

“WE WERE A WALKER”

Modes of functionality, crip-generators, and the materiality of acting

MARIA LÖNN

Keywords

Mode of functionality, crip-generator, assemblage, Body without Organs (BwO), affect, mimesis, becoming, crip materiality

Summary

Situated within the field of crip theory and drawing on Deleuzian notions of becoming, this article introduces the concepts of modes of functionality and the crip-generator to examine the tension between the restrictive and the generative aspects of non-normative functionality within the craft of acting. Through conversations with five female actors, *modes of functionality* emerge as a relational phenomenon arising in affective encounters—with directors, fellow actors, or characters—where the meaning of the actor’s bodily conditions shifts according to the specific conditions of the space.

Within this tension, the *crip-generator* is activated to analyse how bodily noise, such as stuttering or tremors, operates simultaneously within and beyond the normative demands of the stage. The article articulates how materiality can be fixed in the role of representing a non-normative embodiment or be reduced to the event of a narrative tragedy, thereby limiting the actor to a reductive portrayal of their own functionality. Conversely, this noise can be transformed into a generative, meaningful force when detached from narrative explanation: the weight of a walker against the stage floor can be used to generate an aggressive affect or the specific temporality of a stutter can deepen scenic presence. Ultimately, it is by amplifying these specific noises that the actor can transcend individual representation to reach universal expressions of human affects.

Original article; received: 08/02/2024; accepted: 20/05/2026.

Corresponding author email: maria.lonn@gender.uu.se. ISSN (Online) 2001-1377.

Copyright: © 2026 The author(s). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

Citation: *Tidskrift för genusvetenskap* 46 (1-2): 45–67

<http://dx.doi.org/10.55870/tgv.v46i1-2.22375>

Utifrån krip-teori och Deleuzes begrepp om tillblivelse introducerar denna artikel begreppen 'funktionalitetsmodus' och 'krip-generatorn' för att undersöka normbrytande funktionalitet inom skådespeleri. Genom samtal med fem kvinnliga skådespelare belyses hur kroppsligt brus – som stamning, darrningar eller användning av rullator – ofta reduceras till narrativa tragedier. När detta brus i stället frigörs från rätlinjiga förklaringar transformeras det till en generativ scenisk kraft. Genom att förstärka dessa specifika intensiteter kan skådespelaren lämna den enskilda representationen och nå universella uttryck för mänskliga affekter.

"VI VAR EN RULLATOR"

Funktionalitetsmodus, krip-generatorer och skådespelarens materiella förhandlingar

MARIA LÖNN

På scenen, bland skuggor, ljus och damm, ger Matilda liv till Bertolt Brechts hjältinna Grusjka i *Den kaukasiska kriticirkeln*. Grusjka fäktar för sin frihet och i hennes strävan framträder den allmänmänskliga kraften i att vilja överleva och skydda de värnlösa. Genom en virtuos konstnärlig kompetens, där år av utbildning och professionalism destillerats till absolut närvaro, sätter Matilda publiken i hänförelse.

Efter hyllningsropen möts Matilda av en kommentar från en teatervän: "Jag tyckte det var modigt [...] att låta Grusjka ha rullator".

Orden hänger i luften. Matilda tackar, nickar avmätt. Denna tyckande bekant har assimilerat rullatorn i scenografins dekor och inlemmat Matildas kropp i pjäsens väv. Kommentaren drar Matilda ut ur karaktärens frihet och tvingar henne tillbaka till en privat kroppslighet som beundras för sitt mod och sin uthållighet. Här inträder en dissonans: när Matilda gestaltar den mänskliga

artens vidd genom Grusjka, stannar betraktaren vid en representation av en funktionsnormativ avvikelse.

Matildas kött och rullatorns stål binder tillsammans en kropp som får effekter för fiktionens söm. Betraktelsen är ambivalent. Genom en ytlig betraktelse kan kroppen reduceras till en oklar rekvisita, men den kan också förstärka en konstnärlig process. När Grusjkas raseri bryter fram, uttrycks det inte enbart i rösten, utan i hur skådespelaren låter metallen slå mot scengolvet. Tyngden ger vreden en fysisk klangbotten och hjulens rullande diktar en ny, aggressiv rytm i rummet. Här upphör rullatorn att vara ett bihang och blir istället en motor som driver gestaltningen framåt genom mötet mellan skådespelarens kropp, karaktärens affekt och föremålets materialitet.

Denna logik sträcker sig bortom de externa tingen. Nervsystemets darrningar, stamningens hackiga rytm eller ticsens oförutsägbara impulser förväntas vid vissa tillfällen tämjäs utifrån en ableistisk teaterkultur, men de kan vid ett annat tillfälle fungera som verksamma komponenter i den sceniska handlingen. När ett språkligt avbrott inte längre maskeras som ett fel, utan istället används för att punktera karaktärens tvekan eller förhöja en emotionell brytpunkt, uppstår en ny sorts närvaro. Artikelns intresse tar sin början i just denna relation: från vad en kropp är till vad en kropp gör.

Syftet med artikeln är att undersöka hur upplevelser av kroppens funktion etableras i spänningsfältet mellan skådespelarens kroppsliga villkor, karaktärens affekter, regissörens anvisningar och publikens begär. I mötet mellan materia, röst och rum etableras det jag väljer att kalla för ett funktionalitetsmodus. Detta begrepp markerar funktionalitet som en skapande händelse vars betydelse och kraft uppstår när kroppsliga förutsättningar, tolkningar och materiella hjälpmedel flätas samman med karaktärens affektiva maskineri. Denna sammansättning aktiverar vad jag definierar som en krip-generator: den motoriska gnista som omvandlar ableistiskt brus till scenisk energi. Genom samtal med fem kvinnliga skådespelare undersöker artikeln hur denna omförhandling tar form i praktiken. Artikelns drivande fråga är: hur etableras skådespelarnas funktionalitetsmodus genom den krip-generator som uppstår i relationen mellan den materiella kroppen och karaktärens affekter?

Funktionalitetens scenografi i teaterns kammare

Inom samtida skådespelarteori förstås relationen mellan aktör och karaktär som konstitutiv för det sceniska blivandet. Phillip B. Zarrilli (2013) tolkar skådespelarkroppen som utgångspunkt för intentionalitet och världsligt varande; kroppen är inte ett objekt skådespelaren har, utan det medel vari hon möter världen. Kropp, karaktär och miljö befinner sig i ömsesidig tillblivelse, där

identiteten emigrerar ur mötet mellan skådespelarens kött och karaktärens fiktiva nerver.

När denna utgångspunkt appliceras på kvinnliga skådespelare, blottläggs en asymmetri i kroppens status som medel: här uppstår en spänningsyta mellan subjektets intentionalitet och en teatertradition som historiskt har betraktat den kvinnliga kroppen som ett passivt tecken snarare än ett handlande subjekt. Denna utsatthet aktualiserar vad Elin Diamond (1997) kallar resisterande mimesis (*resistive mimesis*). På en ontologisk nivå innebär resisterande mimesis att skådespelaren inte försöker spegla en föreställning om kvinnlig natur, utan istället dekonstruerar själva härmandet. Genom att synliggöra karaktärens könade tecken som artificiella konstruktioner istället för att personifiera dem, skapas en kritisk distans. Skådespelaren bryter därmed den mimetiska spegeln och utmanar försöken att fixera henne som ett färdigt, essentiellt objekt.

