

R

Med flicktionen som vägvisare. Teatrala skolflickor i en postfeministisk era

Anna Lundberg

Sammanfattning

I den här artikeln undersöks mötet mellan scenkonst för unga, politiska aspekter av samtida svensk skola och feministiska teoretiska perspektiv. Mer precist undersöks vilka möjliga subjektpositioner som erbjuds unga flickor inom ramen för ett analyserat teaterstycke. Texten fokuserar fyra flickfigurer i pjäsen *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*, som sattes upp 2011 på ung scen/öst, en av Sveriges mest progressiva teatrar som riktar sig till barn och ungdomar. Sverige har sedan 1970-talet en rik tradition vad gäller samhällsengagerad och konstnärligt avancerad scenkonstproduktion. Pjäsen behandlar de frågor som svensk skola brottats med under det senaste årtiondet: vilken kunskap räknas som viktig, och hur formar det de grupper och individer som ingår i det svenska skolsystemet? I linje med det vetenskapliga fältet feministisk kulturanalys utgör artikeln ett möte mellan pjästext/upp-sättning och de teoretiska perspektiv artikelförfattaren valt att utgå ifrån. Texten är på så sätt en teoretiskt informerad läsning av den politiska situation flickorna i pjäsen bebor. Centralt i sammanhanget är begreppet postfeminism. Genom kreativt akademiskt skrivande och med hjälp av begreppet postfeminism visar texten på det handlingsutrymme och de begränsningar som de fyra flickornas fiktiva subjektpositioner innebär.

Abstract

This article is based on a study of the production of a play called "All about ADHD and A+ Children of Noisy Village" (*Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*) staged at one of Sweden's most prominent playhouses for children's and youth theatre: Ung scen/öst. Within the familiar setting of the classroom, the play takes on the challenging task of questioning and scrutinizing the complex and tangled situation where ideology is enacted in the contemporary Swedish school system. By using a theoretical framework primarily based in feminist cultural and political analysis, and more precisely the concept of post-feminism, this article focus on the subject positions offered to girls within the realm of a theatre play for youth.

Spelar fissmollsju amollsex emajnio
Tänker på en motsättning som är
konkret
Har inte tid med kompisar och bio
Fast MVG är synonymt med valfrihet
MVG-Kerstin, 14 år

För mig handlar skolan mest om att
vänta
Matte, NO ska jag inte jobba me
Snart ska mitt slit betala sig med ränta
När idoljuryn får se mig som den jag e
Idol-Stina, 14 år

Du säger att du hade punkband innan
jag fanns
Var det jag som gjorde dig till ett
sådant svin
Men allt du köpt kommer inte ha en
chans
När jag städar med tändstickor och
bensin
Udergångs-Lisa, 14 år

Om mig skriver ingen kärleksdikter
Utvecklingssamtalen brukar gå rätt fort
Uppfyller målen och utför dina plikter
Men att vara personlig det är ditt svaga
kort
Lagom-Lena, 14 år

Blunda och föreställ dig följande: Ett rektangulärt rum, vid ena kortväggen placerar du en omfångsrik kateder. Mitt emot den bänkar och stolar i prydliga rader, och till vänster, alltid till vänster, åtminstone om du sitter i en av bänkarna, en serie fönster som släpper in ljus. Det här är förmodligen en av de mest traderade platserna i världen. Vi har sett den på bild, i film och på teater, merparten av oss har varit där, och för de flesta är det en plats laddad med minnen och starka känslor. Under de senaste hundra åren är det ungefär så här ett klassrum har sett ut, i stora delar av världen.¹

Bakgrund, utgångspunkter och frågeställning

Det är också så här scenografin ser ut i den uppsättning av teaterpjäsen *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* som jag under 2011 följde i ett forskningsprojekt förlagt till barn- och ungdomsteatern ung scen/öst, en satellitverksamhet vid Östgöta-teatern, Sveriges största regionteater. ung scen/östs huvudsakliga målgrupp är barn och ungdomar i lågstadiet, mellanstadiet,

högstadiet och gymnasiet. Teatern arbetar med ett breddat teaterbegrepp som rymmer performance, dans, konst, musik, installation, samt nyskriven text och dramatik. Många pjäser har sin urpremiär på teatern, så även *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*. Forskningsprojektet utformades som ett samtal mellan akademiska och konstnärliga aktörer och innebar att jag som forskare deltog i och kommenterade det konstnärliga arbetet, från första genomläsning av manus, via kollationering till premiär och spelperiod.

Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn är skriven av Malin Axelsson och Andreas Boonstra. Deras kreativa process tog form via en dropbox. Till den virtuella brevlådan postades separata scener, sånger, små obsoleta sketchparodier, politiska brandtal, högtravande monologer och rapp dialog. Textbidragen fogades med tiden samman till en vildvuxen och stundom ganska kaotisk föreställning för ungdomar om hur det är att gå i åttonde klass på 2000-talet. Det handlar om skolan, dess futtiga detaljer, dess disciplineringsmekanismer, dess livsavgörande ögonblick och storslagna katastrofer. I tillägg till det intar pjäsen en så öppet och oförblomerat vänsterradikal position att Karl Marx själv får ta plats på scen för att förmedla budskap om alienation och ekonomisk snedfördelning. Uppsättningens hyperbola politiska ställningstagande tycks delvis anakronistiskt, det andas plakat-teater à la Brecht före murens fall (jfr Loman 2004). Sammantaget gör det här pjäsen mångbottnad, både gammeldags och aktuell, både banal och livsviktig: Den petar i skolvardagens bekanta bestyr och melodrama, med läxläsning, tjafs i klassrummet, betygs- och/eller kärleksångest, föräldragräl och utvecklingssamtal. Det är det unga nu:et i det offentliga och privata rummet som skildras. Samtidigt utvecklas pjäsen

gradvis till ett frontalangrepp på samtida svensk skolpolitik. Pjäsen framställer en bild av samtida svensk skola där konkurrens, mätbar kunskap, ekonomisk nytta, effektivitet, marknadsanpassning och individuellt ansvar premieras. Därmed utgör pjäsen, parallellt med det bekanta och vardagsnära, ett inlägg i den skolkritiska debatt som förts i Sverige under senare år (se t.e.x. Kornhall 2013). Scener ur den triviala skolvardagen varvas i pjäsen med långrandiga politiska monologer och systemkritiska utläggningar. Och det sker som sagt med ett scenspråk som tydligt influerats av den politiska teaterestetik som främst kan förknippas med Berthold Brecht. I linje med det brechtianska arvet fungerar pjäsen formmässigt mer som ett lapptäcke än som sammanhållen dramaturgi när den kastar sig mellan teman och uttryck, mellan grotesk kroppskomik, musikvarieté, melodram, surrealism och politisk plakatteater. Pjäsen rör sig härigenom mellan olika lager av fiktion och iscensätter på så sätt den *Verfremdungseffekt*, den konstnärliga distansering som i politisk teater syftar till att ruska om publiken, göra den vaksam och kritisk, redo för politisk intervention (Styan 1981).

Brechts politiska scenspråk var också tongivande då en rik flora av barnteater växte fram i Sverige under 1970-talet, och som verksamheten på ung scen/öst knyter an till. Tydligt inspirerad av Brechts kopplingar mellan estetik och politik ifrågasatte de scenkonstnärligt verksamma den barnteater som tidigare dominerat den svenska scenen, med traditionella sagospel riktade till hela familjen. Istället fokuserades nu samhällsfrågor av vikt för barn i experimentella, engagerande och lustfyllda former. Sociala och kulturella frågor om makthierarkier, fattigdom, könsroller, skilsmässa, mobbning, missbruk och så vidare togs upp på scenen till diskussion, i syfte att stärka

den unga publiken. Bland de fria barnteatergrupper som växte fram odlades ett sceniskt språk som byggde på dialog med publiken, och där musik, sång och dans och komik var viktiga inslag att blanda med samhällsdiskussion (Davet 2011, Wirmark 1996, Helander 1998). Det här förhållningssättet ser jag som en av förutsättningarna för tillkomsten av den uppsättning jag följde på ung scen/öst, dess blandning mellan högt och lågt, allvar och underhållning. Estetiskt går uppsättningen av *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* i överdriftens tecken, ofta i komisk form, och alluderar därmed på den groteska skrattkultur som beskrivits av Michail Bachtin, och där hyperbolen utgör stilistisk grundformel (Bachtin 1986).² Således blåses det mesta i pjäsen, inklusive dess politiska hållning, upp till osannolika proportioner, blir groteskt storvulet, absurt omfångsrikt och skrattframkallande. Det är kort sagt en underlig mix, denna föreställning riktad till barn och ungdomar, både gammeldags och hyperaktuell, där skrattkulturens flams och trams och fäbless för det vardagliga och kroppsliga blandas med kritisk bearbetning av samtidens svenska skolsystem och dess ideologiska strukturer.

