

# Requiem for Milady



En sceniskt undersökande av kvinnorollerna  
i Tennessee Williams sena dramatik

VANJA SCHÖLDÉEN NILSSON

*“I think the strange, the crazed, the queer will have their holiday this year and for a while  
a little while there will be comfort for the wild” – Tennessee Williams, The Mutilated*

# Masters Degree Project

60 higher education credits

Master of Fine Arts in Theatre with specialization in depth acting,  
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg  
Spring Semester 2020

**Författare:** *Vanja Schöldéen Nilsson*

**Titel:** *Requiem for Milady – ett sceniskt undersökande av kvinnorollerna i Tennessee Williams sena dramatik*

**Title in English:** *Requiem for Milady – a scenic examination of the women's roles in Tennessee Williams's late drama.*

**Huvudhandledare:** *Anne Södergren / Victoria Brattström*

**Bihandledare:** *Anna Zastrow*

**Examinator:** *Lena Dahlén*

## ABSTRACT

**Key words:** *Tennessee Williams, skådespeleri, absurd theatre, experimental, burlesque performance, avantgarde*

I mitt arbete Requiem for Milady, undersöks hur och om de så kallat “monstruösa” kvinnorollerna i TWs sena dramatik kan vidga och tänja gränser för hur vi ser kvinnliga stereotyper och kvinnliga/manliga identiteter? Vidare beskriver jag hur jag som skådespelare praktiskt närmar mig dessa rollporträtt med intentionen att undersöka en gestaltning som ligger bortom konventioner inom ett psykologiskt realistiskt scenspråk.

Vad uppstår, händer med materialet om jag närmar mig det genom en mer absurd och överdriven spelstil och söker befrielse genom medel som överdrift, kaos, tvetydighet och burlesk humor?

Kan jag hitta ett sätt att gestalta kvinnor på scen bortom det mer traditionella?

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Dear Mr T, första brevet, letter to the dead poet	4
Inledning	5
Bakgrund	7
Spelstilen i den Tennessee Williams sena dramatik	10
Den monstruösa kvinnorollen som begrepp och egna tankar	12
Det överdrivna och det groteska	14
Genusforskning, feminism och kvinnliga monster	15
Performance in the public space – starka känslor och övertramp	16
Loneliness – Ensamheten. Mr T, andra brevet	18
Metod – Förutsättningar och genomförande	19
Att regissera sig själv	20
Bird woman – Fågelkvinnan	23
Arbetet med Fågelkvinnan och det sceniska rummet	25
Ljudet och musiken i Requiem for Milady	26
Repetition pågår – The Wife	30
Kirche, Kuche und Kinder –an outrage for the stage och The Mutilated – a slapstick Tragedy	29
De stympade	32
Intervju med Lisbeth Johansson om skamlösa kvinnor	33
Det fysiska arbetet	36
Conversation about birds, mr T, tredje brevet	37
På jakt efter monstret	38
Putain de merde	39
All in my head – analys	41
Publikreaktioner efter föreställningen Requiem for Milady	44
Befrielsen	45
Dear Mr T, fjärde brevet	46
Referenser	47
Bilagor	47

1. Tennessee Williams, *De Stympade/The Mutilated*, svensk översättning: Vanja Nilsson, Nordiska förlaget, Köpenhamn 2017

2. Film, Fågelkvinnan: Arrival <https://www.youtube.com/watch?v=0tsvvDHW92o&t=166s>

## Dear Mr T, första brevet

*Dear Mr T,*

*Thank you for saving my life.*

*The work with your text has been liberating.*

*As the Bird woman in the play, doesn't have any voice in the beginning*

*– it comes back to her when she starts telling her story.*

*I found a beginning of a new way to express myself onstage.*

*I don't really care if people understand or not, at this point.*

*I am thrilled when I myself do not know exactly where I am heading... I do not  
wanna be safe, if I'm confused that means I'm investigating new territory and  
that's what it is all about.*



*Dramatikern William Tennessee*

## **Inledning**

Tennessee Williams har räddat mitt liv. Filmskaparen John Waters<sup>1</sup> hävdade att Tennessee Williams räddade hans liv, som ung homosexuell man och jag menar jag att han även räddat mitt liv, som medelålders kvinna. Tennessee Williams skapar ett universum för de udda, galna, fantastiska och aparta. Män som kvinnor. En rik värld bortom konventioner där den starke får vara svag och den svage stark och vi möts i allas vår litenhet inför det stora mysteriet – livet och döden.

Under dessa två år av masterstudier har Tennessee Williams blivit en person som jag under mitt arbete samtalat med. Jag har skrivit brev på engelska till Tennessee Williams och jag kallar då Tennessee Williams för Mr T. Ibland är det brev med svar i dialogform. Jag började skriva brev eftersom jag var den enda studenten som studerade fördjupat skådespeleri och jag var i stort behov av en samtalspartner. Breven hjälpte mig att disciplinera mig även om mottagaren för mina samtal var fiktiv.

Jag, Vanja Schöldéen Nilsson, har läst scenframställning på Teaterhögskolan i Helsingfors, och därefter arbetat som skådespelare och regissör på bland annat Folkteatern i Göteborg, Mim ensemblen, Dockteater Sesam, Teater UNO och Zolproduktioner. Jag är även sångerska och har sammanställt manus till flertalet av de före-

---

<sup>1</sup>John Waters född 1946 i Baltimore, Maryland, är en amerikansk författare, konstnär och filmregissör, som med sina avsiktligt provocerande filmer har nått en kultstatus.

ställningar som jag regisserat. Musikteater har varit det som jag varit mest inriktat på. Arbete framför och bakom kameran i tv-produktioner på Jarowskij AB, Götafilm och Sveriges Television har även gjort att jag gärna uttrycker mig via filmmediet. Som 20-åring reste jag till USA för att studera scenframställning för pedagogen Susan Peretz. Jag var då även observatör på Actors studio<sup>2</sup> och fick där uppleva några av Tennessee Williams enaktare på scen, där i en liten blackbox inleddes en fascination och en vänskap. Jag började översätta en del av Tennessee Williams enaktare redan 1994. Sången *Miracle* tonsattes även den 1994 men låg i byrålådan fram till 2005 då den spelades in i studio. Den framfördes dock 2017 i sex versioner i föreställningen av *Silver Dollar Hotel* på Cinnober Teater i Göteborg.

Mitt masterarbete har framförallt gått ut på att undersöka hur element som pjäs, konstruktion, roller, text och framförallt spelstil i de senare pjäserna av Williams kan påverka publik och skådespelare. Det material som uppsatsen grundar sig på består dels av tankar kring mitt arbete kopplat till forskningsmaterial kring kvinnorollerna i Williams "late plays", dels breven som innehåller egna reflektioner och även det förberedande arbete när jag regisserat, framförallt av *Silver Dollar Hotel* 2017, men även *Tala till mig som regnet* och *Grevinnan T-sprit (Lady of larkspur lotion)* som spelades 1996 på Teater Tir na Nog och Vattenfestivalen i Stockholm samma år.



Affisch till föreställningen, *Talk to me like the rain*.

---

<sup>2</sup> Actors studio, är en skola för invalda yrkesskådespelare i New York och Los Angeles grundad 1947 av Lee Strasberg.



## Bakgrund

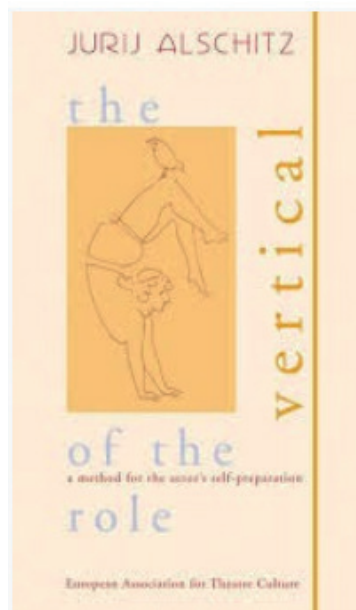
De pjäser som Tennessee Williams skrev i slutet av sin karriär d.v.s. post - 1961 perioden, eller ”the late plays” missförstods och avfärdades till en början av både kritiker och publik, men fick så sent som 2011, en välförtjänt renässans. I Sverige känner man i allmänhet inte ens till att Tennessee Williams sena nyskapande och experimentella dramatik existerar. I U.S.A var kritiken mot de sena pjäserna under slutet av 60-talet, 70- och 80-talet, mer eller mindre skoningslös. De nya experimentella pjäserna avfärdades och sågs som monstruösa och groteska. Man ville istället se att Tennessee Williams skrev ett nya dramer i samma stil som *Linje Lusta* och *Katt på hett plåttak*. Tennessee Williams ville dock hitta nya uttryck och vägrade fastna i ett fack. Tennessee Williams återkommer i sitt författarskap till att skriva om kvinnor och hur deras identiteter påverkas av omgivningens värderingar. Som del av mitt masterarbete var jag intresserad av att undersöka hur element som pjäs, konstruktion, roller, text och framförallt spelstil i de senare pjäserna av Williams kan påverka publik och skådespelare. Williams blev intressant nog oerhört nedskrivna när dessa pjäser först spelades. Kritiken blev personlig som exempel skrev teaterkritikern Martin Gottfried efter premiären på *The Mutilated* att “*Tennessee Williams is a “playwright in trouble, wandering in pathetic circles”*”<sup>3</sup>. Tennessee Williams tog illa vid sig, men anpassade sig inte, utan fortsatte gå sin egen väg som dramatiker.

---

<sup>3</sup> Martin Gottfried, “Review of Williams Slapstick Tragedy”, *Women’s wear daily*, 19 oktober, 1966, 12

När jag under mina teaterstudier i USA upptäckte jag att T.W skrivit en hel skatt av enaktare, så översatte jag några av dem. Mina översättningar av *Talk to me like the rain (Tala till mig som regnet)* och *Lady of Larkspur lotion (Grevinnan T-sprit)* ligger förlagda på Nordiska förlaget i Köpenhamn. Då hade jag ingen aning om att Williams även hade skrivit mer experimentella och absurda pjäser. 2005 släpptes flera av Williams dramer från dödsboet. Bortglömda pjäser började då åter upptäckas. Jag blev fascinerad och ville veta mer. Jag ansökte möjligheten om att få komma till Tennessee Williams institute / Boston University för att få studera dessa pjäser närmare och blev antagen. Stipendiet från Konstnärsnämnden under samma tid gjorde det möjligt för mig att resa till New Orleans 2015 och till Provincetown/Boston 2016. Det var extremt lärorika resor och jag kom då i kontakt med människor som själva arbetat med Tennessee Williams och med flertalet kunniga professorer. Jag har även samtalat med Anette Saddik som skrivit mycket om Tennessee Williams sena dramatik i *The theatre of excess* och hennes texter om kvinnorollernas betydelse har verkligen inspirerat mig att lyfta fram den nya inriktningen i den sena dramatiken och framförallt Williams gestaltande av kvinnor i den sena dramatiken.

Andra starka referenser till mitt arbete är professor Jurij Alschitz<sup>4</sup> med sitt arbete *The verticale of the role*. Jurij Alschitz presenterar med sitt arbete med Vertikalen en skådespelarmetod som innebär att skådespelaren blir väldigt självständig i förhållande till sitt material. Som förberedelse i sitt arbete skapar man ett kollage där man får lov att använda alla textdelar i pjäsen för att utforska karaktären och pjäsens tematik. Man kan också dra paralleller till musik och andra texter som man själv anser har med tematiken och karaktären att göra.



*Jurij Alschitzs skådespelarmetod*

---

<sup>4</sup> Jurij Alschitz är en rysk – tysk teaterdirektör, skådespelare och forskare som specialiserat sig på tillämpad teaterpraxis. Han är känd för att ha utvecklat en omfattande konstnärlig metodisk strategi.



