

PROCESSING MISS JULIE

A study in performativity and gender-critical performance

KRISTINA HAGSTRÖM-STÄHL

Keywords

August Strindberg, Miss Julie, artistic research, performativity, gender criticism, performance

Summary:

In my article, I attempt to theorize my own process of staging August Strindberg's classical drama, *Miss Julie*, at Scenkonst Sörmland, one of Sweden's regional theatres, in 2012. My assignment was to stage the play with a critical gender perspective, but without in any way deconstructing the text, altering the plot or recasting the characters. In describing my directorial strategies, which consisted mainly in finding ways to frame the play, developing the notion of character, and generating an awareness in the cast of performative bodily practices, I attempt to adopt a combined analytical and creative perspective on the play and on my own practice. Attempting to outline a possible methodology for artistic research in performance, I situate my own creative process in the context of well-established feminist theories of performativity and theatrical practice, and describe my creative choices in dialogue with the theoretical ideas that inform those choices.

August Strindbergs pjäs *Fröken Julie* är ur feministiskt perspektiv djupt problematisk. Är det möjligt att åstadkomma en kritisk, feministisk iscensättning av verket utan att ändra i text, rollbesättning eller handling? Kristina Hagström-Ståhl analyserar och beskriver i den här artikeln sitt arbete med Strindbergs text. Inspirerad av Judith Butler och Jacques Derrida tar hon sin utgångspunkt i begreppet *genusmedveten gestaltning*.

PROCESSEN MED FRÖKEN JULIE

En studie i performativitet och genusmedveten gestaltning

KRISTINA HAGSTRÖM-STÅHL

Fröken Vad skulle ni göra i mitt ställe?

Jean I ert? Vänta nu! – Som välboren, som kvinna, som – sjunken. Jag vet inte – jo! nu vet jag!

Fröken (tar rakkniven och gör en gest) Så här?

Jean Ja! – Men jag skulle icke göra det – märk det! för det är skillnad på oss!

Fröken Därför att ni är man och jag är kvinna? Vad är det då för skillnad?

Jean Samma skillnad – som – mellan man och kvinna!¹

Begynnelse, ingångar och utgångslägen

Fröken Julie brukar anses vara August Strindbergs mest älskade och samtidigt mest hatade pjäs; den är sannolikt också hans mest spelade. Under Strindbergsåret 2012 gjordes ett flertal tolkningar och uppsättningar, varav de flesta på något sätt tog ett grepp om klassikern: på Örebro Länsteater var det Jean som fick dö på slutet, på Strindbergs Intima Teater dekonstruerade Anna Petterson texten och spelade alla rollerna själv, Tyst Teater gav en föreställning som rörde sig mellan

teckenspråkgestaltning, dans och mim, Katie Mitchells gästspel från Schaubühne i Berlin iscensatte en filminspelning av pjäsen, medan Fia-Stina Sandlund utgick från pjäsen i en serie filmer som på olika sätt tog sig an genusproblematiken i Julies karaktär och handlingar. På Stockholms stadsteater spelades en ”klassisk” version, dock med tidsförskjutningar i kostym och scenografi, på Confidencen framställdes pjäsen som en repetition med äldre skådespelare i rollerna, och i Velamsund hade Kristin blivit Kristian och konflikten givits en homoerotisk underton. Vidare visade SVT Keve Hjelm's version från 1969, medan Sveriges Radio tillgängliggjorde fyra inspelningar, bland annat den med Inga Tidblad och Ulf Palme från 1957.

Bland de många versioner som skapades och spelades under 2012 fanns min egen uppsättning, på uppdrag av Scenkonst Sörmland. När jag ett och ett halvt år tidigare fick frågan om att sätta upp *Fröken Julie* visste jag förstås inte hur många regissörer som under ungefär samma tidsperiod skulle arbeta med att söka sin tolkning av Strindbergs psykologiska drama om klass, kön, makt och sexualitet. För mig kändes *Fröken Julie* vid tidpunkten avlägsen och för egen del inaktuell, ofta använd som typexempel på traditionell och sexistisk teater. Jag kände till flera tidigare produktioner som försökt hitta nya sätt att tolka, bearbeta och omsituera texten, för att göra den aktuell för en samtida publik. Mitt (ska medges, ytliga) intryck var att pjäsen ofta behandlats så därför att den i egen kraft inte skulle ha så mycket att säga vår samtid. Uppdraget från Scenkonst Sörmland kom också med avgörande restriktioner: föreställningen skulle ha ett medvetet, kritiskt genusperspektiv, men pjäsen skulle spelas som den är skriven. Inga ändringar skulle göras i rollbesättning, handling eller text. Ingen dekonstruktion, parodi, eller liknande distanseringsstrategier fick användas. Inga större partier fick strykas, och inga fick läggas till. Pjäsen skulle spelas ”straight”, så att den i publiken som kommit för att se *Fröken Julie* skulle få göra just det; den kritiska blicken eller ansatsen skulle ligga i själva gestaltningsarbetet.

Som feministisk regissör med forskarutbildning och flera års pedagogiskt arbete med praktiska genusperspektiv på svensk 1800-talsdramatik bakom mig, både lockades och oroades jag av dessa förutsättningar.² Jag var osäker på möjligheten att vidhålla ett kritiskt genusperspektiv genom pjäsens hela existerande förlopp utan att ändra i eller uttryckligen kommentera dramaturgin, samtidigt som jag upplevde att pjäsens intensiva fokus på frågor om kön, sexualitet och makt krävde mer än ett synliggörande av underliggande genusstrukturer i dramatiken (något som annars kan vara en effektiv strategi). Slutligen var det detta som drog mig till texten, det motsägelsefulla sätt på vilket frågan om kön har och får betydelse i pjäsen. Strindbergs val att lyfta fram könstillhörighet och -roll i den dramatiska konflikten fungerar samtidigt som en kritik av sociala normer och utgör ett försök

att befästa kvinnans underlägsenhet gentemot mannen. I detta fann jag en ingång. Uppdraget gav mig också utrymme att på allvar formulera mig kring vad begreppet ”genusmedveten gestaltning” betyder för mig, i den givna kontexten och med de aktuella premisserna, med denna text och dessutom mitt eget perspektiv som forskare och regissör. I texten som följer redogör jag för mitt arbete.