Den här artikeln bygger på min läsning av uppsättningen av teaterpjäsen *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*. Det är en mångdimensionell pjäs, som kan tolkas och diskuteras på många olika sätt. Texten gör inte anspråk på att utgöra en fullödig beskrivning eller analys av teatersyttet som helhet. Istället bygger den på närläsning av de fyra flick-karaktärerna som citeras i artikelns inledning: Undergångs-Lisa, MVG-Kerstin, Idol-Stina och Lagom-Lena. I linje med uppsättningens genomgående hyperbola estetik är rollerna överdrivet och stereotypt formade; detta är renodlade karaktärer, karikatyrer som vi

känner igen och som repeteras i såväl vardagssamtal som i offentliga medielandskap. Utifrån ett feministiskt och genusvetenskapligt perspektiv är de intressanta att närläsa. Genom sin hårt skruvade och därmed både övertydliga och stereotypa karaktäristik fungerar karaktärerna som ett destillat, eller en prisma för några av samtidens premisser för subjektskapande och agens. Den hyperbola estetiken innebär alltså att figurerna inte kan förstås i termer av representationer eller återspeglings av samtida flickors komplexa subjektskap. Det intressanta med de skarpt ristade konturerna är istället att de genom sin brechtianska estetik spetsar till några av samtidens förutsättningar för flickors subjektskonstruktion. Teaterstyckets *Verfremdungseffekt* gör dessa förutsättningar tydliga och därmed också tillgängliga för diskussion. Utifrån en medvetenhet om pjäsens estetiska användning av stereotypa och tillspetsade uttryck blir det möjligt att närma sig frågorna: Vad säger pjäsen om möjliga subjektspositioner för unga kvinnor i samtidens svenska skola? Och: Vad kan dessa fyra teatrala figurer lära oss om premisserna för att vara flicka i samtidens svenska skolvärld? Dessa är alltså de två huvudsakliga forskningsfrågor som ska diskuteras i följande artikel.

Artiklens vetenskapliga positionering i feministisk kritisk analys av kultur och politik

Att utgå från fiktion om flickor, det som på fältet för flickforskning lekfullt kallats "flicktion" som källa till kunskap om levnadsvillkor genererar en annan typ av vetenskap, och en annan typ av insikter än om forskaren deltar i vardag eller intervjuar unga människor. Med utgångspunkt i Gra-

ham Dawsons begrepp det kulturellt imaginära, de allmänt tillgängliga idéer, bilder och motiv som sprids i vardagssamtal och i vidare kretsar via massmedier, reklam och så vidare, menar jag att studier av dessa bilder och berättelser ofta förmedlar någonting viktigt. Dessa bilder och motiv existerar i gränslandet mellan levd erfarenhet och representationer, de både färgas av och färgar upplevelsen av vardagen, de utgör en viktig del i hur vi erfar vår samtid, förutsättningarna för våra liv (Dawson 1994). Därmed finns alltså mycket att vinna på närläsning av dessa kulturella uttryck.

Artikeln tar metodologisk och teoretisk utgångspunkt i feministisk kulturanalys. Artikelns metod utgörs av mötet mellan läsning av teaterstycket och skrivande, det som sociologen och genusforskaren Laurel Richardson kallar "writing as a method of inquiry" och som innebär att den skrivande akten är ett verktyg som inte i första hand är berättande/återgivande. Skrivandet är istället en metod för att skaffa nya kunskaper, kunskaper som Richardson i linje med Donna Haraway ser som situerade i det lokala skrivande subjektet. Det som enligt annan forskningstradition kallas beskrivning, innehåller alltså enligt Richardson en analytisk och produktiv dimension som skiljer sig från skrivande som refererande återgivning (Richardson 2000, Haraway 1991). Det här är ett synsätt som på senare år utvecklats och fått ökad betydelse inom feministisk kulturforskning (Lykke 2013, Livholts 2012). "Vilket skrivsätt kräver din forskningsfråga?" skriver Annelie Brändström Öhman och Mona Livholts och gör därmed klart att det vetenskapliga skrivandet i sig är integrerat med forskningens utgångspunkt, metod och empiri (Öhman och Livholts 2007: 9).

Jag tar fasta på deras fråga. Det är utmanande att skriva om scenkonst som be-

handlar brännande samtidsfrågor i komisk, kaotisk och grotesk form. Inte minst om komik och politik tillmäts lika stort analytiskt värde. Därmed kan det ena inte på ett enkelt sätt underordnas det andra; båda måste komma till tals, båda måste framhävas med precision och varsamhet, och på sina egna premisser. Mitt sätt att arbeta innebär en metod som genom stilmedel växlar i längre berättande stycken lägger sig nära det material som behandlas, växelvis skapar analytisk distans. Arbets sättet ligger i linje med det Richardson kallar "creative analytic practices", CAP; ett skrivande som ger utrymme för såväl kreativitet som analys (Richardson 2000). Richardsons vetenskapliga ansats ger möjlighet att ta sig an ett komplext uttryck som *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*, där ideologikritik, surrealistisk fantasi, komik och ungdomskultur vävs samman.

Utifrån ett feministiskt och genusvetenskapligt perspektiv är de intressanta att närläsa.

Så långt min metod, som alltså är tätt förbunden med min feministiska vetenskapliga utgångspunkt. Den epistemologiska och metodologiska utgångspunkt som här beskrivits innebär sålunda att artikelns framställning på ett plan är skild från det teaterstycke som analysen utgår ifrån. Richardsons syn på skrivande som feministisk undersökningsmetod innebär ofrånkomligen att det händer saker, ska hända saker i mötet mellan empiri och skrivande, och att det kreativa momentet här spelar in.

För att besvara artikelns forskningsfrågor tar jag hjälp av det teoretiska begreppet postfeminism som jag definierar med hjälp av den feministiska kulturforskaren Angela McRobbie. Hon framhåller vikten av att göra

postfeministiska uttryck till ett objekt för kritisk analys. I sina analyser av populärkultur ser hon hur starka, ofta vita, ekonomiskt självständiga och framgångsrika unga kvinnor, med vackra och funktionsdugliga kroppar hyllas. De tar sig fram för egen maskin, tack vare sin egen individuella agens. Hyllningen av individuell feminin styrka gör att starka kvinnofigurer framstår som någonting eftersträvansvärt och bra, samtidigt som de gör feminismens betoning av kollektiv politisk kamp till ett onödigt och obsolet påfund. I sitt fokus på starka enskilda kvinnosubjekt raderar den postfeministiska berättelsen ut den kollektiva kamp som lett fram till att dessa kvinnor över huvud taget kan utöva sin stryka och agens. De postfeministiska framställningarna ger på så sätt parallellt uttryck för både feministiska som anti-feministiska perspektiv, de vävs samman på ett intrikat sätt. Starka kvinnor och flickor hyllas med termer som "girl-power", men skillnader i form av exempelvis klass eller etnicitet lyfts heller inte fram och kan analyseras i termer av orättvisa (McRobbie 2004, 2009). Således präglas de postfeministiska uttrycken av frånvaro av maktanalys. McRobbies beskrivning av postfeminism och dess betoning av individen överlappar på flera sätt med det som beskrivs som nyliberala inslag i samtidskulturen. Ann Werner och Marika Nordström skriver om den postfeministiska populärkulturen: "Betonningen av ekonomisk frihet och köpkraft som ett mål för kvinnor, snarare än solidaritet eller politisk aktivism, passar väl samman med nyliberala värderingar i marknadsekonomin" (Nordström och Werner 2013). Kritiken och analysen av nyliberala inslag utgör en central del i diskussionen av postfeministiska uttryck. Inspirerad av Michel Foucault visar Wendy Larner hur de nyliberala idéerna kommer till uttryck i samtida tekniker för styrning.