Skådespelaren söker efter idén, energin i rollen eller spelet och denna metod visar vägen till den filosofiska, andliga kärnan i karaktären och skådespelaren utmanas till att skapa och engagera sig som en oberoende konstnär. Efter att ha arbetat med metoden med Jurij i Danmark och Italien ansåg jag att den utvecklade mig nästan mer som manusförfattare. Jag arbetade åren 2000 – 2001 intensivt med professor Jurij Alschitz i ett EU-projekt. *The voice of the European woman*. Vi var cirka 20 kvinnor från hela Europa som arbetade intensivt ett år med texter av Tjechov och Lorca.

I mitt praktiska arbete använde jag tänket kring rollernas vertikal, men jag utgår från flertalet karaktärer ur Tennessee Williams författarskap och använder mig av två besläktade pjäser i den sena dramatiken. Det finns en risk att slutresultatet skulle kunna bli alltför splittrat, eftersom jag arbetade med två olika pjäser, men det fanns starka beröringspunkter och jag upplevde detta åtagande utmanande och valde en huvudkaraktär av kvinnorollerna, som blev karaktären Trinket Dugan i *The Mutilated*. Men eftersom de sena pjäserna av Tennessee Williams inte bygger så mycket på bygger karaktärens psykologi och text, speciellt i den absurda pjäsen *Kirche, Kuche und Kinder*, utan mer på det fysiska och visuella spelet så har jag valt att tänka mer i bilder när det gäller kollaget och inte i textpartier.

## Spelstilen i Tennessee Williams sena dramatik

Mitt sceniska projekt handlar om kvinnorollerna i Tennessee Williams sena dramatik. Jag har frågat mig om en konstnärlig scenisk undersökning av kvinnorollerna i Tennessee Williams sena dramatik kan vidga och tänja gränser för hur vi ser kvinnliga stereotyper och kvinnliga/manliga identiteter?

Som skådespelare och regissör har jag undersökt den typ av kvinnoroll, som av teatervetare som John Guare och Annette Saddik, kallats ”*den monstruösa kvinnorollen*” en kvinnoroll som utmanar gängse kvinnoroller och konventioner genom att vara fullständigt befriad från hämningar.<sup>5</sup> Rollerna kallades ”*monstruösa*”, först av kritikerna, men sedan alltså som ett samlingsnamn använt av forskare inom teatervetenskap. Williams skriver i förordet till sin Slapstick Tragedy *The Mutilated*, att denna ”nya” form är en stil som bör röra sig bortom en mer traditionellt realistisk spelstil mot en mer absurd och överdriven stil, som söker befrielse genom överdrift, kaos, tvetydighet och burlesk humor.

Tennessee Williams återkommer i sitt författarskap till att skriva om kvinnor och hur deras identiteter påverkas av omgivningens värderingar. Jag har undersökt hur man i en uppsättning kan skapa en balans mellan skratt och skräck, som Tennessee Williams själv skriver i sin självbiografi *Memoirs* kan skapas med hjälp av en självmedveten, expressionistisk och ironisk skådespelarstil. Jag har en bakgrund inom Method acting och mim, men för att utforska spelstilen i detta projekt har jag fått närma mig den episka-, absurda-, commedia- och performance traditionen.

När jag 2017 regisserade *Silver Dollar Hotel (The Mutilated och Mr Paradise)* på Cinnober Teater i Göteborg var jag på ett ställe i pjäsen inte helt nöjd med den spelstil som skådespelarna använde sig av. Detta gällde den första introducerande scenen där de två väninnorna grälar.

Skådespelarna Lisbeth Johansson som spelade Trinket Dugan och Caisa-Stina Forssberg som spelade Celeste gjorde ett mycket habilt arbete. Lisbeth Johansson har även en bakgrund inom stand-up komik, vilket fungerade mycket bra i de utåtriktade monologerna. I den inledande scenen där de två väninnorna grälar blev spelstilen mer psykologiskt realistisk än vad jag hade önskat och här lyckades jag inte som regissör leda skådespelarna mot ett mer expressionistiskt uttryck. Jag upplevde att skådespelarna agerade med starka känslor när grälen endast är ens repetition av något som varit äkta för många år sedan. Känslospellet och realismen kändes som den saktade ner hela starten. Spelstilen skall vara lätt. Replikerna som snabba pilar. Jag fick tydligen inte fram detta i mina regianvisningar.

Skådespelarna förstod mig inte och det blev frustrerande för mig som regissör. Jag är dock nyfiken på hur det hade blivit om man hade använt en mer expressionistisk hållning. Det var nog den här nyfikenheten, som ledde mig till det undersökande arbete som jag ägnat mig under de här två åren av masterarbete.

---

<sup>5</sup> Anette Saddik, *Tennessee Williams and The Theatre of excess, the strange, the crazed, the queer*, Cambridge University Press, 2015, 107

<sup>6</sup> Tennessee Williams, *The Mutilated*, The Theatre of Tennessee Williams Vol. V11. New directions: New York, 1981

Hur närmar jag mig då praktiskt som skådespelare dessa rollporträtt med intention att undersöka en gestaltning som ligger bortom konventioner inom ett psykologiskt realistiskt scenspråk? Vad uppstår/ händer med materialet om jag närmar mig det genom en mer absurd och överdriven spelstil, och söker befrielse genom medel som överdrift, kaos, tvetydighet och burlesk humor?

Skrattet är viktigt i den absurda och den groteska teatern. Men man skrattar inte för att något är humoristiskt och av igenkänning. Det är nästan alltid ett skratt för att något på scenen är direkt olämpligt. Den groteska humorn kan enligt min mening definieras som "sjuk" humor. Remhardt menade att när de skräckinjagande elementen tar över är skrattet det som fungerar som ett motverkande element till skräcken. I den groteska teatern är det viktigt att skräcken och skrattet är jämt fördelade, samspejar och att de olika impulserna inte tar över alltför snabbt.<sup>7</sup>

Jag har även regisserat mig själv och det fungerade emellanåt bättre än vad jag kunde ana. Jag hade emellanåt riktigt roligt. Jag hade planer på att använda en liten referensgrupp som publik och intervjua dem om deras upplevelse efter föreställningen, eftersom publikens reaktioner på verket är oerhört viktig. Jag har därför efter de två föreställningarna bett publiken om kommentarer. Några personer har lämnat kommentarer och intervjuats, men inte en återkommande referensgrupp. Det var dessutom svårt att hinna organisera förberedande repetitioner med publik när repetitions tillfällena med tekniker var starkt begränsad. Men eftersom jag har planer att arbeta vidare med materialet så kommer jag längre fram arbeta aktivt med en referenspublik. Detta är nytt material och en viss blandning av spelstilar. Den absurda teatern kan också lätt slå över till att bli mer skräckinjagande än komisk. Eftersom det är en svår balansgång är det viktigt att publiken kommer in tidigt i arbetet, anser jag.

---

<sup>7</sup> Ralf Remshardt är en tysk-amerikansk teatervetare som specialiserat sig på den groteska och absurda teatern. *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.



## Den monstruösa kvinnorollen som begrepp och egna tankar

Vi kallar någon för ett monster när personen i fråga skrämmer oss. Personer som vi inte litat på, som förändrar sinnesstämning och attityd snabbt. Oberäknliga individer som vi stöter ifrån oss som representerar en kultur som vi inte vill vara delaktig i. Gränslöshet, Tvetydighet. Monster som har inte har en tydlig gräns för vad jaget slutar och världen tar vid. Monstret leder människan över gränsen från den synes trygga och stabila enigheten till att se möjligheter i att leva ett helt annat liv. Att förändras är i sig hisnande och skrämmande. Monstret kan inspirera till förnyelse, men omstörtar i och med detta också systemet, vilket skrämmer oss. Men det är just detta som fascinerat mig och gjort att jag ville in i lejonkulan och utforska monstret närmare.

“The biologist will tell you that progress is the result of mutations. Mutations are another word for freaks. For God’s sake let’s have a little more freakish behavior – not less.” – Tennessee Williams, *Something Wild*.<sup>8</sup>

Organismer utvecklas genom mutationer. En varelse kan då bli kallad vanskapt. Men olikheten, avvikelserna visar sig sedan bli en tillgång som bidrar till överlevnad. Mutationen, avvikelserna ses först som något felaktigt, något monstruöst men blir till sist accepterat som en normalitet. Kanske kommer rent av en avvikelse bidra till den mänskliga rasens överlevnad på denna planet?

Tennessee Williams var en stark förespråkare för allas lika värde och stödjer med sitt författarskap individualitet och personlig frihet. Tennessee Williams skapade starka kvinnliga karaktärer och anklagades då för att ha skapat monster på scenen. Man chockades av karaktärer med kvinnliga kroppar som agerade med, vad man tyckte då var manligt sexuella drifter. Jag finner det intressant med dessa fria och utlevande kvinnor som kallades monster, när de i själva verket bröt mot normer och 60-talets konventioner.

---

<sup>8</sup> Tennessee Williams, *Something Wild*, Samlingsnamnet för tre tidiga enaktere.

När pjäsen *The Mutilated* sattes upp för första gången 1972, lades föreställningen ner efter bara sex föreställningar. Kvinnor kunde inte porträtteras på detta monstruösa sätt, ansåg man då. När pjäsen *The Mutilated* där efter hade nypremiär 2013 med John Waters skådespelaren Mink Stole och burleskstjärnan Penny Arcade fick pjäsen en välförtjänt revansch och gjorde då stor succé. Dessa monstruösa kvinnokarakterer löser till viss del upp skillnaderna mellan naturliga och konstruerade kvinnor och de koncept som utmärker kvinnlig identitet. Anette Saddik menar att i *The Mutilated* delar Williams upp den stympade kvinnan i två delar, i två karakterer, som övervinner och motar bort döden (*Jack in Black*) genom sin förening i slutet av pjäsen.<sup>9</sup>

En genomgående utveckling i Williams dramatik gällande kvinnorollerna är att kvinnorna i de tidigare 50-talspjäserna, blir straffade för sin utlevande livsstil till skillnad från kvinnorna i Williams senare pjäser. Blanche Dubois i *Linje Lusta* har levt ett utsvävande liv, ”blir straffad” och förs till sinnessjukhus. I de senare pjäserna finner vi självmedvetet performativa kvinnliga karakterer, kvinnor som omfamnar och använder sina drifter för att kämpa för överlevnad, och vinna. ”När monstret möter monster, måste ett monster ge vika, och det kommer aldrig att vara jag.” säger Silvia Sail i pjäsen *Sunburst*<sup>10</sup> som Williams skrev 1980.



Affisch med skådespelare Penny Arcade och Mink Stole, 2013, *The Mutilated*

<sup>9</sup> Anette Saddik, *The Theatre of excess*, 109

<sup>10</sup> Tennessee Williams, *Sunburst*, New directions New York 1980, 122

## Det överdrivna och det groteska

“A new, plastic theatre...must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture” Tennessee Williams.<sup>11</sup>

Redan så tidigt som 1945 skrev Tennessee Williams att man bör bryta med teaterns realistiska konventioner. Teatervetaren John Guare menar att den lekfullt mörka humorn i Williams sena pjäser kan ses som en logisk och mogen fortsättning på hans tidigare verk. De har en friare form och visar på det politiska och sociala kaos som rådde under det sena nittonhundratalet. John Guare skriver fortsättningsvis i sin essä *Kriget mot diskbänksrealismen* att Williams dubbel föreställning av *The Gnädiges Fräulein* och *The Mutilated* (De lemlästade) (1966) som utfördes under titeln *Slapstick Tragedy*, ”visar en väg till den del av vår hjärna eller våra själar, som tillhör vaudevillen”.<sup>12</sup>

Med pjäsen *Kirche, Küche, Kinder*, lyckas Williams tänja på gränserna till det yttersta. Han utmanande konventionella föreställningar om vad som kan visas på scenen och avslöjade därmed en mer primitiv sida av den mänskliga naturen.<sup>13</sup>

Extrem, överdriven, grotesk, tragikomisk, popkonst, burlesk, slapstick – dessa är termer som kan beskriva Williams sena verk. Hans sena pjäser speglar friheten att äntligen bli ”för mycket”, att skratta åt det absurda i livet och dess oundvikliga lidande med ett skratt som överträffar tårar. Som exempel skriver Williams själv i sitt förord till *The Mutilated* och där beskriver han pjäserna som ”vaudeville, burlesk och slapstick, serverat med en skvätt popkonst.”