Som en text om en konstnärlig forskningsprocess blir denna en form av hybrid; jag utgår ifrån det arbetssätt jag lärt mig i en amerikansk humanistisk forskningskontext – att redogöra för min egen position, formulera en frågeställning och utifrån den ägna mig åt en noggrann läsning av verket. Läsningen baseras bland annat på verkets innehåll, tillblivelsehistoria och kontext, samt, i den mån det är möjligt, dess tolkningshistoria. Vidare, utifrån min regibakgrund, prövar jag även konstnärliga och praktiska sätt att utforska. Eftersom det är omöjligt att på ett begränsat utrymme som detta inkorporera de många aspekterna av en flerårig konstnärlig tillblivelseprocess, en fullständig analys av ett så laddat och grundligt beforskat material som *Fröken Julie*, samt det komplexa diskursiva område som utgör gränslandet eller skärningspunkten mellan feministisk teaterforskning och diverse performativitetsteorier, blir texten något fragmentarisk. I arbetet med *Fröken Julie* har jag försökt hitta kopplingar mellan en feministisk diskursiv kontext och en konkret konstnärlig skapandeprocess. Detta arbete tog tre huvudsakliga riktningar: inramning (vad jag på engelska, i ljuset av ordets flerfaldiga betydelser, skulle kalla



dramaturgisk, tidsmässig och rumslig *framing*); tolkning och karaktärsarbete (med avseende på skådespelarnas arbete med texten, rollerna, deras position, framåtrörelse och intentioner) och kroppsliga praktiker (gest och rörelse, röstarbete, kropparnas rumsliga förhållanden och förhållnings-sätt). Själva produktionen utvecklades till att ha tre parallella dramaturgiska förlopp: skådespelarnas handlingar och repliker i rummet samverkade i ett slags kontrapunkt med en musikalisk dramaturgi – en genomkomponerad filmisk tonsättning som framfördes av en trio på violin, dragspel och oboe d’amour – och en visuell dito, bestående av rörlig bild och två av Strindbergs egna celestografier.

Arbetet med *Fröken Julie* blev ett tillfälle att utforska genusperformativiteten som praktiskt begrepp, vilket är relevant för all normkritisk scenkonst men också blev speciellt intressant i relation till Strindberg, som ju på olika sätt visar både kön och klass som konstruktioner, eller som fenomen att granska kritiskt och i någon mening vetenskapligt. Samtidigt fick jag tillfälle att begrunda själva teaterhändelsens, verkets, performativa

dimensioner. Under arbetets gång har min frågeställning kring genus konfronterats med andra perspektiv på regikoncept och scenisk gestaltning. Jag har inte va-

Min roll är inte kritikerns, mitt perspektiv kommer även i den skriftliga reflektionen inifrån den skapande processen.

rit ensam i mitt arbete, utan har jobbat mycket nära och funnit mig helt beroende av ensemble och team, samt ett ganska stort antal samtalsparter.³ Mina val har i hög grad påverkats av utbytet med dessa personer och att jag i texten kallar upp-sättningen ”min” är en förenkling av våra faktiska arbetsförhållanden. Jag använder ordet som konstnärlig ledare för produktionen och egentligen gör jag det mest för att skilja den från andra regissörers arbete.

Trots det stora antal parallella upp-sättningsarbeten, som kunde utgöra en receptions-kontext för min föreställning och på olika vis sätta mina konstnärliga och regimässiga val i perspektiv, väljer jag bort en komparativ studie och fokuserar enbart på mitt eget arbete. Detta dels för att det jag vill skildra är just den egna arbetsmetoden och -processen, som ägde rum utan samröre med andras processer. Vidare är min position här åtminstone delvis konstnärlig, och som upphovsmakare ser jag en konflikt i att värdera andras arbete och jämföra det med mitt eget. Att tolka och värdera är en uppgift för betraktaren. Min roll är inte kritikerns, mitt perspektiv kommer

även i den skriftliga reflektionen inifrån den skapande processen.

En performativ praktik

Det motsägelsefulla är ett av de tydligast framträdande och fascinerande dragen i Strindbergs författarskap. Inom mig växte en lust till att utforska motsägelserna, att inta flera parallella perspektiv. Kanonisera-de texter och verk är tacksamma att arbeta med just därför att deras givna omständigheter, handling, persongalleri, möjligheter och problem ofta är så välbekanta att det blir möjligt att utöka perspektiven. Men jag ville också *möta* Strindberg, i de tankar som upptog honom vid tiden då han skrev *Fröken Julie* och fram till sekelskiftets drömspelsetetik. Jag bestämde att varje aspekt av föreställningen skulle gestalta ett möte mellan Strindbergs tid och vår egen. Och det handlade inte bara om genus utan även om historieberättande, teaterestetik, hur visuella tekniker påverkar vårt sätt att se och skapa bilder av världen. Jag ville utgå ifrån Strindbergs kontext, men samtidigt medvetandegöra mig själv och publiken om min egen kritiska blick. Ett avgörande beslut som jag tog efter att jag läst det mesta som Strindberg själv hade att säga om kön, sexualitet och kvinnofrågan under 1880-talet, var att jag inte ville överföra pjäsens centrala handling och konflikt till en annan tid eller kontext; istället ville jag utforska själva genusbegreppet, vad frågorna som Strindberg tampades med betyder för oss idag. Detta innebar också att arbeta medvetet med publikens perspektiv på det de skulle komma att betrakta och tolka.

Mitt arbete som regissör (och som

pedagog, för den delen) handlar till stor del om att betrakta vår könade subjektivitet som performativ och kroppen som kontextuellt betingad situation, samt att omsätta detta betraktelsesätt i en möjlig teaterpraktik. För den i genussammanhang initierade läsaren är perspektivet naturligtvis varken nytt eller märkvärdigt; sedan ett tjugotal år är Judith Butlers (och andras) teorier kring genusperformativitet kanske de mest vedertagna. På teaterområdet förhåller det sig dock inte på samma sätt, trots att – som Shannon Jackson påpekar – teoretiker som Butler och Jacques Derrida frekvent använt teaterns språk för att belysa performativetsbegreppet, vilket kan tyckas skapa släktskap mellan en performativ och teatral praktik.⁴ Detta handlar inte enbart om teorifientlighet bland teaterpraktiker (även om det förekommer) utan beror även på att performativetsdiskursen lånat och använt teaterns språk och praktik på ett ofta metaforiskt plan, som ligger ganska långt ifrån en begrepps- och arbetsverklighet många teaterpraktiker känner igen. Det lingvistiska sammanhang där de flesta genealogier över begreppet performativitet har sitt ursprung, J. L. Austins talakts-teori, uppvisade som bekant skepsis gentemot teatralitet och skådespelararbete. Austin uteslöt dessa ur vad han kallade lyckosam (*felicitous*) performativitet eftersom skådespelaren (i roll) använder språket på ett ”icke-seriöst” och ”parasiterande” vis och därför måste betraktas som ett undantag från ”ordinära” eller autentiska sammanhang.⁵ Denna syn på teaterns och skådespelarens språkanvändning och kommunikation har naturligtvis ifrågasatts, bland annat av Derrida som menar att allt språk i någon mening kan klassas som parasiterande eftersom det bygger på en ”allmän iterabilitet”.⁶ Den iterabilitet som exemplifieras genom poesin och dramatiken utgör för Derrida själva språkets kärna.⁷

Annorlunda tillämpad, utgör iterabiliteten också grunden för Butlers performativitetsteori. Medan denna utveckling är välkänd vill jag sammanfatta Butlers position här eftersom mitt arbete med skådespelarna i *Fröken Julie* i så hög grad byggde på den, särskilt det sätt som iterativa kroppsliga yttranden och handlingar (*bodily acts*) strukturerar vår tillblivelse som subjekt, vårt iscensättande av det egna jaget och slutligen vår upplevelse av vår egen och andras könade identitet.⁸ I den tidiga essän ”Performative Acts and Gender Constitution” (som publicerades i en teatertidskrift) utgår Butler från idén om ett socialt manuskript och subjektet som en aktör som deltar i/på en social scen. Här hänvisar hon också till möjligheten att betrakta kroppen som en situation (eller snarare som kulturellt och historiskt betingad tillblivelseprocess), genom att själva förkroppsligandet (*embodiment*) förstås som gestaltning, det vill säga en handlingsbaserad framställning av kön.⁹ Butler visar likt Austin på skillnaderna mellan (kroppsliga) yttranden som sker på en teaterscen och de som sker på den sociala scenen, men hennes distinktion bygger inte på antaganden om yttrande-autenticitet utan på det ramverk som

etableras runt sceniska teaterhandlingar och som gör att *publiken* ser dem som fiktion och ”inte på riktigt”. Hennes exempel är drag och transvestism – samma uppvisning av kön som konstruktion kan uppfattas som harmlös underhållning på en teaterscen men resultera i våld och hatbrott när den sker i en social verklighet.¹⁰