Tiina Rosenberg (2012) fördjupar denna analys genom att belysa hur den kvinnliga kroppen på scenen fungerar som en performativ störning. Genom en queerfeministisk estetik kan skådespelarens fysiska härvaro tränga igenom fiktionens lager och tvinga publiken till ett möte med kroppens omedelbara realitet – en bärande materiell kroppslighet. Representation är inte alltid ett framsteg; representationen riskerar att underhålla statiska idéer om vad en kropp är och bör göra.

Som ett alternativ till denna reduktion erbjuder Hans-Thies Lehmanns (2006) postdramatiska estetik en öppning där det sensoriska överskottet – darrningar, ljud och rörelser som inte låter sig tämjas – ges företräde. Genom att prioritera händelsen – det vill säga den unika materiella urladdning som sker i nuet – framför den mimetiska avbildningen, transformeras kroppen från att vara en passiv signifikant till att bli en materiell kraft i sig själv. Detta skifte kräver dock nya begreppsliga verktyg för att förstå hur detta sensoriska överskott kan transformeras från en narrativ belastning till en produktiv scenisk generator.

Den funktionsnormativa nollpunkten och kroppens instabilitet

För att bygga de begreppsliga verktyg som krävs för att analysera skådespelarens materiella motstånd, situerar jag forskningen här i en krip-teoretisk dialog där jag betraktar kroppen som en politisk händelse. I artikeln använder jag begreppet krip-teori (med den svenska stavningen 'k') för att markera en politisk och teoretisk koppling till återerövrandet av ordet 'krympling'.

Genom att följa Jens Rydströms (2012) svenska kontextualisering av fältet, betonas krip-teori som ett verktyg för att granska hur funktionsmaksordningen samverkar med sexualitet och normalitet. Som en teoretisk fond för hur den

funktionsnormativa kroppen upprätthålls fungerar Robert McRuers (2006) begrepp obligatorisk kroppslig förmåga (*compulsory able-bodiedness*). McRuer explicerar hur den normativa kroppen fikcionaliseras som autonom och oberoende för att svara mot kapitalismens produktivitetskrav. Härigenom ringas en nyliberal ableism in, vilken inte enbart kräver ekonomisk prestation, utan också dikterar hur normbrytande kroppar får gestaltas och kommersialiseras genom mätbara och rätlinjiga narrativ. Systemet idealiserar en tämjad och friktionsfri kroppslig helhet, rensad från de bristningar och det brus som tics eller rullatorer utgör. I denna ordning förblir de materiella förutsättningarna förtäckta för att bibehålla illusionen om oberoende; den normativa kroppen tas för given, medan hjälpmedel hos andra pekats ut som avvikelser.

Rosemarie Garland-Thomson (2011) fördjupar denna analys genom att framhålla att kroppslig instabilitet och relationalitet är konstitutiv för hela den mänskliga existensen. Varje kropp rymmer en latent funktionsrubbnings; från den isbelagda backens obehagliga snedsteg till ålderdomens fallrisk eller depressionens sviktande motorik. Men även om sårbarheten villkorar varje kropp, är dess relevans selektiv. Liksom vithet och heterosexualitet utgör omarkerade nollpunkter, förstås den funktionsnormativa kroppen som en standard – en specifik funktionalitetsformation vilken maskerar kroppens beroenden. Denna föreställda universalitet kontrasterar kroppens ojämlika konsekvenser; alla kroppar har inte samma villkor att sträcka ut sig i världen. Vissa kroppar tillåts expandera medan andra hejdas av rummets arkitektur och förutbestämda förväntningar.

Där McRuer och Garland-Thomson exponerar den ideologiska överbyggnaden, erbjuder Alison Kafer (2013) ett nödvändigt perspektiv för att förstå hur denna ordning kan utmanas genom kroppens materiella och temporala villkor. Centralt i Kafers ramverk är begreppet krip-tid (*crip time*), vilket explicerar hur normativa tidskrav disciplinerar kroppar utifrån förväntningar på linjär progression och produktivitet. Krip-tid utgör en omorientering av hur kroppen bebor nuet: den normavvikande kroppen opererar enligt en annan rytmik – en temporalitet där pauser och fysiska begränsningar inte ses som fel, utan som specifika sätt att vara i världen.

I stället för att betrakta avvikelser från tempot som brister, möjliggör Kafer en läsning där kroppens egna gränser får styra relationen till omgivningen. Detta liknar Lehmanns idé om teatern som en plats för det icke-tämda; där scenen blir ett rum som inte kräver effektivitet, utan istället låter kroppens faktiska motstånd diktera verkets rytm.

Som en länk mellan den specifika kroppsliga erfarenheten och idén om en delad sanning – det vill säga en insikt om mänsklig sårbarhet som är giltig för

alla, trots våra olika förutsättningar – används slutligen Seyla Benhabibs (1992) begrepp konkret universalitet. Benhabibs poäng är att gemenskap inte uppstår genom att vi raderar våra olikheter för att passa in i en abstrakt mall, utan genom att vi erkänner individens konkreta särart – den andres hyper-specificitet – som själva utgångspunkten. För skådespelaren innebär detta att den specifika funktionaliteten inte är ett hinder för att nå publiken; tvärtom är det just genom kroppens unika och materiella begränsningar som en förhandlingspunkt skapas, ur vilken en ärlig och delad mänsklig sanning kan artikuleras.

Att förstå kroppen som händelse

Genom att sammanföra krip-teoretiska insikter om rörlighetsvillkor med deleuzianska begrepp, kan vi spåra hur kroppens materiella begränsningar transformeras från politiska hinder till konstnärliga resurser. Om McRuers obligatoriska kroppsliga förmåga kräver en tämjd organism, erbjuder Gilles Deleuze (1988) kroppen som ett modus. Kroppen är inte en statisk, avgränsad enhet användbar som representation, utan en tillfällig helhet som i denna mening även omfattar den teknik och affekt som för tillfället ingår i dess sammansättning.

Utifrån denna ontologi lanserar jag begreppet funktionalitetsmodus för att ringa in den specifika frekvens med vilken skådespelarens materialitet vibrerar och tonar sin omgivning. Begreppet vilar på Deleuzes (1988) definition av ett modus som en specifik komposition av krafter och hastigheter, men i min analys framträder det som en djupt ambivalent spänningsyta och en pågående förhandling mellan kroppens unika materialitet och de maktstrukturer som försöker koda den.

Å ena sidan etableras funktionalitetsmoduset genom teaterns normativa arkitektur; det är här branschens ableistiska förväntningar på en tämjd, förutsägbar och linjär kroppslighet territorialiserar skådespelaren. I detta läge riskerar moduset att kidnappas av diagnoslogiker där skådespelarens uttryck läses som medicinska symtom eller narrativa brister. Å andra sidan utgör funktionalitetsmoduset själva platsen för motståndet. Genom Deleuze och Félix Guattaris (2004) begrepp deterritorialisering kan vi förstå hur skådespelaren – genom att bejaka sin kropps faktiska rytmik och motstånd – aktivt bryter sig loss från dessa fixerade betydelser. Det är i detta modus som skådespelaren tvingas svara på teaterns krav, men det är också här de kan aktivera en Kropp utan Organ (KuO) (Deleuze och Guattari 2004: 149) för att transformera bruset till en autonom scenisk intensitet som vägrar underordna sig den normativa blicken.

