att finansiera uppbyggnaden av landet med guld – något kung Bum Drum har ett överflöd av. Se Janusz Korczak, *Lille kung Mattias*, övers. Mira Teeman, (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974).
- 3 I början av spelperioden gestaltades Felicia dock av Ylva Olaison och när uppsättningen gästspelade i Washington DC 2013 gestaltades Felicia av Marall Nasiri.
- 4 För att läsa mer om begreppet gestus se Bertolt Brecht, *Om teater* (Stockholm: Norstedt, 1975), s. 121, samt Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, red., Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn (London/New York: Bloomsbury, 2015), s. 105–106, 168, 184.
- 5 Från antiken och framåt finns dokumenterade indelningar av livets olika stadier. Barns rättigheter, möjligheter och tillgång till en social gemenskap är således en fråga som sträcker sig tillbaka till den västerländska mänsklighetens vagga. Kyrkofadern Augustinus (354 e.Kr.–430 e.Kr) var först med att diskutera människans ålder inom den kristna traditionen genom det livshjul där döden och det eviga livet manifesterades (Clary Krekula & Barbro Johansson, ”Inledning”, *Introduktion till kritiska åldersstudier*, red. Clary Krekula & Barbro Johansson [Lund: Studentlitteratur, 2017], s. 40). Historikern Susanna Hedenborg beskriver i *Det gåtfulla folket. Barns villkor och uppfattningar av barnet i 1700-talets Stockholm* (1997) hur det redan under medeltiden finns exempel på hur barn och vuxna särskildes i den svenska strafflagstiftningen. Den nedre straffgränsen var sju år och barn mellan sju och femton år fick mildare straff än de som var över 15 år och räknades som myndiga (Hedenborg, s. 237). År 1734 höjdes myndighetsåldern till 21 år för män, vilket också var den ålder som de måste ha uppnått för att kunna gifta sig. Kvinnor behövde dock bara vara 15 år. Redan här fanns således en tanke om att ålder och kön har betydelse för vad som kan förväntas av en människa och att yngre inom rättssystemet skulle bedömas annorlunda än de som var myndiga. Överlag såg förutsättningarna för flickor och pojkar i till exempel Stockholm olika ut under 1700- och 1800-talet och social klass spelade stor roll. Medelklassflickor generellt stannade längre i föräldrahemmet och började arbeta utanför hemmet senare än pojkar. Medelklassens pojkar gick också oftare i den offentliga skolan (Hedenborg, s. 240 f). Nationalstaten Sverige styrdes länge av en kristen ideologi, där barn sågs som syndiga från födseln och därför behövde fostras, inte sällan genom fysisk bestraffning, till att bli goda, kristna människor – och i förlängningen få ett evigt liv. Här kopplades barnens plats i samhället främst till en kristen diskurs och

under lång tid var en av skolans viktigaste uppgifter att lära barn kristendom (Hedenborg, s. 138–143). Under 1700-talet ökade bland annat publikationen av barnböcker i Sverige stort med närmare 200 titlar jämfört med 50 titlar på 1600-talet, vilket indikerade att intresset för barn som läsare ökade (Hedenborg, s. 158). Dock skiljde sig inte råden till vuxna och barn åt i litteraturen, vilket, enligt Hedenborg, pekar på att barn och vuxna antogs ha samma egenskaper. Skillnad gjordes det däremot på klass och kön och olika böcker riktade sig till olika klasser och till antingen pojkar eller flickor (Hedenborg, s. 197). Dessa uppdelningar var alltså inom litteraturen viktigare än uppdelningen i vuxna och barn. Under upplysningen luckrades dock det strikt kristna perspektivets grepp om Europa upp och idéer om mänskligheten kopplades i allt högre grad till frågor om autonomi och förnuft. I Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) *Émile eller om uppfostran* (Émile ou De l'éducation), publicerad 1762, beskrevs till exempel pojkar som individer som borde bli uppfostrade med en större grad av frihet då de socialiseras från det ofullständiga och "naturliga" stadiet där de hade en drift att dominera världen och till exempel göra föräldrar till slavar, till att lära sig ta hänsyn till andra människor. Denna text blev ett viktigt bidrag i diskussionen om barns socialisering, rättigheter och agentskap. Även i Sverige började barnuppfostran i slutet av 1700-talet att bygga på idén om att barn skulle uppmuntras att tänka själva och på så vis lyda för att de själva förstod att det var det bästa, till skillnad från tidigare då barn främst skulle lyda Gud och sina föräldrar utan att ifrågasätta. Under denna tid ändrades också formen för barnböcker markant och det blev vanligare med fiktion för barn, vilket var en följd av pedagogiska idéer om att barn skulle lära sig genom goda exempel snarare än läsa konkreta råd (Hedenborg, s. 163). Diskursen om det goda och det onda barnet var vanlig i denna litteratur. I slutet av 1700-talet etableras således den moderna barndomsuppfattningen i form av att barn omtalas som havande en annan fysik och kognition än vuxna och ett behov av skydd, utgångspunkter som än idag är aktuella. När barn särskildes från vuxna betonades däremot klass och kön mindre. Barn blev hädanefter i större mån en enhetlig kategori som ställdes mot vuxna.

- 6 John Wall, "Human Rights in Light of Childhood", *International Journal of Children's Rights*, nr. 16 (2008), s. 524.
- 7 Mehmoona Moosa-Mitha, "A Difference-Centered Alternative to Theorization of Children's Citizen Rights", *Citizen Studies*, vol. 9, nr. 4, (2005) s. 378.
- 8 Ibid., s. 378–379.
- 9 Ibid.
- 10 Se avsnittet "Dominerande barnmedborgardiskurs".
- 11 Bengt Sandin, "Barndomens omvandling – från särart till likart", *Barnets bästa. En antologi om barndomens innebörder och välfärdens organisering*, red.: Bengt Sandin & Gunilla Halldén (Stockholm/Stehag: Brutus Östlunds Bokförlag Symposium, 2003), s. 224.
- 12 Sandin (2003), s. 225.

- 13 Kristina Engwall och Ingrid Söderlind, "Barn och demokrati i ett historiskt perspektiv", *Rösträtten 80 år*, red. Christer Jönsson (Stockholm: Justitiedepartementet, 2001), s. 187.
- 14 Ibid., s. 188.
- 15 Ibid.
- 16 Ingrid Pramling Samuelsson, Dion Sommer & Karsten Hundeide, *Barnperspektiv och barnens perspektiv i teori och praktik*, övers. Cecilia Falk & Katarina Falk (Stockholm: Liber, 2013), s. 48–49.
- 17 "Inkorporering av FN:s konvention om barnets rättigheter", Sveriges Riksdag, https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/arende/betankande/inkorporering-av-fns-konvention-om-barnets_H501SoU25, 2019-02-12.
- 18 "Barnkonventionen", Unicef, <https://unicef.se/barnkonventionen/las-texten, 2019-02-12>.
- 19 Ibid.
- 20 "Children's right to vote", European Union Agency for Fundamental Rights, <https://fra.europa.eu/en/publication/2017/mapping-minimum-age-requirements/right-to-vote, 2019-02-18>.
- 21 John Wall, "Can Democracy Represent Children. Towards a Politics of Difference", *Childhood*, vol. 19 (2012), s. 87–89.
- 22 "Hur fungerar ungdomsfullmäktige?", Göteborgs Stad, <https://goteborg.se/wps/portal?uri=gbglnk%3a20159131543716, 2019-02-12>.
- 23 År 1985 uppvaktade Svenska barnläkarföreningen för första gången dåvarande justitieminister Sten Wickbom med kravet på att utreda barns rösträtt – eller snarare i praktiken att ge föräldrar rätten att förvalta barns röster fram till att de fyller 18 år och därmed rösta i barnens ställe ("Barnpolitik", *Tidningarnas Telegrambyrå*, 1985-06-06. Här används explicit begreppet "föräldrar" istället för "vårdnadshavare"). Debattinlägget ledde inte till någon offentlig debatt, så Barnläkarföreningen gjorde också en hemställan till regeringen där medlemmarna begärde att en utredning av hur barnfamiljers ställning kunde förstärkas och av möjligheten att låta barnen få rösträtt genom att representeras av sina föräldrar (*Rösträtt för barn – en demokratisk framtidsfråga*, red. Gunnel Gustafsson [Umeå: Forskningsrapport Umeå universitet, 2004:1], s. 33). Regeringen svarade att "Förverkligar man tanken att minderåriga skall ha 'rösträtt' i allmänna val innebär det att småbarnsföräldrar i praktiken skulle få mer än en röst, eftersom de skulle utöva även sina barns rösträtt. Detta skulle komma i konflikt med den inom en demokrati mycket grundläggande principen 'en person, en röst' – att barnens röster istället representeras enligt 'en person, ingen röst' var inget som formulerades som ett problem (Gustafsson, s. 33). Regeringens svar uteslöt således barn själva som medborgare och rätt till information och en egen röst. Två år senare tog historieprofessorn Jörgen Weibull och författaren Andres Küng, båda verksamma inom Folkpartiet, över stafettpinnen och propagerade i DN-artikeln "Ge barnen rösträtt" för att

ge föräldrar rätt att ombudsrösta för barnen. De menade också att rösträtten är en mänsklig rättighet som bör ges ”varje svensk medborgare avsett kön, hudfärg, eller ålder samt oberoende av om hon eller han kan utöva denna rättighet” (Jörgen Weibull & Andres Küng, ”Ge barnen rösträtt”, *Dagens Nyheter*, 1987-11-18, citerad i *Rösträtt för barn – en demokratisk framtidsfråga*, red. Gunnel Gustafsson [Umeå: Forskningsrapport Umeå universitet, 2004:1], s. 34). Sex år senare, 1991, hakade Miljöpartiet på, men ansåg inte att vårdnadshavarna skulle förvalta barnens röster, utan att rösträttsåldern skulle sänkas till 16 år samt att ett barnparlament skulle inrättas i en särskild kammare i riksdagen, där ledamöter från hela landet träffades för att diskutera riksdagsfrågor (”Miljöpartiet vill ha barnkammare”, *Tidningarnas Telegrambyrå*, 1991-08-27). År 1993 påbörjade Sveriges första Barnombudsman Louise Sylvander sitt arbete. Hon drev frågan om att barn skulle få kommunal rösträtt eftersom ”barn bör ha någon form av rösträtt i de frågor som direkt berör dem” och att ”barn är den omyndiga hälften av befolkningen, som också måste få göra sin röst hörd” (”Sveriges första Barnombudsman vill ge barn rösträtt i kommunalvalen”, *Tidningarnas Telegrambyrå*, 1993-06-30). Här börjar debattörerna omfamna barns rätt till en egen röst och till delaktighet i de beslut som påverkar deras vardag, men varken Folkpartiets, Miljöpartiets eller Barnombudsmannens förslag ledde inte till några reella förändringar gällande barns rätt till partipolitiskt inflytande och en egen röst. År 2001 hölls en konferens vid Umeå universitet på temat ”Rösträtt för barn – en demokratisk samtidsfråga”, där ett antal konferensdeltagare debatterade barns rösträtt. Till exempel argumenterade barnläkaren Bengt Lagerkvist och barnhälsovårdsöverläkaren Berndt Eckerberg för att föräldrar bör förvalta barnens röster, men fick mothugg då val- och ungdomsforskaren Henrik Oscarsson påvisade att ett sådant system skulle ge marginell skillnad i valutgången, då röstberättigade svenska väljare som har barn i hushållet inte röstar annorlunda än vuxna väljare som inte har barn. Snarare är det faktorer som kön, klass, ålder och regional hemvist som spelar roll för röstningen. Oscarsson förde också fram att när frågan om att ge alla barn rösträtt ställdes i 2000 års riks-SOM-undersökning var det över 90 procent som tyckte att det var ett dåligt eller ganska dåligt förslag, vilket därmed innebär att folket fortfarande behandlade frågan om barns rösträtt som otänkbar. Enligt denna statistik skulle därmed vårdnadshavares förvaltning av barns röster inte påverka politiken nämnvärt samtidigt som rösträtt för barn visade sig vara ”ett av de mest impopulära förslag som medborgarna (det vill säga vuxna) någonsin tillfrågats om” (Gustafsson, s. 29). Gunnel Gustafsson, professor i statsvetenskap, framhävde att förståndshandikappade före 1988 inte hade rösträtt, men i och med gode man-systemet fick det: ”Den diskvalificeringsgrund ifråga om rätten att rösta som tidigare gällt dem som då varit förklarade omyndiga togs alltså bort med hänvisning till alla människors lika värde” och kopplade således detta till frågan om vårdnadshavares rätt att förvalta sina barns rösträtt (Gustafsson, s. 39). Gustafsson menade också att eftersom vårdnadshavare har både juridiskt och praktiskt ansvar för sina barn, bör de kunna fungera som ombud för dem – i en demokrati bör ansvar och makt rimligtvis hänga samman.