Annette J. Saddik skriver i *The Theatre of Excess* att Tennessee Williams helt lämnar den psykologisk realismen i sina sena pjäser.<sup>14</sup> De är istället starkt symboliska och ritualistiska. Redan 1945 förespråkade Williams en välvillig anarkistisk hållning. Något som var tabu under 40- och 50-talet. På 60-talet i de sena dramer var inte teaterns roll att försöka återskapa ”verkligheten”. Teaterns roll var enligt Williams att skapa något nytt och även att utforska skrällen bakom vardagliga uttryck. På teatern skulle publiken kunna uppleva allt det som är tabu i samhället. Teatern kan då bli transformativ och mer verklig än livet självt, menade Tennessee Williams.

---

<sup>11</sup> Tennessee Williams, *Productions Notes to The Glass Menagerie*, 1945

<sup>12</sup> John Guare, *The war against the Kitchen Sink*, New York: Smith and Kraus, 1996, 18

<sup>13</sup> Tennessee Williams, *Kirche, Küche und Kinder – en skandal för scenen*, 1979.

<sup>14</sup> Annette J. Saddik, *The Theatre of Excess*, 43

## Genusforskning, feminism och kvinnliga monster

Dagens feministiska litteraturteori och genusforskning har i stor utsträckning lämnat 70- och 80-talets uppdelning i kvinnligt/manligt. Man ser inte längre kön som beständigt utan som ett kontextberoende och dynamiskt begrepp. Man talar om ett socialt kön/genus och att vi ”gör” kön i språk, litteratur och dramatik.

Psykoanalytikern Luce Irigaray, menar att man kan omstörta systemet genom överdrifter, genom att medvetet agera kvinna. De monstuösa /onaturliga kvinnorna i de sena pjäserna utmanar vår uppfattning om vad det innebär att vara ”äkta”. Dessa kvinnoroller lyfter fram att det vi tror vara den verkliga naturliga kvinnan, endast är en ytlig social konstruktion, en bild av hur en kvinna borde vara.<sup>15</sup>

Anette Saddik menar att de så kallat ”monstuösa” kvinnorna i Williams pjäser är mer äkta och naturliga porträtt, som går djupare än ytlig och social förställning, trotsar förväntningar för att presentera djupare och mer komplexa identiteter och sätt att vara som kvinna. Den illusoriska manligt konstruerade kvinnligheten skulle på så sätt göras synlig.<sup>16</sup> Williams har sålunda förstärkt skillnaderna mellan könen för att göra dem mer synliga.

Jag har studerat *The Mutilated* och *Kirche, Kuche und Kinder*; närmare ur denna synvinkel. Jag blir också i detta sammanhang intresserad av att undersöka hur Williams har använt sig av samtida europeiska influenser för att skapa ett nytt scenspråk som skiljer dessa pjäser och rollporträtt från hans från hans tidigare mer realistiska pjäser.

---

<sup>15</sup> Luce Irigaray, *Sexes and genealogies*, Columbia University press, 1993, 107

<sup>16</sup> Annette, J. Saddik, *The Theatre of Excess*, 105

## **Performance in the public space - starka känslor och övertramp**

Under hösten 2018 hade vi en kurs som kallades *Performance in the public space*. Vi skulle göra någon typ av performance i ett offentligt rum. Man kunde exempelvis filma sig själv när man går baklänges över ett torg. Det behövde egentligen inte vara en utmanande performance. Men jag ville undersöka Fågelkvinnans, Celestes och Trinkets utanförskap. De är inte önskade. Man ser dem som monster.

Jag ville även ha en samtidskoppling och då det var val och jag hisnade över att det var 20% som röstade på Sverigedemokraterna, så jag ville göra något om rasism. Jag sökte på nätet efter material och hittade en video där en rasistisk kvinna ber en man att flytta på sin bil. Videon var skrämmande och jag ville gestalta det monstruösa i situationen. Men jag var något naiv och kanske även okänslig när jag frågade en klasskamrat från Irak, om vi kunde spela upp en variant av videon och spela in hur folk skulle reagera. Texten är brutal och rasistisk och klasskamraten tog illa vid sig. Det var verkligen inte min mening. Det hela slutade med att jag satte mig i en förtryckande position för att sedan själv bli förtryckt och sedd på som en okänslig SD kvinna, trots att jag har motsatta åsikter och ville reagera på det rasistiska samhällsklimat som råder. Men materialet var laddat och känsligt förstod jag och eftersom det var så laddat beslutade jag mig för att lägga det på is. Men för den skull inte släppa det helt, utan se vad man kan göra av det längre fram. Jag beslutade ett år senare att spela in en film med nedanstående SD-dialog. Jag som fågelkvinna blir då mottagare och jag behöver heller inte sätta någon annan i en utsatt position. Här nedan följer texten.

Varför sitter du här?

Varför sitter du inte någon annanstans?

Vet du vad som är så sjukt med dig. Du tror att du är så jävla snygg, men du är en looser.

En medelålders jävla looser ...du ser helt sjuk ut. Du är konstig. Konstig.

Nej, jag tycker verkligen att du ska gå. Vad gör du här?

Du är helt omogen, vet du det?

Varför går du inte bara och tar all din skit med dig.

Vi bor här och vi vill inte ha folk som dig här. Men, varför är du fortfarande här?

Är du handikappad eller? Tja, du har inte någon snygg kropp visserligen, så det skulle inte göra något.

Du är så jävla ful. Så sjukt ful.



Jag tycker att du skall åka tillbaka dit där du kom ifrån

och inte komma tillbaka förrän du vet hur du ska bete dig.

Men det kommer aldrig att hända, för du är inte bara är ful

– du är korkad också.

Vi kommer att rösta bort dig. Försvinn nu ok?! Bara försvinn!

Kopplingen till kvinnorna i den sena dramatiken finns i textens utsatthet och utanförskap. Känslan av att vara önskad, stympad. Tennessee Williams blev själv ratad som dramatiker när han skrev mer experimentella pjäser och upplevde då denna känsla av utsatthet och utanförskap.



## **Loneliness – Ensamheten, andra brevet**

*Hello Mr T, are you out there... are you with me?*

*I don't know...feels like I'm lost... You are quiet now and I am all alone in the darkness. In the shadow of the monster... or maybe a part of me is the monster. That part of me that I normally don't listen to. Annette Saddik says that one must try to embrace the female monster, but how?*

*I knew when I started this project, that I have given myself a hard task.*

*The bird woman tries to search for her voice in her memories of past lives and I try to find strong situations for her. But I have a feeling, that I just provoke people. Sometimes it's a good thing because as you said "good art is always an indiscretion"*

*I want the audience to feel compassion with the Bird woman, with the monstrous women, and what they represent. They represent human beings that are trapped, not wanted and in order not to have anything to do with them, they themselves or the society turns them into monsters.*

*But they are not – they are just not wanted. No one wants to listen to them and they don't use their voice anymore and after a while it disappears. This is sad and it lies a lot of pain in this. How many times have I not betrayed myself as a woman or a human being. You do it when you stop using your voice. I've done that and I've also made myself small when I'm not. In my case I'm very good at hiding my intelligence.*

*Last night I dreamed that I was stuck in a parking lot and I was sitting in my car. There where no other cars parked. I were all alone and I had nowhere to go. So I was not really stuck. Just lonely. Like I was the only survivor on this planet. It was so quiet...*

## Metod – Förutsättningar och genomförande

Jag har arbetat praktiskt med flera av kvinnorollerna i Williams sena dramatik och undersökt den så kallat ”monstruösa” kvinnorollen, Jag har tidigare arbetat med Williams dramer utifrån regissörens perspektiv. Nu har jag dock närmast mig dessa dramer och roller ur skådespelarens perspektiv.

Jag började år 2018 skapa ett sceniskt material för min undersökning genom att sätta samman ett antal monologer ur Tennessee Williams sena dramatik från mina egna översättningar, samt arbeta med dessa mot en föreställning. En av dessa karaktärer är *The Wife* i den absurda pjäsen *Kirche, Kuche, Kinder* från 1979, men jag har även tagit monologer från de två karaktärerna karaktären Celeste och Trinket i *The Mutilated* från 1969, samt som avslutning författarens monolog ur *The Parade*, som skrevs redan 1940, men som skrevs om 1962 och framfördes först 2006.

I kollageform fogas dessa karaktärer och texter samman till en föreställning med starka performance inslag. Det finns starka beröringspunkter mellan kvinnogestalterna. Jag har skapat ytterligare en kvinnokaraktär inspirerad av Williams sena dramatik som jag kallar ”Fågelkvinnan”. Man kan se det som att denna kvinna skulle kunna vara karaktären ”bird girl” från *the Mutilated* som blivit äldre och flyttats i tiden. Tanken är att denna karaktär binder samman de olika delarna av föreställningen till en helhet. Hon representerar också de kvinnor som blivit begränsade av konventioner och förlorat en del av sig själva i och med detta. Hon har förlorat sin röst och kan bara kvittra som en fågel.

I slutet av föreställningen är fågelkvinnan fri, hon använder sin röst och i väskan finns vita fjädrar som får virvla fritt i rummet. För mig som kreatör är Fågelkvinnans resa en symbol för alla de kvinnoroller som undersökts, men den som är den styrande karaktären i kollaget är Thea, den stympade kvinnan. Jag ser henne som protagonist i pjäsen *The Mutilated* så för mig är det naturligt att Thea blir navet i föreställningen ihop med Fågelkvinnan.

## Att regissera sig själv

Jag tog avstamp i min erfarenhet av att som regissör arbeta med Williams texter när jag satte upp *Silver Dollar Hotel* på Cinnober Teater, i Göteborg med Europapremiär den 1 december 2017. *Silver Dollar Hotel* var samlingsnamnet för enaktaren *Mister Paradise* och helaftons pjäsen *The Mutilated*. Det var en stor uppsättning med 11 amatörer, en mindre kör och två professionella skådespelare. Jag förberedde uppsättningen under tre års tid. Jag producerade, översatte manus, ritade scenbild, regisserade, fixade med kostymer, anordnade stödfest till projektet, med mera. Vi hade 1966, året då pjäsen *The Mutilated* skrevs som utgångspunkt stilistiskt.



Pressbild, *Silver Dollar Hotel*, Cinnober Teater, Zol produktioner, 2017

Föreställningens produktionsperiod blev ganska dramatisk och jag förlorade en samarbetspartner, men beslutade mig eftersom jag redan ägnat tre års arbete att avsluta projektet och producera samt regissera själv. Det var inte lätt. Något av det svåraste jag gjort, men processen var spännande och vi spelade för utsålda hus. I huvudrollerna - två medelålders kvinnor med en ensemble och en liten kör som backar upp dem. Hur ofta händer det? Jag fick dispens att ha med min egen tonsättning av sången *The Miracle* i föreställningen efter att ha kontaktat förläggaren och skickat en inspelning. Men sången fick inte spelas utanför föreställningen av rättighetskäl. Att sedan få höra sången i sju versioner av en fin liten kör var en hisnande upplevelse. Det var tur att jag inte fått

för mig att jag skulle stå på scen själv, för det hade varit helt omöjligt när jag redan hade alldeles för många roller i produktionen. Nu under masterarbetet skulle jag istället regissera mig själv som skådespelare och det är inte heller helt lätt.