Denna rörelse mot en Kropp utan Organ innebär en vägran och ett motstånd mot en produktivistisk organisering där organen förväntas prestera enligt standardiserade normer. Genom denna Kropp utan Organ blir kroppens brus – en

spasm, en darrning eller en andningstidsförskjutning – inte längre tecken på en felaktig biologi, utan transformeras till en autonom intensitet. Här möts Kafers krip-tid och Deleuzes tanke om tid som en inre variation: kroppens motstånd blir till en vibrationskraft som inte längre pekar bakåt mot en diagnos, utan framåt mot en affektiv tillblivelse.

När skådespelaren intar detta tillstånd upphör organen att fungera som förutbestämda verktyg och blir istället öppna ytor för intensitet. Detta möjliggör en radikal omförhandling av affektiva uttryck: en skådespelare vars andningsapparat begränsar den klassiska verbala gråten kan istället låta karaktärens sorg passera genom andra delar av det jag, inspirerad av Jasbir Puar (2017), förstår som ett *assemblage* – det vill säga en sammansättning av kropp, teknik och materialitet. Gråten kan här artikuleras som en rytmisk darrning i en hand eller genom det metalliska gnisslandet från en rullstol som pressas mot golvet motstånd – en sorts materiell gråt som saknar tårar men äger en drabbande närvaro.

Här uppstår det som förvånar skådespelaren själv: ett uttryck som väller fram ur materialiteten när den inte längre tvingas imitera en normativ kroppslighet. Genom att låta ticsens oförutsägbara timing eller rullatorns tröghet styra uttrycket, skapas en scenisk effekt som är immanent i just denna specifika kropp-maskin-konfiguration. För den normtypiska skådespelaren blottas härigenom att deras egen 'hälsa' inte är en neutral nollpunkt, utan ett osynliggjort *assemblage* vilket kräver omfattande materiella arrangemang för att upprätthålla illusionen av en självständig organism.

Krip-assemblage och krip-generatorn

Det är i synnerhet den posthumanistiska grenen av *disability studies* som arbetar med sociomateriella kopplingar och kroppens gränssnitt. Puar (2017) använder begreppet *assemblage* för att beskriva hur kroppar, teknologier och politiska krafter formar vad en kropp kan göra. Puars analys fokuserar ofta på hur kroppar genom biopolitiska processer utsätts för *debility* – en systematisk försvagning där kroppen territorialiseras och slits ner av kapitalistiska och statliga strukturer.

Där Puar blottlägger hur kroppar bryts ner, fungerar mitt begrepp krip-generatorn som den immanenta kraft som sätter detta *assemblage* i aktivt konstnärligt arbete. Där Mitchell och Snyder (2000) identifierar den narrativa protesens som en begränsning – där kroppen används för att instrumentellt laga en berättelse – utgör krip-generatorn dess begreppsliga motpol. Generatorn är inte en statisk komponent i maskineriet, utan utgör själva den affektiva spänning som gör att kopplingen mellan människa och materia blir produktiv snarare än enbart en statisk konstellation.

Krip-generatorn fungerar som en transformator som omvandlar kroppsligt brus, såsom darrningar, spasmer eller rullatorns fysiska motstånd, till scenisk energi. Genom generatorn blir det möjligt att analysera inte bara att skådespelaren och hjälpmedlet utgör en enhet, utan hur denna enhet genererar det konstnärliga överskott som driver gestaltningen framåt. Denna transformation förutsätter logiken hos en Kropp utan Organ, där fokus förskjuts från vad en kroppslig markör betyder (diagnos) till vad den gör (intensitet).

Här uppstår dock en nödvändig spänning; att förstå kroppen enbart som potentialitet riskerar att bli en idealiserad flykt från den faktiska, smärtande kroppen. Inom ramen för en krip-materialitet betonar Nirmala Erevelles (2011) att den funktionsvarierade kroppen också som en plats för konkret tyngd som inte låter sig av-organiseras eller teoretiseras bort. Erevelles påminner oss om att materialiteten bär på en historisk och fysisk densitet som ofta är präglad av ekonomisk utsatthet och smärta.

Krip-generatorn är därmed ingen friktionsfri motor som trollar bort begränsningar, utan en maskin som arbetar genom motståndet. Det affektiva blivandet är inte en befrielse från köttet, utan en radikal fördjupning i dess faktiska materialitet. Krip-generatorn bör alltså inte förstås som en del av detta *assemblage*, utan som den kraft som aktualiserar dess potential just genom att bejaka dess friktion.

Metod, material och urval

Artikeln bygger på fem kvalitativa djupintervjuer hämtade från mitt forskningsprojekt om svenska skådespelares karaktärsinkarnation (2021–2024). Intervjuerna har genomförts i form av semistrukturerade samtal, där varje deltagare intervjuats vid ett till två tillfällen om cirka 90 minuter vardera. Genom att fokusera på skådespelarnas upplevelser av subjektexpansion har materialet analyserats tematiskt för att identifiera och tolka förkroppsligade skeenden (Kvale och Brinkmann 2015).

Deltagarna i studien har valts ut genom ett urval oberoende av kategorier. Detta är en strategi hämtad från det som Eunjung Kim (2014) identifierar som krip-metodologi. Strategin innebär avsikten att inte på förhand sortera deltagare utifrån specifika diagnoser, utan istället fokusera på de politiska och materiella erfarenheterna av att navigera i en *ableistisk* värld. Kim (2014) menar att en kategoristyrd metod riskerar att fixera deltagarna i just de diagnoslogiker som krip-teorin ämnar dekonstruera. Genom att istället utgå från nyfikenhet snarare än diagnos, kan undersökningen fånga de gemensamma motståndsstrategier som uppstår i skärningspunkten mellan kroppslighet och miljö.

Denna metodologiska ingång förskjuter fokus från den enskildas situation för att synliggöra hur skilda normbrytande funktionaliteter ofta delar politiska villkor. Det möjliggör en analys av funktionalitet som en rörlig positionering

– ett sätt att vara i världen som definieras av friktion och förhandling snarare än av patologi. Genom att undvika kategorins begränsning motverkas kravet på att marginaliserade kroppar behöver märkas för att anses begripliga.

Metoden bottnar i en etisk lyhördhet inför deltagarnas expertis som yrkesutövare. Att deltagarnas normbrytande profiler ändå redovisas – vilka omfattar neuropsykiatriska profiler (autism, adhd, Tourettes syndrom), kroppsliga tillstånd (stamning, tics, kronisk smärta) samt psykisk ohälsa (bipolaritet) – beror på att deltagarna själva ser en politisk poäng i att identifiera hur dessa förutsättningar opererar inom scenkonstfältet.

Samtliga deltagare är verksamma inom det reguljära teaterfältet, där deras funktionalitetsmodus ständigt förhandlas mot branschens normativa och ofta prekära villkor (se till exempel Miscevic 2014). För att skydda deras professionella positioner har namn och specifika yrkesdetaljer anonymiserats, medan information om repertoar och rolltyper redovisas i enlighet med informanternas egna önskemål. Studien följer god forskningssed enligt Vetenskapsrådets riktlinjer, och datasäkerheten har garanterats genom kryptering av allt material.