Även i *Gender Trouble* hänvisar Butler till drag (eller ”genusparodi”) som exempel på hur genusidentitetens performativa process verkar.¹¹ Här belyses dock drag-praktiken och dess möjlighet att synliggöra själva (den skenbart autentiska/”naturliga”) genusidentifikationens iterativa och teatrala karaktär utan att klassificeras utifrån social respektive teatral spelplats; istället är själva det kroppsliga yttrandet och dess förmåga att både spegla och generera förståelser av könad subjektivitet i fokus. Liksom Derrida använde det förhöjda (eller parasiterande) textuella språket för att visa hur *allt* språk i grunden består av citat, upprepning, imitation, använder Butler en tydligt distanserande gestaltungsform för att synliggöra hur alla kroppsliga yttranden som uttrycker kön (även de som anses autentiska eller naturliga) i någon form är citat, imitation, inlärt beteende.

I den komplexa debatt som uppstod kring Butlers idéer uppfattade vissa hennes argument som att könet skulle vara en roll eller ett attribut som vi frivilligt och medvetet ikläder oss, och därför också kan välja bort.¹² Andra röster menade att skådespelarens rollarbete i alla tider sett ut så, samt att denna syn på genusperformativitet var särskilt användbar inom feministisk och aktivistisk teater, som ofta just använder sig av parodi och andra distanseringsstrategier. Butler förtydligade sin position och gjorde nu en distinktion mellan performativitet och teatralt gestaltande (*performance*); genusperformativiteten kunde inte reduceras till en rollbetonad handling utförd/gestaltad av ett befintligt subjekt och var inte knuten till aktörens vilja eller val.¹³

Denna spänning mellan en teatral och performativ praktik, där en skiljelinje ändå dras mellan det som en skådespelare gör och det som betraktas som sociala yttranden (det vill säga för att markera att de förekommer på en social arena) är central i min egen förståelse av en genusmedveten gestaltning. En aspekt jag ville undersöka i *Fröken Julie* är de sätt som skådespelarens arbete kan tänkas komma åt den form av sociala kroppsliga yttranden som får antas vara något annat än de enskilda, medvetet genomförda gestaltande handlingar, eller yttre attribut, som ett befintligt subjekt valt. Eftersom en teaterföreställning – och skådespelarnas arbete inom ramen för den föreställningen – består av yttranden och såväl verbal som icke-verbal kommunikation på flera nivåer, upplever jag att analysen blir reduktiv om den stannar inom pjäsens fiktiva värld och vi antar att det bara är i dialogen och skådespelarens medvetna handlingar som vi kan läsa av påstående kring genus, sexualitet, eller andra aspekter av mänsklig identitet, kontakt och upplevelse.

Frågan om genusmedveten gestaltning väcker tankar kring hur vi skildrar män, kvinnor och deras gemensamma eller separata förhållanden på scen. Liksom språket inte enbart har en reflekterande utan även genererande funktion, går teaterns funktion bortom att spegla en social värld och verklighet för att visa på vad som är möjligt. Teaterföreställningens performativa funktion är inte att den är gestaltande (som i *performance*), utan att den på ett iterativt sätt iscensätter ett antal (verbala, kroppsliga, visuella och audiella) yttranden som i samspel med publikens respons och bekräftelse genererar, upprätthåller och reglerar delar av det normerande system vi uppfattar som social verklighet. Dessa yttranden kan ta formen av en gest, en blick, en paus, tonen i en replik, en reaktion på en annan kropp. Sällan ligger det teatrala performativa yttrandet i replikens språkliga innehåll (även om det kan förekomma). Istället är det skådespelarens förmåga att kommunicera och publikens förmåga att uppfatta ett yttrande som på något sätt trovärdigt eller gällande, som kan förstås som performativt.

För att ett performativt yttrande ska vara lyckosamt krävs enligt Austin att det yttras i ett korrekt sammanhang av en behörig aktör och att det finns en kontext eller en publik (alternativt ett vittne) som kan bekräfta dess validitet. Denna typ av samspel sker konstant på teatern och ofta på ett omedvetet plan; igen vill jag understryka att jag inte främst talar om (det fiktiva) innehållet i en pjäs eller aspekten av de sceniska handlingarna som gäller pjäsens och föreställningens inre värld. Pjäsens värld samspelar på ett komplext sätt med

publikens uppfattning om vad som är – och inte är – en ”riktig” värld.

Strindberg och andra tidiga teaterrealister bidrog till att skifta publikens uppfattning om verkligheten på scenen;

Strindberg och andra tidiga teaterrealister bidrog till att skifta publikens uppfattning om verkligheten på scenen.

de ville att teatern skulle efterlikna och spegla livet på andra sidan prosceniet, och i deras efterföljd har vi i realismen fått en teatergenre där det ”autentiska”, eller utsuddandet av gränsen mellan det som uppfattas som verklighet och fiktion, blivit ett ideal. Vi förutsätter en identifikation mellan skådespelare och roll, i den mån skådespelaren förväntas ha samma ålder, kön, hudfärg och andra egenskaper som rollen tillskrivs (eller som publik och kritiker, ibland baserat på verkets kanonisering, anser att rollen *bör* ha). Andra identifikationspunkter kan vara mindre viktiga. Ibland bygger själva kvalitetsbedömningen av en skådespelares arbete på dennas förmåga att trots en normativ privat position gestalta en icke-normativ roll.

Performativitetsteorins förflyttning in i genusdiskursen innebär ett utökat perspektiv på den performativa praktiken koppling till normer och till makt, kategorier som är operativa också inom teatern (som ytterst även den är en social arena). Utifrån mina egna erfarenheter kan följande generaliserande påståenden göras om kopplingen mellan makt och

kön: sceniska gester som signalerar hög status upplevs ofta som mer trovärdiga om en man utför dem, eftersom högstatusbeteende är kopplat till maskulinitet, som i sin tur är kopplat till en trovärdig identifikation med manligt kön. När en skådespelare som av publiken identifieras som kvinna utför handlingar som är explicit kopplade till maskulin hög status upplevs detta ofta som sökt, det skaver mot uppfattningen om normativt beteende och handlingsutrymme. En scengestalt som uppfattas som man men väljer ett feminint kodat beteende upplevs traditionellt antingen som löjeväckande eller svag; särskilt i uttalat heteronormativa kontexter blir ett icke-maskuliniserande gestaltningssmönster ett tecken för opålitlighet eller icke-identifikation.

