



Suzanne Osten ger sin syn på iscensättningen av Euripides *Alkestis*. Hon satte upp dramat på Unga Klara, Stadsteatern i Stockholm 2006. Kung Admetos offrade inte till gudinnan Artemis när han gifte sig. Därför måste han straffas med döden. Han kan undkomma sitt öde om någon dör i hans ställe. Fadern Feres säger nej, men hans hustru Alkestis är villig att offra sig. Hon hämtas sedan tillbaka från Hades av hjälten Herakles och Admetos får stå där med skammen: sin feghet.

I HUVUDET PÅ EN REGISSÖR

SUZANNE OSTEN

En färdigrepeterad pjäs bär på dolda kunskaper. Det är det som gör att vi kan förvandla ett fragment ur antiken till något som är spelbart idag. Teatern ska verka som en upplevelse och publiken ska helst inte märka regissörens och ensembles avsikter. En inspirerande tanke vore dock att anordna en *teach-in*. När exempelvis *Alkestis* spelades skulle samtal med inbjudna akademiker och kritiker pågå samtidigt, likaså inslag av repetitionsmoment, musik och dans, översättningsseminarier, versläsning, publiktester, dragkingworkshops. Då först skulle pjäsens olika kunskapsnivåer kunna bli kompletta. Och jag själv som regissör skulle äntligen bli tillfredsställd i mitt konstnärliga utforskande.

Det är frågan om ett slags komposition när ensemblen sätts samman. Skådespelarens energi och gestaltning av kön på scen är något som jag kommer att beröra i denna artikel. Det är speciellt intressant med tanke på att skådespelarensemblen som spelade *Alkestis* har underkastat sig den japanske regissören Tadashi Suzukis manliga hierarkiska träning och samtidigt arbetat med clowninriktade övningar. Komikens låga status i förhållande till den klassiskt höga i den grekiska tragedin har således utprovats. Detta kan tyckas vara helt olika teateruttryck,

men uppsättningen har haft för avsikt att undersöka Euripides genre satyrspel. Man tror att det spelades som ett underhållningsstycke efter en hel dag med tragiska ämnen. I *Alkestis* får en feg man sin hustru tillbaka, trots att hon gått i döden för hans skull. Detta *kan* ge upphov till skratt men vilken sorts skratt?

Dramatikern Euripides skapade en pjäs om en god självupppoffrande kvinna, spelad av en man inför män i ett samhälle kontrollerat av män. Hur låter sig en iscensättning av en sådan könsöverskridande historia göras idag? Spel med kön och status är det instrument en regissör och skådespelare har att förfoga över, det vill säga makt översatt i sceniska val. Vem bestämmer vad? Hur spelar kvinnor kvinnor och män män och hur spelar de varand-

Hur spelar kvinnor kvinnor och män män och hur spelar de varandra?

ra? Genom att jag låter kören och några av mansrollerna spelas av kvinnor synliggörs Euripides beskrivning av en kvinnas klaustrofobiska öde. Herkules, som dödat sin familj när han var berusad, är en uppblåst hjälte och skrythals. Han spelas av Malin Cederblad som också spelar en av kvinnorna i kören. Den rasande och straffande Feres, Admetos far, spelas av Malin Ek, ensemblens äldsta kvinna och den som har störst pondus. Det tycks som om åldern tar bort konstllhörigheten. När hon spelar Feres är det aldrig någon tvekan om att "hon" är den gamle kungen. Admetos, Alkestis make som alltså är kung, spelas av

Per Graffman. Men han kryper ändå ihop, rädd för sin fader Feres styrka. Alkestis, Victoria Olmarker, spelar offerrollen, den Goda. Det hon kan uppnå är martyrens status. Hon kan bli en staty för eftervärlden, en prisad mumie och legend.