- 24 ”En reformerad grundlag”, Barnombudsmannen,
<https://www.barnombudsmannen.se/barnombudsmannen/vart-arbete/nyar-emissvar/2009/4/en-reformerad-grundlag-sou-2008125/>, 2019-02-17.
- 25 Ibid.
- 26 John Wall, *Ethics in Light of Childhood* (Washington: Georgetown University Press, 2010) s. 1.
- 27 Moosa-Mitha, s. 384.
- 28 Wall (2012), s. 95.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid., s. 86-87.
- 31 Ibid., s. 87. För mer läsning om skillnadsbaserad teori se: Nira Yuval-Davis, ”Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism”, *Race, Identity and Citizenship. A Reader*, red. Rodolfo D. Torres, Louis F. Miron & Jonathon Xavier Inda (Oxford: Blackwell, 1999), Stuart Hall & David Held, ”Citizens and Citizenship”, *New Times. The Changing Face of Politics in the 1990s*, red. Stuart Hall & Martin Jacques (London: Lawrence & Wishart in association with Marxism Today, 1989), Barbara Hobson & Ruth Lister, ”Citizenship”, *Contested Concepts in Gender and Social Politics*, red. Barbara Hobson, Jane Lewis & Birthe Siim, (Cheltenham: Elgar, 2002), Ruth Lister, *Citizenship: Feminist Perspectives*, (Basingstoke: Macmillan, 1997), Jennifer Nedelsky, ”Law, Boundaries and the Bounded Self”, *Law’s Relations. A Relational Theory of Self, Autonomy, and Law* (New York: Oxford University Press, 1990).
- 32 John Wall (2008), s. 523.
- 33 Ibid., s. 524.
- 34 Jens Qvortrup, ”Childhood Matters. An Introduction”, *Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics*, red. Jens Qvortrup, Marjatta Bardy, Giovanni Sgritta & Helmut Wintersberger, (Aldershot: Avebury, 1994) s. 4–5. Se även Allison James, Chris Jenks & Alan Prout: *Theorizing Childhood* (Cambridge/New York: Polity Press, Teachers College Press, 1998).
- 35 Se Alan Prout & Allison James, ”A New Paradigm for the Sociology of Childhood? Provenance, Promise and Problems”, *Constructing and Reconstructing Childhood*, red. Alan Prout & Allison James (New York: Routledge, 2015 [1990]), s. 6–28.
- 36 Nick Lee, *Childhood and Society. Growing up in an Age of Uncertainty* (Maidenhead: Open University Press 2001) s. 9.
- 37 Wall (2012) s. 93.
- 38 Lee, s. 137.
- 39 Ibid., s. 137.
- 40 Leena Alanen, *Modern Childhood? Exploring the ”Child Question” in Sociology*, (Jyväskylä: Pedagogiska forskningsinstitutet, 1992), s. 106–109.

41 Trots Barnkonventionen och den stora mängd forskning som bedrivs om barns och ungas livsvillkor, har barn och unga idag fortfarande på många sätt ett marginellt utrymme och inflytande över det samhälle som de också är en del av. Ett exempel på hur Blivandediskursen verkar idag är att barn och unga ytterst sällan själva kommer till tals i nyhetsrapporteringen. På uppdrag av Unicef Sverige, BRIS och Rädda Barnen gjorde Retriever Sverige 2012 en analys av hur barn synliggjordes i svensk media under perioden 1 juni 2011 till den 31 maj 2012 (*Får barnen komma till tals? Mediananalys: om barns synlighet i svensk media*, rapport från Retriever Sverige 2012, s. 2). Källurvalet bestod av både tryckta och webbaserade tidningar och de som analyserades var Aftonbladet, Dagens Nyheter, Expressen, Göteborgs-Posten, Svenska Dagbladet och Sydsvenskan (Ibid., s. 19). Sökningen gjordes på artiklar där orden barn eller uppväxt förekom. Målet med analysen var att undersöka hur ofta barn kom till tals i frågor som rörde dem, vilka som främst uttalade sig om barn, i vilka sammanhang som barn omnämndes eller representerades samt vilken plats de fick i de fall de omtalas. Analysen visade att ”i över en tredjedel av publiciteten om barn är tendensen negativ”, ”barn ges rollen som offer i 28 procent av artiklarna som handlar om barn eller där barn är omnämnda”, ”barn kommer till tals i 1,7 procent av artiklarna som handlar om dem själva” och ”den aktör som uttalar sig mest i publicitet gällande barn är politiker. I 13 procent av publiciteten uttalar sig en eller flera politiker. Föräldrar till barn kommer till tals i åtta procent” (Ibid., s. 3). Artiklarna där barn på olika vis fanns representerade eller omnämnda handlade, i den storleksordning som de nämns, främst om brott gjorda mot barn, om att få barn eller att barn fötts, vuxna som nämner att de har barn, uppväxt, hälsa och skola/utbildning, aktiviteter och, först på åttonde plats: barns levnadsvillkor. Undersökningen pekar på en stor brist på barns egna röster och erfarenheter i den offentliga sfär som dagspressen utgör – barn i Sverige har i praktiken inte tillgång till yttrandefrihet i det offentliga samtalet via denna typ av medier. Naturligtvis existerar andra arenor såsom Svenska Dagbladets juniortidning, Sydsvenskans Minibladet, bloggar, vloggar, youtubekanaler och andra typer av sociala medier där barn och unga kommer till tals. Problemet med dessa arenor är att de inte på samma vis som de största dagstidningarna har rollen av en gemensam betydande faktor för *både* barn och vuxna i den offentliga debatten. På nätet tenderar vi att söka oss till likasinnade, medan de största dagstidningarna förväntas stå för objektiv journalistik. Dagstidningarna tillämpar de pressetiska reglerna som innefattar att ge korrekta nyheter, vara generös med bemötanden, respektera den personliga integriteten, vara varsam med bilder, sträva efter att höra båda sidor och vara försiktig med nampubliceringar – något många på sociala medier inte tillämpar (”Etiska regler för press, TV och radio”, Pressens opinionsnämnd, <https://po.se/pressetik/>, 2019-02-13). Dagspressen fungerar även idag som en samlande arena, där många perspektiv och röster lyfts fram i en tid som blivit allt mer polariserad. Om barn är medborgare med yttrandefrihet i lika hög grad som vuxna, borde även deras röster finnas representerade där.

- 42 Clary Krekula & Barbro Johansson, "Inledning", *Introduktion till kritiska åldersstudier*, red. Clary Krekula & Barbro Johansson (Lund: Studentlitteratur, 2017), s. 14.
- 43 Att kön beskrivs binärt är självklart ett stort problem, då könsidentiteter snarare borde förstås som ett spektrum.
- 44 Jack Flasher, "Adulthood", *Adolescence* vol. 13, nr. 51 (1978), s. 517.
- 45 John Bell, "Understanding Adulthood. A Key to Developing Positive Youth-Adult Relationships", *The Freechild Project*, 1995, s. 1–2.
- 46 Bell, s. 7 (författarens översättning).
- 47 Dion Sommer, *Barndomspsykologi. Utveckling i en förändrad värld*, övers. Per Larson (Hässelby: Runa förlag, 2005 [2003]), s. 46.
- 48 *Ibid.*, s. 149.
- 49 Samtliga titlar på musikstyckena är satta av musikern och kompositören Stefan Abellson.
- 50 *Lille kung Mattias*, filmad arkivversion inspelad våren 2010, Backa Teater.
Tid: 00:01:34.
- 51 *Ibid.*, 00:02:17–00:02:39.
- 52 *Ibid.*, 00:02:39–00:02:44.
- 53 *Ibid.*, 00:02:44–00:02:54.
- 54 *Ibid.*, 00:03:02–00:03:56.
- 55 *Ibid.*, 00:04:04–00:04:14.
- 56 *Ibid.*, 00:04:28–00:04:39.
- 57 *Ibid.*, 00:04:39–00:04:50.
- 58 I Sverige har nio tronarvingar haft förmyndare eftersom de ärvt tronen som barn: Valdemar Birgersson (1238–1302), Birger Magnusson (1280–1321), Magnus Eriksson (1316–1374), Erik av Pommern (1382–1459), Gustav II Adolf (1594–1632), Kristina (1626–1689), Karl XI (1655–1697), Karl XII (1682–1718), Gustav IV Adolf (1778–1837). Se Åke Ohlmarks, *Alla Sveriges kungar*, (Stockholm; Almqvist & Wiksell Förlag) s. 66, 70, 72, 84, 116, 118, 122, 124, 134.
- 59 *Lille kung Mattias*, 00:08:50
- 60 *Ibid.*, 00:08:54–00:09:18.
- 61 *Ibid.*, 00:10:42–00:11:15.
- 62 *Ibid.*, 00:14:36–00:14:53.
- 63 *Ibid.*, 00:16:01–00:19:50.
- 64 *Ibid.*, 00:21:48.
- 65 *Ibid.*, 00:21:53–00:22:26.
- 66 *Ibid.*, 00:22:39–00:23:06.
- 67 *Ibid.*, 00:23:44–00:24:03.