När ekonomisk konkurrenskraft uppfattas som den mest centrala aspekten, inte bara i marknadsekonomiska sammanhang, utan också i samhällets helhet, och för individen, blir det viktigt att kunna jämföra hur ekonomiskt effektiva individer och sammanhang är. Att övervaka, utvärdera, mäta och jämföra blir således av stor vikt. Larner beskriver detta i termer av nyliberal styrningsmentalitet (Larner 2000). I linje med den nyliberala styrningsmentalitetens betoning av individens ansvar blir det också individen som i stor utsträckning ska utöva denna övervakning och styrning, över sig själv. Flera feministiska forskare har noterat att dessa förväntningar gäller kvinnor i betydligt högre omfattning än män, så till den milda grad att frågan uppstår: Är den nyliberala styrningsmentaliteten könad per se, eftersom kvinnor framstår som dess ideala subjekt? (Jfr Power 2009, Gill och Sharff 2011).

Med hjälp av diskussionen om postfeminism vill jag alltså närma mig förutsättningarna för de unga flickornas subjektskap, alltså de sätt på vilka olika styrsystem och ideologier tar sig uttryck i pjäsen på ett individbaserat plan. Det handlar om hur premisser och förutsättningar förhandlas inom ramen för en kropp eller en individ, vilka möjligheter och begränsningar som artikuleras. Dorthe Staunæs har i sin etnografiska forskning i dansk skolmiljö beskrivit hur olika unga subjekt möjliggörs och begränsas i samtiden beroende på faktorer som klass, ras, etnicitet och kön. Hon beskriver hur dessa olika subjektpositioner fungerar olika väl i relation till den lokala ordning där de befinner sig. Staunæs använder sig av begreppet *i synk* (Staunæs 2003). Hon har studerat och intervjuat ungdomar vid en dansk högstadieskola och konstaterar att vita danska pojkar genom sitt utseende och sitt sätt att vara framstår som mycket mer *i*

synk med den danska skolvardagen och dess värderingssystem än de pojkar som hade bakgrund i Turkiet.

På samma sätt vill jag i den här artikeln utifrån dess fiktiva empiri granska hur de fyra flickfigurernas subjektpositioner möjliggörs och begränsas utifrån de premisser som ges, om de är *i synk* eller *osynk* med pjäsens skolvärld. Att fokusera flickpositionen och dess könade och generationsmässiga möjligheter och begränsningar framstår som av vikt, inte minst mot bakgrund av postfeministiskt sammanhang: Vad innebär denna position, där "girl-power" kombineras med osynliggörande av förtryck? Bodil Formark skriver: "Att förstå flickkraftdiskursens uppkomst och dess identitetsskapande effekter samt de konsekvenser det nyliberala och postfeministiska tillståndet har för feminismens framtid i relation till de nya flickgenerationerna är ett centralt genusvetenskapligt problemområde. Ett område som i en svensk kontext behöver undersökas mer utförligt i relation till den nordiska erfarenheten av nästan fyrtio år av jämställdhetspolitik och jämställdhetspolitiska omvandlingar" (Formark 2013: 16). Ett sätt att studera det här är att ta utgångspunkt i det språk och den verklighet scenkonsten erbjuder. Som Brian Holmes skriver: "Art can offer a chance for society to collectively reflect on the imaginary figures it depends upon for its very consistency, its self-understanding" (Holmes 2004: 549). Också Chantal Mouffe skriver om "artistic-activist practices" som ett sätt att kritiskt närma sig samtidens politiska ordning (Mouffe 2007: 2).

På ett sätt som griper utöver abstrakta och strukturella beskrivningar av samtida politisk diskurs menar jag därmed att en kulturanalytisk läsning av *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* och dess flickfigurer kan förmedla någonting av stör-

sta vikt om möjliga subjekspositioner för flickor. I stark kontrast till varandra framträder Idol-Stina, MVG-Kerstin, Lagom-Lena och Undergångs-Lisa som bladen i en fyrväppling, med varsitt förhållningssätt i relation till den politiska situation de bebor. Jag kommer i det som följer koncentrera mig på dessa fyra flickor, deras likheter respektive skillnader. Med detta sagt är det hög tid att låta ridån falla och möta flickorna i *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*.

”Stör mig inte, jag hänger med Marx”: om undergångs-Lisa och det groteskt vänstervridna

Undergångs-Lisa har inte mycket till övers för skolans normer och villkor. De tycks finnas till för att överträdas och ifrågasättas, och med febrig frenesi tar hon sig an uppgiften att gå till attack mot de vuxnas svek i nära relationer, politiskt och ekonomiskt ansvarstagande, kollektiv och global rättvisa. Med sitt raseri är Undergångs-Lisa avlad i rakt nedstigande led från de grekiska erinnyerna. I ett av pjäsens sångnummer, till sugande basgång och eggande trumvirvlar vrålar hon att hon ska städa upp i vuxen världen med hjälp av tändstickor och bensin:

Jag har aldrig bett om att få komma hit
Och allt jag ser liknar rena rama parodin
Nån måste rensa upp all jävla skit
Jag ska städa med tändstickor och
bensin (s 10).

Stina skolkar, avskyr de andra tjejerna, hånar sina föräldrar och läser böcker författade av Karl Marx. När musikläraren ger henne i uppgift att skriva en pjäs om hur det var ”förr i tiden” producerar hon vad hon

kallar ”ett marxistiskt lehrstück”, en moralitet där pengarna besjålas och går runt med sina ägare i strypkoppel. När samma lärare klagar över hennes frånvaro och att hon inte redovisat ”egenvisa-projektet” svarar hon med att framföra ett sångstycke som handlar om hur musiklärarens gubbandedräkt luktar illa när han flåsar henne i nacken, och efter att ha kysst en av klassens pojkar drabbas hon av eftertankens kranka blekhet och säger till honom att kärlek är ”en kapitalistisk, patriarkal tvångshetero-konstruktion”. När föräldrarna, i ett försök att hjälpa till, för relationen till pojken på tal ryter hon att hon antagligen är asexuell, minst av allt heterosexuell men möjligen kär i Kristina, skolans medelålders rektor (s 63, 9, 73). De samtidens förväntningar och regelverk som kringgärdar en fjortonårig flickas görande av genus, det som Maria Margareta Österholm kallar kravet på att vara en Riktig Flicka, hotar att kväva Lisa, och hon slåss som en solitär furie för att hålla undergången stången (Österholm 2010).

Det är som om allt Lisa säger och gör förmedlas via en megafon: allt blåses upp till jätteformat, allt sker på högsta volym och med buller och bång. Det gäller inte minst den serie händelser som följer när Undergångs-Lisa får besök på flickrummet av sin idol, Karl Marx. Lisa tjuvröker och läser högt ur *Ekonomisk-filosofiska manuskript* när den gamle filosofen helt sonika kliver in genom fönstret. Iklädd svart kroppsstrumpa, svarta dansmockasiner, svart kubb, med rullande ögon och med större delen av ansiktet dolt av det välbekanta jätteskägget saxar han sig in genom fönsterröppningen medelst höga knälyft. När han tar till orda sker det på svenska, men med påtaglig tysk brytning:

Karl Marx [med handen elegant place-rad på höften]: Hej Lisa. Vad roligt att du läser mina böcker. Det trodde jag ingen gjorde nuförtiden. Särskilt inte flickor i tonåren.

Undergångs-Lisa [förbluffad]: Karl Marx? Riktiga Karl Marx? Upphovsman-
nen till kommunismen och författaren till min bok!