Förutsättningarna för mitt masterarbete förändrades under hösten 2018 så tillvida att jag för att kunna genomföra detta ganska ambitiösa projekt insåg att jag måste dela upp stycket/verket i olika delar av praktiska och tidsmässiga skäl. Stycket/verket kan beskrivas som en helhet trots att det är i kollageform, och som ett stort montage eller en tredimensionell mindmap. I efterhand kan jag tycka att detta var klokt av mig för det blev mer hanterbart att repetera de olika delar var för sig. *Kirche, Küche und Kinder* hade jag inte arbetat med tidigare så jag beslutade mig för att enbart arbeta med den under en period för att lära känna verket bättre.

## Arbetsätt:

Jag började med läsningar av texten och gick därefter över till att arbeta fysiskt med texterna. Nadine Georges metod med mycket andningsövningar för att öppna upp kroppen och bröstkorgen i framförandet av texten gav mig mycket. En neutralitet. Jag försökte angripa texten på ett multidisciplinärt sätt och arbeta från flera olika håll, framförallt intuitivt med bilder och sensoriskt med de fyra sinnen för att skapa en fysisk närvaro i rummet. Det fysiska i fågel karaktären undersöktes men jag övergav den idén om att fågelkvinnan skulle gå in rent fysiskt i fågelrörelser. Jag ville göra henne mer mänsklig och förkroppsliga den mänskliga ensamheten. Hon är heller ingen fågel. Hon är en människa som söker sig själv.

Därefter angrep jag texten utifrån olika Viewpoints när det gällde tempo och placering. När det gällde rösten så fick jag en grund när jag arbetade med Grete Snetvelt i augusti 2019 på Åland. Jag arbetade då väldigt mycket med min andning som var blockerad i bröstkorgen. Jag fick kämpa för att dra ner ordentligt med luft i lungorna och jag hade mycket spänningar i bröstkorgen. Grete arbetar efter Nadine Georges metod. När jag kom tillbaka hem efter en vecka hos Grete och röstarbetet undrade en del som träffade mig vad som hade hänt. Rösten bottnade och jag verkade lugnare och gladare.

Jag försökte också skapa starka situationer för framförandet. I första fasen använde jag ett processinriktat och inte alls resultatnriktat arbete, som skulle få lov att spreta åt alla möjliga håll. Texter samlas in, testas på golvet och utvärderas. Post-it lappar användes flitigt. Stycken flyttades hit och dit, för att sedan i mångt och mycket flyttas tillbaka till den ordning jag tänkt från början. Den ordningen visade sig ha en relativt genomtänkt struktur även om den kanske inte var genomtänkt på ett medvetet plan.

Det var väldigt spännande att arbeta med de olika texterna. Det var som att öppna en skattkista med vackra pärlor och få trä olika halsband. Vilken färg skall jag ta på denna pärla? Vilken text skall jag välja?

Övergångarna visade sig sedan vara det svåra. Att hitta naturliga övergångar. Jag valde ofta att bryta helt emellan olika texter, för jag upplevde att det fanns en fördröjning i att förklara för mycket. Jag ville inte heller underskatta publiken, men det var kanske så att de tvära övergångarna kan ha skapat förvirring hos publiken. Viss förvirring ville jag dock skapa medvetet. Jag ville att publiken skulle känna sig trygg i ett uttryck för att sedan kastas åt motsatt håll. Detta för att återskapa kvinnokarakterernas känsla av otrygghet hos publiken. Jag ville överraska publiken och få dem att öppna upp för att sedan leda dem åt ett annat håll.

Jag kan tänka mig att tydligare övergångar med hjälp av någon slags Verfremdungseffekt<sup>17</sup>, skulle göra att jag fick med mig publiken på ett helt annat sätt och det är viktigt att publiken hänger med. Men jag ville samtidigt undvika att vara övertydlig. Allt behöver inte förklaras och att fler olika associationer kan göras vid en gestaltning är att föredra eftersom man då kan nå en bredare publik.

---

<sup>17</sup> Verfremdungseffekt, karaktärerna på scenen distanserar sig från sina roller genom att till exempel tala direkt till publiken.

## Bird woman – Fågelkvinnan



Vi masterstudenter hade en ljudkurs med professor Staffan Mossenmark kallad *Sound in the public space*. I slutet av kursen skulle vi förbereda en performance med ljudet i fokus. Mitt fokus var hela tiden att försöka få in mitt tema i olika kurser eller uppgifter.

När jag skulle till att somna kvällen innan min performance, fick jag en ny idé som byggde på Williams fågeltema. I flertalet pjäser finns det med fågelkaraktärer och det ville jag undersöka. Jag kom därför på att jag skulle komma ut från ett hotell på Avenyn klädd som en affärskvinna/flygvärdinna och fråga efter vägen, men allt som kommer ut ur min mun är fågelläten. Jag laddade då ned fågelläten på min telefon och hade den i bröstfickan. Jag kom ut från ett hotell med en rullväska och frågade folk efter vägen, men allt som hörs är fågelkvitter. Jag ”mimade” alltså till en början till fågelkvitter när jag frågade folk efter vägen. Folk blev konfunderade, förvirrade och lite roade. Ingen av åskådarna reagerade aggressivt. Att mima till fågellätena blev dock krångligt och svårt att synka. Men på det hela taget insåg jag att den här karaktären fungerade och möjligtvis skulle kunna gå att använda i föreställningen.

Jag bestämde mig kort efter ljudexperimentet att jag skulle göra en film där Fågelkvinnan skall leta sig fram till teatern. I samma veva kommer jag på att jag faktiskt själv är ganska hyfsad på att vissla. Jag började öva på lite olika fågelkvitter. Jag behöll den strikta kostymen, då jag gillade kontrasten mellan att se väldigt proper ut och samtidigt agera ologiskt. Filmen skulle spelas in kort därefter, en lördag morgon kommande helg. Eva, en kursare, ställde upp med sin filmkamera och med att filma. Jag hade John Cassavetes<sup>18</sup> film *A woman under the influence* som inspiration till kortfilmen. Vi hade en timme på oss att filma och vi gjorde i princip bara en tagning, men gjorde en pickup, en halv omtagning, då kameran kom för långt bort vid ett skede.

---

<sup>18</sup> John Nicholas Cassavetes, född 1929, död 1989, var en amerikansk skådespelare, manusförfattare och filmregissör.

Personerna som blir tilltalade i filmen tillfrågades först efteråt om de kunde tänka sig att vara med.

När jag gick in i Fågelkvinnans karaktär upplevde jag en stark känsla av utanförskap, frustration över att inte bli förstådd, samt ett driv att söka skydd. Jag hade en upplevelse av att komma från ett kosmiskt lugn från ett ingenting till att kastas rakt ner storstadens brus. Fågelkvinnan vill egentligen inte vara i staden, men hon måste få svar på sina frågor om vem hon är och var hon kommer ifrån.

Varför blir hon inte längre förstådd? Varför kommer det bara ut fågelkvitter ur hennes mun?

Jag blev själv väldigt förvånad när jag tittade på filmen att jag skrattade, för jag upplevde en stark skräck när filmen spelades in. Det var obehagligt, men samtidigt spännande och nervigt. Jag ser Fågelkvinnan som en i grunden väldigt tragisk karaktär, men som det ju ofta är med komiska karaktärer så bottnar de ofta i tragik. Min lärare i clownteknik, Philippe Gaulier, brukade säga med stark fransk accent, “as a clown you should have no dignity, you are always the underdog waiting for the approval of the audience.”

Min inspiration till Fågelkvinnan kommer till stor del från arbetet med *The Mutilated* 2017, där jag fascinerades av den stumma vaudeville karaktären Fågelflickan. Jag tror att jag skulle vilja påstå att min tolkning är en modern version där fågelflickan åldrats och blivit kvinna, men precis som Fågelflickan i *The Mutilated* passar hon inte in i det sociala mönstret och ses som udda.<sup>19</sup>



*Fågelflickan i The Mutilated gestaltad av Julia Frohn i Silver Dollar Hotel 2017. Foto: Ines Sebalj.*

---

<sup>19</sup> Se filmen Fågelkvinnan, Requiem for Milady. Bilaga 2  
<https://www.youtube.com/watch?v=0tsvvDHw92o&t=166s>



## Arbetet med Fågelkvinnan och det sceniska rummet.

*Repetition med Frida Röhl 15/4, 2019*

Frida arbetar genom att ställa frågor, vilket jag verkligen uppskattar. Frågor som bara jag vet svaret på. Min kropp är tung och full av motstånd. Jag får nästan tvinga mig själv till att röra mig. Vad fan sysslar jag med? Jag tycker nästan att min avsaknad av energi är pinsam.

Jag arbetar enligt Frida intuitivt med starka bilder. ”Bilderna är viktiga, du ser det mesta i bilder”, säger Frida. Ta bilderna på allvar. En konstnär behöver inte alltid förklara.

Som exempel, Frida frågar: -Vad har fågelkvinnan i väskan? Jag bara ”vet” att det är fullt med vita fjädrar i hennes väska. Jag upplevde repetitionen som en psykoanalytisk session.

Detaljer är viktiga. Rekvisitan oerhört viktig. Ja att den är ”rätt”. Det är bara jag som vet vad som är ”rätt”.

Vetskapen om detta ger mig makt och en känsla av att just jag är oerhört viktig för arbetet.

Frida föreslår att jag kanske borde ha en ateljé. Jaha, intressant säger jag och tänker att scenen ändå kan bli min ateljé. Min inre värld måste få en chans att manifesteras inser jag. Men jag är samtidigt lite orolig för att jag inte kan disciplinera mig. Vad händer när jag inte får dessa frågor?

Williams text inspirerar till starka bilder. Scenbilden: Ett rum som svävar i kosmos. Ett väntrum. En fågelbur? Fågelkvinnan kommer från flygbussen. Hon söker sina rötter, sin historia. Hon går genom staden och kommer till ett rum som är arrangerat just för henne.

Av vem? Av Tennessee Williams? Av regissören /skådespelaren? Av gud? Av den stora modern? Av henne själv innan hon försvann?

Efter repetitionen läste jag i förordet till *The Mutilated*, Tennessee Williams tankar kring scenrummet.

”Scenografin bör vara stiliserad i en form som kan liknas vid en japansk tuschteckning. De bör vara abstrakta, spindelliknande, så att publiken får hjälp att förstå pjäsens icke realistiska, abstrakta form.” Detta är spännande att läsa i efterhand då dessa tankar ligger helt i linje med mina. Fågelkvinnan kommer ihåg en del från livet hon levde, men det är som hon varit på en lång semester och inte riktigt kommer ihåg. Vad gjorde hon vid spisen. Hur satte hon på sig förklädet? Lagade hon mat? Eller inte? Hon vet inte. Det är som att lära sig nytt efter en stroke och Fågelkvinnan är helt ensam förutom nu, när hon delar sina upplevelser med en publik.

*“When so many seem to be lonely, it would be inexcusably selfish to be lonely alone.” Tennessee Williams*

## Ljudet och musiken i Requiem for Milady

En session med professor Staffan Mossenmark gav mig många idéer angående ljudlandskapet i föreställningen, men jag insåg då att jag behövde hjälp av någon musiker som kan skapa dessa ljud. Först fick jag ett manligt namn, men personen i fråga hörde aldrig av sig.

Jag insåg även att det var viktigt för mig att det var en kvinna. Jag fick tips av Mossenmark om en före detta elev, en musikskapande tjej som heter Agnes Aldén. Jag kontaktade henne kort därefter. Staffan Mossenmark föreslog två ljudspår.

### 1. ÖVERDRIVNA REALISTISKA

Jag hade spelat in sjuka reklamradio program på min telefon. De måste vara med. Tagna ur sitt sammanhang kan de vara komiska, men också tragiska med sitt kallprat och överdrivna skratt.