- 68 Ibid., 00:25:32–00:25:58.
- 69 Ibid., 00:26:40–00:28:13.
- 70 Ibid., 00:28:14–00:28:18.
- 71 Ibid., 00:23:27.
- 72 Ibid., 00:28:33–29:10.
- 73 Ibid., 00:30:20.
- 74 Ibid., 00:31:13–00:31:27.
- 75 Lee, s. 62.
- 76 *Lille kung Mattias*, 00:31:51–00:31:58.
- 77 Ibid., 00:31:58–00:32:13.
- 78 Ibid., 00:32:13–00:32:21.
- 79 Ibid., 00:37:43–00:38:17.
- 80 Ibid., 00:38:48–00:40:14.
- 81 Ibid., 00:40:22–00:42:15.
- 82 Ibid., 00:42:45–00:43:16.
- 83 Ibid., 00:44:01–00:44:25.
- 84 Ibid., 00:44:27–00:44:43.
- 85 Ibid., 00:44:45–00:44:52.
- 86 Ibid., 00:46:07.
- 87 Ibid., 00:46:08–00:46:46.
- 88 Ibid., 00:46:54.
- 89 Ibid., 00:46:56–47:07.
- 90 Skådespelerskan Anna Harling är fortfarande klädd som Felicia, men ändrar också till viss del tilltal och intar en uppmuntrande roll då hon intervjuar barn i publiken. Därför väljer jag att tolka henne som ett slags hybrid mellan rollfigur och skådespelare i detta skede.
- 91 *Lille kung Mattias*, 00:48:26.
- 92 Ibid., 00:55:00–55:27.
- 93 Ibid., 00:55:44.
- 94 För mer om inre delaktighet se Karin Helander, "Vision, kunnande och samspel. Barnteater och kvalitet i historiskt perspektiv", *Mycket väl godkänd. Vad är kvalitet i barnkulturen?*, red.: Karin Helander, Skrift nr. 47 (Centrum för barnkulturforskning: Stockholms universitet, 2014), s. 26–28.
- 95 *Lille kung Mattias*, 00:57:26–00:57:36.
- 96 Ibid., 00:57:45–00:58:06.
- 97 Ibid., 00:58:06–00:58:10.

- 98 Ibid., 00:58:13–00:58:19.
99 Ibid., 00:59:06.
100 Ibid., 00:59:29–1:00:23.
101 Ibid., 1:00:32–1:00:56.
102 Ibid., 1:01:38–1:01:40.
103 Ibid., 1:15:25–1:15:32.
104 Ibid., 1:15:47–1:15:59.
105 Ibid., 1:15:59–1:16:12.
106 Ibid., 1:16:42–1:16:57.
107 Ibid., 1:17:05–1:17:20.
108 Ibid., 1:17:26–1:17:36.
109 Ibid., 1:17:38–1:18:24.
110 Ibid., 1:18:44–1:19:04.
111 Ibid., 1:19:04–1:19:13.

5. Gangs of Gothenburg – den vita blicken på gängmedlemmen

- 1 Mikael Löfgren, ”Verkligheten som källa”, *Backa Teater vs reality*, s. 119
- 2 Vladi sitter redan i rummet när publiken kommer in och är således fysiskt närvarande under alla scener innan han själv talar.
- 3 Se kapitel ”Semiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys”.
- 4 Se Fairclough (2015), s. 128–177.
- 5 Se avsnittet ”Nyckelbegrepp från Theo van Leeuwens socialsemiotik”.
- 6 Theo van Leeuwen, *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis* (New York; Oxford University Press, 2008) s. 42.
- 7 Lasse Wierup & Matti Larsson, *Svensk maffia. En kartläggning av de kriminella gängen* (Stockholm: Norstedt, 2007) s. 240 f.
- 8 Ingemar Nilsson, ”Acar talar ut från gömstället” i *Göteborgs-Tidningen* 2008-01-16, s. 14.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Mattias Hagberg, ”En värld av gäng”, *Göteborgs-Posten* 2010-02-18.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.

- 15 Wierup & Larsson s. 228.
- 16 Zoran Cale & Anna-Karin Sandström, "Ungdomar i förorterna värvas för att begå brott. Hundratals Botkyrkabor ingår i kriminella nätverk", *Mitt i Botkyrka/Salem* 2009-09-01, s. 5.
- 17 Wierup & Larsson s.219.
- 18 Ibid., s. 222.
- 19 Clarence Frenker: "Han hoppade av OG", *Metro Göteborg* 2009-10-22, s. 12.
- 20 Ibid., s. 12.
- 21 Ibid., s. 12.
- 22 Therese Svensson, "Vita män på gränsen. Om vitifierad underklassmaskulinitet i Dan Anderssons roman *Chi-mo-ka-ma*", *Ras och vithet. Svenska rasrelationer i går och i dag*, red. Tobias Hübinette (Lund: Studentlitteratur, 2017), s. 139. Se också Therese Svensson, "Alla rasifieras!", <http://tidskriftenmana.se/alla-rasifieras/>, 2020-03-04.
- 23 "Om ras och vithet i ett samtida Sverige. Introduktion", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, red. Tobias Hübinette, Helena Hörnfeldt, Fataneh Farahani & René León Rosales (Tumba: Mångkulturellt centrum, 2012), s. 11–36.
- 24 Les Back, *New Ethnicities and Urban Culture. Rasicms and Multiculture in Young Lives* (London: UCL Press, 1996), s. 107.
- 25 "Om ras och vithet i ett samtida Sverige. Introduktion", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, red. Tobias Hübinette, Helena Hörnfeldt, Fataneh Farahani & René León Rosales (Tumba: Mångkulturellt centrum, 2012), s. 25. För forskning om förorten som en markerat rasifierad plats se Åsa Andersson, *Inte samma lika. Identifikation hos tonårsflickor i en multietnisk stadsdel* (Stockholm: Symposium, 2003), Irene Molina, *Stadens rasifiering. Etnisk boendesegregation i folkhemmet* (diss. Uppsala) (Uppsala universitet, 1997).
- 26 Urban Eriksson, "Förortens diskursiva topografi. Bilder av de/det Andra", *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorten* (Stockholm: Riksantikvarieämbetet/Integrationsverket), s. 56–63.
- 27 Mickes och Camillas kommentarer och den funktion de fyller kommer jag dock att ta upp i ett senare avsnitt, då detta också hybridiserar diskursen.
- 28 *Gangs of Gothenburg*, filmad arkivversion inspelad 17 december 2009, Backa Teater. Tid: 00:21:01–00:21:08.
- 29 Ibid., 00:22:07.
- 30 Ibid., 00:23:10.
- 31 Ibid., 00:23:14 samt 00:23:36.
- 32 Minoritetssvenskar definieras som personer som är utrikes födda eller är inrikes födda med två utrikes födda föräldrar. Majoritetssvenskar definieras som personer som är födda i Sverige med två inrikes födda föräldrar eller en inrikes född och en

- utrikes född förälder. ”Antal personer med utländsk eller svensk bakgrund (grov indelning) efter region, ålder och kön. År 2002 – 2018”, SCB, http://www.statistikdatabasen.scb.se/pxweb/sv/ssd/START__BE__BE0101__BE0101Q/UtlSvBakGrov/table/tableViewLayout1/, 2019-10-18.
- 33 Sara Ahmed, ”Vithetens fenomenologi”, *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr. 1–2 (2010), s. 62.
- 34 Ibid., s. 62 f.
- 35 Ibid., s. 63.
- 36 Ibid., s. 64.
- 37 En intressant detalj är att regissören Mattias Andersson nämner i en artikel att skolpubliken under dagföreställningarna i högre utsträckning tittade direkt på Amir i rummet än den i regel vuxna publiken under kvällsföreställningarna, som istället tittade på bildskärmarna. Se Mattias Andersson, ”Det växer ett träd i Göteborg”, *Dagens Nyheter* 2016-10-02, s. 15.
- 38 *Gangs of Gothenburg*, 00:08:21–00:08:34.
- 39 Ibid., 00:08:34 samt 00:09:33.
- 40 Ibid., 00:09:17–00:09:27.
- 41 Ibid., 01:14:07.
- 42 Ibid., 01:14:20.
- 43 Ibid., 01:15:27.
- 44 Ibid., 01:15:53.
- 45 Ibid., 01:16:23.
- 46 Ibid., 01:16:35.
- 47 Ibid., 01:17:05.
- 48 Ibid., 01:23:32.
- 49 Ibid., 01:23:58.
- 50 Ibid., 01:24:42.
- 51 Ibid., 01:27:18.
- 52 Ibid., 01:27:48.
- 53 Ibid., 01:28:04.
- 54 Ibid., 01:33:45.
- 55 ”Lascia ch'io pianga” är en aria ur Georg Friedrich Händels opera *Rinaldo* (1711).
- 56 *Gangs of Gothenburg*, 01:34:59.
- 57 Ibid., tid: 01:35:59.
- 58 Ibid., 01:36:20.
- 59 Ibid., 01:36:30.

- 60 Ibid., 01:36:34.
- 61 Amy L. Best, "Doing Race in the Context of Feminist Interviewing: Constructing Whiteness Through Talk", *Qualitative Inquiry*, vol. 9, nr. 6 (2003), s. 898.
- 62 Ibid., s. 898.
- 63 Richard Dyer, *White* (London/New York: Routledge, 1997) s. 9 f.
- 64 *Gangs of Gothenburg*, 00:11:19–00:11:24.
- 65 Ibid., 00:05:30–00:05:58.
- 66 Ibid., 00:06:46–00:07:37.
- 67 Lena Sawyer, "Routings: 'Race, African Diasporas, and Swedish belonging'", *Transforming Anthropology*, vol. 11, nr. 1 (2002), s. 16.
- 68 *Gangs of Gothenburg*, 00:21:54 samt 00:23:20.
- 69 Ibid., 00:44:04–00:44:20.
- 70 Ibid., 00:44:22.
- 71 Ibid., 00:44:27–00:44:49.
- 72 Ibid., 00:44:54.
- 73 Göteborgskravallerna är en beteckning för de kravaller som ägde rum i samband med demonstrationerna under EU-toppmötet i Göteborg juni 2001. Vid händelsen vid Schillerska Gymnasiet blev 78 personer utsläpade på gården och fick ligga där i över en timme medan polisen genomskötte huset. "Polisja till skadestånd för Schillerska-insats", *Dagens Nyheter*, <https://www.dn.se/nyheter/sverige/polis-ja-till-skadestand-for-schillerska-insats/>, 2019-07-23.
- 74 *Gangs of Gothenburg*, 00:45:30–00:45:47.
- 75 Ibid., 00:45:57.
- 76 Ibid., 00:46:15–00:46:26.
- 77 Ibid., 00:46:26.
- 78 Ibid., 00:47:01
- 79 Ibid., 00:47:09–00:47:41.
- 80 Ibid., 00:48:04–00:48:56.
- 81 Ibid., 00:49:02.
- 82 Insatsen syftar till att minska aggressivitet, öka sociala färdigheter och främja den moraliska utvecklingen hos ungdomar i åldern 12–20 år med betydande brister i sociala färdigheter, förmåga till ilskekontroll och moraliskt resonering. På längre sikt är syftet att förhindra att de återfaller i normbrytande beteende. "ART (Aggression Replacement Training)", Socialstyrelsen, <https://www.socialstyrelsen.se/utveckla-verksamhet/evidensbaserad-praktik/metodguiden/art-aggression-replacement-training/>, 2014-08-13.
- 83 *Gangs of Gothenburg*, 01:05:13.