Men regitolkning kan spela ensemblen spratt. Publikerna ser inte alltid vad den "ska" se utan fyller i och skapar om. Vi måste alltså kritiskt undersöka publikens frågor medan vi repeterar. Det gör vi med hjälp av publiktester. Vi bestämmer oss för den grupp publik vi vill ha i salongen. Det är ett slags idealpublik. De kommer från olika samhällsklasser, har skilda åldrar och olika bildningssyn. En del är fysiskt orienterade, gillar exempelvis karate, vissa kan teater, andra känner inte alls till denna konstform. De får möta våra frågor, repetitioner, vår osäkerhet och ställs inför olika val och diskuterar sin egen smak. Vi träffas fyra eller fem gånger och de blir våra allierade. De påminner oss om saker vi tappar och ställer frågor som vi måste precisera. Vi gör som de säger men går även helt emot deras uppfattningar. Poängen är att vi utvecklas i mötet med just dessa människor. Unga Klara är laboratoriet jag driver. Det testar och öppnar sig under repetitionsperioden för en kritisk referenspublik som diskuterar och ifrågasätter det som de inte blir berörda av.

Under arbetets gång kom jag att bli besatt av frågan om trans och rit; dramat bär mytiska rester från en tid då människan trodde att gudarna tog mänsklig gestalt. Pjäsen ska därför lösa minst två uppgifter för mig. Dels ska den beskriva en kvinnas offerhandling i en tid där kvinnans plats var reglerad till hemmet i minsta detalj,

dels ska den gestalta en kultisk rest, en myt som handlar om frågan varför vi måste dö. Dramat inleds med en beskrivning av hur Zeus slagit ihjäl Apollos son, läkekonstens Gud Asklepios, för att denne experimenterat med att låta de döda få liv. Gränsen mellan liv och död är med andra ord knappt fastslagen när pjäsen börjar. Vi möter alltså ett samhälle där individen är underställd högre makter. Kollektivet, som i dramat representeras av kören, står nära kulten. Publiken som var athenare för cirka 2 400 år sedan levde inte långt från myternas vibrerande kraft. I folklören umgicks man med myter men även med skrönor och skvaller om gudarna. Teaterns funktion var kort sagt att ge världen och tillvaron mening. Skådespelaren stod mellan himlen och jorden. Han var en förmedlare och en shaman. En gång ställde teatern frågan om varför vi lever. Vi sökte oss dit för att få vägledning. Detta är något jag brinner för att återskapa inom teatern idag.

Tolkningen av dramatexten

En teateruppsättning innebär förutom läsning av dramatexten, ett utforskande av vilka teatrala uttryck som just den specifika texten ger upphov till. Många samtal med ensemblen krävs i sökandet efter hur vi ska göra. Det behövs även som redan konstaterats möten med den kommande publiken. Tidigare tolkningar och metoder berikar likaså. Det tar cirka fyra månader att göra 90 minuter teater med sju skådespelare och övriga medarbetare som ansvarar för rummet, ljuset, kostymerna och maskerna. När man sätter upp en klassiker måste man först gå djupt in i verkets kärna och sedan finna det scenspråk som får modern publik att lyssna. Den klassiska texten tror på rösten, på teaterns medel. Den har ingenting med filmrealism eller närbild att göra. Teatern är en kollektiv manifestation – en överväldigande uppgift för ensemblen är därför att finna ett gemensamt spelsätt, exempelvis för de långa berättande monologerna. Nils Gredeby gjorde en nyöversättning till blankvers från grekiskan. Men jag vill ändå förmedla textens då, något främmande som trots allt blir ett nu. Jag ville absolut inte arbeta psykologiskt naturalistiskt, à la min pjäs *Medeas barn* (1975), som handlar om en sviken kvinna i en förort. Nej, Medea är ju en trollkunnig gudadotter. Inspirerad av koreografen och filmaren Maya Derens studie om människor och gudar på Haiti, ville jag förmedla ett samhälle där teatern var nödvändig rit och visa att kvinnorna var bärare av riten och ledde starka känslomässiga ceremonier.