Häri ligger en del av teaterns performativa potential; en skådespelare som medvetandegör sig om de iterativa mönster som ligger till grund för normativa uppfattningar av ideal genusgestaltning och -identifikation kan även inom realismens genre – kommenterat eller okommenterat – använda dessa mönster för att synliggöra både genusstrukturens imitativa karaktär och dess föränderlighet, dess faktiska skörhet, samt dess beroende av maktrelationer och fiktiv koherens. I en sådan teaterpraktik blir visserligen skådespelaren ännu en gång till en medveten aktör som väljer en handling eller ett beteendemönster. Dock sker det på ett sätt som eventuellt samspejar med publikens outtalade förväntan på genuskodat beteende och samtidigt kan synliggöra realismens naturalisering på teatern.

Att kyssa ”som en man”

I repetitionsarbetet fick skådespelarna därför träna på att medvetandegöra sig om sina kroppsliga skådespelarvanor, sina rumsliga och fysiska val och sina förhållningssätt gentemot varandra. Det var grundläggande saker, såsom fördelning av vikt och avstånd mellan fötterna vid stående i ”neutralt” och avslappnat läge, ansats och genomförande i rörelsen att sätta sig på en stol och resa sig igen, hållning i sittande, stående och gående position; vidare, att kontrollera fysiska ovanor som att slå ut med handen för att understryka en poäng, att lägga huvudet på sned, att automatiskt titta på den som talar. Vi arbetade också med att driva och följa i olika givna situationer, med verbala, fysiska och rumsliga statusbeteenden, samt inte minst med blicken. Tanken var inte enbart att göra det möjligt för de kvinnliga skådespelarna att anamma ett maskulint kodat beteende och den manlige ett feminint, utan att göra dem medvetna om hur de använder sina egna inlärdade mönster för att gestalta könad identitet, status, sexualitet och begär. Att avnaturalisera det invanda är som bekant ett sätt att synliggöra dolda eller förgivettagna maktstrukturer.

Övningarna låg sedan till grund för arbetet med texten, där det gestiska på

olika sätt samspelade med de känslor, handlingar och utbyten som äger rum rollerna emellan. Ett exempel från repetitionerna gäller scenen som följer Julies och Jeans sexuella möte. Vanligtvis gestaltas denna scen som att Julie förlorat i status, medan Jean vunnit självsäkerhet och mod. Julie vädjar till Jean: "Säg att du älskar mig! Kom och omfamna mig!" och vidare, "Säg du! Mellan oss finns inga skrankor mer! – Säg du!" Den senare repliken har scenanvisningen "blygt, sant kvinnligt".¹⁴

Under repetitionen bestämmer vi att Tove Edfeldt, som spelar Julie, istället för att använda det passiva uttryck för kvinnlighet och femininitet som Strindberg tycks efterfråga (och som är gängse på teaterscenen även när det inte uttryckligen efterfrågas), ska driva och ta initiativet i scenen. Med självklarhet ska hon förvänta sig av Jean att han bekänner sina känslor för henne, ger henne sin kropp och även 3) går emot sin klassposition och sina principer genom att dua henne. Jag ger Tove den något slarviga regianvisningen, "avsluta med att kyssa honom som en man". Tove gör ett försök men blir osäker, vi skrattar. "Kan du visa henne", säger jag halvt på skämt till Pär Malmström, som spelar Jean. "Javisst", svarar han och blixtnabbt, självsäkert, lägger han sin vänstra arm om midjan på Tove och sin högra hand mot hennes kind, med fingrarna bak runt hennes nacke. Med detta stadiga tag om hennes kropp och huvud, ser han henne i ögonen, lutar henne lätt bakåt, och kysser henne. Hela proceduren tar ett par sekunder. Vi skrattar alla tre. Sedan gör Tove om försöket, igen och igen, med små justeringar: tempot på gesten, ansatsen i att närma sig Pärs ansikte och kropp, positioneringen av handen, graden av spänning i fingrarna när de greppar, ledigheten i handens kontakt med kinden och nacken, blicken innan läpparna möts.

För Pär är anvisningen "som en man" självklar, den sitter i hans kropp, som en koreograferad gest färdig att återupprepa och citera, medan Tove måste arbeta både med kroppsspråket och med sitt handlingsutrymme. Hon berättar att hon inte gjort så på en scen förut. Däremot vet hon hur hon ska bete sig när hennes motspelare får anvisningen att kyssa henne "som en man". Lika blixtnabbt som Pär utför sin sceniska handling, reagerar hon: hennes kropp fogar sig, är tillmötesgående. Det bidrar till komplexiteten när vi ska vända på scenariot – Pär vet inte hur han ska låta sig kyssas på ett sådant sätt att Tove får den självklara status som han fick när han kyssde henne.

Denna problematik känner jag igen från min undervisning och ifrån andra repetitionsprocesser: generellt sett har manliga skådespelare större tillgång till högstatushandlingar i exempelvis fria improvisationer. Kvinnliga skådespelare vet precis hur de ska göra för att ge plats på en scen och de har större tillgång till ett sceniskt agerande som signalerar en stödjande roll. Många manliga skådespelare har inte alls samma förmåga, utan kan bli provocerade när de ombeds



inta en stödjande position. Men snarare än att belasta den enskilda skådespelaren med ett slags socialt eller beteendemässigt ansvar i den här typen av situationer, vill jag diskutera handlingsmönstren i termer av skådespelarteknik. Del av skådespelarens yrkeskunnande är att citera och upprepa handlingar, gester, blickar och skeenden på ett sådant sätt att handlingen framstår som spontan, icke-iterativ. Varför skulle inte det kunna gälla genuskodade handlingar?

Ytterligare en scen, som för mig kvarstår som en studie i kroppsspråk och statusarbete, är det ögonblick då Kristin återvänder till köket i gryningen, efter att hon själv sovit medan Jean och Julie spelat ut hela sin förförelseakt och konflikt, och bestämt sig för att rymma tillsammans. Kristin förväntar sig att finna köket tomt, men istället står Jean där bland omkullvälta möbler och söndertrampade syrener, bredvid en pöl med rödvin som Julie kräcks upp på golvet några minuter tidigare. Kristins insikt om vad som utspelat sig under hennes frånvaro gestaltade vi inledningsvis som en normativ konflikt mellan man och kvinna: hon vänder sig

sårat bort, med tårar i ögonen, och frågar ”Är det möjligt?”.¹⁵ Jean, som tagits på bar gärning, visar skuldkänslor men lägger samtidigt över ansvaret på Julie; han förstår inte hur hans handlingar drabbar Kristin. Han söker trösta henne och lägger beskyddande sina händer på hennes arm och runt hennes midja. Kristin vidhåller dock att ansvaret är hans; det är honom, inte Julie, hon är ond på.¹⁶ Sedan genomgår hon i scenen en förändring, där hon bestämmer sig för att hon inte kan vara kvar i huset, att hon längre inte kan respektera sitt ”husbondfolk”, och att hon ser Jean som en man som må duga åt henne, men inte åt Julie eller de högre klasserna.