Positionering: En krip-epistemologisk resonansbotten

I artikeln utgör min egen position som forskare med hörselnedsättning en central resonansbotten. Min värld har en lutande ljudkomposition; en geografi orienterad mot höger, medan vänster sida framstår som en bortklippt zon. Befinner du dig inom radien av denna zon, är det inte självklart att jag noterar din närvaro eller förstår dina avsikter – ett plötsligt framträdande kan utlösa en instinktiv reaktion, ett överraskat skrik. Snarare än att erfara min hörsel som en statisk nedsättning, navigerar jag i ett auditivt landskap vars konturer är avhängda en rad komponenter.

I den akademiska vardagen förhandlas mitt hörande genom assemblage; utan mikrofoner kopplade till mina hörapparater riskerar jag att förlora kontakten med mina studenter, utan hörselslingor kan konferenssalen transformeras till en tyst scen för mimare. I miljöer med bakgrundsbrus lever jag en utmattande social mimesis, där falska nickningar maskerar en auditiv avskildhet.

Min vänstra stumhet är vid tillfällen också en krip-epistemologisk resurs – en analytisk utgångspunkt där normbrytande funktionalitet inte betraktas som en brist, utan som en unik form av kunskapsproduktion vilken utmanar konventionella föreställningar om vetande (Johnson och McRuer 2014).

Jag erfar min kropp som en kammarorkester där de övriga sinnen övertar hörselnas uppgifter. Näsan blir mina öron när jag noterar en kollegas kontaktförsök, inte genom ljudet av en knackning, utan utifrån hennes distinkta parfym. Anländer studenterna från rasten märker jag det inte på korridorrens

sorl; istället blir smaken av mitt kalla, sträva te till en sensorisk klocka. Jag hör inte när en försenad student kliver över tröskeln, jag noterar hur studenterna, som i en synkroniserad vaktparad, vrider sina huvuden i vinkel mot dörren. Sprickan i salens framåtvända uppmärksamhet blir min hörsel i rummet. När jag i korridoren väntar på att ett seminarium före mitt ska avslutas, 'hör' jag inte att seminariet är över genom ett brus av röster; jag känner vibrationen i fötterna när stolsben skrapar mot salens golv.

Jag kan välja tystnaden och freda mitt fokus genom att vända döva sidan till omvärlden eller sänka volymen på min flickväns snarkningar när jag behöver sova. När jag inte hör studenter i undervisningssituationer kan det etablera en särskild pedagogisk dynamik; studenterna tvingas tala med en styrka som skärper deras närvaro och träning i att artikulera sig som kunskapssubjekt. Vidare möjliggörs en analytisk skärpa i intervjusituationer. Eftersom jag inte enbart kan förlita mig på röster, läser jag kroppens mikrorörelser, andningsmönster och blickar. Min hörselnedsättning blir ett verktyg för att fånga det sub-verbala (se till exempel Brown och Boardman 2011 om intervjumetodens sensoriska lager) – de affektiva intensiteter som studenter, skådespelarna och människorna i min omgivning uttrycker men som inte alltid ryms i orden. Här, i intervjuens Kropp utan Organ, blir skådespelarens andning min hörsel, och deras kroppshållning min kunskap.

Denna metodologiska ingång – där kroppsliga mikrorörelser, ljud och materialiteter tillerkänns analytisk agens – utgör fundamentet för studiens resultat. I det följande övergår artikeln till att analysera skådespelarnas erfarenheter av hur deras kroppsliga villkor levs och förhandlas.

Matildas rullator: Mellan mimetiskt brus och materiellt assemblage

Vi återvänder till den friktion som uppstår på den scen där Matilda och Grusjka flätas samman. Det är en kraftmätning där karaktärens driv möter Matildas materiella verklighet. Som tidigare berörts, exponerar mötet med åskådaren en systematisk skevhet i hur scenisk närvaro värderas.

I Matildas reflektion ryms ytterligare dimensioner; hon redogör för de specifika villkor under vilka hennes kropp agerar:

Ibland har jag så ont att jag knappt kan gå utan rullator. Vid ett tillfälle tvingades jag använda den på scenen, trots att det inte ingick i originalmanus – Grusjka har ju ingen rullator. Men eftersom föreställningen inte kunde ställas in, tog jag med den ut. Efteråt diskuterades det livligt: "Var det regissörens idé?", "Det står väl inte i originalet?". En person sade: "Jag tyckte det var modigt att låta Grusjka ha rullator." Ingen brydde sig om min tolkning av Grusjka. Det var som att jag var rullatorn, eller: vi var en rullator.

När Matilda begrundar reaktionen, upplever hon att modet inte syftar på hennes konstnärliga erövring, utan på en ofrivilligt exponerad sårbarhet. Publikens frågor avslöjar en vilja att återföra hennes specifika modus till en känd och hanterbar ordning; salongen tycks ha svårt att hårbärga en kropp som opererar utanför organismens givna gränser om den inte är sanktionerad av ett regissörssval. Genom att söka efter en rationell förklaring snarare än att låta sig dras med i rullatorns fysiska rytmik, underhålls en ableistisk ordning där den märkta kroppen förväntas vittna om sin begränsning.

I detta möte tvingas Matilda navigera mellan mimesiskrav och fysiska villkor. När smärtan nödvändiggör rullatorn sker en upplösning där människa och maskin sammanflätas till ett *assemblage* (Deleuze och Guattari 1987). Här upphör gränsen mellan den levda kroppen och stålets stöd; rullatorn är inte längre ett externt verktyg utan en del av Matildas utvidgade kroppslighet – ”vi var en rullator”. Denna sammanflätning blir dock problematisk i hennes yrkesrole eftersom rollkaraktären Grusjka saknar rullator. Här framträder kroppen som ett modus (Deleuze 1988) – en specifik konfiguration av krafter som inte låter sig tämjäs av fiktionens krav.

Inom den klassiska teaterns mimetiska tradition förväntas skådespelarens kroppsliga impulser – dess mimetiska brus – förbli förtäckta. En solbränna på en skådespelare som spelar en pryd viktoriansk husmor bör undvikas. Detta krav på en nollställd och omarkerad yta har historiskt även drabbat rasifierade skådespelare. Som Young (2010) beskriver i *Embodying blackness: real meditations on real bodies*, tvingas den svarta kroppen på scenen navigera i ett spänningsfält där pigmentet läses som en identitetspolitisk markör snarare än en konstnärlig tillgång. Precis som Matildas rullator drar blicken till det privata, har den svarta skådespelarkroppen ofta reducerats till sin materialitet, vilket nekar dem den mimetiska frihet som den normativa kroppen tar för given. För Matilda finns i den stunden inga skyddande membran. Hon beskriver det själv som att kliva över en osynlig gräns: ”Det är som att det finns en regel man inte får bryta: min värk ska stanna kvar i logen. Scenen ska vara ’ren’ [...]. Jag drog ju med mig hela min vardag rätt in i pjäsen”.