2. ETT ICKE REALISTISKT SPÅR som kvinnan inte hör eller reagerar på. Här föreslog Staffan starka naturljud, ljud från staden eller mer kosmiska ljud.

Jag försökte förklara för Staffan att jag fram till redovisningen i maj 2019 valt att arbeta helt utan stämningsskapande ljud /musik för att den då kanske styr publiken i en helt annan riktning än vad det rena textmaterialet skulle göra. Jag vill veta vad det är för material innan jag lägger på en ljudmatta.

Texterna har ju i princip aldrig spelats. En ljudmatta ger indikationer / vill att publiken skall känna på ett visst sätt. Det är min uppfattning att man kan kväva uttrycket genom att överlasta ljudbilden. Här tror jag att Staffan inte riktigt förstod vad jag talade om. För en musiker är det kanske självklart att musiken och ljuden skall styra. Jag fick inte så stort gehör för mina tankar kring att ljudet inte får bli alltför styrande gentemot text och föreställning eller så missuppfattade vi varandra.

När jag senare träffade Agnes så arbetade vi inte riktigt efter Staffans linje med två ljudspår i början, för vi fick lite ont om tid, men längre fram använde vi oss lite av det tänket. Jag är vanligtvis positiv till att ha med riktiga musiker på scenen, men det var viktigt för mig att Fågelkvinnan skulle vara helt ensam på scenen. Med en musiker bredvid på scenen skulle hon inte upplevas som så utsatt och ensam av publiken, så jag valde här att ha all musik inspelad. Det var ett medvetet val även om det också passade budgeten.

Jag sökte i december 2019 med hjälp av Pamela Wood upp en amerikan som gör rösten på den påhittade ”radiokanalen”. Radio T.W.I (Radio Tennessee Williams Institute) Det jag spelade in var Williams citatet från pjäsen *The Mutilated*, “If she were a bird the human society would be interested in her situation, but since she is human they couldn’t care less”. Det är i mitt tycke en liten genomtänkt detalj i produktionen. Men jag inser även att många i publiken missade att det var ett Tennessee Williams citat som spelades upp på radion, men det kan troligtvis vara lite kuriosum för den intresserade.

## **Ensamheten är den största av alla stympningar, enligt Tennessee Williams.**

Kvinnan skall vara helt ensam och det är viktigt. Hur kan ensamheten annars upplevas som den största av stympningar?

Jag kan tänka mig att vi skulle använt oss av en ännu mer minimalistisk ljudbild. Ja, att man hade kunnat vara ännu mer varsam med ljuden. Att det kunde få vara lite mer trevande för att gestalta ensamheten och utsattheten hos Fågelkvinnan.

När det gäller sången *The Miracle* som jag ser som ett mästerverk och något av det finaste som Tennessee Williams skrivit även om den är skriven som en pastisch. Tanken från början att jag skulle sjunga hela sången till akustisk gitarr, men då jag blir väldigt nervös när jag spelar gitarr, så tog jag bort gitarren i sista sekunden och sjöng endast två verser acapella i slutet av föreställningen. I pjäsen *The Mutilated / De stympade* börjar pjäsen med denna sång. Det finns ytterligare sex sångtexter med flertalet verser. En av verserna hittar man till och med i en helt annan pjäs "And tell sad stories of the death of queens". När man börjar läsa Tennessee Williams enaktare inser man att det inte är separata enaktare utan att de ofta hör ihop. Nedan finner ni hela den inledande sångtexten.

### **MIRACLE**

"I think the strange, the crazed,  
the queer will have their holiday  
this year and for a while, a little while,  
There will be pity for the wild.  
A miracle, A miracle!  
a sanctuary for the wild.

I think the mutilated will  
be touched by hands that nearly heal,  
At night the agonized  
will feel a comfort that is nearly real.  
A miracle, A miracle!  
a comfort that is nearly real.

The constant star of  
wanderers Will light the forest  
where they fall and they will see  
and they will hear  
A radiance, a distant call  
A miracle, a miracle!  
A vision and a distant call.

At last for each someone  
may come and even though  
he may not stay,  
It may be softer where  
he was, it may be sweeter where he lay.  
A miracle, a miracle!  
Stones may soften where he lay.

Att ens försöka översätta texten gav jag mig inte på. Sångtexterna är för bra för att översättas och jag tycker att det fungerar bra att de är på engelska. Om man tittar närmare på texten ser man att Tennessee Williams fokuserar på det tillfälliga som ett slags substitut för det som verkligen önskas.



*Kören framför sången Miracle i Silver dollar hotel, 2017. Foto: Ines Sebalj.*

Att Miraklet kan ligga i en tillfällig lättnad. Ordet nearly upprepas igenom texten, till exempel ”a comfort that is nearly real”, “nearly heal” och “for a while”. Sången kan handla om dödens ofrånkomlighet och människans ensamhet. I *The Mutilated* möter vi döden som *Jack in Black* – en cowboy klädd i svart, som också finns representerad i Voodoo kulten i Louisiana. Jag har läst att Tennessee Williams var influerad av Ingmar Bergman under den här tiden och att *The Mutilated* skulle vara Tennessee Williams amerikanska version av *Sjunde inseglet*. Ingmar Bergman och Tennessee Williams brevväxlade under den här tiden och Williams ville att just Ingmar Bergman skulle regissera någon av Williams filmer.



*Jack in black, Carl-Ewerth Andersson i Silver Dollar Hotel, 2017, Foto: Ines Sebalj.*

## Repetition pågår – The Wife

Jag framförde nästan hela av *The Wifes* absurda monolog (ur *Kirche, Küche und Kinder*) på vår masterredovisning i maj 2019. Syftet med detta var att se texten ur andra perspektiv och att få höra andras reaktioner på den absurda texten. Jag upplevde att texten mottogs mycket positivt och det var mycket mer skratt i publiken än vad jag hade förväntat mig. Jag fick efteråt höra att det fanns en stark igenkänningsfaktor i Fågelkvinnan som karaktär och i *The Wife*-monologen ur *Kirche, Küche und Kinder*. De sågs som en och samma karaktär. Början och slutet av kommande föreställning av *Requiem* testade jag också. Filmen med Fågelkvinnan som start och väskan med fjädrarna i slutet testades och jag kände att jag hade en bra dramatisk kurva som jag sedan kunde bygga vidare på.

Jag var däremot rädd innan presentationen över att framföra stycket för män. Det blev väldigt tydligt att jag kände mig utsatt som kvinnlig skådespelare och kreatör när jag dessutom var helt själv på scenen. Jag bjöd endast in en man och det var en majoritet av kvinnor i publiken. Jag upplevde att jag gick över min egen gräns med detta nya material och jag ville inte att jag skulle störas i min vilja till att hitta ett fritt uttryck. Jag såg då till att i största möjliga mån ha kvinnor i publiken. Det kändes dock lite diskriminerande att inte bjuda in män, men det handlade om att jag ville vara trygg och inte ett manshat på något sätt. Eftersom det var inbjuden publik så kunde jag styra så det var nästan bara kvinnor i publiken. Den publik som kom från universitetet kunde jag inte styra över och i efterhand att det var bra att det kom män. Några av dem skrattade högt och ljudligt. Bara det var befriande.

## **Kirche, Kuche und Kinder – an outrage for the stage och The Mutilated – a slapstick Tragedy**

Texten som The Wife framför i *Kirche, Kuche und Kinder* är bitvis väldigt ironisk och absurd, men jag upplevde att ihop med gestaltningen, så hittade jag på några ställen i stycket en timing som fungerade. Hela det arbetet går naturligtvis att utveckla och framförallt då leka med att ta ut svängarna mer. Jag ser pjäsen som politisk. På ett ytterst intelligent sätt skruvar Williams till och kritiserar den amerikanska drömmen. Som exempel så säljer pappan i familjen i *Kirche, Kuche und Kinder* sina barn på 42:nd street medans svärfar prästen sätter på ”hotsy”, sin nya kvinna och placerar en stor bibel under hennes ”derriere”. Jag har insett att när man spelar ett absurt stycke, så måste man verkligen veta vad man menar/representerar och driver med. Att det är på allvar för karaktären. Situationen må vara absurd, men inte nödvändigtvis karaktären i sig. Absurd teater är mer ett förhållningssätt.

När jag framförde valda delar av Williams kvinnoroller i maj 2019 kände jag att jag hade rätt inställning. Inställningen var - Jag skiter fullständigt i vad ni tycker. Så här är det bara. Gillar ni det inte, så är det bara att dra, men stannar ni så - Let's party!

Efter föreställningen upplevde jag att jag gick ifrån teaterbyggnaden minst tio kilo lättare till anden. Det var en sån befrielse att gestalta dessa gränslösa karaktärer, att de togs på allvar, blev sedda och fick en röst.

Under hösten 2019 fram till februari 2020 arbetade jag för att foga samman och hitta en form för en föreställning. En ramhistoria (Fågelkvinnan) skulle fogas samman med pjäsen, *Kirche, Kuche und Kinder* och sedan skulle detta fogas ihop ytterligare en, *The Mutilated*. Skulle det fungera? Fler filmer och ljud skulle spelas in. Det sceniska arbetet skulle fortsättningsvis vara undersökande, men materialet var i princip fastställt. Jag arbetade även sceniskt med Pamela Wood, främst med rörelserna i dansen. Pamela är främst koreograf och föreslog att jag skulle sitta på ett visst sätt på en stol när jag framför Ofelia texten av Shakespeare. Jag sa bara NEJ, varför? Det finns ingen anledning för karaktären att sitta på det sättet. Jag testade, men här blev jag positivt överraskad av mig själv. Jag kände instinktivt att just det stycket skulle vara ”rent”. Här skall det inte läggas på utan skalas av.

Det blev inte ens en diskussion kring detta, då jag var helt bestämd på den punkten. Jag skrek Nej! ganska högt. Jag tyckte det var riktigt bra gjort och med det insåg jag också att jag var på väg att hitta formen och kunde försvara mina karaktärer.

## De stympade

Under hösten 2019 och fram till föreställningen 10 februari arbetade jag på med att addera karaktärerna från *The Mutilated*. Karaktärerna Celeste Delacroix och Trinket Dunker. Två motsatser som båda symboliserar den stympade kvinnan på olika sätt. I *De stympade* ser man tydligt Tennessee Williams medkänsla med de utstötta, lytta och svaga i samhället, men till skillnad från den mjukare och mer poetiska tonen i de tidigare pjäserna är tonen i *The Mutilated* rå och fräck.

Jag kallade pjäsen en Underground Slapstick Tragedy. Vilket det verkligen blev, då den spelades på en liten ganska undanskymd teater i Masthugget i Göteborg. Pjäsen utspelas på ett hotell som heter Silver Dollar Hotel och där följer vi två grälsjuka väninnor på julafton. Paret, Trinket och Celeste, är båda trasiga själar med sina egna hemligheter. Trinket, en förmögen kvinna med ett stympt bröst. Hon är ömtålig och desperat efter tillgivenhet. Celeste är hennes polära motsats, en butikssnattande alkoholist, som är utåtriktad och ständigt försöker manipulera de omkring henne, men samtidigt söker hon också kärlek och acceptans.