Jag är själv uppväxt med den grekiska mytvärlden. Det är inte publiken idag. Jag tog hjälp av författaren Ana Valdés som berättade för oss om sin mormor greklärarens sagor om gudar och hjältar. Ensemblens förståelse av textens alla syftningar bereder myllan för gestaltningen. Utan ensemblens djupare förståelse blir publiken osäker i sin tolkning. Att förmedla dramat är att återge en magisk värld på scenen, en föreställning om det samhälle som mytforskaren Joseph Campbell menar vi fortfarande kan se på till exempel Haiti med sin voodotradi-

tion. Gudarna vandrar bland oss och kan uppträda i mänsklig gestalt i transens ceremoni. Vi har att göra med en rituell berättelse, en myt utan ironi men med burlesk humor. Jag ville således inte göra någon postmodern eller ”jämfälld ” tolkning, utan föra den centrala dialogen om döden och mysteriet vidare in i vår tid. Däremot talar kvinnan i pjäsen mycket tydligt om vad hon vill och avser. Och hon är klar över sitt val – döden – och över könsmak-tordningen i sitt samhälle.

Euripides använder myten för att exponera kvinnans ställning i det athenska

Han vill även göra en staty av den döda hustrun som han tänker lägga i sin säng.

samhället. Han vill undersöka paradoxen kvinnligt mod, manlig feighet. Efter *Alkestis* skriver han tragedin *Medea*, historien om den landsflyktiga, trollkunniga dottern till solen som dödar sina barn när mannen Jason sviker. Alkestis säger att maken Admetos liv har större värde än hennes. Hon är medveten om att hennes barns chanser till ett bra liv förändras drastiskt om maken som är konung dör. Hennes erbjudande att offra sig är rationellt men blir ett slags terrorhandling mot den efterlevande maken. Alkestis blir känd som modig och Admetos som feg. Dramat heter inte Admetos, men visst handlar det om honom: om mannen som först när maken Alkestis offrat sig förstår vad förlust är, som verkligen får erfara sorgens kraft. Admetos fader Feres får först frågan om han vill offra sig för sonens skull men avböjer. Det står

ingenstans att man måste dö för sina barn, säger den åldrige före detta kungen. Men modern och hustrun, Alkestis, går i döden i sin kärleks namn – till sina barn.

I det grekiska samhället hade männen romantiska och sexuella relationer med varandra och med kvinnor. Kvinnan Alkestis är enligt myten en vacker pant i en tävling som Admetos vann. Hon var värd många djur och står för reproduktionen av kungabarn. Även om hon är drottning, får hon inte lov att lämna hemmet. Hjälten Herakles, Admetos vän, ser till att hon efter sin död kommer tillbaka från dödsriket. För att uppnå detta vinner även han en tävling i Hades. Vår romantiskt förgiftade syn på kärlek spelar oss förmodligen ett spratt när vi tolkar dramat idag. Admetos lovar evig trohet i sitt avsked innan Alkestis dör. Vår heteronormativa reflex så att säga aktiveras när Admetos lovar att aldrig gifta om sig. Han vill även göra en staty av den döda hustrun som han tänker lägga i sin säng. På min scen står dock den manlige guden Apollo hand i hand med Admetos när detta sägs för att understryka homosocialiteten och homoerotiken. Frågan är om åskådaren ser erotiken mellan männen och att kvinnan befinner sig i en annan kategori? Kvinnorna på scenen uttalar sig ofta beundrande om kärleken och mannen, men ironiserar och gör nedsättande skämt och miner.

Skådespelarnas kroppar visar underläge eller överläge, attraktion och underkastelse men de ser sällan barnen. På scenen visar vi det genom att pappa kungen, Admetos, stöter bort sin dotter Perimele. Han ser henne aldrig. ”I betraktarens öga”, heter det. Men vem ser egentligen vad på en

scen eller i en text? Männén gråter i min iscensättning – det anses svagt av tradition. Kvinnorna visar vrede, det kan uppfattas som en kvinnlig synd. Kören ska förstärka vår tolkning av pjäsen: de ser vad vi ”ska” se. Körens roll är att kommentera både Euripides eventuella intentioner samt vår tolkning av pjäsen.