Karl Marx: Ja det är jag. [Sneglar över axeln på Lisa] Åh, det här partiet är så bra... "Det yttre, väsensfrämmande, arbetet, arbetet där människan föröyt-
ras, är ett självuppoffringens, ett späk-
ningens arbete..." [s 19f]

En engagerad diskussion på temat "kapitalismen förr och nu" utbryter mellan Lisa och den gamle filosofen. Så långt håller sig upp-sättningen till en bild av Marx som går att känna igen: skägget, den skarpa hjärnan, ekonomen, överklassens fiende. Därefter löper emellertid iscensättningen av mötet mellan Marx och Lisa amok. Redan när Marx kliver in genom fönstret och in i Lisas värld finns det någonting liderligt och lätt groteskt över honom som låter ana att de övningar som komma skall inte enbart är av intellektuell art. Han smyger runt i sina mockasiner, himlar med ögonen, åmar sig i sin svarta kroppsstrumpa och påminner om en queer variation på Liza Minellis gestaltning av Sally Bowles i *Cabaret*, men med yvigt skägg. Lisa verkar under scenens gång oberörd av Marx utmanande stil. Det gör däremot inte Lisas mamma, den hårt arbetande Karriärs-Karin. Hon stormar in i flickrummet, upprymd eftersom hon insett att det är hennes plikt som mor att upplysa dottern på området sex- och samlevnad. Lisa är motsträvig, hon vill hellre fortsätta den intressanta diskussionen om kapitalismens historia:

Karriärs-Karin [entusiastiskt]: Du är en flicka!

Undergångs-Lisa: Det är jag så fan heller. Stör mig inte, jag hänger med Marx. [s 23]

Karriärs-Karin låter sig dock inte avskräckas, och med en liderlig flukt åt Marx håll inleder hon en detaljrik redogörelse för heterosexuallitetens domäner. Framställningen illustreras rikligt med ekvokala rörelser, tänkbara samlagsposer, utmanande underkläder och sexredskap som hon trollar fram ur olika gömslen. Mammans sätter sig på huk, spänner ögonen i dottern och pekar med en undervisande gest upp mot sitt eget sköte. Hon går sedan över till att i pedagogiskt syfte resolut nedlägga och bestiga den förbluffade Karl Marx. Undergångs-Lisa försöker desperat få slut på mammans lektion i erotik, men filosofen verkar med på noterna och låter sig snällt gränslas av den initiativrika modern. Scenen slutar med att Lisa rusar ut och skriker till sin mamma: "Ingenting av det här har hjälpt mig!" [s 25] Marx verkar förskräckt, retirerar tillbaka genom fönstret, tillbaka till lugnet i politiskt *tänkande*, bort från besvärliga tonåringar och liderliga, hårt arbetande mödrar och deras handlingskraft.

Flickrums-fantasier och ompacketerad politik

Episoden som förevisar Karl Marx' (förmodade) debut som biträdande sexualupplysare är typiskt för hur *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* förhåller sig till ett radikalt politiskt arvegods. Scenen är absurd, komiskt grotesk, överdriven då den på skrattekulturens vis korsbefruktar seriösa, politiska budskap med burlesk kroppsspråk och ekvokala gester. Den genomsyras av komisk inkongruens (Knuuttila 1996) när Marx berömda slagord möter den

lika bekanta och alltid pinsamma situation som uppstår när "blommor och bin" ska avhandlas mellan förälder och barn. Vad kan vi lära oss av denna krock mellan politik och heteronormativ sexualupplysning?

Jag läser Undergångs-Lisa som *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyns* ciceron. Det är hon som bär fram pjäsens hyperbola vänsterpolitiska hållning, men det är också i hennes burleska flickrumsfantasi som den traderade bilden av vänsterpolitik förvrids till någonting oigenkännligt. Som jag ser det måste scenen med Marx läsas mot bakgrund av Lisa, men också på hennes karriäriska mamma och de och de förväntningar som läggs på dem som flicka respektive kvinna i en postfeministisk era. Inledningen av scenen sätter tonen då den fungerar som en skruvad parodi på den klassiska flickrumsfantasin där det manliga objektet för flickans trånande drömmar klättrar in genom fönstret. Hade Undergångs-Lisa varit en Riktig Flicka hade fantasin följt ett dramaturgiskt mönster där momentet "fjunig tonårspojke kliver in genom fönstret, kysser häpen tonårsflicka" etableras som romantisk höjdpunkt. Den scenen har vi fått oss till del i många stor-säljande romantiska filmer och berättelser. Så är det dock inte i Lisas fall. Istället är det här en skäggig gubbe som uppenbarar sig med tal om bas och överbyggnad, iklädd dansmockasiner. Fantasien är visserligen erotisk så det räcker, men erotikens aktiva subjekt utgörs av mamma Karriärs-Karin. Därmed skevar Lisas flickrumsfantasi redan inledningsvis på flera plan i relation till normativ flickfemininitet (jfr Österholm 2010).

Men scenen ställer också frågan om vad marxistisk teori kan erbjuda en ung flicka på 2000-talet. Lisa vänder sig till Marx för att söka vägar ut ur en politiskt, kunskapsmässigt och sexuellt tvingande tillvaro. Det är en tillvaro som också ställer höga krav på ar-

betsmarknaden: Lisas mamma Karriärs-Karin förväntas i pjäsen vara effektiv, flexibel, anpassningsbar och konstant nätverkande, ständigt uppdaterad och med sitt varumärke tydligt definierat. Hon förväntas ställa sin tid och hela sitt jag, kropp som själ, till arbetsmarkandens förfogande. Som Nina Power påpekar: "At this point in economic time, those character traits are remarkably feminine" (Power 2009:2 2). Hon fortsätter: "From the boardroom to the strip-club, one must capitalize on one's assets at every moment, demonstrating that one is indeed a good worker, a motivated employee, and that nothing prevents your full immersion in the glorious world of work" (Power 2009: 24). Den situationen leder till att Karriärs-Karin dör i slutet av pjäsen. Inte undra på att Lisa med sin fäbless för Marxism förutser en nära förestående apokalyps.

Scenen utgår från skrattekulturens groteska och överdrivna språk och det påverkar också allt som tas upp till diskussion.

Mot bakgrund av samtidens femininiserade och gränsöverskridande arbetsmarknad är inte traditionell politik, associerad med maskulint och besynnerligt kroppsbefriat heterosexuellt förnuft, tillräcklig för Lisa. För att bli verkningsfull måste den gnuggas mot ekonomins implicita sociala ordning i termer av genus och sexualitet för att bli verkningsfull. I sin koppling mellan traditionell politik och undervisning i heterosex visar scenen således parallellt på de dubbla strukturer som förtrycker Lisa, liksom på hur hon desperat slåss för att undgå dem, ändra dem, förskjuta dem.

I en skev-feministisk fantasi stugar hon således om och ersätter den bekanta bilden

med en där den marxistiska läran gnuggas i materialitetens detaljer när den möter liderlighet, dansmockasiner och sexuellt aktiva mödrar. Till detta är hon av nöden tvungen. Scenen utgår från skrattekulturens groteska och överdrivna språk och det påverkar också allt som tas upp till diskussion. Den komiska groteska framställningsformen gör att marxistiskt tankegods framstår på nytt sätt. Det är en slagkraftig feministisk gest som sätter sig i sinnet: Efter att ha tagit del av Lisas flickrums-fantasi om Karl Marx är det svårt att betrakta honom och hans lära på riktigt samma sätt som tidigare (jfr Lundberg 2008).

Demokrati och rätten att välja

Härmed rör sig föreställningen bort från ett Brecht-influerat och förnuftbaserat sätt att förmedla ideologiska budskap, där teatern är sändare och publiken mottagare, till det som det som av Hans-Thies Lehmann kallas postdramatisk teater, där det teatrala momentet förutsätts handla om här och nu i relation till åskådarens reception av ett öppet skeende. Lehmann skriver om teaterns estetiska *an-svar* (respons-ability) (Lehmann 2006, Stenshäll 2011). I förlängningen av en sådan teaterestetik tänker jag att det är just det här Lisa gör: hon *an-svarar* i relation till en rad företeelser som hon ser som fel, hon svarar upp, hon replikerar, tolkar. Antagonism är hennes naturliga förhållningssätt, och när hon går till storms iscensätter en hyperbol variant av det Chantal Mouffe har beskrivit som avgörande för en vital demokratisk ordning. Mouffe kritiserar samtidigt västerländska demokrati för att i allt högre utsträckning och som en konsekvens av nyliberal styrningsmentalitet handla om administrativa rutiner och tekniker, om management. Det leder enligt Mouffe till att politisk valmöjlighet, alltså val mellan från varandra radikalt skilda alter-