- 84 Ibid., 01:07:55.
- 85 Ibid., 01:08:11.
- 86 Ibid., 01:10:57.
- 87 Ibid., 01:11:32.
- 88 HübINETTE et al, "Om ras och vithet i det samtida Sverige", www.tobiashubINETTE.se/ras_vithet_sverige.pdf, 2012, s. 48–50 samt s. 53–55, 2018-10-03.
- 89 IréNE MOLINA, *Stadens rasifiering. Etnisk segregation i folkhemmet* (diss. Uppsala) (Uppsala: Uppsala universitet, 1997), s. 60 f samt s. 96–97.
- 90 *Gangs of Gothenburg*, 01:30:05.
- 91 Ibid., 01:31:17.
- 92 Ibid., 01:31:50.
- 93 Författarens egen översättning. Originaltexten är: "Va tacito e nascosto, / quand' avido è di preda, / l' astuto cacciatore. / E chi è mal far disposto, / non brama che si veda / l' inganno del suo cor."
- 94 Ida Thellenberg, "Ingen skillnad på hur pojkar och flickor uttrycker aggressivitet", *Kvällsposten* 2007-08-17, s. 11.
- 95 Anna Körnung, *Mitt i Vallentuna* 2010-12-28, s. 14.
- 96 Jessica Balksjö, "Vanligare att tjejer slår ner tjejer", *Svenska Dagbladet* 2008-06-11, s. 7.
- 97 Balksjö, s. 7.
- 98 *Tidningarnas Telegrambyrå*, "Tjejgäng angrep 13-åring", 2008-02-04, s. 1.
- 99 Björn Lidén, "13-årig tjej slog ner tonårsflicka", *GöteborgsTidningen* 2008-12-11, s. 11.
- 100 Kicker är en svensk ungdomskultur. Kickertjejer hänger ofta i gäng och bär märkeskläder av sportmodell med prassliga träningsbyxor och sportskor. Under 1990-talet var filaskor och adidasbyxor vanligt. Ofta är håret blonderat. "Svenska subkulturer vi aldrig glömmer", *Fokus. Sveriges Nyhetsmagasin*, 2019-05-05.
- 101 *Gangs of Gothenburg*, 00:28:00.
- 102 Ibid., 00:29:56.
- 103 Ibid., 00:31:15.
- 104 Ibid., 00:34:43.
- 105 Ibid., 00:37:15.
- 106 Ibid., 00:51:19
- 107 Ibid., 00:52:07.
- 108 Ibid., 00:53:17.
- 109 Ibid., 00:53:50.
- 110 Ibid., 01:19:30

- 111 Ibid., 01:19:42.
112 Ibid., 01:19:56.
113 Ibid., 01:20:00.
114 Ibid., 01:20:39.
115 Ibid., 01:21:04.
116 Ibid., 01:21:20.
117 Ibid., 01:21:24.
118 Ibid., 01:21:56.
119 Ibid., 01:22:30.
120 Ibid., 01:22:36.
121 Ibid., 01:22:42.
122 Ibid., 00:13:51–00:14:09.
123 Då musikerna på Backa Teater inte sparat musikfilerna från föreställningen vet de inte med säkerhet vilket stycke detta är.
124 *Gangs of Gothenburg*, 00:38:59.
125 Ibid., 00:40:19
126 Ibid., 00:42:20.
127 Ibid., 00:50:30–00:50:52.
128 Ibid., 00:25:07–00:25:54.
129 Ibid., 01:09:05.
130 Ibid., 01:10:30.
131 Ibid., 00:55:03.
132 Ibid., 00:55:24–00:55:57.
133 *La Folia* är en dansmelodi som spreds från Spanien och Portugal över Europa under 1500- och 1600-talen. Musikerna i föreställningen spelar en variant av denna komponerad av Antonio Vivaldi.
134 *Gangs of Gothenburg*, 00:57:35.
135 Ibid., 00:57:40.
136 Ibid., 00:59:33.
137 Ibid., 00:59:37.
138 Ibid., 00:59:58.
139 Ibid., 01:00:14.
140 Ibid., 01:01:09.
141 Ibid., tid: 01:02:55.

6. *5boys.com* – den patriarkale pojken och hans antagonister

- 1 Igor Gostuški är utbildad vid Musikakademien i Belgrad och har genom åren vunnit ett flertal priser i Serbien för sina kompositioner och musikproduktioner. Han har arbetat med komposition för teater i Storbritannien, Österrike och Danmark och sedan 2012 samarbetar han återkommande med Anja Suša. Några av hans senaste produktioner inkluderar *On Emotion* på Soho Theater i London, *The Visit* på Aarhus Teater och *Vår klass* på Helsingborgs Stadsteater. ”Kompositör Igor Gostuški”, Göteborgs Stadsteater, <http://www.Stadsteatern.goteborg.se/backateater/om-oss/vi-jobbar-har/konstnarlig-personal/igor-gostuski/>, 2019-02-01.
- 2 Raewyn Connell, *Maskuliniteter*, (Göteborg: Daidalos, 2008 [1995]) s. 69.
- 3 Annette Wannamaker, *Boys in Children’s Literature and Popular Culture. Masculinity, Abjection and the Fictional Child*, (New York: Routledge, 2008) s. 24.
- 4 David Buchbinder, *Performance Anxieties. Re-Producing Masculinity* (St Leonards: Allen and Unwin, 1998) s. 12–13.
- 5 Timothy Beneke, *Proving Manhood. Reflections on Men and Sexism* (Berkeley/California: University of California Press, 1997) s. 47–48. Författarens översättning.
- 6 Buchbinder, s. 73.
- 7 Ibid., s. 74-75.
- 8 Ibid., s. 124.
- 9 Ibid., s. 125.
- 10 Ibid., s. 126–127.
- 11 Ibid., s. 128.
- 12 Ordet cisperson betyder att en individs biologiska och juridiska kön hänger ihop med hens könsidentitet. Ett exempel på en cisperson kan vara en person som föds med snippa (biologiskt kön), blir registrerad som ”kvinna” hos myndigheter (juridiskt kön), som ser, och alltid har sett, sig själv som kvinna (könsidentitet) och som genom exempelvis kläder, kroppsspråk, frisyre och socialt beteende uttrycker sin könstillhörighet som kvinna (könsuttryck). Dessa individer kan benämnas som cispersoner och centralt i positionen som cisperson är att den i hög grad förknippas med sociala föreställningar om normal, naturlig och frisk, någonting som medför många privilegier. ”Cisperson”, Nationella sekretariatet för genusforskning, <https://www.genus.se/ord/cis/>, 2019-01-31.
- 13 I en slovensk kontext är dragspelet ett mycket vanligt förekommande instrument.
- 14 *5boys.com*, sufflösmanus från Backa Teater, övers.: Lucia Cajchanová & Henrik Dahl (Göteborg, 2012) s. 4. Anledningen till att ange både sidor i sufflösmanus och tider i arkivfilmen framöver är att texten ofta levereras snabbt och sufflösmanuset krävs därför som stöd. I sufflösmanuset saknar replikerna stor bokstav i början av meningar och vid egennamn. I de flesta fall saknas också skiljetecken.

Jag har valt att behålla detta i citaten därför att en omskrivning som inkluderar skiljetecken alltför mycket skulle förvanska replikerna. *5boys.com*, filmad arkivversion, inspelad våren 2012, 00:22:10.

- 15 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985) s. 2.
- 16 Michael S. Kimmel, "Masculinity as Homophobia. Towards Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity", *Toward a New Psychology of Gender*, red. Mary M. Gergen och Sara N. Davis (New York: Routledge, 1997) s. 224.
- 17 *5boys.com*, sufflösmanus, Backa Teater, s. 7. Filmad arkivversion, tid: 00:26:10.
- 18 Ibid. s. 7. 00:26:35.
- 19 Ibid. s. 7. 00:26:42.
- 20 Ibid. s. 7 f. 00:26:46.
- 21 Beneke, s. 47. Författarens översättning.
- 22 *5boys.com*, sufflösmanus, Backa Teater, s. 5. Filmad arkivversion, tid, 00:24:49.
- 23 Ibid., s. 22. 00:44:44.
- 24 Ibid., s. 24f. 00:46:45.
- 25 Ibid., s. 27. 00:48:20.
- 26 Ibid., s. 31. 00:53:33–00:54:41.
- 27 Ibid., s. 32. 00:54:56.
- 28 Ibid., s. 32. 00:52:02.
- 29 Ibid., s. 32. 00:55:34.
- 30 Ibid., s. 35. 00:59:30.
- 31 Ibid., 00:59:32.
- 32 Ibid., 00:59:42.
- 33 Ibid., s. 39. 01:05:46.
- 34 Ibid., 01:05:50.
- 35 Ibid., 01:06:06.
- 36 Ibid., 01:06:23.
- 37 Kimmel, s. 234
- 38 Ibid., s. 234.
- 39 Eve Kosofsky Sedgwick, "How to Bring Your Kids Up Gay", *Social Text*, nr. 29 (1991), s. 23.
- 40 Leken kallas detta explicit i en replik.
- 41 *5boys.com*, sufflösmanus, Backa Teater, s. 41. Filmad arkivversion, tid: 01:08:42.
- 42 Ibid., 01:09:10.
- 43 Ibid., s. 42. 01:09:27.

- 44 Ibid., 01:09:50.
- 45 Ibid., s. 44. 01:10:45.
- 46 Ibid., 01:11:00.
- 47 Ibid., 01:11:07.
- 48 Ibid., 01:11:16.
- 49 Ibid., 01:11:22.
- 50 Ibid., 01:11:33
- 51 Ibid., 01:11:44.
- 52 Fanny Ambjörnsson & Maria Jönsson, "Inledning", *Livslinjer. Berättelser om ålder, genus och sexualitet* (Göteborg: Makadam, 2010), s. 9.
- 53 *5boys.com*, sufflösmanus, Backa Teater, s. 45. Filmad arkivversion, tid: 01:12:00.
- 54 Ibid., 01:12:07.
- 55 Ibid., 01:12:17.
- 56 Ibid., 01:12:21.
- 57 Ibid., s. 46. 01:12:53.
- 58 Ibid., 01:13:14.
- 59 Ibid., 01:13:49.
- 60 Ibid., s. 47. 01:14:04.
- 61 Ibid., s. 48. 01:14:38.
- 62 Ibid., s. 49. 01:15:18.
- 63 Ibid., s. 50. 01:19:27.
- 64 Ibid., 01:19:35.
- 65 Ibid., 01:19:39.
- 66 Ibid., 01:19:48.
- 67 Ibid., 01:19:55.
- 68 Ibid., 01:20:06.
- 69 Ibid., s. 51. 01:20:27.
- 70 Ibid., s. 52 f. 01:21:23.
- 71 Ibid., s. 53. 01:22:00.
- 72 Ibid., 01:22:03
- 73 Ibid., s. 54. 01:22:18.
- 74 Ibid., s. 55. 01:22:22.
- 75 Ibid., s. 56. 01:25:36.
- 76 Ibid., 01:25:51.
- 77 Ibid., 01:26:00

- 78 Ibid., s. 35. 00:59:33.
- 79 Ibid., s. 40. 01:07:38.
- 80 Ibid., 01:07:46.
- 81 Ibid., 01:07:54.
- 82 Ibid., 01:08:00
- 83 Ibid., 01:08:01.
- 84 Ibid., 01:08:05.
- 85 Ibid., s. 41. 01:08:25.
- 86 Ibid., 01:08:33.
- 87 Ibid., s. 16. 00:37:27.
- 88 Ibid., 00:37:30.
- 89 Ibid., 00:37:32.
- 90 Ibid., 00:37:37.
- 91 Ibid., 00:37:45.
- 92 Ibid., 00:38:03.
- 93 ”Statistik om suicid”, Folkhälsomyndigheten, <https://www.folkhalsomyndigheten.se/suicidprevention/statistik-om-suicid/>, 2019-01-21.
- 94 ”Nationellt handlingsprogram”, Folkhälsomyndigheten, <https://www.folkhalsomyndigheten.se/suicidprevention/nationellt-handlingsprogram/>, 2019-01-22.
- 95 *5boys.com*, sufflösmanus, Backa Teater, s. 1.
- 96 *5boys.com*, 00:04:50.
- 97 Ibid., 00:11:40.
- 98 Bindi är en utsmyckning i form av en röd prick i pannan som används av hinduiska kvinnor. Pricken kan vara en dekoration eller symbolisera fromhet, det tredje ögat eller lycka.
- 99 *5boys.com*, 00:05:20–00:09:28.
- 100 Ibid., 00:23:37–00:23:54.
- 101 Ibid.
- 102 Ibid.
- 103 Ibid.
- 104 Brecht (2015), s. 4–5, 143–146, 180–181, 184–196, 241–242.
- 105 *5boys.com*, 00:33:46–00:34:07. Här har jag valt att citera repliken med skiljetecken, då detta endast finns i den arkiverade filmversionen av uppsättningen.
- 106 Ibid., 01:03:07.
- 107 Ibid., 01:03:15.