En skarpsynt man, Jan Kott, tycks inte se att Alkestis är rasande i den monolog hon håller när Admetos frågar om hon vill offra sig för att han ska få fortsätta att leva. Kott betonar hennes kärleksfulla handling. Enligt honom är det Admetos som är huvudpersonen: en man som upptäcker att hustrun har dött när han ser dammet i vrårna och hör tjänare och barn gråta. Det är en feg, men mänsklig man, som är rädd för döden. Skådespelaren i rollen, Per Graffman, kan och bör kunna gråta. Också det ska läras ut och tillåtas, att det är en befrielse att han gråter.

Jag ser Alkestis som en arg kvinna som begår självmord. Hon formulerar laddade villkor för sin död. Hon talar som en jurist. En närmare undersökning av texten visar hur alla av husets underställda tjänare älskar henne. Hon är en kunnig statschef. Riket styrdes hos egyptierna gemensamt av åtskilliga kungapar.

En egensinnig kvinnlig egyptisk härskare, drottning Hatshepsut, lär ha röjt sin rival och gemål ur vägen och utropade sig sedan till konung klädd i lösskägg. Men Alkestis underordnar sig kvinnoödet. ”Hans liv är mer värt än mitt”, säger Alkestis. Ett offer som liknar självmordets utlöses, eftersom ingen utväg tycks finnas. Kören ber henne, det vill säga oss kvinnor, att acceptera ordningen. Alkestis är

tyvärr ingen rebell. Kanske är hon en självmordsbombare? I en äldre myt avvisar Persefone Alkestis offer, visar henne ut ur Hades. Det får inte bli en vana att hustrur offer sig!

Träningsmetoden

I huvudet på en regissör finns alltså frågan hur texten ska tolkas, men även med vilka känslor och personligheter den ska fyllas. Det är en laguppställning som ska ta andan ur publiken. Syftet är att stampa dem till en upplevelse som sveper med dem in i dödens mörker och sorg och ställer dem klarvakna inför pjäsens lysande text om orättvisa. Skådespelarna bör vilja leta och våga utsätta sig för en särskild träning inriktad på förhöjd energi i sitt språk. Flera är införstådda med denna speciella träningsform, bland annat skådespelaren Hedda Sjögren, som menar att träningen är ”mycket krävande både fysiskt och psykiskt, där uthållighet precision och koncentration sätts på prov”. Anne-Lise Gabold, skådespelare, pedagog och regissör från Danmark, introducerade Suzuki-metoden för mig 1988. Hon har utvecklat sina metoder med avsikt att hitta en träningsform inriktad på grekiska klassiska verk. Hon genomförde sin scenversion av Euripides *Backanterna* i Kanonhallen i Köpenhamn 1998 med ett nytt magiskt scenspråk: andning, kroppsbehärskning, balans, känslor. Metoden är utmanande och bygger på en syntes av tankegångar och fysiska uttryck från traditionell japansk teater, zenfilosofi, Noh och Kabuki och kampsport. Vi måste våga lära oss att arbeta metodiskt långsiktigt i vår svenska institutionsteater, finna en form som kan

göra oss samspelta och förmå oss att tillsammans berätta om känslor och stora mänskliga krafter. Vi ska växla mellan högt och lågt, subtilt och starkt och utmana våra konventioner. Hur kan detta göras fem gånger i veckan om det blir publiktryck?

Hedda Sjögren har reflekterat över könsföreställningar inom teatern och tränar oss i Suzukimetoden under spelets gång. ”Av de lärjungar som gått vidare till att undervisa i Suzukimetoden är en majoritet kvinnor”, skriver Hedda Sjögren i *Tankar kring genus och Tadashi Suzukis träningsmetod för skådespelare*.