nativ vilka står i konflikt med varandra, reduceras. Mouffe understryker vikten av att tydliggöra den agonistiska dimensionen i ett politiskt sammanhang. Konflikter mellan grupper, intressen som kolliderar, antagonism och maktkamper måste bli tydliga, så att tydliga val artikuleras. Det är på dessa sammandrabbningar, dessa radikala skillnader som demokrati vilar enligt Mouffe, och om de ersätts av administration och management blir bilden av maktförhållanden otydlig. Medborgaren får svårt att veta hur hon ska välja, var hon står (Mouffe 2005). Undergångs-Lisas aktiviteter framstår som motsatsen till management. Hon är onintresserad av konsensus, samtidigt brist på riktiga valmöjligheter blir för henne klaustrofobisk. Hon går till storms för att etablera ett tänkbart alternativ till det system som stänger in henne, och i det vilar hon på en lång feministisk tradition av att gå till storms (Eduards 2002). Paradoxalt nog, och trots att Lisa strider så hårt mot samtidigt kapitalistiska influenser och så tydligt artikulerar feministisk kritik mot sin omgivning, ser jag i Lisa den ambivalens som McRobbie tillskriver det postfeministiska tillståndet: Hon är inflytelserik; i pjäsen driver hon sin tes med obönhörlig styrka. Hon agerar feministiskt, men hon är det på egen hand, isolerad från de andra barnen, inte minst från de övriga flickorna, och även isolerad från sin mamma. Att de skulle kunna gå samman, samarbeta, tycks inte finnas som en tänkbar strategi i Lisas tankevärld. Samarbetet, ska det visa sig, finns någon annan stans, kanske där man minst förväntar sig det. Lisas konfrontationer visar sig heller inte vara den enda feministiska strategi som går att utläsa ur *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*.

”Får man betyg på den här sången?” MVG-Kerstin, Idol-Stina och det löftesrika monstret

MVG-Kerstins halssenor är ofta spända. De är spända när hon räcker upp handen för att leverera det rätta svaret, när hon möter den flummige musikmagistern som inte ens är utbildad lärare, när hon slåss för sina betyg och när hon inser att i ämnet musik kommer hon bara få det näst bästa betyget, VG, väl godkänt. Världen rasar samman, eftersom MVG, mycket väl godkänt, enligt Kerstin är synonymt med valfrihet, och valfrihet är synonymt med framgång, den framgång som är nyckeln till överlevnad. Nyliberal ideologi och styrningsmentalitet brukar förknippas med konkurrens, valfrihet, marknadsekonomi, individuellt ansvar, effektivitet, management, rationalitet, resultatnirikning, mätbara resultat i enlighet med på förhand angivna kriterier (Larner 2000, Brown 2003, Mouffe 2005, Rose 1999). I enlighet med det här blir utbildning en produkt på marknaden, en resultatnirikad och redovisningsbar verksamhet där mätbara resultat i relation till tydliga kriterier hålls fram som skolans viktigaste styrmedel. Utbildningsminister Jan Björklund skriver: ”Den nya regeringen är fast beslutet att förändra svensk skolpolitik i dessa avseenden. Kunskapsmål och kunskapskrav ska uttryckas tydligt och utan stora tolkningsutrymmen. Nationella prov ska utvärdera att målen nås” (Björklund 2006). Douglas Rose beskriver hur skolans aktiviteter, liksom andra delar av offentlig sektor, i samtiden förknippas med ord såsom inkomst, kostnad, vinst och allokering (Rose 1999). Nancy Fraser, Malin Rönnblom och andra har visat hur jämställdhetsarbete har kommit att legitimeras genom ekonomiska argument och betraktas som en teknikalitet

och en administrativ rutin med mätbara resultat, snarare än ett politiskt arbete som syftar till att förändra snedfördelning av makt som resulterar i grupp motsättningar. På ett liknande sätt framstår skolan i pjäsen mer som ett litet vinstdrivande och rationellt företag (jfr Fraser 2009, Rönnblom 2011, Rose 1999). I *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* oroar sig Rektors-Kristina över skolans varumärke och över att eleverna inte ska nå de uppsatta målen, inte för att kunskapen i sig är av vikt, utan för att det påverkar skolans ekonomi (s 30).

Rektor, lärare och elever, alla pratar de oroligt om resultat, nationella kriterier, målstyrda betyg, prov, utvärderingar, standard, individuella utvecklingsplaner. Orden som handlar om mätbara resultat flyger runt i föreställningen som nervösa getingar och speglar skolans apparat av övervakning och kontroll. Problem uppstår emellertid när det visar sig allt i skolan inte låter sig mätas så lätt. MVG-Kerstins ständigt repeterade fråga, ”Får vi betyg på det här?” skevar besynnerligt mot ämnet musik när eleverna ska sjunga i kör. Musikens form, liksom körens betoning på gruppverksamhet skär sig mot betygsskalans individuella mätmetod. Kerstin jobbar hårt för sina betyg, hon kan inte förstå varför den flummige musikläraren Folkhems-Johnny ger henne betyget VG, trots att hon uppfyller de på förhand uppsatta kriterierna:

MVG-KERSTIN [rabblar innantill]: Men jag har ju utfört sång eller spel på något instrument på en nivå som fungerar både i grupp och som soloinslag! Jag har ju använt musik som ett personligt uttrycksmedel i eget skapande och gjort estetiska överväganden! Jag har ju exemplifierat musikens olika uttryck och funktioner ur ett historiskt och globalt perspektiv och relaterat dessa till varandra!

FOLKHEMS-JOHNNY [Sitter med gummistövlarna nonchalant uppslängda på katedern]: Amen Kerstin de e inte de de handlar rom. Du har ju VEGE de e fan inget dåligt betyg. Jag tycker själv att det är skitkass att man måste sätta betyg på er. Musik ska va kul ingen jävla tävling. För min del skulle alla ha MVEGE men då skulle ju fan rektorn få tuppjuck. Jag måste sätta betyg efter vissa kriteerier å mål å skit de e inte jag som bestämt de.

MVG-KERSTIN: Men då måste du som lärare kunna berätta varför man inte når målen. Vad man ska göra för att få MVG. Jag tycker att jag uppfyller kriterierna för MVG.

FOLKHEMS-JOHNNY: Alltså såhärva du e skitduktig, ambitiös, kul å jobba me å så men visa grejer har man eller inte. (s 33)

Kerstin driver diskussionen vidare och det visar sig till slut att Johnny tycker att Kerstin sjunger falskt och är omusikalisk. Det blir fel, hur många komplicerade barréackord hon än kan ta, och hur mycket hon än har exemplifierat musikens olika uttryck och funktioner ur ett historiskt och globalt perspektiv, allt enligt ämnets betygskriterier. Hon hamnar ändå i baktakt när hon ska kompa. Musikläraren illustrerar sitt resone-mang genom att ta ut ackorden till Lou Reeds *Sweet Jane* på gitarren. "Så enkelt så det nästan e barnsligt. Men samtidigt helt jävla genialt" säger han för att förklara för Kerstin varför hon inte kan få MVG (s 35). Tillsammans med de övriga eleverna försvinner Johnny in i musikens underbara värld. De jammar coolt till *Sweet Jane* i lycklig gemenskap medan Kerstin sitter ensam och gråter med spända halssenor, förkrossad över situationens orättvisa, förkrossad över musikens obegripliga inkongruens när

den har fräckheten att vara barnsligt enkel och samtidigt "helt jävla genial".

Den nyliberala skolflickan

Judith Butler beskriver i *Bodies That Matter* hur diskursiva gränser tydliggör vad som är möjligt att uttrycka i ett visst sammanhang (Butler 1993). Flummige Johnny tassar i pjäsen vid skolans diskursiva gräns när han säger att musik ska vara kul, ingen jävla tävling. De fastställda betygskriterierna utan tolkningsutrymme skär sig mot musikens annorlunda värld, och det förvirrar honom. I krocken mellan musikens subtila nyanser och betygskriteriernas fyrkantiga språk går han vilse eftersom skolans styrmedel inte räcker till, talar om att vissa saker har man i sig eller ej. I sak har Kerstin rätt: inom de mätbara kriteriernas diskurs borde hon tilldelas betyget MVG. Systemet är på hennes sida. Men här handlar det om musik, och det är den flummige och obehörige musikmajjen som har att bedöma Kerstins insats. Situationen skevar när han utövar makt, på egna grunder och enligt den logik som gäller i musikens värld, en värld som Kerstin inte förmår kontrollera eller få tillgång till via de verktyg som skolan tillhandahåller. Vare sig kriterierna eller Kerstins förmåga till musikalitet räcker till, men det är hon som lämnas att ensam hantera systemets inkongruens.