Celeste är fattig - Trinket är rik. Celeste är precis utsläppt från fängelset efter att ha snattat och är fixerad vid sina stora, fasta bröst som hon ofta skryter om - Trinket har ett bortopererat bröst som hon skäms över och lägger stor energi på att försöka dölja. Trinkets stympling är fysisk, medans Celestes stympling är emotionell. Celeste vet om att hon är stympad och säger vid ett tillfälle i *The Mutilated* att ”vi är alla stympade, några från födseln, några från långt innan födelsen, några från senare i livet och en del stymplingar finns med oss för alltid”.<sup>20</sup> Ingen av oss är sålunda fullkomlig även om vi stävar efter fullkomlighet. Båda kvinnorna är öppna med vad de saknar och vad de längtar efter. De är båda socialt utstötta och behöver varandra. Pjäsen är en mirakelpjäsa, en julpjäs för de utstötta om ett julfirande som håller tankarna på döden borta ett litet tag. En ”Slapstick Tragedy”, med en skvätt popkonst kallade Williams pjäsen och den är just det. Jag har tidigare regisserat pjäsen med två mycket kompetenta skådespelare, Caisa - Stina Forssberg som Celeste och Lisbeth Johansson som Thea och jag var lite rädd att jag skulle falla in i deras gestaltning och inte våga gå min egen väg i gestaltandet, men eftersom jag gjorde båda karaktärerna som en, så blev det automatiskt en helt annan gestaltning. Jag tyckte att det fungerade att först gestalta Celeste som talar mycket om sina bröst och exponerar dem och sedan gestalta Thea som får sitt ena bröst bortopererat. Idén kom utifrån att Anette Saddik skrivit i *The Theatre of excess* att de två karaktärerna representerar det kvinnliga dilemmat och representerar två olika delar av kvinnans utsatthet och förtryck. Att det egentligen är en karaktär.<sup>21</sup> Dessutom var det så att när jag regisserade *The Mutilated* 2017 så förstod aldrig publiken vikten av att Trinket karaktären, i översättningen kallad Thea, hade blivit stympad. Det jag gestaltade på scenen är en tillbakablick på den operation som hon utsatts för. Jag iscensatte det mer som en självstympling och med tanke på hur vanligt det är att kvinnor utsätter sig för det, så tyckte jag att det bara blev mer skrämmande och mer associativt. Däremot blev det kanske lite svårt att förstå intellektuellt om man inte läst hela pjäsen *The Mutilated* innan.

---

<sup>20</sup> Tennessee Williams, *The Mutilated*, 11

<sup>21</sup> J. Saddik, Annette, *The Theatre of Excess*, 103



Om jag skulle regissera *The Mutilated* igen som en helaftonspjäsa, så skulle jag addera just denna tillbakablick med ”bröstoperationen” just för att få publiken att förstå rent fysiskt vad Thea har genomgått och vad det är hon skäms över. Ja, så att operationen skall kännas fysiskt hos publiken.



*Lisbeth Johansson som Trinket, Thea i Silver Dollar Hotell, december 2017.  
Foto: Ines Sebalj*

## **Intervju med skådespelaren Lisbeth Johansson om Trinket, Thea – den stympade kvinnan.**

**Vanja:** Williams säger att det krävs en spelstil som balanserar mellan skräck och skratt när det gäller de sena pjäserna som *The Mutilated*, vad anser du om det?

**Lisbeth:** Det håller jag med om. Man kan inte spela realistiskt. Man kan inte förklara karaktären med psykologisk realism. Det är inte skrivet på det viset. Varje scen får man tro på, men det handlar mer om att spela situationen i varje scen.

**Vanja:** Nej, han ville ju ha en gestaltning bortom ett psykologiskt realistiskt scenspråk. Har det hjälpt dig att du arbetat mycket med stand up comedy tidigare tror du, när det gäller gestaltningen?

**Lisbeth:** Ja, men det kan det nog ha gjort. Men jag spelar alltid mot publiken i vart fall. Vilka skulle man annars spela för? Nu hade vi ju i princip publiken i knät. Vi var extremt nära. De hade varit skönt med lite mer avstånd kan jag tycka.

**Vanja:** Vad anser du om att dessa kvinnor kallades för monstuösa kvinnor?

**Lisbeth:** Nej de tycker jag väl inte. De är ju inte hemska. Hur menar du?

**Vanja:** De monstuösa kvinnorna – det är nog mer ett samlingsnamn som teatervetare skapat. Jag kan ju tycka att det inte riktigt representativt. Vad som är skillnaden mellan dessa kvinnor och de som finns i Williams 50-tals pjäser, exempelvis Blanche Dubois i *Linje Lusta*, är att i de senare pjäserna är kvinnorna subjekt och inte objekt. De är som de är och blir inte straffade för sin livsstil. De ber inte heller om ursäkt eller förstår sig inte för att passa in. De gör de ju liksom inte ändå, passar in alltså. Men manipulativa är de visserligen.

**Lisbeth:** Ja, manipulativa det är de.

**Vanja:** Ja, de är de ju det på ett ganska korkat sätt emellanåt.

**Lisbeth:** De är ju jätte barnsliga båda två. Skitbarnsliga.. Men jag känner ju människor som är sådana. Människor som vill hämnas minsta lilla oförrätt. – Jag skall minsann hämnas...”De har nog inte förmåga till ett djupare samtal dem emellan, de två väninnorna.

**Vanja:** Nej, kanske inte där och då, men på ett sätt är det ju mycket sanningar som sägs också. Jag tänker på Celestes resonemang kring ”att vi alla är stympade på ett eller annat sätt”. Det är ju en filosofisk reflektion. Jag har tänkt en del på att de båda kvinnorna är varandras motsatser. En med stympat bröst. En som gärna visar upp sina bröst till allmän beskådan. Att de är två sidor av samma mynt.

**Lisbeth:** Ja, och de behöver ju varandra.

**Vanja:** Ja, de gör de, men som karaktärer i ett pjäs bygge så kanske de representerar den kvinnliga existensens två ytterligheter i ett patriarkalt samhälle. Kvinnan spelas ut och kämpar för sin överlevnad på olika sätt i samhället. En tolkningsfråga visserligen. Dessa två kvinnor har tvingats ut i en marginal.

**Lisbeth:** Ja, de är ju inte mainstream precis. men vem är de egentligen? Men jag tänker mycket på deras relation, det där jobbiga att de vill såra varandra hela tiden, det är ju barnsligt men inte konstigt att de är sårar varandra.

**Vanja:** Jag kan uppleva att den där barnsliga tävlan som de håller på med, är ett sätt för dem att upprätthålla en sorts status. De är redan förlorade. Tävlrar gör man om man har något att förlora, men de har de inte direkt. Det är ett spel de håller på med för att de inte skall känna sig så ensamma på något vis.

**Lisbeth:** Ja, så kan det också vara.

**Vanja:** Varför är Trinket/Thea så rädd för att någon skall få reda på något om hennes stympade bröst? Varför gömmer hon det och skäms?

**Lisbeth:** Det har nog kanske mer med den tiden att göra, mer än att det skulle vara idag, eller hur? Men brösten är ju kvinnliga symboler. Hon har blivit av med ett bröst och hon ser sig då som mindre kvinna. Det är känsligt idag och det var nog ännu värre på den tiden i ett konservativt USA.

**Vanja:** Jag tyckte det var lite svårt för publiken att förstå stymningen. Nu iscensatte jag den på scen denna gången för att publiken skall känna mer med Trinket/Thea och förstå dilemmat.

**Lisbeth:** Ja, men va fräckt. Stymningen gör Thea extra utsatt och det kanske är därför hon bor kvar på det här nedgångna hotellet och hänger ihop med Celeste.

**Vanja:** De klamrar sig fast vid varandra som på ett livets sjunkande skepp.



*Lisbeth Johansson och Caisa-Stina Forssberg i Silver dollar hotel, 2017.  
Foto: Ines Sebalj*

## Det fysiska arbetet

Det var viktigt för mig att få någon att arbeta med som kunde hjälpa mig med den fysiska tolkningen. Jag ville ha hjälp med att bli mer i kroppen och hade en tanke på rörelser som gränsar till mim. Jag sökte en andra handledare (bi-handledare) som arbetade med clown och commedia och beslöt då att arbeta med Anna Zastrow, då hon är utbildad på Lecoqskolan i Paris och är en skicklig clown och commedia skådespelare. Hon är dessutom svensk-amerikanska och har de senaste 30 åren bott i New York.

Ett litet hinder i vårt samarbete var att Anna bor i Stockholm, så jag fick resa dit då Anna hade svårare att ta sig hit ner. Då jag beslutat att spela vissa delar på engelska så tyckte jag att det var väldigt bra att ha denna språkliga konsultation tillgänglig på nära håll. På grund av att min mammas sjukdom fick vi ställa in en repetitionshelg och flytta fram allt. Jag åkte upp till Stockholm för att repetera med Anna då det fungerade bäst så och jag fick låna ett repetitionsrum på Teaterhögskolan en helg. Vid detta tillfälle i början av december 2019, repeterade vi främst med Theas "operation" och texten kring Theas och Celestes monologer. Det överdrivna spelet som växlar mellan skratt och skräck koncentrerade vi oss på och gick verkligen till ytterlighet med att ta ut vissa delar i gestaltningen till max. Senare fick vi plocka ner uttrycket något, men det var häftigt att ösa på med stora breda penslar.

Jag upplevde dock att jag var väldigt ringrostig när det gällde det tekniska finliret och att isolera rörelser på det sätt som krävdes vid den stiliserade operationen. Där fick jag verkligen något att bita i. Jag hade vid denna tid beställt en silikontorso som en sminkör gjutit, där det gick att hugga av ett av brösten. Hela min budget på 5000 kr gick faktiskt till detta. Silikontorson blev dock lite av en besvikelse. Torson var trång, svettig och jag kände mig obekvämt i den. Skarven där bröstet skulle avlägsnas syntes dessutom tydligt. Jag tänkte direkt när jag fick den att det måste finnas ett enklare sätt att lösa operationen på. Jag hade behövt ha en maskör tillgänglig på en repetition för att kunna arbeta fram en annan lösning. Men eftersom jag hade investerat hela min budget i den, så arbetade jag vidare och försökte lösa de tekniska problemen så gott jag kunde.

Vid den här tidpunkten i processen var det väldigt bra att ha ett öga utifrån som ser hur man kan förenkla och förtydliga rörelserna. Pamela Wood kom sedan med idén om ett tyst "Butoh" skrik efter operationen, som blev en bra stilisering. Innan dess hade jag testat med överdrivna skrik och det upplevde jag, Anna och Pamela att det fungerade mindre bra och det blev istället löjeväckande på ett negativt sätt. Jag beslöt att använda fågelkvinnan som en karaktär som kan binda samman de olika kvinnorollerna så att tanken är att de kvinnogestalter är olika kvinnoroller som Fågelkvinnan spelat genom sitt liv och dessutom så återkommer Tennessee Williams i sina pjäser att referera mycket till fåglar.

## Conversation about birds

**Vanja:** Mr T, I wonder. Why all these birds? Why is there so many references to birds in your plays?

**Mr T:** I guess it's because they can fly and we don't. Haha. No, but there's no better image for something as untouchable as the human soul. Birds are free to fly and I guess we all have a longing to be free. But we are not and we will never be free in that sense. There also something delicate and fragile in certain birds and it reminds us of our own vulnerability.

**Vanja:** Yeah, I'm thinking now about my birdwoman. What kind of bird she might be. That was my homework from Anna. I was talking about a crane. But maybe she's a nightingale or a dove. How can I find out what kind of bird she is?

**Mr T:** Well, darling. I am a writer - not an actor. The birdwoman you created is your own. Do not ask me about that. I have no idea. You know this far better.

**Vanja:** Yeah, when I think of her, she is an injured city dove or maybe a stork. They are funny birds.

**Mr T:** Time to go back to bed and get some sleep maybe? Maybe the bird will come to you in a dream. My ideas always come at night.

**Vanja:** Mine too.

**Mr T:** You're wearing yourself out on all your projects. Take care of your body more my dear.

**Vanja:** I read that you went swimming every day? Is that true?

**Mr T:** Almost every day. Water is your element too, isn't it?

**Vanja:** Yeah, some years ago when I translated one of your plays I went to the pool to swim and as I was swimming I thought – now I'm doing a Tennessee Williams all in, and then I looked down at the bottom of the pool as I swam. There is a line in the bottom of the pool there, you know, but when I looked at it more closely it is a freaking letter T. That line kept me really focused during that project. When everything was chaos that Tennessee T-line in the pool, just kept me going. I'm such a nerd.