- 108 Ibid., 01:03:41.
- 109 Ibid., 01:03:50. Anledningen till att Emelie Strömberg säger detta är att Maria Hedborg arbetat som skådespelare i 38 år och därmed har ännu längre arbetslivs- erfarenhet än Gunilla Johansson.
- 110 Ibid., 01:03:59.
- 111 Ibid., 01:04:05.
- 112 Ibid., 01:04:13.
- 113 Ibid., s. 49. 01:15:40.
- 114 Ibid., s. 10. 00:29:46.
- 115 Ibid., s. 11. 00:32:07. Orcher är humanoïda varelser som befolkar JRR Tolkiens fantasyvärld.
- 116 Ibid., s. 11. 00:32:17. Lord Voldemort är den magiker som dödat Harry Potters föräldrar i J.K. Rowlings romansvit om Harry Potter.
- 117 Ibid., s. 11. 00:32:52.
- 118 Ibid., s. 12. 00:33:02
- 119 Ibid., s. 12. 00:33:19.
- 120 Ibid., s. 14. 00:35:29.
- 121 Ibid., s. 16. 00:36:21
- 122 Ibid., 01:33:15–01:34:21
- 123 Ibid., 01:24:23.
- 124 Ibid., s. 55. tid: 01:24:37.
- 125 Ibid., s. 56. 01:24:36.
- 126 Ibid., 01:24:55.
- 127 Ibid., 01:25:58.
- 128 Ibid., s. 63. 01:32:15.
- 129 Ibid., s. 58. 01:27:26.
- 130 Ibid., 01:28:08.

7. Backa Teater – scenkonsten mitt i samhället

- 1 Se till exempel Jens Andersson & Daniel Olsson, ”HA-män mördade gängmedlem med kofot och presenning”, *Expressen* 2019-03-21, s. 8–9. Mikaela Somnell & Lovisa Åkesson, ”Kaoset i natt: Två döda i tre skjutningar”, *Expressen* 2019-07-01, s. 8–9. Peter Linné, ”Gängmedlem och OS-boxare åtalas för brutal kidnappning”, *Göteborgs-Posten* 2019-08-31, s. 8. Claes Carlson & Linnea Lundgren, *Kvällsposten* 2019-09-22, s. 8–9. Jani Pirttialo Sallinen, Mathias Ståhle & Yvonne Åsell, ”Dia

hörde smattret från pistolen – sedan ramlade kusinen ihop”, *Svenska Dagbladet* 2019-10-21, s. 6–7. Hannes Lundberg Andersson & Mattis Wikström, ”Mc-ledare mördad – skjutet utanför nattklubb”, *Expressen* 2019-12-06, s. 14. Andreas Ekström, ”Gängledare sparkade medfånge i huvudet”, *Aftonbladet* 2019-12-31, s. 9. Gusten Holm & Kim Malmgren, ”Flickvän till gängmedlem skadades vid dödsskjutningen”, *Expressen* 2020-01-20, s. 8–9. Håkan Slagbrand, ”Västeråsare misstänks ha tänkt skjuta gängmedlem”, *Vestmanlands Läns Tidning*, 2020-02-15, s. 6.

- 2 Se till exempel Mattias Hagberg, ”Jag har aldrig träffat en lycklig gängmedlem”, *Göteborgs-Posten* 2019-09-18, s. 30–31. Hampus Dorian, ”Socialen: Måste satsa på dem som vill lämna gängen”, *Göteborgs-Posten* 2019-10-24, s. 6–7. Johanna Cederblad, ”F.d gängmedlem: 'Hoppades någon skulle skjuta mig'”, *Göteborgs-Posten* 2019-10-07, s. 13. Bertil Senestad, ”Kriminell identitet och sug efter droger betyder mest”, *Folkbladet Östergötland* 2019-10-03, s. 20.
- 3 <https://www.regeringen.se/regeringens-politik/atgarder-mot-gangkriminalitet-och-annan-organiserad-brottslighet/34-punktsprogrammet-regeringens-atgarder-mot-gangkriminaliteten/>, 2020-03-05.
- 4 <https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2019/12/beslut-om-ett-nationellt-avhoppprogram/>, 2020-03-05.

Medverkande i *Lille kung Mattias, Gangs of Gothenburg* och *5boys.com*

Lille kung Mattias (2009/2010)

Av Janusz Korczak

Översättning Mira Teeman

Regi Mattias Andersson

Bearbetning Mattias Andersson

Skådespelare Anna Harling, Maria Hedborg, Rolf Holmgren, Gunilla Johansson, Rasmus Lindgren, Pär Luttröpp/Laurence Plumridge, Ulf Rönnerstrand, Kjell Wilhelmsen

Musik Stefan Abellsson

Scenografi Ulla Kassius

Kostym Ulla Kassius

Ljus Peter Moa

Mask Linda Boije af Gennäs

Ljud Jonas Redig

Dramaturg Lucia Cajchanová, Stefan Åkesson

Dramapedagog Nina Kjällquist

Gangs of Gothenburg (2009/2010)

Av Nabila Abdul Fattah, Mattias Andersson, Gunnar Ekelöf, Ulla Kassius, America Vera-Zavala, Ruben Östlund m.fl.

Regi Mattias Andersson

Skådespelare David Fukamachi Regnfors, Anna Harling, Josefin Neldén, Ossman Ntuve, Bahar Pars, Mohammed Semmo, Bahador Foladi, Kjell Wilhelmsen, Angeredsgymnasiet TA3 m.fl.

Musiker Anders Blad, Daniel Ekborg, Michael Greenberg, Bo Stenholm

Scenografi Ulla Kassius

Kostym Ulla Kassius

Ljus Tomas Fredriksson

Mask Linda Boije af Gennäs

Ljud Jonas Redig

Dramaturg Lucia Cajchanová, Stefan Åkesson

5boys.com (2012)

Manus Simona Semenič

Regi Anja Suša

Översättning Lucia Cajchanová, Henrik Dahl

Mask Marina Ritvall

Ljus Peter Moa

Ljud Kenneth Kling

Dramaturg Stefan Åkesson

Scenografi och kostym Helga Bumsch

Musik Igor Gostuški

Rörelseinstruktör Damjan Kecojevic

Skådespelare Sandra Stojiljković, Maria Hedborg, Gunilla Johansson, Josefin Neldén, Emelie Strömberg

Musiker Stefan Abelsson, Anders Blad, Daniel Ekborg, Mats Nahlin, Bo Stenholm

Referenser

Otryckta källor

Andersson, Mattias m.fl., *Gangs of Gothenburg*, sufflösmans Backa Teater (Göteborg, 2009)

Andersson, Mattias, *Lille kung Mattias*, sufflösmans Backa Teater, (Göteborg, 2009)

5boys.com, sufflösmans Backa Teater, övers.: Lucia Cajchanová & Henrik Dahl (Göteborg, 2012)

Digitala källor

5boys.com, filmad arkivversion inspelad våren 2012, Backa Teater

”Acts of Goodness”, Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/produktioner/2014-2015/acts-of-goodness/>, 2019-09-23

”Antal personer med utländsk eller svensk bakgrund (grov indelning) efter region, ålder och kön. År 2002 – 2018”, SCB, http://www.statistikdatabasen.scb.se/pxweb/sv/ssd/START__BE__BE0101__BE0101Q/UtlSvBakGrov/table/tableViewLayout1/, 2019-10-18

”ART (Aggression Replacement Training)”, Socialstyrelsen, <https://www.socialstyrelsen.se/utveckla-verksamhet/evidensbaserad-praktik/metodguiden/art-aggression-replacement-training/>, 2014-08-13

”Barnkonventionen”, Unicef, <https://unicef.se/barnkonventionen/las-texten>, 2019-02-12

Bell, John, ”Understanding Adulthood. A Key to Developing Positive Youth-Adult Relationships”, *The Freechild Project*, 1995

”5boys.si”, Simona Semenič, <https://www.simonasemenic.com/productions>, 2018-11-01

- ”Children’s right to vote”, European Union Agency for Fundamental Rights, <https://fra.europa.eu/en/publication/2017/mapping-minimum-age-requirements/right-to-vote>, 2019-02-18
- ”Cisperson”, Nationella sekretariatet för genusforskning, <https://www.genus.se/ord/cis/>, 2019-01-31
- ”En reformerad grundlag”, Barnombudsmannen, <https://www.barnombudsmannen.se/barnombudsmannen/vart-arbete/nya-remiss-svar/2009/4/en-reformerad-grundlag-sou-2008125/>, 2019-02-17
- ”Etiska regler för press, TV och radio”, Pressens opinionsnämnd, <https://po.se/pressetik/>, 2019-02-13
- ”Föreställningar”, Scen Sverige, <http://scenkonstbiennalen.se/program/forestillinger/>, 2013-01-23
- Gangs of Gothenburg*, filmad arkivversion inspelad 17 december 2009, Backa Teater
- Hübinette, Tobias m.fl., ”Om ras och vithet i det samtida Sverige”, www.tobiashubINETTE.se/ras_vithet_sverige.pdf, 2018-10-03
- ”Hur fungerar ungdomsfullmäktige?”, Göteborgs Stad, <https://goteborg.se/wps/portal?uri=gbglnk%3a20159131543716>, 2019-02-12
- ”Inkorporering av FN:s konvention om barnets rättigheter”, Sveriges Riksdag, https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/arende/betankande/inkorporering-av-fns-konvention-om-barnets_H501SoU25, 2019-02-12
- ”Kompositör Igor Gostuški”, Göteborgs Stadsteater, <http://www.stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/vi-jobbar-har/konstnarlig-personal/igor-gostuki/>, 2019-02-01
- Lille kung Mattias*, filmad arkivversion inspelad våren 2010, Backa Teater
- ”Nationellt handlingsprogram”, Folkhälsomyndigheten, <https://www.folkhalsomyndigheten.se/suicidprevention/nationellt-handlingsprogram/>, 2019-01-22
- ”Regissör Anja Suša”, Göteborgs Stadsteater, <http://www.stadsteatern.goteborg.se/om-oss/medarbetare/arkiv-fd-medarbetare/anja-sua/>, 2018-09-01

- ”Skryt”, Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/skryt/>, 2019-10-13 samt 2019-10-26
- ”Statistik om suicid”, Folkhälsomyndigheten, <https://www.folkhalsomyndigheten.se/suicidprevention/statistik-om-suicid/>, 2019-01-21
- Therese Svensson, ”Alla rasifieras!”, <http://tidskriftenmana.se/alla-rasifieras/>, 2020-03-04
- ”Vi som fick leva om våra liv”, Göteborgs Stadsteater, <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/produktioner/2019-2020/vi-som-fick-leva-om-vara-liv/ga>, 2019-09-23