Ingela Schale Berghagen, som spelar Kristin, går gradvis bort från ett feminint kodat kroppsspråk och beteende, där hon dämpar sina gester, gråter, låter sig tröstas och torkar bort fläcken där Julie kräcks, till ett maskulint kodat högstatusbeteende, där hon sätter sig på en av köksstolarna och låter benen falla längre och längre isär medan hon sjunker ned, lägger armarna i kors, sänker sitt röstläge och arbetar med tyngd i ansikte och axlar. Slutligen, när Kristin säger att hon önskar att Julie fallit för ”en bättre karl [än Jean]” och att Jean borde söka nytt jobb ”eftersom vi ändå ska gifta oss” – framstår hon som någon som samtidigt erbjuder sig att rädda Jeans ära och hotar honom med äktenskap.¹⁷ Pär arbetar parallellt med att minska volymen i sitt kroppsspråk, stå still och låta sig betraktas, med nedslagen blick och kroppsvikten övervägande på ena höften/benet. I denna scen skapas en förskjutning som gör att Jean faller i

status till följd av sin sexuella utlevelse. Inget i texten motsäger en sådan tolkning, även om replikerna och handlingen i princip aldrig tolkas så.

Heteronormativa ideal

Kopplat till performativitetsteorin finns ytterligare två begrepp som blev viktiga delar i den konstnärliga processen: den *heterosexuella matrisen* och *heterosexuell melankoli*, som båda hänger samman med de förträngningsmekanismer som ett binärt tankesystem både ger upphov till och kräver.¹⁸ Den heteronormativa genuskonstruktionens komplementära aspekt, det vill säga att det ska finnas två kön som ska komplettera och attraheras av varandra, skapar dels en normativ sexuell identitet som bygger på ett förträngande av andra möjliga begär, men också en struktur för genusidentifikation i vilken ett kvinnligt genusideal innebär att avsäga sig manlig/maskulin identifikation. Att heterosexualiteten på detta sätt kräver en binär uppdelning som bygger på att undertrycka mer komplexa begärs- och identifikationsstrukturer, betyder att den aldrig kan vila – det krävs ständigt arbete för att upprätthålla vad Butler kallar för ”den heterosexuella koherensens reglerade fiktion”.¹⁹

Att Jean och Julie båda längtar efter att bryta mot normer framgår på flera ställen i pjäsen. I den scen som först markerar deras intimitet berättar de om sina drömmar för varandra: Julie drömmer att hon sitter högst upp på en pelare och längtar efter att få falla, medan Jean drömmer att han ligger under ett träd och längtar upp i toppen.²⁰ Dessa symboliska



drömmar kan tolkas som att de längtar efter att få byta plats. Vi vet också att Julie uppfostrats som pojke, medan Jean var ett känsligt barn som längtade efter att få gå i Julies rosträdgård. Att beakta hur den heterosexuella matris som reglerar deras tillvaro också skapar tydliga genusideal som de båda har svårt att leva upp till, skapar särskilda möjligheter till karaktärstolkning. En central aspekt i de Stanislavskij-baserade skådespelarmetoder på vilka den sceniska realismen till stor del bygger, är att identifiera mål och begär som rollen ägnar sin dramaturgiska kurva åt att eftersträva.²¹ Lika viktigt är dock att identifiera de hinder eller svårigheter som rollen måste hantera eller överkomma i sin strävan. I Julies fall finns ett mål som skapas av det normsystem Julie tvingats in i när hon gått från sin okonventionella barndom in i rollen som vuxen kvinna. Kvinnlighetens norm, dess ideal, kan Julie inte undgå, och det är delvis hennes oförmåga att leva upp till det idealet som leder till hennes fall. Fallet innebär dock inte att byta position med Jean, utan att exkluderas från den samhälleliga normen, något som till synes inte går att genomleva. På

samma sätt finns ett tydligt manligt ideal, uppbyggt kring hårt arbete och heterosexuell äktenskaplig samvaro, som Jean inte kan förlika sig med men samtidigt inte kan undslippa.

Jeans och Julies misslyckande med att leva upp till sina egna och andras förväntningar kring genusideal och begärstrukturer ger utrymme för en möjlig identifikation dem emellan, något som dock förstärker problematiken i relation till den heterosexuella matrisen. Försöken att undertrycka de förbjudna begärens och identifikationerna leder enligt Butler till en melankolisk subjektsposition. Vi utforskade dessa möjligheter genom att låta de två rollerna vara så lika som möjligt rent utseendemässigt, men också i att de övertog varandras kroppsspråk, rörde sig komplementärt och/eller symmetriskt i rummet, och fick låna karaktärsdrag av varandra. I texten finns också exempel på hur Julie och Jean övertar varandras ord och repliker. Tänk om den sexuella attraktionen dem emellan egentligen är ett missriktat begär, att de egentligen inte vill "ha" den andra utan vill *vara* (eller bli) den andra? En annan möjlighet är ju förstås att de är två sidor av samma person.

En central fråga är hur detta intensiva fokus på det binära (som också tenderar att reproduceras i regissörers och publikmedlemmars medvetanden) ska förstås när pjäsen egentligen är ett triangeldrama. Vem blir Kristin i detta scenario? Är hon katalysatorn som gör allting möjligt? Eller är hennes roll att vara gruset i vad som för ett ögonblick, i alla fall i fantasin, hade kunnat bli ett fungerande maskineri? Är hon det



vittne som krävs för att Jeans och Julies handlingar ska få konsekvenser? Är hon "normen" som de båda ser ner på men ändå måste mäta sig mot? Vi behövde fundera på hur de tre rollerna blir till, handlar, begär och misslyckas i relation till varandra.

Vi bestämde att alla tre roller var att betrakta som subjekt (detta var ett särskilt viktigt beslut gällande Kristin, som har den minsta rollen och av Strindberg beskrivs som "biperson" och avsiktligt "skisserad"²²). Alla tre skulle vid någon tidpunkt i den dramaturgiska utvecklingen få ha tolkningsperspektivet, de skulle få objektifiera (minst) en av de andra, själva bli objektifierade, de skulle använda sig av såväl normativt maskulina som feminina uttrycksmedel, de skulle få känna ett eller flera ögonblick av triumf, liksom ögonblick av misslyckande, eller förkrossande besvikelse. Alla tre skulle använda ett ouppnåeligt ideal som drivkraft och iscensätta förlusten av detta ideal. Och alla tre skulle ha en dröm om något "annat", något bortom normen. Drömmen kom att handla om självbestämmande och utrymme att ta makten över sitt eget liv, men med olika uttryck och konsekvenser för de

olika personerna. Om Jean och Julie delar en dröm om att slå sig fri, att slippa undan en begränsande och utsiktslös verklighet, tycks Kristins sätt att uppnå drömmen vara att fortsätta arbeta, hålla sig till regler och normer som hon känner och förstår.

Anneli Jordahl skrev en text till programbladet, i vilken hon beskrev sin längtan efter ett drama med Kristin i huvudrollen, ”där hon med sanningspatos beskriver hur Jean och Julie hade fräckheten att räkna med hennes hjälp, i sina frigörelser”.²³ När Jean och Julie med sitt ansvarslösa beteende förstör Kristins dröm är det hon som genomgår den största transformationen. Innan hennes sorti, som föregås av att hon går fram till scenkanten och bugar till avsked, är det hon som ger rakkniven till Jean och på så sätt introducerar möjligheten för de andra – inte för henne! – att se döden som en utväg.