Denna hierarkisering tvingar den funktionsvarierade kroppen att representera sin egen avvikelse, medan den normativa kroppen tillåts existera i en självvald allmängiltighet. Matilda förklarar komplexiteten i att röra sig mellan olika rolltyper:

När jag spelar en ’normal’ roll, alltså en karaktär som inte har problem med rörelsetyp, försvinner mitt eget liv i det som alla andra verkar tycka är ’normalt’, alltså det liknar inte mitt liv alls. Ibland känns det skönt att bara få spela en liksom normal

roll, vara med i gänget typ. Men jag blir också irriterad, varför är inte mitt liv det 'normala'? Och när jag spelar någon med funktionshinder, känns det som att jag bör känna igen mitt liv [...]. Men det är ju knappast mitt liv som visas då. Mitt funktionshinder är ofta inte alls likt rollens...

Matildas positionering aktualiserar en spänning som klyver hennes funktionalitetsmodus. Å ena sidan erbjuder den normativa karaktären en temporär neutralitet där rullatorn fräntas narrativt värde. Å andra sidan uppstår en mime-tisk låsning när hon gestaltar funktionsdefinierade karaktärer: förväntan om att hennes privata funktionalitet ska vara identisk med rollens essens. Genom att understryka att det "knappast är mitt liv som visas", markerar Matilda att ett funktionalitetsmodus aldrig är en fixerad identitet, utan ett situerat möte mellan kropp, materialitet och fiktion.

Matilda navigerar således mellan ett neutralt modus, där hon inkluderas genom att raderas, och ett representativt modus, där kroppen tvingas bära en kollektiv erfarenhet som en narrativ protes. Som en krip-generator arbetar hon genom detta motstånd för att fixera ett modus som hårbärgerar både den egna kroppens materialitet och karaktärens fiktiva ramar.

Från freakshow till narrativ protes: kroppens motstridighet

En likartad form av reduktion framträder när Adja, som lever med Tourettes syndrom, beskriver hur hennes facials tics tas i anspråk. Precis som i fallet med Matilda etableras skådespelarens materialitet i relation till den mimetiska illusionen, men med en avgörande skillnad: där publiken ville förklara bort rullatorn, kräver Adjans regissör jag att hennes tics ska exponeras:

Det kändes som att jag var så freakig som skulle visas upp på en sån där gammal freakshow. Regissören ville "visa upp" mina tics och allt, för att han skulle verka som en god person som vågar inkludera och lära sig om "såna som jag". Jag vägrar. Jag är utbildad skådespelare, inte ett projekt.

När regissören kräver att ticsen ska ställas ut, utför han en våldsam territorialisering (Deleuze och Guattari 1987) av Adjans nervsystem. Genom att isolera ticsen mutas kroppens autonoma flöden in och ges en fixerad betydelse; de transformeras till användbara tecken som fungerar som ett moraliskt kvitto för produktionens förmenta godhet. Denna blick, som kräver att den icke-normativa kroppen ska visa upp sin skillnad för att bekräfta den betraktandes position, ekar av vad Sander Gilman (1985) beskriver som viljan att kategorisera den andre genom ett maktutövat vetande. Inkluderingen fungerar här som ett alibi där ticsen raderas

som subjektivitet för att återuppstå som ett försäljningsobjekt för en nyliberal ableism (McRuer 2006).

Men spänningen i Adjas funktionalitetsmodus handlar inte bara om regissörens blick, utan också om kroppens materiella motstånd i mötet med representationens krav på kontroll:

Ibland tror folk att jag är påverkad eller full på scen, när jag försöker tona ner mina tics. Men ironiskt nog brukar den pressen göra så att ticsen kommer fram ännu mer. [...] Ibland blir jag långsammare än karaktären borde vara.

Här blottas konflikten mellan kroppens flöden och teaterns krav på sömlöshet. När Adja hämmar sina tics för att rädda karaktärens mimetiska helhet, aktiveras ett funktionalitetsmodus präglad av högspänning. Som en maskin genererar raderingen en återkopplingseffekt; ju mer hon försöker suspendera sin materialitet, desto kraftfullare blir impulsen – ett kroppsligt återvändande av det förträngda. Det illustrerar vad Garland-Thomson (2009: 42) beskriver som kroppens *recalcitrance* (motstridighet); en materiell logik som vägrar underordna sig mimetiska instruktioner och istället fungerar som en aktiv agent mot både territorialisering och fördomar.

Där Adja upplever sig bli ett dekorativt projekt, blottläggs hos Nina en annan sida av den nyliberala ableismen: kravet på att funktionaliteten ska tjäna ett specifikt narrativt syfte. Nina, som lever med bipolär sjukdom, identifierar en ontologisk hierarki där den mimetiska traditionen kräver att den märkta kroppen bär på en specifik sorts tragedi för att vara giltig:

När jag spelat roller som är lite psykiskt... prövade, känns det som att deras liv är en tragedi som folk ska sitta och gråta till. Det blir liksom: "kolla så hemskt de har det". Det handlar aldrig om att karaktären har dåligt med pengar eller såna saker, utan det är det här att man är ett "psykfall" som blir hela ens identitet.

Ninas reflektion synliggör hur hennes funktionalitetsmodus – den psykiska ohälsans specifika hastigheter och energiflöden – tvingas in i en narrativ protes (Mitchell och Snyder 2000). Funktionalitetsvariationen instrumentaliseras för att driva igång berättelsen eller bekräfta en normativ position hos publiken genom att repetera en klichébild av lidande. Här transformeras Nina till en projektionsyta för publikens katarsis; en voyeuristisk ordning där åskådaren tillåts uppleva vad Aristoteles klassiskt definierade som "fruktan och medlidande" på säkert avstånd, samtidigt som karaktärens socioekonomiska och mänskliga komplexitet raderas till förmån för diagnosens spektakel.

Mimetiska låsningar och autenticitetens fångenskap

Som Kafer (2013) hävdar, kan en reduktiv representation neka individen rätten att utforska egna erfarenheter till förmån för förutsägbara klichéer. Identiteten som ett patologiserat psykfall blir i Ninas fall en territoriell låsning som fixerar hennes subjektivitet; den märkta identiteten tar över scenrummet och fungerar som en färdig kod för publiken att avkoda. Detta fenomen befäster normen som den omarkerade referenspunkten genom att patologisera interdependens – det universella mänskliga beroendet av materiella och sociala stödsystem (Garland-Thomson 2011). Istället för att erkännas som en delad mänsklig förutsättning, görs behovet av stöd till en isolerad defekt hos både Nina och hennes karaktär.

Genom att låsa Nina i en diagnos utövar åskådaren kontroll över det obekanta. När det psykiska ryms inom en känd tragisk ram blir det hanterbart, snarare än att tillåtas vara den typ av högfrekventa intensitet som faktiskt skulle kunna rubba betraktaren. I en deleuziansk mening kan vi se Nina som en Kropp utan Organ i vardande – en kropp som försöker bryta ner den hierarkiska ordning där hennes psykiska flöden förväntas presentera lidande enligt en förinställd mall. Utifrån en sådan minoritär tillblivelse framstår Ninas erfarenhet inte som en brist, utan som en radikal och intensiv kunskapsproduktion – en erfarenhetsvärld publiken saknar verktygen att tolka. Om hon nekas rätten att vara mer än sin diagnos, förloras möjligheten att låta hennes hyper-specificitet fungera som en brygga till en delad mänsklig erfarenhet; hennes potential som förändrande kraft stannar vid att vara en patologiserad avvikelse.