**Mr T:** Yes... you are! Take care now.

**Vanja:** You're leaving?

**Mr T:** Not really. You'll do fine. Just listen to your instincts.

**Vanja:** I will. I hope to talk to you soon again.



## På jakt efter monstret



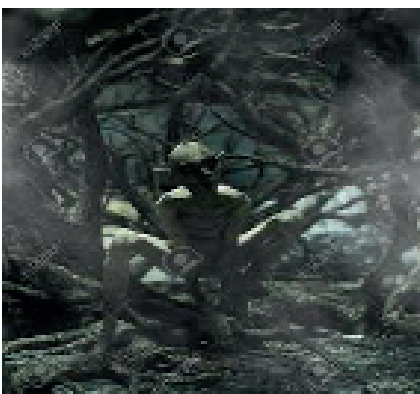
”De monstruösa kvinnorollerna”. Jag känner en viss tveksamhet inför att använda beteckningen – ”de monstruösa”. Det är i mitt tycke inget som helst monstruöst med kvinnorna i Williams pjäser. De är kvinnor som lever fullt ut. Utan skam.

De var kvinnor, som inte anpassade sig efter dåtidens konventioner och det är ju inget monstruöst i det, snarare modigt. Som det ofta är i sagans värld, så är det kanske så, att när man närmar sig ett monster och lär känna det, så inser vi att det vi trodde var ett monster - inte är det.

Det är människans rädsla som skapar monster. De monstruösa kvinnorna i Williams pjäser är sålunda inga monster och jag tycker att man borde hitta ett annat samlingsord för dessa kvinnokarakterer.

Varför inte de ”skamlösa” kvinnorollerna? Jag värjer mig för beteckningen eftersom personer jag talar om med mitt projekt får associationer som drar iväg åt ett helt annat håll, och då menar jag att man tänker på dessa roller som skräckinjagande och medvetet provocerande, vilket inte är fallet. Ju mer jag arbetar med dessa kvinnor mer medkänsla får jag med dem.

Man bör omfamna monstret läste jag någonstans. Men hur gör man det? Att låta den kraft man förtrycker få komma upp till ytan och därmed befrias? Kan det vara så enkelt? Antagligen inte. Ett monster vill inte bli omfamnat. Man måste vänta ut det.



## Putain du merde

*Mr T - now we're talking. I found this text among my papers and it is about a marching exercise we did in class and here I am talking about the monstrous Medusa amongst other things. I think the text says a lot about how it is to be one of these monstrous women. It is in Swedish though.*

### *Artisten September 2018-09-11*

*– Attention! In line!*

*Vi skall marschera runt Götaplatsen. Vi skall gå i takt så här hepp hepp. Ett två, tre, fyr, ett två, ett två, ett två. Vi byter riktning med ett hepp. Hepp!*

*Vi studenter gör en övning. Vi är åtta kvinnor. Vi rör oss framåt två och två på led. Vi går i takt som mjuka soldater över det hårda pampiga torget, med Milles staty som tronar i mitten. Framåt över den hårda stenen. Vi är många och rör oss med kraft, men vi försvinner liksom in i stenarna och slukas upp av det stora torget. Milles staty tronar i mitten. Grön och glad med en stor fisk i handen.*

*Absurt egentligen... att Poseidon står staty i vår stad. Havsguden. Fula fisken fångar fiskar: Det var Poseidon som våldtog Medusa. Men där står han naken och ser glad och oskyldig ut. Hepp!*

*Gudinnan Athena blev efter våldtäkten så svartsjuk på Medusa och hennes vackra hår att hon förtrollade Medusa till ett monster. Hepp! Medusas vackra hår blev till ormar och hennes blick kunde förvandla människor till sten. Hepp! Hon som var den vackraste. Delar av mig har också förvandlats till sten. Inte av Medusas blick, men av livet. Upplevelser har förstenat min kropp, en kropp som nu marscherar över ett torg.*

*When you work with me – your body belongs to me! Hepp! Ögon som råttpittar glänser i mörkret. Den manlige regissören från Litauen tar ett tag om min rumpa för att visa hur en övning skall gå till. De andra yngre kvinnliga studenterna hade tidigare fått påhälsning av hans händer när han ville rätta till kostymer, som tydligen inte satt så bra över bröstet. Rör han mig då jävlar, sa jag när de berättade. Jag är beredd*

*– Well, you can stop – I know where my ass is. – Hepp!*

*– When you work with me – your body belongs to me! – Hepp!*

*– Well, then you can work with somebody else's ass. I answer quickly and I surprise myself.*

*Ingen av de andra studenterna backar mig. Jag lämnar teatern och repetitionerna fortsätter utan mig. Två kvinnliga studenter ringer mig på kvällen och berömmar mitt mod.*

– *What a freakin asshole. Vi skrattar, men jag undrar varför de inte backade upp mig. Nästa dag behandlas jag med silkesvantar av regissören som antagligen är rädd att bli polisanmäld, Vi hör i korridoren hur han nedlåtande säger till killarna i klassen: "Let the women fight".*

*Sen fortsätter det. Man blir avtrubbad.*

– *You are so strange...crazy even. Think before you talk. Jävla Kärring – tänk logiskt!*

*But I'm not a victim. No way. I'm a warrior marching over this square. It's so square this square and Poseidon is so silly with his stupid little dick. Hepp!*

*And I am a Putain du Merde!*

*I am a Monster - Hepp! Hepp! We all are.*





## All in my head – analys

Jag har fördjupat mig i Tennessee Williams författarskap och använder mig av två besläktade pjäser i den sena dramatiken, såsom *Kirche, Kuche und Kinder* och *The Mutilated* för att bygga ett kollage i enlighet med professor Jurij Alschitz *The verticle of a role..* Jag har inte hört att detta gjorts tidigare.

Det arbete jag presenterade i maj 2019 var begränsat och publiken kunde då följa med lättare i handlingen. Jag framförde då, film och kvinnans entré, skyltdockan och rosorna, samt the Wifes monolog och slutet med väskan och fjädrarna. Detta för att kunna se om den dramatiska kurvan fungerade och vad som saknades. För övrigt var det såvitt jag vet första gången som The Wife monologen ur *Kirche, Kuche und Kinder* framfördes i Europa. De mörkare och mer destruktiva elementen från *The Mutilated* var då inte med i presentationen i maj, utan dessa tänkte jag addera senare. *The Mutilated* kände jag till eftersom jag regisserat den pjäsen, men *Kirche, Kuche und Kinder* hade jag inte arbetat med alls. Jag arbetade nästan helt själv med texten och sceneriet och för första gången i mitt liv lyckades jag faktiskt regissera mig själv och dessutom hade jag roligt. Det tydligaste repetitionsminnet är när det står att – det knackar i manuset, då pappan gör entré. Jag knackar själv på bordet, för att visa att någon knackar. I samma ögonblick som jag gör det, så inser jag att jag måste behålla den knackningen. Den får absolut inte vara inspelad. I originalmanus står det att det skall vara överdrivna ljudeffekter och där spelar en skådespelare pappan utan repliker. Jag tycker att texten blev förhöjd när det inte fanns någon skådespelare, som spelade pappan utan endast ett blädderblock som representerade pappan och att jag knackar själv och därefter undrar - ”Who’s knocking”, eftersom detta gör situationen än mer absurd.

I detta absurdas stycke *Kirche, Kuche und Kinder* kan man gå mycket längre och använda större uttryck. Jag kände dock under repetitionsperioden att det stycket låg på en så hög energinivå att min kropp inte riktigt orkade med att repetera den texten när det var som intensivast. Jag har en nackskada från en trafikolycka och när stressnivån är hög får jag värk som sätter stopp för upprepade repetitioner.

Inför senaste masterspresentationen i februari 2020, blandade jag in fler element och det då blev troligtvis svårare att hänga med i handlingen. Hur som helst var mottagandet positivt men lite mer blandat. Några av de som jämförde med den första presentationen i maj menade att det inte var lika ”bra”. Jag hade adderat 30 minuter, ljud och ljus och väsentlig del av text så det kändes lite tufft att höra, men jag vill ju samtidigt förstå varför det blev så. Vad var det som gick förlorat när jag adderade ljud, ljus och en väsentlig del text med mer destruktiva inslag som jag såg som en fördjupning?

De jag talade med kunde inte riktigt sätta fingret på varför de tyckte att något gått förlorat, men jag gissar att det kanske blev ett för splittrat intryck. Jag skulle i efterhand kunnat ta bort en av filmerna och istället arbetat mer på gestaltningen. Det var tidsbrist och under första föreställningen var det många teknikmissar, som gjorde mig nervös. Nervositet när man skall vara respektlös är lite svårt att kanalisera. Spelrummet hade för mig en stor betydelse. I maj var jag i en mindre lokal med bra akustik. När jag förflyttade mig in i den stora blackboxen kände jag mig helt vilse till en början.

Min sceniska tanke om att rummet som kvinnan är i svävar som i ett tomrum ligger närmare den större lokalen. Men närheten och kontakten till publiken är minst lika viktig. Även om min karaktär ”Fågelkvinnan” också är vilsen så måste jag som skådespelare skapa ett rum där jag känner mig trygg.

Något som dock kan ha gjort mig säkrare i majpresentationen var att jag knappt blandat in en enda människa utifrån i mitt arbete som kunde tycka och tänka. ”dansen med kakorna var fram improviserad utifrån mina egna kanske mer trevande och på sätt absurda rörelser.” Bara det att jag gjort allt själv gav mig kanske en helt annan säkerhet. Eller är det så att jag är den som är mest insatt i materialet och kanske skall hålla i regin helt själv. Det var olyckligt att varken koreografen eller min bihandledare såg föreställningen i maj 2019. Om de hade gjort det så hade det kanske funnits en annan lyhörddhet hos dem.

När jag nu sitter och skriver om föreställningen blir det väldigt klart för mig vad som förändrades när jag gjorde den andra föreställningen i februari 2020 gentemot maj 2019. Jag fick regi av min bihandledare att vara utåtriktad i början när fågelkvinnan gjorde entré i rummet. Spelstilen i entré filmen är dock naturalistiskt. Kvinnan är i sin egen värld. När hon kom in i rummet var det publikljus i salongen. Hon möter publiken direkt. En förvirring uppstår i detta. Det bör alltså inte vara publikljus i Fågelkvinnans entré. Jag tänkte på detta redan vid första föreställningen jag gjorde, men det var så mycket annat att tänka på att dessa tankar föll bort. Hon bör vara helt ensam i rummet först, så att ensamheten blir mer påtaglig och hon skall inte spela ut mot en publik när hon upptäcker rummet. Det är som att hon svävar i ett rum utanför tid och rum. När hon börjar leta efter mannen så kan ljuset gå upp på publiken. Först då. Det var lite mer åt det hållet maj 2019. Det lite teatrala utåtriktade spelet och överdrivna ”spelade” reaktioner som lades till av bi-handledaren i Fågelkvinnans introducerande scen bör även de plockas bort. Det är ett upptäckande av rummet inget förevisande av en upptäckt. Alltså vill jag att spelet i början skall vara realistiskt även om situationen är absurd. Först måste Fågelkvinnan själv upptäcka rummet i ensamhet. Därefter upptäcker hon publiken. Nu ter det sig logiskt för mig.

Det var jag som var kreatören och det blev nog lite svårt att ta in andra som regisserade alltför tidigt i processen. Den andra föreställningen på tisdagen den 11 maj i blackboxen blev en helt annan show spelmässigt. Jag var inte nervös, tekniken fungerade och jag hade kul på scenen, men den känsla av pionjäranda som man kunde uppleva i den lilla salen fanns kanske inte på samma sätt i den stora blackboxen. En annan möjlighet som jag tänkt en del på efteråt är att tanken är att de olika kvinnoroller som Fågelkvinnan spelat genom sitt liv borde ha planterats på ett tydligare sätt. Det stannade som en tanke och gjordes inte tydligt i gestaltningen. Karaktären Fågelkvinnan hade då behövt komma tillbaka oftare, kanske i övergångarna. Vi talade om att göra det men hittade då inget bra sätt att gestalta detta. Kanske med en annan mer fysisk skådespelare? Kanske med tydligare övergångar? Kanske med hjälp av skyltar? Verfremdungseffekt med att en roll som föreläsare kommer in och talar om Tennessee Williams sena dramatik, har jag tänkt på som en bra lösning.