Hon fortsätter: ”När jag jämför de kvinnor som jag har studerat med manliga instruktörer, har kvinnorna mer genomgående anammat den arketypiska rollen av styrande man. Till dessa ’manliga’ markörer räknar jag kraftfull röst, ljudliga slag med bambukäppen, understrykande av den hierarkiska ordningen och oförutsägbara kast i humör.” Sjögren anger att hon ”känner tjusningen av att som kvinna träda in i denna typ av ’manlig’ maktposition.” Hon menar vidare att detta medför både en fara och en möjlighet för instruktören: ”Faran ligger i att den underkastelse till den manlige mästaren som lärjungen utstått blivit internaliserad. I så fall kommer den kvinnliga lärjungen/instruktören att utsätta sina kvinnliga elever för samma typ av nedbrytande underkastelse, och i högre

utsträckning än de manliga eleverna, eftersom identifikationen med manliga elever är svagare.”

Som motståndsrörelse till den stränga Suzukimetoden, arbetar vi med Tragisk Clown, en variation av clownteknik vi gör tillsammans med Maria Öller från Philippe Gauliers teater- och

Hur kan detta göras fem gånger i veckan om det blir publiktryck?

clownskola. När exakt är det komiskt och när är det tragiskt och när samspelar dessa olika lägen? Denna fråga är särskilt viktig för kören som står emellan de höga tragiska karaktärernas spel på liv och död. Det är alltså frågan om komik på liv och död som kontrapunkter: sorg och skratt på samma gång och en krock mellan att som kvinna spela man eller kvinna, hjälte eller slav, kung eller drottning. Clowntraditionens musikalitet och körens passar som hand i handske. Även den tragiske kungen Admetos är ibland en clown. Hans rädsla gör att han faller i status. Och Herakles är en stor manlig myt. Malin Cederbladh tar ner myten. Syftet är att vi ska glömma kvinnan Malin och tro på henne som man när han blir en uppblåst hjälte och en äkta ledsen människa i samma scen. Alkestis far Feres, den gamle gubben och fjanten, ska bli den fruktansvärde fadern. Teaterns krav på förvandling ställer krav på skådespelarens växlingar som åskådarna bara ska uppleva som naturliga, ”autentiska” rörelser hos människor som de avläser och uttolkar. Åskådaren läser av maktrelationer på scenen. Att kunna göra det igen, det vill säga ge ett slags ”autentisk” upplevelse till publiken fem dagar i veckan, kräver dessutom ett stabilt tekniskt scenspråk. Det ska kunna upprepas, förmed-

las och återuppstå. En gång var teatern något som uppfördes rituellt någon gång om året, suckar vi ibland, när vi schemalägger 100 föreställningar av samma pjäs.

Kvinnligt och manligt på scenen

Ja, hur skildrar jag egentligen kvinnan och mannen på scenen? När filosofen Eva Mark får frågan hur hon ser på könsföreställningar i *Alkestis*, skrattar hon och säger: ”Jag tänkte inte på det alls. Jag har fullt upp med att vara med om feminism.

Men det var skönt när en kvinna, Katharina Cohen (som spelar tjänare), vill slå och leva ut. Det var skönt att se den manhaftiga kvinnan Herkules, Malin Cederbladh.” Efter en diskussion om genus som något man ställer emot varandra på en scen, formulerar sig Eva Mark kring kvinnors handlingar och kroppens forskning: ”Jaget börjar i kroppen. Det finns en traditionell kvinnlighet som går ut på att lägga sig ner och rinna ut i kraftlöshet, som i *Alkestis* döende monolog. Sedan blir hon en rationell agent med maskulint mod. Det roliga är att hon tar det senare beslutet med hjälp av det förra. Den traditionella kvinnan – *Alkestis* – har modet att dö, möta smärta, lämna allt hon har. Beslutet att dö är rationellt. Verklig förändring krävs för att komma tillbaka!”