Att skapa ett subjekt

Poängen med den performativitetsbaserade, genusmedvetna gestaltningen var just att sätta fokus på frågan om subjektivitet, om vad som krävs för att framträda som subjekt både på den sociala och teatrala arenan. Denna tanke kom också att påverka inramningen av pjäsen, dess början och avslut. Utöver förändringar i den fysiska och handlingsbaserade gestaltningen av rollerna, ansåg jag att publikens uppfattning om pjäsen som sådan behövde påverkas för att dess budskap skulle anta den dubbelhet som min uppdragsgivare önskade (en ”trogen” läsning som ändå öppnar för nya perspektiv).

Det handlade delvis om att ge Julie en tydligare subjektstatus i dramaturgin. En kommentar från skådespelerskan Bibi Andersson, som spelade Julie i Keve Hjelms regi, ekade i mitt huvud: ”Pjäsen borde heta Jean!”²⁴ Andersson syftade på att det är ur Jeans perspektiv historien berättas. Han har dramats första och sista replik, och det är med honom som Strindbergs – och även publikens – sympatier och identifikation tycks ligga. Som pjäsen är skriven är Julie frånvarande i början; det blir Jeans privilegium att skapa en bild av henne. Teaterforskaren Freddie Rokem påminner om att Julie är ett kvinnoporträtt som blir till under en manlig blick, och att alla hennes handlingar är förutbestämda utifrån den premissen. Att Jean får säga åt henne att gå, att hon får lämna scenen (och även livet) i pjäsens slut, ser Rokem som en konsekvens av och bestraffning för de sexuella initiativ hon tagit.²⁵ Jag övervägde hur jag kunde synliggöra detta med det förutbestämda och samtidigt ge Julie ett handlingsutrymme – och kanske ett liv – bortom den blick som skapat henne. Jag ville som sagt gärna ge alla tre karaktärerna en möjlighet till subjektstatus, men också visa hur vi alla blir föremål för omgivningens betraktelser, hur det ligger både en skapande och kontrollerande potential i blicken, och hur även publiken deltar i denna blickens praktik.



Lösningen blev att använda flera medier och filter för att rama in pjäsens värld, synliggöra dess teatralitet, och redovisa tolkningen just som en tolkning.

Föreställningen började därför som en film. I vagnslidret utanför sörmländska Nynäs Slott, som bevarats i 1880-talsstil, byggde vi ett rum liknande en gammal landsortsbiograf. På den grova plankväggen framför publiken finns en ridå som fungerar som filmduk. Den lilla orkestern, som sitter vid sidan av duken, spelar en ouvertyr som minner om stumfilmsmusik. På duken flimrar en svartvit film: verkets titel, upphovsman, namn på skådespelare och produktionsteam varvas med filmade sekvenser av miljön där vi befinner oss, samt bilder och teman från den kommande föreställningen. Först betraktar vi slottet på avstånd, sedan närmar sig kameran huvudingången och tar oss med in i byggnaden. Via en dubbel exponering panorerer kameran över slottsköket, som ter sig som en inkarnation av (eller förlaga till) den köks-scenografi Strindberg beskriver i pjäsens början. Sedan förändras bilden: en schweizisk sjö omgiven av berg betraktas från ett tåg i rörelse; de tre skådespelarnas

ögon blickar in i kameran; moln driver på sommarhimlen ovanför slottet. När ouvertyrerna slutar är vi tillbaka i bilden på köket, med dess välvda vägg och dess bord; bilden är tagen i en sned vinkel, på det sätt som Strindberg föreslår att scenografin ska gestaltas.²⁶

Musiken övergår till en långsam trectakt och nu lyfts ridån och visar ett litet vitt scenrum där bakom, skapat för att se ut som insidan på en lådkamera men också som den tidiga perspektivteatern, med flertalet sidokulisser som avtar i storlek bakåt. Där finns ett litet bord och två stolar, det enda möblemanget. I enlighet med Strindbergs önskningar använder vi sidoljus.²⁷ I denna prolog projiceras ett stycke av Förordet över hela scenen, och Julie står ensam i rummet. Hon är klädd i svart: blus med stora puffärmar, väst och under den korsett, ridbyxor, damasker och låga ridstövlar. Hon håller en rakkniv som hon betraktar ett ögonblick innan hon stoppar den innanför sin väst. Sedan betraktar hon åskådarna i publiken och reciterar för dem den projicerade texten.²⁸

När hon avslutat stycket öppnar sig en av sidopanelerna och in stormar Jean med



sin berömda öppningsreplik: ”Ikväll är fröken Julie galen igen, komplett galen!” Spelet har börjat. Han säger sin replik till det till synes tomma rummet, kanske till publiken. Jean ser inte Julie; hon betraktar honom utifrån, är inte del av scenen. Från andra sidan öppnas ännu en panel och Kristin antrar rummet med sin motreplik: ”Det har hon alltid varit!” Julie förflyttar sig till rummets bakre hörn och betraktar därifrån hur Jean och Kristin inför publiken målar upp en bild av henne som gränslös, omåttlig, makthungrig, sexuellt äventyrlig men samtidigt olycklig och nyckfull. När hennes öppningsreplik kommer i manuset kliver hon helt enkelt in i scenen, ertappar Jean och Kristin i färd med att dricka vin, leka fint folk, och dansa, och därifrån fortsätter den första scenen som Strindberg skrivit den. Med en viss förskjutning etableras en form av scenisk realism.

På detta sätt får pjäsen och föreställningen fler än en startpunkt, som ett slags skev spegling av den dramaturgi Strindberg bygger upp. I sitt förord tecknar han en lång förhistoria, och när Jean gör sin entré, in i ett kök där Kristin normalt sett väntar vid

spisen, är det med en replik som visar att pjäsens handling börjat före denna första scen – Jean har både bevittnat hur Julie fört dansen med skogsvaktaren och blivit uppbjuden av henne själv. Innan det har han iakttagit uppbrottet med fästmannen. Dessutom antyder Jeans replik att det inte är första gången Julie betar sig olämpligt och gränsöverskridande; hon har varit ”galen” förut. Men där Strindberg bygger en logisk berättelse, i vilken pusselbitar fogas ihop och bekräftar varandra för att ge publiken förhandskunskap om Julie, som både styr vårt seende och förutbestämmer hennes position som objektifierad och föremål för omgivningens blick, ville jag ge en mängd olika perspektiv på processen genom vilken Julie ”blir till” i relation till pjäsens värld och publikens medvetande.

Att använda filmens språk och dessutom imitera den tidiga filmens bildkvalitet och kamerateknik, var ett sätt att skapa en visuell medvetenhet och att lyfta fram frågan om perspektiv.²⁹ Närbilderna på skådespelarnas ögon fick introducera blickens tematik men även skapa illusionen att publiken blir betraktad av ett stort öga som blickar tillbaka ut i salongen. Vidare ville

jag föreslå att historien skulle komma att berättas ur alla tre rollernas perspektiv. Att sedan presentera den del av förordet som tydligast visar på det, i Strindbergs ögon, förutbestämda slutet på varje kraftmätning – varje möte? – mellan man och kvinna, fyllde flera funktioner. Jag ville peka på pjäsens textualitet, på läsakten som en väg in i all dramatik, men också ställa skådespelaren som gestaltar Julie i texten, så att den bokstavligen projiceras på henne. Metahandlingen och den dubbla blicken gör att vi ser ramverket och ändå accepterar bilden inuti som gällande, ser skådespelaren och rollen, ser att hon ser oss. Jag ville också ha henne där i början med kniven, som att hennes kontemplerande av existensen redan börjat innan vi, hennes publik, kommit in i bilden.