Jag tyckte innan presentationen i februari att det kändes onödigt att försöka skapa en slags logik för publiken, som ändå var en efterkonstruktion. Här upplevde jag att jag inte ville underskatta publiken. Den lite mörkare delen av texten från *The Mutilated* känns väldigt viktig och det var svårt och tufft att gå in i den samtidigt som man arbetar med tekniska element. Enligt Jurij Alschitz metod är det nog så att övergången mellan de två pjäserna alltså övergången från *Kirche Kuche Kinder* till *The Mutilated* troligtvis är den övergång som behöver arbetas mest med. Jag ser det verkligen som att man kan bryta just där och gå ur alla karaktärer helt med en *Verfremdung*. Detta får testas längre fram.

Efter första föreställningen den 10 februari, talade jag länge med Suzanne Osten<sup>22</sup> och fick då energi till att testa att ta ut svängarna lite mer på andra föreställningen, då hon föreslog det, samt förenkla vissa rörelser i första scenen. Jag lade också till repliker som kommer längre fram i pjäsen *Kirche, Kuche und Kinder* i *The Wifes* monolog, så man förstår att karaktären *The Wife* verkligen har anledning till sin underliggande vrede. Vi talade även om att man skulle kunna använda *Verfremdung* på vissa ställen i föreställningen, men då upplevde jag att jag behövde mer tid att utveckla detta och isåfall måste den distanseringen läggas in på fler ställen. Att använda förtydligande skyltar var också en idé. Williams var under den sena perioden influerad av Brecht och i några andra stycken av Williams användes faktiskt skyltar men då mer som en förhöjning eller drift med 60- och 70-talets politiska teater. Slutet i *Kirche, Kuche und Kinder* är väldigt ”brechtiansk” då pjäsen slutar med att rollfiguren pappan gör sorti genom publiken.

Även *The Mutilated* innehåller brechtianska element. Williams gör här upp med samhällets bakåtsträvande syn på dessa ”förtappade” kvinnor som inte passar in och ”räddar” dem med hjälp av ett gudomligt, osynligt och kvinnligt väsen.<sup>23</sup> För att ta emot frälsningen från denna helige ande, ”Our Lady” insisterar Celeste på att de de måste agera naturligt och ”vara tysta och inte röra sig” – den naturliga kvinnan refereras till som en tyst och orörlig varelse. Trots förslaget om att de för att få frälsning måste agera som kvinnliga stereotyper, så är pjäsens ”deux ex machina”<sup>24</sup> en stark gränslös kvinnlig närvaro som segrar över döden.



<sup>22</sup> Suzanne Osten, Regissör, manusförfattare. Född 1944 i Stockholm. Professor i regi vid Dramatiska institutet 1996–2009. Konstnärlig ledare Unga Klara 1975–2009.

<sup>23</sup> Tennessee Williams, *The Mutilated*, 122, De Stympade, 55, Svensk översättning.

<sup>24</sup> Deux ex machina, är en oväntad, onaturlig eller osannolik gestalt, föremål eller händelse som plötsligt introduceras i ett fiktivt verk eller drama för att hantera en situation eller intrig.

## **Publikreaktioner efter föreställningen Requiem for Milady, februari 2020:**

*”Hello Vanja!*

*Tack för föreställningen idag. Sjukt bra. Är blown away av ditt enmansjobb. Dessutom film och sång, engelska o tyska. Du är helt enkelt sketbra!!! Tyckte inte det kändes rörigt med de fyra karaktärerna. Uppfattade dock inte att det var fyra olika utan bara en kvinna som höll på att drivas till vansinne av ensamhet och längtan. Fint, fint och viktigt tema. Liksom att en kvinna får vara arg och kåt och knäpp och ha fått nog. Skrämmande att det känns modernt 2020.”*

*”Hej! Jo, jag tyckte faktiskt att det var bättre, ja den presentationen du gjorde i maj. Jag kan inte förklara varför. Jag bara tyckte det.”det var bättre, Ja det bästa jag sett dig göra någonsin, även om det var oslipat”. Jag vet inte riktigt vad det beror på. Det kanske har med övergångarna att göra.”*

*”Hej Vanja! Vill bara säga att jag är så glad att jag kom iväg och såg din tragikomiska föreställning – så gripande om ensamhet o intolerans mot kvinnor/människor som faller utanför ramen och med perfekt komisk tajming!”*

*”Jag uppskattade enormt mycket hela ditt tilltag med att gestalta, ge röst och kropp åt dessa kvinnor så sällan blir gestaltade på ett sätt där de själva är subjekt. Jag älskade starten med rörelserna i den stora krinollen och din röst är helt sagolik. Jag smäller av när du sjunger. Jag kunde ana – också mot bakgrund av att jag själv varit masterstudent – att du hade behövt ytterligare något rep: ibland åkte du iväg i något som tog uppmärksamheten från själva historien. Men jag är säker på att du hittar det - det är bara en fråga om tid och teknikalitet. Jag är ju intresserad av de här personernas historier och vilka handlingar de kastar sig in i. Jag blev väldigt inspirerad av det jag såg och älskar det. Jag vill se mer.”*

## Befrielsen

Fjädrarna svävar. Svävar uppåt.

Fågelkvinnan i *Requiem for Milady* har en väska packad, men hon lämnar den på scen. Ritualen, exorcismen är över och hon behöver inte sitt bagage längre. Hon vet vem hon är och hon har fått sin röst åter. Hon behöver inte vänta på att livet skall börja.

När kvinnan lämnar scenen svävar det fjädrar upp ur väskan. Bilden kom till mig tidigt i processen. Det är för mig en sinnebild av andlig frihet. Kanhända är kvinnan nu död och går nu vidare till en annan dimension eller så är hon redo att börja sitt nya liv där hon är modig nog att göra sin röst hörd. För mig är det det sistnämnda. För att citera Celest i *The Mutilated*, ”Att ge upp är en tanke jag inte ens tänker! – Jag går vidare!”<sup>25</sup> Slutet av föreställningen kom till mig först av allt och jag vet att det inte kommer förändras om jag spelar föreställningen igen. Det bara skall vara så, att föreställningen slutar med att fjädrarna svävar upp ur väskan, något som jag ser mer som en installation/bild mer än en spelscen.

Efter att ha arbetat i två år med de så kallat ”monstruösa” kvinnorollerna i Tennessee Williams sena dramatik så är jag helt övertygad om dessa roller kan vidga och tänja gränser för hur vi ser kvinnliga stereotyper och kvinnliga/manliga identiteter idag. Vi har tyvärr inte kommit så mycket längre med de begränsningar som gällde för kvinnor på 60- och 70-talet. Det finns fortfarande många konventioner som gäller för kvinnor i vårt samhälle. Jag tycker publikreaktionerna som kom främst från kvinnor, bekräftar att även de som satt i publiken upplevde en viss glädje och befrielse över att se dessa kvinnliga karaktärer gestaltade. När det gäller att använda sig av ett absurt, överdrivet, burleskt och befriat scenspråk så har jag insett att man också måste landa i en tystnad emellanåt. Det går inte att bara bombardera publiken med ett groteskt och överdrivet uttryck rakt igenom en föreställning.

Kontrasten är viktig och den talas det inte så mycket om i de teater vetenskapliga texter som jag läst. Det överdrivna uttrycket måste ha något att studsas emot och det är något som jag tänkt en hel del på.

Det är också viktigt att publiken har sympati för huvudpersonen och det riskerar man att förlora om man går över för tidigt i det groteska, överdrivna och absurda spelet.

---

<sup>25</sup> Tennessee Williams, *The Mutilated*, svensk översättning, Nilsson Vanja, 20

## Dear Mr T, fjärde brevet

*Dear Mr T.*

*March 1st, 2020*

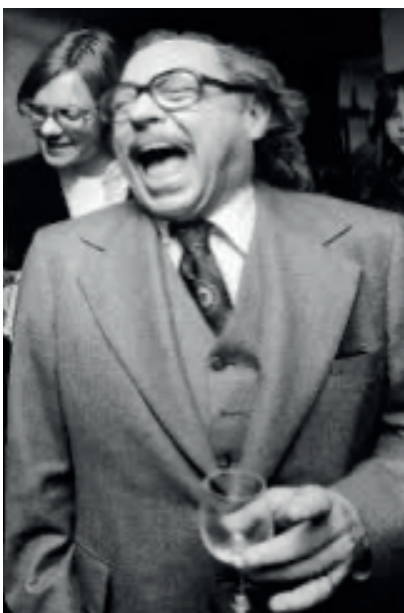
*A Requiem is an act of remembrance. I want to remain in your world.*

*Your writing brings light into the darkness and it is soothing. Maybe that's why you have become such a dear friend of mine. I am grateful that I got a room to work in and that I have had the courage to be seen by the people from the University and the Theatreworld. But I am even more thrilled that some of the people that did not work at all with theatre, came to see the two performances, and that they were moved and felt liberated.*

*That means more than anything to me. It has been a lonely process and not so many to talk to and share the work with, except you then of course.*

*I know that this material is a goldmine and I would love to perform this piece again and refine it. I realized that I'm still a performer and these kind of performances are what I want to create. It has been a true adventure and a beautiful voyage.*

*Bird woman*



*Tennessee Williams 1972*



*Vanja. S. Nilsson som Bird woman i Requiem for Milady, 2020.*

## Referenser:

- Alschitz, Jurij & Schmalor, Christine, *The vertical of the role: a method for the actor's self-preparation*, Ars incognita, Berlin, 2003
- Artaud, Antonin, *The theatre and its double: essays*, Calder, Montreuil, 1993 [1970]
- Bachtin, Michail, *Rabelais and his world, 1*. Midland book ed., Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind., 1984
- Clurman, Harold, "The new note in Tennessee Williams", *The Nation*, 18 mars, 1966, 23
- Gottfried, Martin, "Review of Williams Slapstick Tragedy" *Women's wear daily*, februari 23, 1966, 12
- Guare, John, *The War Against the Kitchen Sink*, New York: Smith and Kraus, 1996
- Irigaray, Luce, *Sexes and genealogies*, Columbia Univ. Press, New York, 1993
- Lahr, John, *Tennessee Williams: Mad pilgrimage of the flesh*, Bloomsbury Circus, London, 2014
- Leverich, Tom, *Tennessee Williams Late, Outrageous Plays, Tennessee Williams review*, 1996
- Remshardt, Ralf, *Staging the savage god: the grotesque in performance*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004
- Saddik, Annette J., *Tennessee Williams and the theatre of excess: the strange, the crazed, the queer, First paperback edition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016
- Williams, Tennessee. *Kirche, Kuche und kinder – an outrage for the stage*, New directions, New York, 1979
- Williams, Tennessee. *The Mutilated*, The Theatre of Tennessee Williams Vol. V11. New directions: New York, 1981
- Williams, Tennessee. Svensk översättning: Nilsson, Vanja, *De Stympade / The Mutilated*, Nordiska förlaget, Köpenhamn 2017
- Williams, Tennessee. *Sunburst, The Traveling companion and other plays*, New directions publishing, New York, 2008

## Bilagor:

1. Tennessee Williams, *De Stympade / The Mutilated*, svensk översättning: Vanja Nilsson, Nordiska förlaget, Köpenhamn 2017
2. Film, Fågelkvinnan: Arrival <https://www.youtube.com/watch?v=0tsvvDHw92o&t=166s>