Denna mimetiska låsning skapar en alienation som går stick i stäv med skådespelandets kärna. Matilda beskriver det som en existentiell trötthet:

Jag blev skådespelare för att hitta mening, för att komma bort från mig själv och vara någon annan. [...] Så när jag får roller som liknar mig, då kan jag känna hur meningslöst allt är.

Där mimesis traditionellt kräver osynliggörande, kräver idén om autenticitet paradoxalt nog en hyper-synlighet av den privata historien. När regissören uppmanar Matilda att "arbeta med sina egna minnen" för att skapa en schablonartad och äkta funkis-representation, artikuleras en ontologisk hierarki: Matilda tvingas in i ett funktionalitetsmodus som vittne snarare än konstnär. Medan de normativa kollegorna opererar i mimetisk frihet, fixeras hon vid sin biologiska historia. Istället för ett immanent skapande på en Kropp utan Organ, där kroppens delar frigörs för nya kopplingar, tvingas hon återvända till

organismens diktat. Hennes funktionalitet behandlas som ett statiskt råmaterial – en kropp låst vid sina organ och deras medicinska historia.

Leila, som lever med autism, beskriver en likartad läsning: "Det var som om jag skulle spela 'den autistiska tjejen' istället för en riktig person." Hennes kritik belyser hur föreställningen om en genuin människa fungerar som en normativ nollpunkt, mot vilken neurodiversitet konstrueras som en sekundär avvikelse. Genom att positionera autism som en kulturell biprodukt eller en nischad kategori, osynliggörs den neurodivergenta kroppens immanenta närvaro. Funktionalitetsmoduset framstår då inte som en potential, utan som något som exkluderar individen från det autentiska mänskliga tillståndet.

För att bryta dessa läsningar krävs en förskjutning där funktionaliteten förstås som en agentisk kraft. Genom att bejaka skådespelarens rätt till deterritorialisering – att röra sig bort från diagnosens fastlåsta territorium – kan teatern bli en plats där det hyper-specifika moduset blir nyckeln till det universella. När kroppen tillåts vara en pågående händelse på en Kropp utan Organ istället för att bekräfta publikens förutfattade meningar, expanderar den gränserna för vad både människan och karaktären tillåts vara. Denna omförhandling handlar inte bara om vad som syns på scenen, utan i högsta grad om hur tiden används och bebos.

Krip-tid och kroppens egna territorier

När skådespelaren kliver in i en karaktär möter hon inte bara en text, utan också en specifik rytmisk förväntan. Den klassiska teaterns krav på temporal effektivitet vilar ofta på vad McRuer (2006: 2, min översättning) kallar en obligatorisk kroppslig förmåga; en idé om en kropp som rör sig linjärt och utan dröjsmål. I denna logik riskerar tics, stamning eller den fysiska långsamhetens brus att betraktas som felkällor som punkterar föreställningens tempo.

Men tänk om dessa tidsmässiga brytpunkter utgör ingången till en annan sorts närvaro? Här blir begreppet krip-tid centralt. Som Kafer (2013: 27) beskriver handlar krip-tid inte om en passiv fördröjning, utan om en radikal omorientering där kroppens egna territorier får diktera takten snarare än att tvingas in i en förutbestämd kronologisk ordning.

Adja vittnade tidigare om hur en regissör exploaterade hennes tics, men när hon senare gestaltade Winnie i Becketts *Lyckliga dagar* förändrades erfarenheten av det egna kroppsliga uttrycket. Pjäsens fastgjutna scenografi tvingas fram en begränsad aktionsradie och en säregen långsamhet som gjorde att Adjas funktionalitetsmodus skiftade karaktär. Istället för en kamp mot kroppen blev den specifika tidsligheten en existentiell tillgång:

Jag tänkte på hur jag skulle hantera mina tics, när Winnie är en karaktär som är så... långsam. Varför inte använda min långsamhet? Så jag bestämde mig för att bara vara. [...] Det var som om min kropp och Winnie hittade varandra i den där pausen som folk annars blir så stressade av.

Genom att bejaka detta tempo avvisar Adja den linjära tidens krav på effektivitet. Karaktären Winnie möjliggör ett *assemblage* där ticsen och behovet av en lågstressmiljö integreras i pjäsens rytmik. När den funktionsvarierade rytmen tillåts diktera villkoren avvisas varje rehabiliteringskrav; ticsen transformeras från symtom till estetiska markörer. Här sker en krip-epistemologisk förskjutning: Adjas tempo slutar tolkas som en privat brist och blir istället en allmängiltig kroppslig händelse som vittnar om mänsklig sårbarhet.

Denna temporal omförhandling återfinns också hos Fathane. För henne, som lever med en medfödd stamning, erbjuder mötet med Hecuba i *Trojanskorna* ett utrymme där röstens ofrivilliga pauser blir en konstnärlig tillgång snarare än ett brott mot den disciplinerande diktionen:

Jag stammar och har kämpat jättemycket med det. En del av teatern kräver att man ska vara 'artikulerad'. Men när jag spelade Hecuba [...] var stamningen inga problem eftersom hon är långsam. [...] Jag kunde vara i den känslan och ta min tid [...], till och med överdriva stamningen eftersom det passade Hecuba. Det var som att stamningen gav karaktären en tyngd som inte fanns i texten från början.

Fathanes skildring fördjupar förståelsen för hur ett funktionalitetsmodus är sammanflätat med tid. Genom att bebo krip-tid etablerar hon en språklig deterritorialisering; stamningen bryter ner ordens färdiga betydelse och exponeerar röstens materiella brus. Det handlar inte om att reparera talet, utan om att av-installera språkets hierarkier. Istället för perfekt tal genereras en musikalitet där den utdragna stavelsen utgör ett bärande element som ger karaktären en tyngd vilken överskrider manuskriptets ramar.

Genom att synliggöra och överdriva stamningen rör sig Fathane in i vad Édouard Glissant (1997) kallar rätten till opacitet. Hon vägrar att vara lättbegriplig eller låta sitt tal underordnas effektiv kommunikation, vilket tvingas publiken att överge idén om att sanningen endast finns i det flytande och färdigformulerade. Genom detta skapas vad jag väljer att kalla en intersubjektiv rättvisa i rummet, där åskådarna tvingas synkronisera sin egen andning med Fathanes specifika rytm. Stamningen blir därmed det instrument som skalar av mimesis dekorativa yta; Fathane återerövrar rätten att låta språket gå sönder på

scenen och visar att det är i dessa sprickor som teaterns mest radikala mänsklighet framträder.

Leila, som lever med autism, fördjupar förståelsen av kroppens och sinnets territorier genom sin gestaltning av La Novia i *Blodsbröllop*. För henne innebär arbetet en möjlighet att omförhandla sitt eget funktionalitetsmodus – det sätt på vilket hon normalt navigerar i en värld som kräver hög social och sensorisk självreglering. Karaktärens affektiva landskap erbjuder här en paus från ett ofta patologiserat självmedvetande:

Jag blev uppslukad av La Novias känslor [...] jag började känna hennes frustration och längtan. [...] Det var som om jag fick en paus från allt som brukade snurra i mitt huvud. Det var inte jag som var autistisk i det ögonblicket, det var bara La Novia som brann.