Tryckta källor

LITTERATUR

- Alanen, Leena, *Modern Childhood? Exploring the "Child Question" in Sociology* (Jyväskylä: Pedagogiska forskningsinstitutet, 1992)
- Ambjörnsson, Fanny & Maria Jönsson, ”Inledning”, *Livslinjer. Berättelser om ålder, genus och sexualitet* (Göteborg: Makadam, 2010), s. 7–21
- Andersson, Åsa, *Inte samma lika. Identifikationer hos tonårsflickor i en multietnisk stadsdel* (Stockholm: Symposium, 2003)
- Aries, Philippe, *Centuries of Childhood* (Harmondsworth: Penguin, 1979)
- Aspelin, Kurt, ”Till teaterhändelsens semiotik”, *Teaterarbete. Texter i teori och praxis* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1977), s. 37–60
- Aston, Elaine & George Savona, *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance* (New York: Routledge, 1991)
- Backa Teater vs reality*, red. Mattias Andersson, Ola Carlson, Linda Isaksson & Stefan Åkesson (Göteborg: Backa Teater, 2013)
- Back, Les, *New Ethnicities and Urban Culture* (London: UCL Press, 1996)
- Barnteater – en klassfråga*, red. Gunilla Ambjörnsson och Annika Holm (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1970)

- Barnteater i verkligheten*, red. Peter Almerud och Madeleine Hjort, Statens kulturråd (Stockholm: Liber förlag, 1984)
- Bhabha, Homi K, *The Location of Culture* (London: Routledge, 2004 [1994])
- Beneke, Timothy, *Proving Manhood. Reflections on Men and Sexism* (Berkeley/California: University of California Press, 1997)
- Bois, Patterson Du, *Fireside Child-Study. The Art of Being Fair and Kind* (Charleston SC: BiblioLife, 2009)
- Brecht, Bertolt, *Om teater*, övers. Leif Zern, Brita Edfelt & Monica Olsson (Stockholm: Norstedt, 1975)
- Brecht on Theatre*, red., Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn (London/New York: Bloomsbury, 2015)
- Brinch, Rebecca, *Att växa sidledes. Tematik, barnsyn och konstnärlig gestaltning i Suzanne Ostens scenkonst för unga* (diss. Stockholm) (Stockholm: Stockholms universitet, 2018)
- Buchbinder, David, *Performance Anxieties. Re-Producing Masculinity* (St Leonards: Allen and Unwin, 1998)
- Carlsson, Gunborg, *Teater för barn. Tre åldersgruppers upplevelser av professionell teater* (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1984)
- Connell, Raywyn, *Maskuliniteter* (Göteborg: Daidalos, 2008 [1995])
- Davet, Natalie, *Makt och maktlöshet. Aspekter och tendenser inom den moderna svenska barnteatern* (Göteborg: Barnteaterakademien, 2011)
- Dijk, Teun Van, *Prejudice in Discourse* (Amsterdam: Benjamins, 1985)
- Dijk, Teun Van, *Racism and the Press* (London: Routledge, 1991)
- Dyer, Richard, *White* (London/New York: Routledge, 1997)
- Edström, Maria, "Förord", *Backa Teater vs reality*, red. Mattias Andersson, Ola Carlson, Linda Isaksson & Stefan Åkesson (Göteborg: Backa Teater, 2013), s. 4–7
- Ek, Sverker R. & Lennart Forslund, *Marionetten som avantgardist. Kring Marionetteatern i Stockholm* (Umeå universitet/Stockholm: Almqvist & Wiksell international distr., 1984)
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980)

- Engwall, Kristina & Ingrid Söderlind, "Barn och demokrati i ett historiskt perspektiv", *Rösträtten 80 år*, red. Christer Jönsson (Stockholm: Justitiedepartementet, 2001) s. 183–197
- Eriksson, Urban, "Förortens diskursiva topografi – Bilder av de/det Andra", *Miljöprogram och media. Föreställningar om människor och förorten* (Stockholm: Riksantikvarieämbetet/Integrationsverket), s. 51–101
- Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change* (Cambridge: Polity, 1992)
- Fairclough, Norman, *Language and Power* (Harlow: Longman, 2015 [1989])
- Fairclough, Norman, *Media Discourse* (London: Edward Arnold, 1995)
- Fairclough, Norman & Ruth Wodak, "Critical Discourse Analysis", *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 2*, red. Teun A. Van Dijk (London: SAGE publications, 1998 [1997]) s. 258–284
- Feiler, Yael, *Nationen och hans hustru. Feminism och nationalism i Israel med fokus på Miriam Kainys dramatik*, diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 2004)
- Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater* (Bloomington: Indiana University Press, 1992)
- Fischer-Lichte, Erika, "Performance analysis", *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, red. Minou Arjomand & Romana Mosse (London/New York: Routledge, 2014), s. 49–70
- Forslund, Lennart, Per Ringby & Claes Rosenqvist, "Teater i Stockholm 1910-1970. En översikt", *Teater i Stockholm 1910-1970, vol. 1:1, Teaterliv i helbild och närbild* (Stockholm, 1982), s. 11–98
- Fridell, Lena, "Tomtar och prinsessor på Lorensbergsteatern", *Text och teater. Festskrift till Lennart Breitholtz* (Göteborg: Institutionen för litteraturhistoria, 1974), s. 171–182
- Får barnen komma till tals? Medieanalys: om barns synlighet i svensk media*, Rapport från Retriever Sverige, 2012

- Hagnell, Viveca, *Barnteater – myter och meningar* (Malmö: Liber förlag, 1983)
- Hall, Stuart & David Held, "Citizens and Citizenship", *New Times. The Changing Face of Politics in the 1990s*, red. Stuart Hall & Martin Jacques (London: Lawrence & Wishart in association with Marxism Today, 1989), s. 173–188
- Hartmann, Sven G., "En humanistisk pedagogik. Janusz Korczak läst på svenska", *Janusz Korczak. En humanistisk pedagog*, red. Dorotea Bromberg (Stockholm: Inst. för pedagogik, Högskolan för lärarutbildning, 1986 [1983]), s. 1–26
- Hedenborg, Susanna, *Det gåtfulla folket. Barns villkor och uppfattningar av barnet i 1700-talets Stockholm*, (Stockholm: Norstedt, 1997)
- Heed, Sven Åke, *Teaterns tecken* (Lund: Studentlitteratur, 2002)
- Helander, Karin, "Barn i dramatiken, på scenen och i publiken", *I avantgardets skugga. Brytpunkter och kontinuitet i svensk teater kring 1900*, red. Rikard Hoogland (Göteborg: LIR.skrifter, 2019), s. 47–73
- Helander, Karin, *Barndramatik och barndomsdiskurser* (Lund: Studentlitteratur, 2011 [2003])
- Helander, Karin, "Vision, kunnande och samspel. Barnteater och kvalitet i historiskt perspektiv", *Mycket väl godkänd. Vad är kvalitet i barnkulturen?*, red.: Karin Helander, Skrift nr. 47 (Centrum för barnkulturforskning: Stockholms universitet, 2014), s. 26–28
- Helander, Karin, *Teater i Sverige*, red. Lena Hamberg, Karin Helander et al (Stockholm: Gidlund, 2004) s. 183–198
- Helander, Karin, *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (Stockholm: Carlsson, 1998)
- Hendrick, Harry, "Constructions and Reconstructions of British Childhood. An Interpretative Survey, 1800 to the Present", *Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*, red. Allison James & Allan Prout (London: Falmer, 1997), s. 33–60

- Hobson, Barbara & Ruth Lister, "Citizenship", *Contested Concepts in Gender and Social Politics*, red. Barbara Hobson, Jane Lewis & Birthe Siim (Cheltenham: Elgar, 2002), s. 23–54
- Hodge, Robert & Gunther Kress, *Social Semiotics* (Cambridge: Polity, 1988)
- Hodge, Robert & Gunther Kress, *Language and Ideology* (London: Routledge, andra upplagan, 1993)
- Holm, Ingvar, "Studentteater 1500", *Bilder ur svensk teaterhistoria*, red. Claes Hoogland och Gösta Kjellin (Stockholm: Sveriges radio, 1970), s. 15–40
- James, Allison, Chris Jenks & Alan Prout: *Theorizing Childhood* (Cambridge/New York: Polity Press, Teachers College Press, 1998)
- Janzon, Ulla-Britt, *I fjärde klass på teatern. Tioåriga barns upplevelser av en teateruppsättning av Astrid Lindgrens Mio min Mio* (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1988)
- Johannesson, Kurt, "Det svenska skoldramat", *Ny svensk teaterhistoria 1. Teater före 1800*, red. Tomas Forser & Sven Åke Heed (Stockholm: Gidlunds förlag) s. 81–101
- Johansson, Barbro, *Kom och ät! Jag ska bara dö först... Datorn i barns vardag* (diss. Göteborg) (Göteborg: Göteborgs universitet, 2000)
- Kimmel, Michael S., "Masculinity as Homophobia. Towards Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity", *Toward a New Psychology of Gender*, red. Mary M. Gergen & Sara N. Davis (New York: Routledge, 1997) s. 223–242
- Korczak, Janusz, *Barnets rätt till respekt*, övers. Ros Mari Hartman (Stockholm: Natur och kultur, 2011)
- Korczak, Janusz, *Hur man älskar ett barn*, övers. Ros Mari Hartman & Mira Teeman-Halden (Stockholm: HLS Högskolan för lärarutbildning, 1992)
- Korczak, Janusz, *Lille kung Mattias*, övers. Mira Teeman (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974)

- Kowzan, Tadeusz, ”The Sign in the Theatre. An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle”, *Diogenes*, vol. 16, nr. 61, 1968, s. 52–80
- Krekula, Clary & Barbro Johansson, ”Inledning”, *Introduktion till kritiska åldersstudier*, red. Clary Krekula & Barbro Johansson (Lund: Studentlitteratur, 2017), s. 11–38
- Kullenberg, Annette, *Vad ska vi med teater?* (Stockholm: Natur och kultur, 1969)
- Lee, Nick, *Childhood and Society. Growing up in an Age of Uncertainty*, (Maidenhead: Open University, 2001)
- Leeuwen, Theo van, *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis* (New York: Oxford University Press, 2008)
- Lifton, Betty Jean, *The King of Children. The Life and Death of Janusz Korczak* (London: Vallentine Mitchell, 2018)
- Lindvåg, Anita, *Elsa Olenius och Vår Teater*, (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1989)
- Lister, Martin & Liz Wells, ”Seeing Beyond Belief. Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual”, *The Handbook of Visual Analysis*, red. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (London: SAGE Publications Ltd, 2004) s. 61–91
- Loman, Rikard, *Drama- och föreställningsanalys* (Lund: Studentlitteratur, 2016)
- Lorentzon, Ylva, *Öppna världar, slutna rum. Om status och barnkulturpolitik i scenkonstens vardagspraktik* (diss. Stockholm) (Stockholm: Stockholms universitet, 2018)
- Lyons, Robert, *Swedish Midsummer in Shakespeare’s Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman’s 1989 Production of a Midsummer Night’s Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden*, (diss. Göteborg) (Göteborg: Göteborgs universitet, 1998)
- Långbacka, Ralf, ”Om förutsättningarna för en konstnärlig teater eller Åtta teser om den konstnärliga teatern”, *Bland annat om Brecht* (Stockholm: Norstedt, 1981)
- Löfgren, Lars, *Svensk teater* (Stockholm: Natur och kultur, 2003)