Julie bevittnar hur Jean och Kristin talar om henne och får med sig den medvetenheten när hon väljer att ta steget in i scenen några minuter senare. Kommer hon in i köket helt omedveten om hur hennes maktposition och -utövande påverkar Kristin och Jean, framstår hon som osympatisk, blind för sociala relationer och som att hon förtjänar föraktet. Vet hon däremot hur de talar om henne, medan Jean och Kristin är osäkra på hur mycket hon har hört, blir maktbalansen rörlig, ostadig, eftersom det öppnar upp för ett strategiskt och föränderligt spel. Publiken får betrakta Julie som betraktar Jean och Kristin; vi ser båda positionerna och perspektiven samtidigt. Förhoppningsvis ger detta en bild av att den sociala tillblivelsen sker relationellt, inför den andras blick, och att varje skildring – och tolkning – av en given verklighet innebär ett val av perspektiv.

Ofullbordade handlingar, eller Måste Julie ta sitt liv?

Liksom föreställningen fick flera begynnelse har pjäsen egentligen flera slut, som i sig öppnar upp för mer än ett perspektiv på konflikten och dess lösning. Slutet börjar med replikskiftet mellan Jean och Julie som återges i denna artikels epigraf, där Jean tycks visa Julie att självmordet (gesten med rakkniven) är det enda möjliga valet för en person av hennes kön, i hennes position. Detta ögonblick tycks specifikt och tydligt sammansatt, en vändpunkt mot en oundviklig upplösning av dramat; samtidigt utgör det en av pjäsens mest vaga och indirekta scener. För vad är det egentligen Jean säger till Julie? Strindberg nämner eller förklarar inte gesten, själva handlingen vi förmodas anta att de diskuterar går också onämnd, och när Julie ifrågasätter Jeans könsbaserade åtskillnad mellan henne och honom själv kan han inte svara utan reverterar till ett slags cirkulär, "common sense"-logik (som är helt ologisk): skillnaden mellan man och kvinna är samma skillnad som den mellan man och kvinna. Följande denna utväxling (som i min tappning upprepades ett flertal gånger, för att understryka det cirkulära, ologiska) håller Julie en monolog i vilken hon tydliggör att det inte spelar någon roll vad som orsakat den nuvarande situationen: "Vad rör det oss vems felet är:

det är ändå jag som får bära skulden! bära följderna!”³⁰

Efter detta ringer plötsligt Greven i klockan, och både Julie och Jean drabbas av insikten att ett avgörande närmar sig. Sedan kommer en scen med ett försök till hypnos,³¹ där Jean talar om för Julie (med en viskning, som publiken inte hör) vad hon ska göra. Julie fattar sitt beslut, men så tappar hon modet och ber Jean att säga åt henne igen. Nu tappar även han modet, och medan han förtvivlat talar om hur låst han är i sin position, ringer Grevens klocka igen. Jean uttalar pjäsens sista replik: ”Det är rysligt! Men det finns inget annat slut! – Gå!”³² Först efter detta går Julie ut genom dörren.

Per Olov Enquist ansåg när han gav sig i kast med pjäsen att *Fröken Julie* har ”teaterhistoriens sämsta slut, det mest melodramatiska och sämst underbyggda”.³³ Detta till synes oundvikliga, att Julie måste dö, är också något som flera av 2012 års versioner tagit ställning till, ifrågasatt, ibland ändrat. För egen del ser jag en viss logik i att Strindberg vill ta livet av sin skapelse; eftersom jag läser Julie som en möjlig sida av honom själv, ser jag hennes utplåning som en del i hans (melankoliska) strävan efter ett maskulint heterosexuellt och -normativt ideal. I en annan möjlig läsning har Strindberg skapat ett slags hybrid, en livsform som inte kan fortplanta sig eller assimileras i den normativa gruppen och som därför är utdömd som art. Vidare är Julie en symbol för den degenererade – och feminiserade – överklassen, vars undergång är nödvändig i samhällsutvecklingen som Strindberg tycker sig bevittna. I dramat finns också

psykologiska förklaringar till Julies val att ta sitt liv; utifrån att hon tror sig vara gravid och dessutom har stulit sin fars pengar för att kunna rymma tillsammans med en socialt oacceptabel partner, som dock visat sig inte ha någon seriös intention att vare sig resa med henne eller ta ansvar för situationen, är det kanske möjligt att förstå hennes desperation. Strindberg skriver också i sitt förord att han sökt motivera ”Fröken Julies sorgliga öde...med en hel mängd omständigheter.”³⁴ Ytterligare en förklaring står att finna i förordet, i det avsnitt som citeras i föreställningens ”prolog” där Strindberg fastställer att kvinnan (särskilt ”halvkvinnan, man-hataren”) aldrig någonsin kommer att bli mannens jämlike, eller uppnå honom i livets kapplöpning.

Ändå tar det emot att göra Strindberg till viljes, att läsa in en snittande gest mot den egna halsen i hans ofullbordade scenanvisning, att anta att det sista han skriver om Julie (”Fröken går bestämt ut genom dörren”³⁵) betyder att hon genomför den självdestruktiva handlingen. Jag hade med mig Hélène Cixous påstående att för att teaterstycket (vilket som helst) ska kunna börja krävs en kvinnas död, in i min läsning av pjäsen.³⁶ Detta påstående gav upphov till en tanke om cirkularitet, som till slut avgjorde hur ”min” version skulle sluta. Jean skulle få gå. Han skulle säga den sista repliken till publiken, i en meta-kommentar om pjäsen *Fröken Julies* uppsättningshistoria, för att sedan, liksom Kristin, gå fram till scenkanten och buga farväl.

Jean går dock inte för att ta sitt liv istället för Julies. Han går en trappa upp med Grevens nyputsade stövlar, i ett försök att

normalisera sin position, att fortsätta som om det fortfarande var möjligt att fortsätta, trots allt. Och när han gått står Julie kvar med beslutet ännu ofattat, på precis samma ställe där hon stod vid pjäsens början när ridån gick upp. Då var hennes hår prydligt uppsatt och hennes ansikte var nysminkat och rent. Nu syns nattens händelser på henne. Hon står ensam kvar och tittar på publiken, som för att fråga, finns det verkligen inget annat slut? När ridån sänks projiceras åter filmsekvenser av slottsparken, slottet, köket, hennes öga som ser in i kameran, men nu ligger de alla över varandra som minnesbilder och tankar som väller över henne. Betyder den sista bilden, då tåget rundar en kurva och den schweiziska sjön omgiven av berg plötsligt breder ut sig framför blicken, att hon reser iväg, ensam, till en framtid som ingen av oss vet något om? Eller är den en symbol för en dröm som gått förlorad? Vi slutar där, i det ofullbordade.