Här aktualiseras karaktären som en territoriell markör i ett autistiskt *assemblage*. Genom att kanalisera La Novias begär skapas en sensorisk omdirigering där Leilas egen funktionalitet retirerar till bakgrunden. Leilas överskridande sker genom en hyperfokuserad analys av karaktärens känsloliv; genom att uppgå i La Novias instängda frustration upplöses det mentala bruset och ersätts av rollens entydiga emotionella logik.

I relation till krip-tid innebär detta hyperfokus en alternativ temporalitet. Där vardagen kräver en linjär, simultan bearbetning av intryck, tillåter hyperfokuset en vertikal tid – ett djupdyk i ett enda affektivt territorium. Denna affektiva mimesis erbjuder vad som kan kallas en ontologisk vila. Det handlar inte om att maskera autismen, utan om att låta hyperfokuset – en egenskap som i en ableistisk vardag ofta ses som en begränsning – transformeras till en konstnärlig spetskompetens.

Genom att låta denna absorption radera distansen mellan jaget och karaktärens bild sker en deterritorialisering (Deleuze och Guattari 1987) av den normativa skådespelaridentiteten. Leila dekonstruerar den mimetiska teaterns krav på extern kontroll och visar att den autistiska erfarenheten av att vara helt uppslukad inte är en förlust av professionell kontroll, utan en återerövring av den sceniska sanningen. Det som för en normativ blick framstår som en social avvikelser, blir i Lorcass dramatik en förutsättning för att gestalta en intensitet som vägrar att moderera sin tid eller sitt uttryck för att passa in i det sociala rummets dekorum. Liksom Fathane och Adja visar Leila hur den neurodivergenta materialiteten aktivt rekonfigurerar förutsättningarna för gestaltning.

Affektens maskineri: Från privat symptom till universell urkraft

I analysens sista steg undersöks de ögonblick då funktionalitetsmoduset sammanfaller med karaktärens affektiva maskineri. Här handlar det inte längre om att navigera kring en blick, utan om att låta den märkta kroppens intensitet erövra rätten till det universella. Nina reflekterar över detta överskridande i rollen som Medea:

Hon dödar ju sina barn, och hon är så arg och har så mycket ilska i sig, och sorg... Och det var ganska skönt att få göra den rollen, slippa snurret i mitt huvud, för det var skönt att få vara arg från den platsen där liksom ALLA människor är arga [...]. Inte bara psykiskt sjuka, som jag då. Vi delar det. Ja det var katharsis!

Ninas erfarenhet blottlägger en radikal ontologisk förskjutning där karaktärens affektiva element transformerar det tidigare svårhanterliga "snurret i mitt huvud" från ett privat symptom till en generativ resurs. Som Deleuze (1988) betonar är affekter intensiteter som flödar bortom social identitet; de är vad en kropp gör snarare än vad den är. Ninas psykiska ohälsa upphör här att vara ett patologiserat objekt och blir istället den exakta motor som krävs för att göra Medeas mytiska raseri begripligt. Genom att bebo detta raseri utför hon en slutgiltig deterritorialisering: hon tvingas publiken att inse att den allmänmänniskliga tragiken inte är komplett utan de specifika flöden som rymts i det neurodivergenta spektrat. Hennes vrede är inte en diagnos – det är en ontologisk händelse som raderar gränsen mellan vi och dem.

Denna rörelse mot det universella kulminerar i det a-signifikanta skriket. Leila beskriver hur rollen som Hedvig i *Vildanden* möjliggjorde ett liknande brott med diagnosens territorium:

Jag skrek för att jag var en desperat människa som vi alla är, inte för att jag är autist. [...] Folk kom fram efteråt och var helt skakade, de såg inte min diagnos, de såg min förtvivlan.

Genom att låta rösten övergå i en ren vibration flätas karaktärens desperation och skådespelarens kroppsliga materialitet samman. Detta aktualiserar Antonin Artauds (1958) teori om skriket som en kraft vilken destabiliserar enheten mellan kropp och språk. I Leilas gestaltning fungerar skriket som en krip-generator som frigör kroppen från fixerade identiteter. Här blir autismen inte en begränsande markör, utan den exakta förutsättningen för en rent kroppslig kommunikation. Genom att positionera autism som en konstnärlig tillgång dekonstrueras

de neurotypiska automatismerna mimesis vilar på – en manifestation av scenisk krip-*pride* där funktionalitet används som en kunskapsproducerande kraft.

Även Matilda skildrar hur skriket nådde sista raden, ett funktionalitetsmodus där munnen fungerar som en passage där kroppen frigörs från den biologiska organismen (Deleuze och Guattari 1987). Skriket stannar inte i halsen som ett personligt symptom, utan blir en ljudlig manifestation som genererar en spricka i den ableistiska ordningen.

Genom att sammanföra Matildas rumsliga appropriering med Leilas affektiva vibration utkristalliseras skriket som det ultimata funktionalitetsmoduset för överskridande. Skådespelarna representerar inte längre lidande, utan utövar en ontologisk frihet. I skrikets eko upphör kroppen att vara ett objekt för insyn och blir ett subjekt som genomtränger rummet. Deleuze (2003) beskriver hur skriket förvandlar munnen till ett hål genom vilket hela människan kan kliva ut ur sig själv. För skådespelaren innebär detta att rullatorn, smärtan eller autismen upphör att vara statiska koordinater och istället blir utgångspunkten för en expansiv, universell närvaro. Denna ljudliga revolution markerar slutet på den fixerade identiteten till förmån för ett blivande där röst, kropp och rum sammanfaller i en gränslös komplexitet.

När funktionalitetsmoduset tillåts sammanfalla med karaktärens affektiva maskineri sker en maktförskjutning i rummet. Krip-generatorn producerar här en närvaro så högfrekvent att den ableistiska fixeringen vid rullatorn tvingas retirera. Matilda är i detta ögonblick inte längre den märkta som passivt betraktas, utan den kraft som dikterar rummets affektiva temperatur. Att hennes specifika modus blir förutsättningen för denna räckvidd beror på att rösten tar fysiskt spjörn mot kroppens begränsning; rullatorns stumma motstånd och smärtans territorium fungerar som en tryckkammare. Det är just för att kroppen är fixerad som skrikets urladdning blir explosiv. Rullatorn transformeras från ett passivt hjälpmedel till en akustisk resonator – en fast punkt mot vilken rösten bygger upp ett övertryck som slungas ut som universell mänsklig sanning.

Nina beskriver en liknande expansion genom lättnaden i att kliva in i en kulturellt validerad smärta:

Men också en känsla av att 'detta kan alla förstå' – detta är erkänt som hemskt. Jag behöver inte övertala någon, eller utbilda någon om hur smärtsamt det kan vara att lida av psykisk ohälsa. Det är bara... det är bara så. Och det är befriande.

Genom tragedins tematik befrias Nina från kravet att vara en pedagogisk representant. I Medea-assemblaget erbjuds en ontologisk frihet där hon inte längre behöver bevisa sin erfarenhets tyngd; kroppen upphör att vara en yta

för alteritet och blir en högsämningsledare för passioner som överskrider den enskilda diagnosen. Denna process genererar en produktiv kunskapsprocess och förlösande katharsis där den egna psykiska situationen upphör att vara objekt för betraktarens blick. Genom att vara universell i sin vrede tillåts Nina paradoxalt nog att äntligen vara sig själv i sin totala mångfald, då Medea expanderar för att rymma det mänskliga tillståndets komplexitet bortom den kliniska blicken.