"Man blir vad man producerar" säger Undergångs-Lisa, inspirerad av sin socialistiska älsklingsfilosof (s 19). Frågan är vad man blir när det som produceras anpassas efter det nyliberala pedagogiska ramverk som presenteras i pjäsen. Wendy Brown menar att influenserna från den nyliberala styrningsmentaliteten och dess disciplinära tekniker i form av konkurrens, individualism, monetär nytta, mätbarhet och kontroll sträcker sig från medborgarnas själar, via utbildningspolicy till sättet att styra

stater. Enligt Brown återfinns nyliberalt tänkande alla samtidens samhällsinstitutioner och sociala värderingar (Brown 2005). Det influerar vad vi i samtiden betraktar som värdefullt, viktigt och verkligt. Det nyliberala tankegodset har blivit en central del av det Graham Dawson kallar de kulturellt imaginära eftersom det påverkar allt från politisk agenda till hur vi talar och relaterar till varandra (Dawson 1994). Det har blivit en del av vardagen så självklar att den är svår att få syn på (Sklovskij 1992). Att skydda och vårda sitt varumärke har blivit ett imperativ, ingen ska tänka: Varför ska man göra det?

I framställningen av MVG-Kerstin ter sig nätverket av nyliberala influenser förföriskt eftersom det inger en känsla av kontroll. Det finns någonting lugnande i dessa system av stringent rationalitet, övervakning, resultatfokus. Det är dessa säkerhetssystem MVG-Kerstin förlitar sig på och formar sitt varande och sitt görande kring i pjäsen. Hon är en sinnebild av "Den nya flickan" som är duktig i skolan och agerar öppet för att nå sina mål. Den nya flickan har blivit en symbol för social mobilitet och ett mer jämställt samhälle (se Nielsen 2010, Frih och Söderberg 2010). Genom att lära sig systemet och dess regelverk innantill slåss hon för sin överlevnad. Sålunda är hon tävlingsinriktad, fokuserad, strategisk, målorienterad och individualistisk. Kerstin framstår inte som särskilt sympatisk, snarare ganska galen i sin desperata betygsjakt. Jag gillar MVG-Kerstin, minst lika mycket som jag låter mig förföras av Undergångs-Lisas uppror. Varje ambitiös skolflicka, ung som gammal, kan identifiera sig med Kerstins vrickade tjat om betyg och kriterier, precis som varje arg rebell kan se sig själv i Lisas hånfulla attityd.

Ur feministiskt perspektiv är MVG-Kerstin intressant. På samma sätt som jag

förstår Undergångs-Lisa som en förlängning av pjäsens ideologiska ställningstagande, och samtidigt som ett uttryck för ett postfeministiskt tillstånd, läser jag Kerstin som en personifikation av det system som kritiseras så starkt i pjäsen. Men i linje med uppsättningens estetiska grunduttryck, hyperbolen, framstår Kerstin som en version av det nyliberala tankegodset vilken fullkomligt saknar vett och sans. Hennes hysteriska elitism, hennes fixering vid mätbara resultat och hennes ändlösa tjat om betyg och kriterier, hennes komiska indignation över den obegripligt inkompetente musikläraren, hennes groteska brist på empati gör att hon framstår som ett nyliberalt monster. Som Donna Haraway skriver kan monster utgöra löftesrika tecken på förändring. Samtidigt är de tecken på den värld vi alla bär ansvar för (Haraway 1992). "Man blir vad man producerar" säger Undergångs-Lisa. När Kerstin går fram som en bulldozer genom skolans regelverk tycks katastrofen vänta runt hörnet. För vad händer när hon drivit systemet till sin spets? Vad händer när alla medborgare införlivar den nyliberala styrningsmentaliteten lika väl som MVG-Kerstin? I pjäsens grand finale marscherar hon fram med ett slugt flin, arm i arm med Idol-Stina. De sjunger glättigt om hur de kommer att fortsätta att konkurrera med varandra, ett magsår eller två kan det vara värt:

Med globalknivar istället för armbågar
Skär vi en väg som e rak som en spik
Stå ivägen för oss om ni bara vågar
Vi skrattar och promenerar över lik (s
90)

Intressant nog är det alltså den ultra-individualistiska Kerstin som går arm i arm med en annan, minst lika individualistisk flicka.

Konsten att bli betraktad

Det är ingen slump att det är Idol-Stina MVG-Kerstin tar i armkrok. Stina framstår i pjäsen som Kerstins feminina tvillingsyster. Också hon är på jakt efter den ultimata framgången, också hon är resultatinkriktad, men Stinas mål och arena finns emellertid inte i skolan. Stina vill bli stjärna, och en sjungande sådan. I jakt på det gemensamma målet framgång tycks de två flickorna förenas. Kerstin och Stina konkurrerar och jämför sig med varandra, Kerstin konstaterar att Stina har nästan lika bra betyg som hon själv, trots att hon mest sjunger och spelar teater hela dagarna (s. 38). Deras samarbete tycks baserat på överlevnadsstrategi: de använder varandra, medan solidaritet eller gemenskap i djupare bemärkelse lyser med sin frånvaro. Signifikativ är scenen där klassen ska sjunga i kör. Kerstin undrar hur det går ihop med de individuella betygen (Får man betyg på den här sången? s. 6), Stina suckar och himlar med ögonen, att sjunga i kör är för henne lika meningslöst som förolämpande.

Stinas expertis återfinns på området som Jean-Jacques Rousseau kallar "den kvinnliga konsten att bli betraktad" (Rousseau 1979). Hon är snygg och sexig när hon sveper med det långa håret och skickar sugande blickar mot publiken. Hon vet hur hon ska föra sig i enlighet med regelverket för ung feminitet (Jfr Österholm 2010). Hennes åmände kroppsspråk och lockande leenden, hennes lite fåniga stil känns igen från TVs sångtävlingar och pjäsens satir över samtida populärkultur och dess feminitetsideal är tydlig. Men precis som i fallet med MVG-Kerstin präglas Stinas persona av hyperbol estetik. Hennes krav på ultimata individualitet, representerad av kändskapet, är så starkt att det inte finns plats för någon annan när hon intar scenen. Ska hon sjunga, ska det vara solo, och ska hon

existera ska det ske på ojämförbara och unika villkor. Den kollektiva formen, exempelvis i termer av körsång, är för Stina motbjudande, och att bli reducerad till en del av den grå massan måste undvikas, till varje pris. Det blir i pjäsen påfallande tomt runt Idol-Stina. Hennes uppblåsta längtan efter exklusivt utrymme, hennes hänsynslösa kamp för att bli hörd och sedd är också oförenlig med de regler för normativ feminitet som är nyckeln till hennes framgång. Sålunda skevar också Stinas framställning, på liknande sätt som Kerstins. Också hon blir monstruös. Hon tar för mycket plats, hennes fina solosång tar för mycket tid i anspråk, hon ler för mycket och kommer för nära, för tätt inpå publiken som fnissar generat och vrider sig i gradängerna. När Stina iscensätter den för feminiteten så centrala konsten att bli betraktad tar hon så mycket utrymme i anspråk att det paradoxalt nog inte finns plats för den figur som, åtminstone enligt Rousseau, utgör grundförutsättningen för hela spektaklet: den manlige betraktaren och hans öga. Han som utgör själva vitsen med alltihop sveps i Stinas extrema version raskt åt sidan. Det är underhållande, och återigen, intressant mot bakgrund av det postfeministiska tillståndet.

"Jag är en sån som ingen minns". Lagom-Lena och feministisk osynlighet
Undergångs-Stina, MVG-Kerstin och Idol-Stina, alla fångar de en feministisk längtan efter agens, handling, att åstadkomma saker, komma till tals. Ellen Mortensen skriver om fäbless för det dynamiska, aktiva och optimistiska som ett centralt drag i samtida feministiskt skrivande. Kritiskt pekar hon på hur ett sådant fokus på aktivitet och handling sammanfaller med hegemonisk maskulinitet, som också den primärt kretsar kring individuell agens och

handlingskraft (Mortensen 2002). Som beskrivits är grundförutsättningen för de tre flickornas agens förankrad i en isolerad position. De driver agenda, men gör så mestadels på egen hand.