I min uppsättning skjuter *Alkestis* sin dotter ifrån sig, den nioåriga *Perimele*. Modern sätter sin slöja på henne och vänder henne mot publiken som för att ställa ut henne: flickan i sin objektsroll inför åskådaren. *Alkestis*, juristen, ställer villkoren i dialogen med maken *Admetos*. Hon talar om att hon själv inte kommer att vara där när barnet är giftasmoget. Vi vet ju hur

hon själv har gifts bort. Kvinnans ställning är, vilket nämns i dramat, likvärdig med boskap i en tävling mellan män. Genom avvisningen av barnet, eller kampen mot att vilja omfamna men istället stöta bort, demonstreras också moders kroppens ambivalens. I en prolog skriver dramaturgen Erik Uddenberg om dottern *Perimele*, att hon försöker reda ut vad som hänt men att hon är omgiven av gåtor. Vad betyder det som sker i våra liv? Varför händer det? En viktig sak för mig är att vi ska se att barnet försöker förstå. Fadern *Admetos* stöter bort flickan även han i konflikten med modern. Den som stöttar dottern är tjänaren. Inför *Alkestis* död stänker tjänaren hennes linne med väldoftande örter. *Alkestis* är alltid praktiskt sinnad: hennes beslut att gå i döden är väl förberett.

Kören, kvinnorna, står för måtta och hyllar ett ideal där kvinnan ger upp sitt liv för mannen. Men i vår bearbetning finns också en diskussion och ett inlån från *Medea*; kören visar en kritisk medvetenhet om kvinnornas situation. De bär läderskagg i en scen, häcklar männen och retas. Kören dammsuger spåren efter den döda *Alkestis*. De skvallrar om maken *Admetos* och hans sexuella förbindelse med guden *Apollo*. I ett samhälle där en förklädd gud kan visa sig och förtrolla människan till djur var självkontroll centralt och skräck-en för gudarna konkret närvarande. Hymnerna om gudar handlar om människans fasa när guden visar sig eller tar över. Förklädnadstemat är centralt i *Apollo* hymnerna. I min uppsättning är *Apollo* en utklädd grabb med allmakt. Vill han roa sig eller ha lite spänning sätter han in hjälten *Herakles* i handlingen. *Apollo* förvandlar

en kvinna ur kören – Malin Cederbladh – till hjälte och hon blåser upp sig i muskelstorlek. Här roar sig regi och ensemble: guden Apollo är hos mig en symbol för regissören.

Hur spelar vi då övernaturligt starka? Våra övningar är till för att vi ska göra oss av med vanor och ovanor som stoppar upp kanaliseringen av ”ur”-energi. Att som kvinna träda in i en ”stor” krigarkropp och använda en ”stor” röst, när den outtalade normen i väst är att kvinnor är ”mindre”, kan vara en enorm upptäckt. Likaså kan en manlig elev exempelvis upptäcka att hans ”manligt stora” kropp och röst kan existera utan att forceras fram. Övningarna gör ingen skillnad på kön, kraften vi söker i träningen ligger bortom dessa definitioner. För att nå den energikällan måste man upptäcka sina egna mönster, betingade av både kön och andra sociala koder.

Euripides roade sig med en egen variant av den gamla myten när han förde in Herakles i slutet av pjäsen för att ordna upp sorgen, det vill säga för att föra tillbaka Alkestis från Hades. Herakles skryter och är inte snabb i tanken, men han är en otrolig slagskämpe och brinner för vänskapen till Admetos. Gästfrihetsbudet var heligt. Homosocialiteten höll samman det manliga samhället. Dessa två arketyper, konungen och hjälten, spelas som sagt av en man respektive en kvinna: Per Graffman och Malin Cederbladh. Vi kan tydligt se hur de uttrycker känslor. Vem som kan och får uttrycka dem är inte bara bundet till könsstereotypen, utan även till klass och tradition. Rent fegt kan det vara att sörja om man är kung. Mannens gråt, Admetos

sorg, ser jag som kulmen, meningen med pjäsen då och idag. Admetos självhat och skam överväldigar honom och han tycker att den döda hustrun har det bättre än vad han har. Hon slipper känna men han måste minnas och leva. ”Det är en änklings hus jag ser”, säger Admetos. Kören manar honom att fortsätta in i sorgens hus. ”Nu går du in i smärta”, säger de. Att kören har gråten som uppgift blir tydligt just för att de spelas av kvinnor. Herakles i vår tolkning får gråta i fyllan fylld av minnen och självömkan. Männens gråter men kvinnan som ska dö rasar. Även tjänarinnan får ett utbrott som enfurie och gör ett solospel i sadism och njutning: precis det som hon ur sin låga position vill göra. Alkestis är hämnande vred medan gubben Feres, Admetos far, utnyttjar en fruktansvärd vrede som kommer ur sårad föräldramakt.