Kontrasten till detta överskridande blir tydlig i Leilas erfarenhet, där hon försökte introducera subversiva detaljer för att bryta klichébilden av den autistiska tjejen:

Jag försökte lägga till små detaljer, som att hon faktiskt tittar någon i ögonen, men på ett sätt som känns naturligt för henne. [...] Men regin ville ha 'den autistiska tjejen' som alla förväntar sig.

Här reducerade det påtvingade funktionalitetsmoduset hennes levda erfarenhet till en negativ representation. Genom att insistera på den neurodivergenta erfarenheten som en integrerad del av det mänskliga blivandet, utmanade Leilas tänkta gestaltning idén om en ursprunglig människa, men i mötet med regins krav tvingades hon återigen bära ett tungt representationsansvar för ett kollektiv.

Detta blottar en systematisk ojämlikhet i rätten till universalitet. Medan den vita, neurotypiska mannen tillåts vara omarkerad och autonom – där hans agerande härleds till individuella omständigheter – tvingas Leila och Matilda ofta bära sina diagnoser som ställföreträdande sanningar för en hel kategori. Den normativa kroppen tillåts förverkliga multipla manifestationer av mänsklighet och förbli unik i sin universalitet, medan den funktionsvarierade kroppen ständigt riskerar att låsas i en ableistisk typologi där den specifika erfarenheten raderas till förmån för en förväntad kod.

Slutsats: Begreppens räckvidd och social transformation

Begreppen krip-generatorn och funktionalitetsmoduset har utkristalliserats ur mitt forskningsmaterial som ett svar på hur skådespelarna navigerar i den friktion som uppstår när deras unika materialitet möter den ableistiska teaterns krav på en tämjad och förutsägbart kropp. I intervjuerna framträder funktionalitetsmoduset som en ambivalent plats. Å ena sidan kan det kidnappas av normativa idéer om kroppslig funktion – en territorialisering där organen låses vid fasta, produktivistiska uppgifter (ben för att gå, ögon för att se) och där varje avvikelser hanteras som en störning. Å andra sidan beskrivs processer där kroppen genom en aktiv deterritorialisering upphör att fungera som en slutet biologisk

organism. Krip-generatorn aktiveras när en darrning inte längre hanteras som en brist, utan en scenisk kraft: rullatorns smäll mot marken kan ersätta det stampande benets kanalisering för karaktärens aggression. En autistisk närvaro kan förstärka ett sceniskt allvar genom sin specifika intensitet.

Denna tryckkammare, där materialiteten möjliggör en alternativ räckvidd, utgör en mer omfattande existentiell och politisk omorientering som äger giltighet långt utanför teaterns väggar.

Inom ramen för en urban krip-geografi kan krip-generatorn exempelvis användas för att radikalt omförhandla arkitektur och stadsplanering. Istället för att betrakta tillgänglighetsanpassning som en efterhandskonstruktion för att reparera en bristfällig miljö, kan rullstolens radie eller den långsamma kroppens rytm fungera som den kraft som dikterar stadens flöden. Det innebär en stadsplanering som bejakar krip-tid – en temporalitet som skapar utrymme för paus och vila, vilket dekonstruerar den nyliberala stadens krav på linjär effektivitet.

På liknande sätt kan funktionalitetsmoduset appliceras inom pedagogik för att upplösa idén om det normala lärandet. Genom att betrakta hyperfokus eller sensorisk känslighet som generatorer snarare än diagnoser, kan utbildningsvetenskapen skifta fokus från korrigerande till intensifiering. Det handlar om att låta den neurodivergenta kroppens specifika hastigheter producera kunskap på sina egna villkor.

Slutligen sträcker sig begreppens räckvidd in i en politisk interdependens och en radikal omsorgsetik. Genom att applicera logiken bakom en Kropp utan Organ på socialpolitiska stödsystem, kan vi börja betrakta assistans och tekniska hjälpmedel som integrerade delar av ett mänskligt *assemblage* snarare än som tecken på beroende. Här blir sårbarheten inte en privat börda, utan den näring som möjliggör en gemensam framtid. Krip-generatorn fungerar därmed som en transformator för hela det sociala maskineriet; den erbjuder en väg ut ur de mimetiska läsningarna och öppnar upp för en tillvaro där varje kropps unika brus erkänns som en oundgänglig, universell urkraft.

Referenser

- Artaud, Antonin (1958) *The theatre and its double*. New York: Grove Press.
- Benhabib, Seyla (1992) *Situating the self: gender, community, and postmodernism in contemporary ethics*. New York: Routledge.
- Borg Skoglund, Lotta (2020) *ADHD – Från duktig flicka till utbränd kvinna*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Brown, Nicole och Boardman, Jennifer (2011) *Visualising the invisible: a guide to using creative research methods*. York: Higher Education Academy.
- Deleuze, Gilles (1988) *Spinoza: practical philosophy*. Orlando: City Lights Books.
- Deleuze, Gilles (2003) *Francis Bacon: the logic of sensation*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles och Guattari, Félix (1987) *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- Diamond, Elin (1997) *Unmaking mimesis: essays on feminism and theatre*. London: Routledge.
- Erevelles, Nirmala (2011) *Disability and difference in postcolonial cosmopolitanism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Garland-Thomson, Rosemarie (2009) *Staring: how we look*. Oxford: Oxford University Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie (2011) Misfitting: a feminist materialist disability concept. *Hypatia* 26(3): 591–609.
- Gilman, Sander (1985) *Difference and pathology: stereotypes of sexuality, race, and madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Glissant, Édouard (1997) *Poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Johnson, Merri Lisa och McRuer, Robert (2014) Crip epistemologies. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 8(2): 127–147.
- Kafer, Alison (2013) *Feminist, queer, crip*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kim, Eunjung (2014) *Curative violence: rehabilitating disability, gender, and sexuality in modern Korea*. Durham: Duke University Press.
- Kvale, Steinar och Brinkmann, Svend (2015) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 3:e upplaga. Lund: Studentlitteratur.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- McRuer, Robert (2006) *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*. New York: New York University Press.
- Miscevic, Danijela (2014) *Bortom scenen: en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. Avhandling. Göteborg: Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet.
- Mitchell, David T. och Snyder, Sharon L. (2000) *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Puar, Jasbir K. (2017) *The right to maim: debility, capacity, disability*. Durham: Duke University Press.
- Rosenberg, Tiina (2012) *Ilka, hopp och solidaritet: med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas.
- Rydström, Jens (2012) Är krymplingen människa? Om cripteori i vetenskap och politik. *Lambda Nordica* 17(1-2): 165–177.

Young, Harvey (2010) *Embodying blackness: real meditations on real bodies*.
Ann Arbor: University of Michigan Press.

Zarrilli, Phillip B. (2013) *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*.
2:a uppl. London: Routledge.

Nyckelord

Funktionalitetsmodus, krip-generator, assemblage, Kropp utan Organ (KuO),
affekt, mimesis, tillblivelse, krip-materialitet

Maria Lönn

Centrum för genusvetenskap
Uppsala universitet
E-post: Maria.lonn@gender.uu.se