Trots att Lisa, Kerstin och Stina tar betydligt mer plats i pjäsen än den fjärde flickfiguren, Lagom-Lena, är det kanske hon som på ett plan mest utmanar den nyliberala ordning som pjäsen beskriver. Lagom-Lena har i själva verket inga riktiga repliker alls. Hon finns med i flera scener, hon mumlar ibland ohörbart, hon glider undan och ned i bänken för att slippa synas, slippa prata. Hon iscensätter en förtätning av den osynliga skol flicka som exempelvis beskrivits av Anneli Nielsen i hennes forskning om synliga och osynliga flickor i skolan (2010). Nielsen beskriver tystnaden och osynligheten som ett problem, men i Lagom-Lenas tystnad går också att läsa in andra betydelsebärande skikt. När Lena vid ett enda tillfälle tar till orda, sker det i sångens form:

Måste alla va så balla och unika
De pratar om kärlek, ADHD och förtryck
Vill vara annorlunda men blir ändå helt lika
Köp din egen stil för några kronor styck

Det där är inte mina tag
Lagom-Lena heter jag
Någonstans i mitten är där jag sitter
jämt
Jag är en sån som ingen minns
Det är osäkert om jag finns
Drar varken monologer eller skämt /---/

Jag vill också ha kärlek fred och lycka
Åsikter om världen det har även jag
Men när alla högljutt jämt om allt ska tycka
Blir jag tyst och då tror alla jag är svag

Så ser ni någon tyst
Osäker och okysst
Som går genom livet med anonyma steg
Tänk efter ett tag
Om det är du eller jag
Som är sig själv och går sin egen väg
(s 56 f)

Tystnad är ett av de kulturella uttryck som är svårast att analysera, den hemlighåller ofta sin egen betydelse (jfr Edgren 2013: 1). Nyliberal styrningsmentalitet vilar på att medborgare är villiga att svara upp mot dess strukturer, iscensätta individualism, konkurrera med varandra, odla sitt varumärke. Institutioner och individer måste hålla fram någonting mätbart för att ordningen ska fungera. Men Lena är tyst. Hon uppfyller visserligen sina skolplikter, men här saknas ändå någonting, en greppbar personlighet att bedöma och förhålla sig till. I motsats till Idol-Stina uttrycker hon ingen önskan om att bli sedd och bekräftad, och till skillnad från MVG-Kerstin vägrar hon stressa sig sjuk över betyg i ämnen hon ändå struntar i (s 56). Peggy Phelan beskriver hur osynlighet och tystnad innebär en medveten vägran att betala priset för synlighet i form av objektifiering. Hon skriver att aktivt försvinnande kan fungera som en vägran att acceptera reglerna för spelet om subjektets vara, där synlighet utgör hårdvaluta (Phelan 1993). Paradoxalt nog gör Lagom-Lenas osynlighet det möjligt för henne att välja sin egen väg. Det är en annan typ av valfrihet än den som är synonym med Kerstins MVG. I motsats till den samtida feministiska teori bildningens fäbless för potentia, agens och aktivitet fäster Ellen Mortensen sin uppmärksamhet på det tysta och osagda, de poetiska aspekterna av språket. Att tänka poetiskt innebär en öppning att tänka alternativt. Istället för att söka kontrollera, värdera och mäta handlar det poetiska språket

om att låta vara, låta gå (Mortensen 2002). Härmed framstår det poetiska på mer än ett sätt som det nyliberala språkets motsats. Det poetiska språkets passivitet provocerar, också ur ett feministiskt perspektiv. Mortensen frågar retsamt: Vem har tid och tålmod med sådan improduktivitet? Vi måste skynda oss att färdigställa våra olika projekt. Hur triviala de än må vara är de ändå inte lika värdelösa som passivt varande (Mortensen 2002). Lagom-Lena bryr sig inte. Hon vänder ryggen till. Hon går. Att *inte* svara när det uppfordrande kravet på tydlig subjektstatus riktas mot henne gör att hon till skillnad från Undergångs-Lisa duckar när det är dags att bekräfta systemets existens. I Louis Althusser och Judith Butlers ögon gör hon därmed det omöjliga, det som är nekat varje existerande subjekt (Butler 1997). Lena blir på så sätt en katakres, någonting som inte riktigt går att tänka sig, kanske också ett löfte om att det skulle kunna se ut på ett annat sätt. Hennes isolerade tillstånd fungerar som en hyperbol förlängning av den isolering de andra flickorna också framställs i, hon blir en sinnebild över den postfeministiska könade isolering som ett starkt femininiserat och individualiserat subjekt i förlängningen står för. Men i Lagom-Lenas grundläggande rörelse, att vända ryggen åt och pyssla med någonting annat, någonting hemligt, finns för mig också en lockelse och en oanad kraft som jag tar med mig i mitt feministiska arbete (jfr Irigaray 1985).

Diskurs och subjekt löper behagligt och motståndslöst in i varandra.

Ansvar för ett postfeministiskt både-och

När den danska intersektionalitetsforskaren Dorthe Staunæs ska beskriva ungdomars

olika subjektstatus i relation till skolans diskursiva ordning använder hon sig som tidigare beskrivits av begreppet *i synk* (Staunæs 2003). Somliga subjekt är i synk med den ordning som råder, andra är det inte. Sara Ahmed beskriver någonting liknande då hon talar om individers *bekvämheter* i relation till rådande diskurs. Hon talar också om subjektets position i förhållande till plats. Hon talar om vikten av att platsa (Ahmed 2010). Att platsa, vara i synk eller bekväm med ett sammanhang innebär att man inte behöver anstränga sig för att följa dess normer och implicita regelverk. Diskurs och subjekt löper behagligt och motståndslöst in i varandra. Ingen av de fyra flickfigurerna i *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* tycks vara i synk med det regelverk som framställs. Alla kämpar de hårt för att platsa, men inte ens Kerstin som behärskar systemet nästintill perfekt tycks särskilt bekväm med det. Det behagliga och motståndslösa förhållandet mellan omgivning och subjekt lyser med sin frånvaro.

Angela McRobbie beskriver hur unga flickor och kvinnor i en postfeministisk situation får tillgång till vissa typer av frihet och agens, samtidigt som solidaritet och strukturell förändring, feminismens byggstenar, lyser med sin frånvaro (McRobbie 2009). Ett sådant scenario är relevant i min förståelse av *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn*. Flickornas positioner beskriver ett femininiserat tillstånd där överlevnad sker på individbasis, och att allt annat tycks i sammanhanget som en diskursiv orimlighet (jfr Butler 1993). Därmed framstår flickornas ensamhet som kompakt, given och omöjlig att överskrida eller göra någonting åt. Pjäsen fångar här en Zeitgeist, en samtidens obekväma känsla av att de nyliberala styrningsmekanismerna och de postfeministiska uttrycken är besvärliga men samtidigt så normaliserade att vi famlar för att namnge dem,

och famlar också efter tänkbara alternativ. Att fånga detta vaga, undanflykt och i de kulturellt imaginära förgivettagna på scen är svårt, men också helt nödvändigt. Pjäsen skriker och bråkar för att uppnå maximal Verfremdungseffekt och därmed uppmärksamma en tillrättalagd och naturaliserad del av samtidens socioekonomiska organisation och dess könade implikationer, göra dem tillgängliga för diskussion (jfr Bryld och Lykke 2000). Häri vilar *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* i den brechtinfluerade svenska barnteatertradition som bygger på mötet mellan estetik och politik, men också i en post-dramatisk tradition där publiken bjuds in, förväntas *an-svara*, så som Hans-Thies Lehmann beskriver (2006). I mitt ansvar ställer Undergångs-Lisa, MVG-Kerstin, Idol-Stina och Lagom-Lena frågan om vilka subjektpositioner som är möjliga för unga flickor idag, men gör så från fyra olika positioner, djupt förankrade i den verklighet och den kamp de har att hantera. Att som Lisa välja upprorets väg, som Kerstin driva systemet till sin spets, att som Stina låta det feminina jagets omfång tränga undan den manliga blicken, eller att som Lena helt sonika ducka och gå iväg utgör för mig fyra pragmatiska feministiska strategier, inte i samklang, utan tvärtom mycket olika varandra. Som ung flicka kan du alltid a) revol-

tera, b) bli ett monster eller c) vända ryggen till. Gemensamt har strategierna den icke förhandlingsbara premissen att individualism. Gruppsammanhållning, solidaritet baserad på kön finns helt enkelt inte i pjäsens värld, flickorna refererar inte till varandra på det sättet.