Men Euripides kastar ändå in ett lyckligt slut. Herakles kommer ur dödens mörker med Alkestis som efter sin vistelse i Hades är beslöjad. Nu ska alla försonas. Men vem är det egentligen som kommer tillbaka? För mig har det alltid varit ett demoniskt slut. Enligt en myt kommer den som överlever dödsriket tillbaka som en daimon, en halvgud. Den som har varit i dödsriket – eller, i vår värld, på en våldsam eller krigisk plats – och återkommer kan kallas förändrad, som en som överlevt svek, mörker och tortyr. Victoria Olmarker som spelar Alkestis vibrerar av energi. Vem är under slöjan? Om det är Alkestis, samma skådespelare vars kropp åskådaren känner igen, blir vår fråga: hur är hon nu? Maken Admetos tvekar länge att ta gåvan till sig: Vem är det som kommer tillbaka efter ett sådant offer? Och vad är det för

skratt i detta drama som av teaterhistorikerna kallas komedi? Vem driver med vem? Vad vill gudarna med oss? Vi frågar våra 9-åriga skådespelare som turas om att spela dottern Perimele. De är överens: om mamma kom tillbaka från döden skulle

det vara fruktansvärt "läskigt".

Ständigt dessa barn som betraktar sorgen, vreden och döden. Mamma kommer tillbaka men slutar det lyckligt?

Medverkande i Suzanne Ostens uppsättning av *Alkestis*

Alkestis: Victoria Olmarker

Admetos: Per Graffman

Dottern Perimele: Alma Ek, Ella Ritter och Alice Hansson

Apollon: Rasmus Ölme

Döden: Malin Ek

Herakles: Malin Cederblad

Feres, far till Admetos: Malin Ek

Tjänare 1: Hedda Sjögren

Tjänare 2: Katharina Cohen

Texten: Anna Eklund

Kören: Malin Ek, Malin Cederblad, Hedda Sjögren, Anna Eklund, Katharina Cohen

Dramaturgi och bearbetning: Erik Uddenberg

Scenografi och kostym: Magdalena Åberg

Musik: Kalle Bäckman, Malin Dahlström

Ljusdesign: Torkel Blomqvist

Mask och peruk: Carina Saxenberg

Rekvisitör: Lisa Jansson

Scenmästare: Peter Scott, Anders "Lillis" Lindholm

Belysningsmästare: Jens Lindström, Lotta Fogelström

Ljud: Appel

Regiassistent: Annika Salomonsson

Röstinstruktör: Eva Feuer

Suzukiinstruktör: Anne-Lise Gabold

Clowninstruktör: Maria Öller

Producent: Åsa Lassfolk

Litteratur

Maya Deren: *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti* (1953), McPherson & Company, Kingston, New York 1983.

Jan Kott: *The eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, Random House, New York 1973.

Sture Linner: *Grekisk gryning. Om det helenska kulturflödet genom tiderna*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005.

Suzanne Osten: *Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser*, Gidlund, Hedemora, Uppsala 2002.

Suzanne Osten: "Alkestis. Vem kommer tillbaka?", teaterprogrammet september 2006.

Suzanne Osten: "Alkestis - om en föreställning och dess dolda kunskap", Årsbok 2007 för *Konstnärligt FoU*, Vetenskapsrådet, red. Torbjörn Lind, Jesper Wadensjö.

Hedda Sjögren: "Tankar kring genus. Tadashi Suzukis träningsmetod för skådespelare", opublicerad artikel.