- Marionetteatern. En bok om Marionetteatern*, red. Karin Therén (Malmö: Liber förlag, 1983)
- Meshke, Michael & Margareta Sörenson, *En estetik för dockteater!* (Stockholm: Carlsson, 1989)
- Milekic, Gudrun, *Sagan om Unga Teatern i Malmö 1970-1992*, (diss. Lund) (Lund: Lunds universitet, 1999)
- Molina, Irene, *Stadens rasifiering. Etnisk segregation i folkhemmet*, (diss. Uppsala) (Uppsala: Uppsala universitet, 1997)
- Nedelsky, Jennifer, "Law, Boundaries and the Bounded Self", *Law's Relations. A Relational Theory of Self, Autonomy, and Law* (New York: Oxford University Press, 2012 [1990]), 91–117
- "Om ras och vithet i ett samtida Sverige. Introduktion", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, red. Tobias Hübinette, Helena Hörnfeldt, Fataneh Farahani & René León Rosales (Tumba: Mångkulturellt centrum, 2012), s. 11–36
- Pavis, Patrice, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Arts Journal, 1982)
- Pêcheux, Michel, *Language and Semantics and Ideology* (London: Macmillan, 1982)
- Peirce, Charles Sanders, "What is a Sign?", *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913)*, red. Nathan Houser, Johathan R. Eller, Alberts C. Lewis & André De Tienne (Bloomington: Indiana University Press, 1998), s. 4–10
- Pramling Samuelsson, Ingrid, Dion Sommer & Karsten Hundeide, *Barnperspektiv och barnens perspektiv i teori och praktik*, övers. Cecilia Falk & Katarina Falk (Stockholm: Liber, 2013)
- Prout, Alan & Allison James, "A New Paradigm for the Sociology of Childhood? Provenance, Promise and Problems", *Constructing and Reconstructing Childhood* (New York: Routledge, 2015 [1990]), s. 6–28
- Qvortrup, Jens, "Childhood Matters. An introduction", *Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics*, red. Jens Qvortrup, Marjatta Bardy, Giovanni Sgritta & Helmut Wintersberger (Aldershot: Avebury, 1994) s. 1–24

- Ratcheva-Stratieva, Lilia, "Earth Hanging in Infinity. Janusz Korczak's *King Matt the First*", *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, red. Sandra L. Beckett & Maria Nikolajeva (Lanham, Md.: Children's Literature Association and the Scarecrow Press, 2006), s. 1–20
- Reyes, Paulina de los & Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* (Malmö: Liber, 2005)
- Reyes, Paulina de los, Irene Molina & Diana Mulinari, "Introduktion – Maktens (o)lika förklädnader", *Maktens (o)lika förklädnader. Kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*, red. Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Mulinari (Stockholm: Atlas, 2002), s. 11–30
- Rydin, Ingegerd, *Barnens röster. Program för barn i Sveriges radio och television 1925–1999* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 2000)
- Rösträtt för barn – en demokratisk framtidsfråga, red. Gunnel Gustafsson (Umeå: Forskningsrapport Umeå universitet, 2004:1)
- Sandin, Bengt "Barndomens omvandling – från särart till likart", *Barnets bästa. En antologi om barndomens innebörder och välfärdens organisering*, red.: Bengt Sandin & Gunilla Halldén (Stockholm/Stehag: Brutus Östlunds Bokförlag Symposium, 2003) s. 221–240
- Saussure, Ferdinand de, *Kurs i allmän lingvistik*, övers.: Anders Löfqvist (Staffanstorps: Cavefors, 1970)
- Sauter, Willmar, *Eventness. A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm: Stockholms universitet/STUTS, 2008 [2006])
- Willmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000)
- Sedgwick, Eve Kosofsky, "How to bring Your Kids Up Gay", *The Children's Culture Reader*, red. Henry Jenkins (New York: New York University Press, 1998), s. 231–240
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985)
- Sommer, Dion, *Barndompsykologi. Utveckling i en förändrad värld*, övers. Per Larson (Hässelby: Runa förlag, 2005 [2003])

- SOU 2006:42, *Plats på scen. Betänkande av kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet*, (Stockholm: Statens offentliga utredningar, 2006)
- Svensson, Therese, ”Vita män på gränsen. Om vitifierad underklassmasculinitet i Dan Anderssons roman *Chi-mo-ka-ma*”, *Ras och vitthet. Svenska rasrelationer i går och i dag*, red. Tobias Hübinette (Lund: Studentlitteratur, 2017) s. 139–156
- Sörenson, Margareta, ”En ny teater för barnen” och ”Världens bästa barnteater”, *Ny svensk teaterhistoria. band 3: 1900-talets teater*, red. Tomas Forser och Sven Åke Heed (Stockholm: Gidlund, 2007), s. 141–155 samt 285–306
- Teaterårsboken 84*, Svenska Riksteatern/Entré, red. Claes Englund, Anki Sander och Annika Ånnerud (Stockholm/Norsborg: Entré/Riksteatern, 1984)
- Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*, red. Manon van de Water (México: Ediciones El Milagro, 2012)
- Tjäder, Per Arne, *Uppfostran, underhållning, uppror. En västerländsk teaterhistoria* (Lund: Studentlitteratur, 2008)
- TYA, Culture, Society. International Essays on Theatre for Young Audiences*, red. Manon van de Water (Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 2012)
- Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, red. Jacqueline Martin & Willmar Sauter (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995)
- Vera-Zavala, America, *Deltagande demokrati. En resa till Latinamerika och tillbaka på jakt efter demokratins framtid* (Stockholm: Agora, 2003)
- Wall, John, *Ethics in Light of Childhood* (Washington: Georgetown University Press, 2010)
- Wannamaker, Annette, *Boys in Children's Literature and Popular Culture. Masculinity, Abjection and the Fictional Child* (New York: Routledge, 2008)
- Wierup, Lasse & Matti Larsson, *Svensk maffia. En kartläggning av de kriminella gängen* (Stockholm: Norstedt, 2007)

- Winther Jørgensen, Marianne & Louise Philips, *Diskursanalys som teori och metod* (Lund: Studentlitteratur, 2000)
- Wirmark, Margareta, *NUteater. Dokument från och analys av 1970-talets gruppteater* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1976)
- Wodak, Ruth, *Disorders of Discourse* (London: Longman, 1996)
- Youth and Performance. Perception of the Contemporary Child*, red. Geesche Wartemann, Tülin Saglam, Mary McAcvoy (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015)
- Yuval-Davis, Nira, "Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism", *Race, Identity and Citizenship. A Reader*, red. Rodolfo D. Torres, Louis F. Miron & Jonathon Xavier Inda (Oxford: Blackwell, 1999) s. 112–125

TIDNINGAR OCH TIDSKRIFTER

- Ahmed, Sara, "Vithetens fenomenologi", övers. Amelie Björck, *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr. 1-2, 2010, s. 49–69
- Andersson, Jens & Daniel Olsson, "HA-män mördade gängmedlem med kofot och presenning", *Expressen* 2019-03-21
- Andersson, Hannes Lundberg & Mattis Wikström, "Mc-ledare mördad – skjutet utanför nattklubb", *Expressen* 2019-12-06
- Nilsson, Ingemar, "Acar talar ut från gömstället" i *Göteborgs-Tidningen*, 2008-01-16
- Arbsjö, Karin, "Hon vill slå hål på maffiamyterna", *Sydsvenskan*, 2009-11-29
- Balksjö, Jessica, "Vanligare att tjejer slår ner tjejer", *Svenska Dagbladet*, 2008-06-11
- "Barnpolitik", *Tidningarnas Telegrambyrå*, 1985-06-06
- Best, Amy L., "Doing Race in the Context of Feminist Interviewing. Constructing Whiteness Through Talk", *Qualitative Inquiry*, vol. 9, nr. 6, 2003, s. 895–914
- Cale, Zoran & Anna-Karin Sandström, "Ungdomar i förorterna värvas för att begå brott. Hundratals Botkyrkabor ingår i kriminella nätverk", *Mitt i Botkyrka/Salem*, 2009-09-01

- Carlson, Claes & Linnea Lundgren, *Kvällsposten*, 2019-09-22
- Cederblad, Johanna, "Fd gängmedlem: 'Hoppades någon skulle skjuta mig'", *Göteborgs-Posten*, 2019-10-07
- Dorian, Hampus, "Socialen: Måste satsa på dem som vill lämna gäng-en", *Göteborgs-Posten*, 2019-10-24
- Eichsteller, Gabriel, "Janusz Korczak. His Legacy and its Relevance for Children's Rights Today", *The International Journal of Children's Rights*, vol. 17, nr. 3, 2009, s. 377-391
- Ekström, Andreas, "Gängledare sparkade medfänge i huvudet", *Aftonbladet*, 2019-12-31
- Flasher, Jack, "Adulthood", *Adolescence* vol. 13, nr. 51, 1978, s. 517-523
- Frenker, Clarence, "Han hoppade av OG", *Metro Göteborg*, 2009-10-22
- Gram Holmström, Kirsten, "Diaghilevs 'Ryska Balett' i Göteborg. Metabalett och totalteater", *Dans*, nr. 2, 1980, s. 4-13
- Grehn, Sandra, "Performativity and the Construction of Children's Citizenship in Backa Theatre's Staging of Lille Kung Mattias (2009/2010)", *Lir Journal*, nr. 9, s. 77-95
- Hagberg, Mattias, "En värld av gäng", *Göteborgs-Posten*, 2010-02-18
- Hagberg, Mattias, "Jag har aldrig träffat en lycklig gängmedlem", *Göteborgs-Posten*, 2019-09-18,
- Hellström Sveningsson, Lis, "Pojkar instängda i lekrummet", *Göteborgs-Posten*, 2012-03-19
- Hellström Sveningsson, Lis, "Teater för en kreativ generation", *Göteborgs-Posten*, 2009-11-28
- Hilton, Johan, "Inte en enda falsk ton", *Göteborgs-Tidningen*, 2009-09-27
- Holm, Gusten & Kim Malmgren, "Flickvän till gängmedlem skadades vid dödsskjutningen", *Expressen* 2020-01-20
- Johansson, Birgitta, "Imponerande uppvisning", *Svenska Dagbladet*, 2009-12-04
- Johansson, Birgitta, "Slående bild av vår tid", *Svenska Dagbladet*, 2009-10-22

- Körnung, Anna, *Mitt i Vallentuna*, 2010-12-28
- Lidén, Björn, ”13-årig tjej slog ner tonårsflicka”, *Göteborgs-Tidningen*, 2008-12-11
- Linné, Peter, ”Gängmedlem och OS-boxare åtalas för brutal kidnappning”, *Göteborgs-Posten*, 2019-08-31,
- Marinis, Marco de, ”’A Faithful Betrayal of Performance’. Notes on the Use of Video in Theatre”, *New Theatre Quarterly*, vol. 1, nr. 4, 1985, s. 383–389
- ”Miljöpartiet vill ha barnkammare”, *Tidningarnas telegrambyrå*, 1991-08-27
- Moosa-Mitha, Mehmoona, ”A Difference-Centered Alternative to Theorization of Children’s Citizen Rights”, *Citizen Studies* vol. 9, nr. 4, 2005, s. 369–388
- ”Polisja till skadestånd för Schillerska-insats”, *Tidningarnas Telegrambyrå*, 2003-11-17
- Sallinen, Jani Pirttialo, Mathias Stähle & Yvonne Åsell, ”Dia hörde smattret från pistolen – sedan ramlade kusinen ihop”, *Svenska Dagbladet*, 2019-10-21
- Sandberg, Peter, ”Äntligen har vi hittat hem”, *Dagens Nyheter* 1989-05-07
- Sawyer, Lena, ”Routings. ‘Race, African Diasporas, and Swedish Belonging’”, *Transforming Anthropology*, vol. 11, nr. 1, 2002, s. 13–35
- Senestad, Bertil, ”Kriminell identitet och sug efter droger betyder mest”, *Folkbladet Östergötland*, 2019-10-03
- Slagbrand, Håkan, ”Västeråsare misstänks ha tänkt skjuta gängmedlem”, *Vestmanlands Läns Tidning*, 2020-02-15
- Somnell, Mikaela & Lovisa Åkesson, ”Kaoset i natt: Två döda i tre skjutningar”, *Expressen*, 2019-07-01
- ”Svenska subkulturer vi aldrig glömmet”, *Fokus. Sveriges Nyhetsmagasin*, 2019-05-05
- ”Sveriges första Barnombudsman vill ge barn rösträtt i kommunalvalen”, *Tidningarnas Telegrambyrå*, 1993-06-30