Inledningsvis i den här artikeln refererar jag till Bodil Formark när hon efterlyser undersökningar av "flickkraftsdiskursens" effekter på identitetsskapande, detta mot bakgrund av nordisk jämställdhetspolitik (Formark 2013). Vad jag utifrån mötet med pjäsen kan konstatera är detta, att den post-feministiska erfarenheten innebär ett både-och: Å ena sidan tycks detta både-och gränslöst i sitt löfte om agens, frihet och jämställdhet riktat till flicksubjektet. Flickorna kan sinsemellan välja fyra mycket olika sätt att agera i pjäsen: Det går utmärkt för Lisa att göra sin politiska röst hörd, ingenting tycks stå i vägen för Kerstins framgångar i skolan, Stinas förföriska persona får stort utrymme och Lena kan, om hon vill, komma undan med att hålla tyst. Å andra sidan: villkoret för löftet om sådan omfattande agens är emellertid inte förhandlingsbart: det stavas isolering, och därmed också omfattande utsatthet. Till det bidrar flera saker i pjäsen. Inte minst skolans apparat för kontroll och övervakning.

Noter

¹ Den här beskrivningen är inspirerad av scenograf Åsa Berglund Cowburn. De citat som hämtas ur pjäsen kommer från Version IX av manus, daterat 2011-03-08. I min citeringsteknik har jag tagit hänsyn till att texten är ett arbetsmanus. Jag har rättat till stavfel och lagt in kommentarer inom klamrar som beskriver det sätt på vilket texten iscensattes. Jag vill här också rikta ett tack till de anonyma granskare som läst min text. Tack också till professor Karin Zetterqvist Nelson som läst och gett föredömligt konstruktiv kritik.

² Pjästitlen *Ännu mer om alla vi ADHD- och MVG-barn i Bullerbyn* utgör en ironisk allusion till barnboksförfattaren Astrid Lindgrens bok *Ännu mer om alla vi barn i Bullerbyn* från 1949, en berättelse om en homogen skara bekymmerslösa barn på den svenska landsbygden under den tidigare delen av 1900-talet.

Referenser

- Ahmed, S. 2010. Vithetens fenomenologi. *Tidskrift för Genusvetenskap* 1–2: 47–69.
- Axelsson, M. och Boonstra, A. 2011. Ännu mer om alla vi MVG- och ADHD-barn i Bullerbyn. Opublicerat manuskript.
- Bachtin, M. 1986. *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Gråbo: Anthropos.
- Björklund, J. 2006. Vi inför nationella prov i årskurs tre. I: *Dagens Nyheter* 29/11.
- Brown, W. 2003. Neo-liberalism and the end of liberal democracy. *Theory & Event* 1: 1–43.
- Brown, W. 2005. *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bryld, M. och Lykke, N. 2000. *Cosmodolphins. Feminist Cultural Studies of Technology, Animals and the Sacred*. London: Zed Books.
- Butler, J. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London/New York: Routledge.
- Butler, J. 1997. *Exitable Speech. A Politics of the Performative*. London/New York: Routledge.
- Davet, N. 2011. *Makt och maktlöshet. Aspekter och tendenser inom den moderna svenska barnteatern*. Göteborg: Barnakademien i Göteborg.
- Dawson, G. 1994. *Soldier Heroes. British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*. London/New York: Routledge.
- Edgren, M. 2013. Minne och talandets historia. *Tidskrift för genusvetenskap* 1: 69–72.
- Eduards, M. 2002. *Förbjuden handling. Om kvinnors organisering och feministisk teori*. Malmö: Liber.
- Formark, B. 2013. Jösses flickor vilket trassel! Historiska reflektioner kring flickforskningens uppgift i en flickfrämjande och postfeministisk tid. *Tidskrift för genusvetenskap* 2–3: 5–20.
- Fraser, N. 2009. Feminism, capitalism, and the cunning of history. *New Left Review* 56: 97–117.
- Frih, A. 2010. Flickor och fysisk aktivitet kring sekelskiftet 1900. I: Frih, A. och E. Söderberg, red. *En bok om flickor och flickforskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Frih, A. och E. Söderberg, red. 2010. *En bok om flickor och flickforskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Gill, F. och Scharff, C. 2011. Introduction. I: R. Gill och C. Scharff, red. *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. London: Palgrave Macmillan.
- Grossberg, L. och P. Treichler, red. 1992. *Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Haraway, D. 1991. *Simians, Cyborgs and Women, The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Haraway, D. 1992. The promise of monsters. A regenerative politics for inappropriate/d others. I: L. Grossberg och P. Treichler, red. *Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Helander, K. 1998. *Från sagospel till barnteatertragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*. Stockholm: Carlssons.
- Holmes, B. 2004. Artistic autonomy and the communication society. *Third Text* 6: 547–555.
- Irigaray, L. 1985. *Speculum. Of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.
- Kornhall, P. 2013. *Barnexperimentet. Svensk skola i fritt fall*. Stockholm: Leopard förlag.
- Knuuttila, S. 1996. Humorforskningens teori och praktik. I: U. Palmenfelt, red. *Humor och Kultur*. Turku: Nordic Institute of Folklore.
- Larner, W. 2000. Neo-liberalism: Policy, ideology, governmentality. I: *Studies In Political Economy* 63: 5–25.
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

- Livholts, L., red. 2012. *Emergent Writing Methodologies in Feminist Studies*. London: Routledge.
- Loman, R. 2004. The politics of indifference. Attempts to rethink and redefine political theatre. *Nordic Theatre Studies* 16: 107–121.
- Lundberg, A. 2008. *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skratkultur*. Stockholm: Makadam.
- Lykke, N., red. 2013. *Writing Academic Texts Differently: Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing*. London: Routledge.
- McRobbie, A. 2004. Top girls. *Cultural Studies* 4: 718–737.
- McRobbie, A. 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Mortensen, E. 2002. *Touching Thought. Ontology and Sexual Difference*. Lanham, Md.: Lexington Books.
- Mouffe, C. 2007. Artistic activism and agonistic spaces. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2: 1–5.
- Mouffe, C. 2005. *On the Political*. London: Routledge.
- Nielsen, A. 2010. Flickor i skolsvårigheter. I: Frih, A. och E. Söderberg, red. *En bok om flickor och flickforskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Nordström, M och Werner, A. 2013. Starka kvinnor? Förebilder och tjejer i musikproduktion och musikkonsumtion. *Tidskrift för genusvetenskap* 2–3: 111–129.
- Palmenfelt, U., red. 1996. *Humor och Kultur*. Turku: Nordic Institute of Folklore.
- Phelan, P. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Power, N. 2009. *One-dimensional Woman*. Washington: Zero Books.
- Richardson, L. 2000. Writing: A method of inquiry. I: N. Denzin och Y. Lincoln, red. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Rose, N. 1999. *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rousseau, J. 1979. *Emile, or On Education*, New York: Basic Books.
- Rönblom, M. 2011. Genusforskning och det nyliberala universitetet – från kritik till nytta? I: Sainsbury, D. och M. Soininen, red. *Kön, makt, nation*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Sklovskij, V. 1992. Konsten som grepp. I: C. Entzenberg och C. Hansson, red. *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Staunæs, D. 2003. Where have all the subjects gone? Bringing together the concepts of intersectionality and subjectification. *Nora* 2: 101–110.
- Stenshäll, J. 2011. *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm: Carlsson.
- Styan, J. 1981. *Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wirkmark, M. 1996. Children's theatre as avantgarde. *Nordic Theatre Studies* 8: 43–61.
- Öhman, A. Brändström och Livholts, M. 2007. *Genus och det akademiska skrivandets former*. Lund: Studentlitteratur.
- Österholm, M. 2010. Skeva flickor i svenskspråkig litteratur runt millennieskiftet. I: A. Frih och E. Söderberg, red. *En bok om flickor och flickforskning*. Lund: Studentlitteratur.

Anna Lundberg, Tema Genus, Linköpings Universitet, SE-581 83 Linköping, Sverige
E-mail: anna.a.lundberg@liu.se