Noter

- 1 August Strindberg: *Fröken Julie, Samlade Verk 27*, Gunnar Ollén (red.), Almqvist & Wiksell 1984, s. 186.
- 2 Mitt skådespelarpedagogiska arbete vid StDH (tidigare Teaterhögskolan i Stockholm) beskrivs i Kristina Hagström-Ståhl: "Dramatik, teknik och kroppspolitik: *Det moderna genombrottet* på Teaterhögskolan i Stockholm" *Strindbergiana* 25/2010, s. 78-88, och Anna Lund: "Staging Gender: the Articulation of Tacit Gender Dimensions in Drama Classes in a Swedish Context" (kommande, 2013).
- 3 Här vill jag nämna, och tacka, skådespelarna Tove Edfeldt, Pär Malmström och Ingela Schale Berghagen, musikerna Åsa Arvidsson, Anette Kumlin, Ulrika Westerberg och Hanna Wiklund, tonsättaren Johan Ramström, konstnärliga teamet Daniel Andersson, Sven Dahlberg, Tobias Hagström-Ståhl, Susanna Hedin, John Holmström, Joakim Jaeger, Johanna Lovén, och Erika Nicklasson, Maria Weisby och Helene Hultberg på Scenkonst Sörmland, samt några "kritiska vänner" till projektet: Nils Claesson, Sandra Hultdt, Ingela Josefson, Lars Otterstedt och Freddie Rokem.
- 4 Shannon Jackson: "Theatricality's Proper Objects", *Theatricality*, Tracy C. Davis och Thomas Postlewait (red.), Cambridge University Press 2003, s. 186
- 5 J. L. Austin: *How to Do Things with Words*, Harvard University Press 1999 (1962), s. 22.
- 6 "Skulle en performativ utsaga kunna lyckas om dess formulering inte repeterade en 'kodad' eller iterabel utsaga eller [...] gick att identifiera som i överensstämmelse med en iterabel modell, om den alltså inte i någon mening kunde identifieras som 'citad'?" Jacques Derrida: "Signatur händelse kontext" (övers. Mats Rosengren), *Filosofin genom tiderna. Efter 1950*, Konrad Marc-Wogau, Lars Bergström, Staffan Carlshamre (red.), Thales 2000, s. 132.
- 7 William Egginton: *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, State University of New York Press 2003, s. 17.
- 8 Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance* (övers. Saskya Iris Jain), Routledge 2008, s. 27-28.

- 9 Judith Butler: "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, vol. 40, 1988:4, s. 519-531.
- 10 Butler: "Performative Acts", s. 527.
- 11 Judith Butler: *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion* (övers. Suzanne Almqvist) Daidalos 2007, s. 216. Texten är kursiv i originalet.
- 12 Se Förordet till Judith Butler: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge 1993 och även 1999 års Förord till *Genustrubbel*.
- 13 Butler: *Butler* 1993, s. 234; Jackson: "Theatricality's Proper Objects", s. 205-6.
- 14 Strindberg 1984, s. 151-152.
- 15 Strindberg 1984, s. 172.
- 16 Strindberg 1984, s.172.
- 17 Strindberg 1984, s. 173.
- 18 Se Kapitel 2, "Förbud, psykoanalys och skapandet av den heterosexuella matrisen" i Butler 2007, s. 91-135..
- 19 Butler 2007, s. 216.
- 20 Strindberg 1984, s. 135.
- 21 För grunden till denna arbetsmetod, se Konstantin Stanislavskij: *Att vara äkta på scen: om skådespelarens arbetsmoral och teknik* (övers. Martin Kurtén), Gidlunds Förlag 1986.
- 22 Strindberg: "Förord", 1984, s. 108.
- 23 Anneli Jordahl: "Liv blir ständigt dikt hos Strindberg", programblad till Fröken Julie, Scenkonst Sörmland 2012.
- 24 Ann Victorin: *100 år i ramplyuset* (dokumentär), SVT 15 april 2006.
- 25 Freddie Rokem: *Strindberg's Secret Codes*, Norvik Press 2004, s. 146-47.
- 26 Strindberg: "Förord", 1984, s. 111.
- 27 Strindberg: "Förord", 1984, s. 113.
- 28 "Fröken Julie är en modern karaktär, icke såsom om icke halv-kvinnan, man-hataren skulle ha funnits i alla tider, men därför att hon nu är upptäckt, har trätt fram och gjort buller. Offer för en vantro (som gripit även starkare hjärnor) att kvinnan, denna förkrympta form av människa som står mellan [sic] mannen, skapelsens herre, kulturens skapare, skulle vara jämlik med mannen, eller kunna bli det, invecklar [hon] sig i en orimlig strävan, på vilken hon faller. Orimlig därför att en förkrympt form, regerad av propagationslagarne, alltid kommer att födas förkrympt och aldrig kan uppnå den som har förspränget, enligt formeln: A (mannen) och B (kvinnan) utgå nu från samma punkt C; A (mannen) med en hastighet låt oss säga 100 och B (kvinnan) med en hastighet 60. När, frågas nu, skall B upphinna A? – Svar: *Aldrig!* Varken med hjälp av lika undervisning, lika rösträtt, avväpning, eller nykterhet, lika litet som två parallella linjer någonsin kunna skära varandra." Strindberg: "Förord", s. 106. (Avsnittet är struket i förstautgåvan från 1888, men finns i Nationalupplagan.)
- 29 Jag var naturligtvis också medveten om och inspirerad av Strindbergs stora intresse för rörliga bilder, som ju började komma i slutet av 1880-talet och som hade stor påverkan på hans drömpelseestetik något decennium senare. Mötet med vår egen tid skedde här genom tekniken: allt videomaterial spelades in på en smartphone med hjälp av en app som lägger ett filter.
- 30 Strindberg 1984, s. 187.
- 31 Strindberg 1984, s. 188-89. I denna scen försöker Julie övertyga Jean om att han ska använda hypnotisörens metoder för att kunna befalla henne: "Ni vet vad jag skulle vilja, men inte vill, vill det, ni, och befall mig utföra det!" (188) Värt att notera är att Strindberg aldrig skriver rakt ut att Julie vill, eller bör, ta sitt liv. Istället antyds

det genom bildspråk och förskutningar, exempelvis när Jean i denna scen säger: "... jag kan inte redogöra för det riktigt – men – ah det är den djävla drängen som sitter i ryggen på mig! – jag tror att om greven kom ner nu – och befallde mig skära halsen av mig, så skulle jag göra det på stället" och Julie svarar: "Låtsas då att ni är han, och jag är ni!" (188) Jean säger aldrig rakt ut vad det är Julie ska göra, och Julie nämner inte heller handlingen i direkt anslutning till sig själv.

32 Strindberg 1984, s. 190.

33 Per Olov Enquist: *Strindberg. Ett liv; Tribadernas natt; Målet mot Fröken Julie*, Norstedts 2012 (1992), s. 394.

34 Strindberg, "Förord", 1984, s 103.

35 Strindberg 1984, s. 190.

36 Hélène Cixous: "Aller à la mer", *Le Monde*, 28/4 1977.

Nyckelord

August Strindberg, Fröken Julie, konstnärlig forskning, performativitet, genusmedveten gestaltning

Kristina Hagström-Ståhl

Stockholms dramatiska högskola

Box 27095

102 51 Stockholm

kristina.hagstromstahl@stdh.se