- Thellenberg, Ida, "Ingen skillnad på hur pojkar och flickor uttrycker aggressivitet", *Kvällsposten*, 2007-08-17
- "Tjevgång angrep 13-åring", *Tidningarnas Telegrambyrå*, 2008-02-04
- Waarander, Ingrid, "Våldet är skräckens syskon", *Dagens Nyheter*, 2009-09-28
- Wall, John, "Can Democracy Represent Children? Towards a Politics of Difference", *Childhood*, vol. 19, nr. 1, 2012, s. 86-100
- Wall, John, "Human Rights in Light of Childhood", *International Journal of Children's Rights*, nr. 16, 2008, s. 523-543
- Weibull, Jörgen & Andres Küng, "Ge barnen rösträtt", *Dagens Nyheter*, 1987-11-18
- Ruth Wodak & Bernd Matouschek, "We are dealing with people whose origins one can clearly tell just by looking". Critical discourse analysis and the study of neoracism in contemporary Austria", *Discourse and Society*, vol. 2, nr. 4, 1993, s. 225-248

Avhandlingar framlagda vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet

(Dissertations defended at the Department of Literature, History of Ideas, and Religion, University of Gothenburg)

1. Susanne Dodillet: *Är sex arbete? Svensk och tysk prostitutionspolitik sedan 1970-talet*. (Disp. 21/2 2009).
2. Rangnar Nilsson: *God vetenskap – hur forskares vetenskapsuppfattningar uttryckta i sakkunnigutlåtanden förändras i tre skilda discipliner*. (Disp. 6/3 2009).
3. Tobias Hägerland: *Jesus and the Forgiveness of Sins. An Aspect of His Prophetic Mission*. (Disp. 20/3 2009).
4. Per Widén: *Från kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845*. (Disp. 28/3 2009).
5. Christian Mehrstam: *Textteori för läsforskare*. (Disp. 29/5 2009).
6. Christian Lenemark: *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*. (Disp. 9/10 2009).
7. Cecilia Pettersson: *Märkt av det förflutna? Minnesproblematik och minnesestetik i den svenska 1990-talsromanen*. (Disp. 27/11 2009).
8. Ferdinando Sardella: *Bkaktisiddhanta Sarasvati. The Context and Significance of a Modern Hindu Personalist*. (Disp. 6/2 2010).
9. Kristina Hermansson: *Ett rum för sig. Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann*. (Disp. 20/5 2010).
10. Gunnar Samuelsson: *Crucifixion in Antiquity. An Inquiry into the Background of the New Testament Terminology of Crucifixion*. (Disp. 21/5 2010).
11. Johan Alfredsson: *”Tro mig på min ort” – ööversättligheten som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973–1982* (Disp. 28/5 2010).

12. Nils Olsson: *Konsten att sätta texter i verket. Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet.* (Disp. 4/6 2010).
13. Erik Alvstad: *Reading the Dream Text. A Nexus between Dreams and Texts in the Rabbinic Literature of Late Antiquity.* (Disp. 5/6 2010).
14. Georg Walser: *Jeremiah: A Translation and Commentary on Jeremiah in Codex Vaticanus.* (Disp. 8/6 2010).
15. Marie Fahlén: *Jesusbilden i samtiden. Ungdomars receptioner av nio samtida Kristusbilder.* (Disp. 23/10 2010).
16. Viktor Aldrin: *Prayer in Peasant Communities. Ideals and Practices of Prayer in the Late Medieval Ecclesiastical Province of Uppsala, Sweden.* (Disp. 11/11 2010).
17. Stina Otterberg: *Klädd i sitt språk. Kritikern Olof Lagercrantz.* (Disp. 12/11 2010).
18. Daniel Enstedt: *Detta är min kropp. Kristen tro, sexualitet och samlevnad.* (Disp. 29/1 2011).
19. Michael Tengberg: *Samtalets möjligheter. Om litteratursamtal och litteraturreception i skolan.* (Disp. 11/3 2011).
20. Eva Wahlström: *Fria flickor före Pippi. Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis: Astrid Lindgrens föregångare.* (Disp. 27/5 2011).
21. Rikard Wingård: *Att sluta från början. Tidigmodern läsning och folkbokens receptionsetetik.* (Disp. 31/5 2011).
22. Andrej Slavik: *X. Tre etyder över ett tema av Iannis Xenakis (1922–2011).* (1) Avhandling. – (2) Exposition, noter, bibliografi. (Disp. 14/10 2011).
23. Hans Leander: *Discourses of Empire: The Gospel of Mark from a Post-colonial Perspective.* (Disp. 9/12 2011).
24. Helena Dahlberg: *Vikten av kropp. Frågan om kött och människa i Maurice Merleau-Pontys *Le visible et l'invisible*.* (Disp. 16/12 2011).
25. Anna Tessmann: *The Good Faith: A Fourfold Construction of Zoroastrianism in Russia.* (Disp. 16/5 2012).

26. Rosmari Lillas: *Hendiadys in the Hebrew Bible. An Investigation of the Applications of the Term*. (Disp. 1/6 2012).
27. Mattias Bäckström: *Hjärtats härdar – folkliiv, folkmuseer och minnesmärken i Skandinavien, 1808-1907*. (Disp. 2/6 2012).
28. Sigrid Schottenius Cullhed: *Proba the Prophet. Studies in the Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. (Disp. 30/11 2012).
29. Wilhelm Kardemark: *När livet tar rätt form. Om människosyn i svenska hälsotidskrifter 1910–13 och 2009*. (Disp. 18/1 2013).
30. Jessica Moberg: *Piety, Intimacy and Mobility: A Case Study of Charismatic Christianity in Present-Day Stockholm*. (Disp. 15/2 2013).
31. Julia Nordblad: *Jämlikhetens villkor: Demos, imperium och pedagogik i Bretagne, Tunisien, Tornedalen och Lappmarken, 1880–1925*. (Disp. 26/4 2013).
32. Anne Ross Solberg: *The Mahdi Wears Armani: An Analysis of the Harun Yahya Enterprise*. (Disp. 13/6 2013).
33. Simon Sorgenfrei: *American Dervish: Making Mevlevism in the United States of America*. (Disp. 7/6 2013).
34. Cecilia Carlander: *Les Figures féminines de la Décadence et leurs implications esthétiques dans quelques romans français et suédois*. (Disp. 19/9 2013).
35. Tilda Maria Forselius: *God dag, min läsare! Bland berättare, brevskrivare, boktryckare och andra bidragsgivare i tidig svensk veckopress 1730–1773*. (Disp. 1/11 2013).
36. Hans Geir Aasmundsen: *Pentecostalism, Globalisation and Society in Contemporary Argentina*. (Disp. 10/1 2014).
37. Carina Agnesdotter: *Dikt i rörelse. Ingrid Sjöstrand och poesins retorik i kvinnornas fredsrörelse 1979–1982*. (Disp. 28/2 2014).
38. Robert Azar: *Förnuftets auktoritet. Upplysning och legitimitet hos La Motte, Thorild och Kundera*. (Disp. 9/5 2014).
39. Henrik Otterberg: *Alma natura, ars severa. Expanses & Limits of Craft in Henry David Thoreau*. (Disp. 21/11 2014).

40. Hjalmar Falk: *Det politisk-teologiska komplexet. Fyra kapitel om Carl Schmitts sekularitet.* (Disp. 12/12 2014).
41. Ann af Burén: *Living Simultaneity: On Religion among Semi-Secular Swedes.* (Disp. 23/4 2015).
42. Karolina Enquist Källgren: *Subjectivity from exile: place and sign in the works of Maria Zambrano.* (Disp. 22/5 2015).
43. Christoffer Dahl: *Litteraturstudiets legitimeringar: analys av skrift och bild i femläromedel i svenska för gymnasieskolan.* (Disp. 30/10 2015).
44. Karin Kittelmann Flensner: *Religious Education in Contemporary Pluralistic Sweden.* (Disp. 11/12 2015).
45. Jørgen Thaarup: *Kristendommens Morgenstjerne. Konvergerende teologiske træk medbaggrund i østlig tradition hos John Wesley og NFS Grundtvig.* (Disp. 15/1 2016).
46. Katrin Lilja Waltå: "Äger du en skruvmejsel?" *Litteraturstudiets roll i läromedel för gymnasiet yrkesinriktade program under Lpf94 och Gy 2011.* (Disp. 30/9 2016).
47. Christian Giudice: *Occultism and Traditionalism: Arturo Reghini and the Anti-Modern Reaction in early Twentieth-Century Italy.* (Disp. 28/10 2016).
48. Anton Jansson: *Revolution and Revelation: Theology in the Political Thought of Friedrich Julius Stahl, Wilhelm Weitling, and Karl Theodor Welcker.* (Disp. 13/1 2017).
49. Peter Carlsson: *Teologi som kritik. Graham Ward och den postsekulära hermeneutiken* (Disp. 15/9 2017).
50. Patrik Möller: *Hemligheternas värld: Bror Gadelius och psykiatriens genombrott i det tidiga 1900-talets Sverige* (Disp. 17/11 2017).
51. Anders Pedersson: *En fånglande vetenskap?: Kriminologi i Sverige, 1885–1965* (Disp. 24/11 2017).
52. Johan Gardfors: *Åke Hodell. Art and Writing in the Neo-Avant-Garde* (Disp. 8/12 2017).
53. Mårten Björk: *Life Outside Life: The Politics of Immortality, 1914–1945* (Disp 7/9 2018).

54. Giulia Giubergia: *The making of martyrs. Uprising, Cultural Sacralization, and Death in Downtown Cairo after 2011* (Disp. 9/11 2018).
55. Lisa Schmidt: *Radera – tippex, tusch, tråd och andra poetiska tekniker* (Disp. 30/11 2018).
56. Tomas Wedin: *The Aporia of Equality: A Historico-Political Approach to Swedish Educational Politics 1946-2000* (Disp. 7/12 2018).
57. Sanja Nilsson: *Performing Perfectly. Presentations of Childhood in Knutby Filadelfia Before and After the Dissolution of the Congregation* (Disp. 22/3 2019).
58. Johanna Andersson: *Den nödvändiga manligheten. Om maskulinitet som soteriologisksignifikant i den svenska debatten om prästämbete och kön* (Disp. 13/9 2019).
59. Matilda Amundsen Bergström: *Som en Sappfo. Publiceringsstrategier, självframställning och retorik hos tre tidigmoderna kvinnliga författare* (Disp. 25/10 2019).
60. Sandra Grehn: *Dom stökar och bråkar och kastar sten. Iscensättning och hybridisering av dominerande diskurser i Backa Teaters uppsättningar Lille kung Mattias, Gangs of Gothenburg och 5boys.com* (Disp. 8/5 2020)