

Petra Bussman

”Det var en gång”

Teater och berättande – att forma en folksaga till en barnpjäs

Petra Bussman, 37866

Avhandling pro gradu i nordisk folkloristik

Handledare: Lena Marander-Eklund

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Åbo Akademi

Åbo 2020

**ÅBO AKADEMI-FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH
TEOLOGI**

Abstrakt avhandling pro gradu

Ämne: Nordisk folkloristik	
Författare: Petra Bussman	
Arbetets titel: ”Det var en gång” Teater och berättande–att forma en folksaga till en barnpjäs	
Handledare: Lena Marander-Eklund	
<p>Sammanfattning</p> <p>Det här är en undersökning om hur en folksaga formas till en barnpjäs. Folksagor har berättats och berättas fortfarande på olika sätt för barn. Syftet med avhandlingen är att undersöka hur folksagan ”Hans och Greta” formas till en barnpjäs. Jag gör en jämförelse med folksagan, bilderboken, teatermanuskriptet och teaterföreställningen, som jag gjort ett fältarbete på.</p> <p>Tema-analysen fokuserar sig på berättelsens karaktärer, men också på de teman som sagan och pjäsen för fram.</p> <p>När jag utför den narrativa analysen använder jag mig av strukturalisten Vladimir Propps 31 funktioner. Jag använder mig även av Bruno Bettelheims psykoanalytiska teorier om barn och sagor, för att se om det går att använda både strukturalism och psykoanalys.</p>	
Nyckelord: Teater, folksaga, narrativ, tema-analys, teaterpjäs, sagor	
Datum: 05.05.2020	Sidantal: 66

Innehållsförteckning:

1 Inledning.....	3
2 Bakgrund.....	4
2.1 Vad är en folksaga?	4
2.2 Allmänna perspektiv på narrativ.....	8
2.3 Narrativ och teater.....	9
3 Teoretiska redskap.....	12
3.1 Berättelsens karaktärer.....	12
3.2 Sagans teman.....	13
3.3 Narrativa aspekter.....	13
4 Deltagande observation som metod.....	15
5 Sagobok, teatermanuskript och fältarbete som material.....	15
5.1 Sagoboken.....	16
5.2 Teatermanuskriptet.....	17
5.3 Att vara ute på fältet.....	20
5.3.1 Fältarbetet.....	21
6 Handling, karaktärer och teman.....	29
6.1 Bilderboken.....	30
6.2 Teaterpjäsen.....	32
6.2.1 Den elaka styvmodern och den goda fén.....	33
6.2.2 Sagors svarta magi.....	35
6.2.3 En enda stor lycklig familj.....	37
6.3 Sagans svåra teman.....	38
6.3.1 Hungersnöden.....	39
6.3.2 Ondskan i Hans och Greta.....	41
6.3.3 Skrämsel som en del av uppfostran.....	45
7 Narrativ analys.....	48
7.1 Bilderbokens narrativ.....	48
7.2 Pjäsens och teatermanusets narrativ.....	50
7.3 Folksagans, bilderbokens och pjäsens innehåll.....	54
8 De tidlösa sagorna.....	57
9 Källor.....	62
9.1 Internetkällor.....	66

1 Inledning

Ända sedan liten har jag varit mycket förtjust i teater. Jag är uppvuxen i en teaterälskande familj och att gå på teater har varit en del av att göra något tillsammans som familj. I Esbo, nuvarande Finns sommarsteater, var min mamma aktiv i det som då hette Glims sommarsteater, och hon tog mig med på deras övningar. Det var här min dröm om att en dag bli skådespelare började. När jag var omkring elva blev teater och drama en aktiv hobby för mig. Ännu idag är att spela teater något jag gärna utövar på min fritid. Senare sökte jag in till Teaterhögskolan i Helsingfors, både till regi- och skådespelarlinjen, men kom inte in. Vid folkloristiken vid Åbo Akademi upptäckte jag att det ändå finns en möjlighet för mig att skriva om teater och då tog jag den chansen. Under ett uppträdande våren 2015 i Helsingfors, där jag deltog som skådespelare, upptäckte jag att en pjäs är en berättelse, något som man berättar för en publik. Det var då jag kom på mitt pro gradu ämne; jag ville skriva något om teater.

Syftet med min pro gradu avhandling är att undersöka hur folksagans *Hans och Greta* formas om till barnpjäsen *Hans och Greta* där narrativet står i fokus. Detta gör jag genom att jämföra folksagan, teatermanuskriptet och själva föreställningen som jag gjort fältarbete på under repetitionerna. Jämförelsen görs med användning av flera olika metodologiska och teoretiska redskap. För det första gör jag en tema-analys med fokus på berättelsens karaktärer men också på de teman som sagans och pjäsens innehåll för fram. Jag använder mig även av strukturalisten Vladimir Propps 31 funktioner när jag utför min narrativa analys. Dessutom använder jag mig av Bruno Bettelheims psykoanalytiska teorier om barn och sagor, för att se om man kan använda sig av både psykoanalys och strukturalism i analysen.

2 Bakgrund

I det här kapitlet presenterar jag kort folksagornas historia samt tidigare forskning om sagor.

2.1 Vad är en folksaga?

Sagan anses vara en av våra mest centrala prosagenrer. Redan under 1800-talet visste forskningen att folksagan inte var en så kallad homogen prosagenre (Peterson 1990: 18). Det var först under 1900-talet som mer påhittiga resultat inom klassificeringsarbetet uppstod och då är Aarne-Thompsons typkatalog (1981) som jag återkommer till senare, mest användbar. En saga är en lång episk berättelse som är uppbyggd av flera episoder (Peterson 1990: 20). Som grund uppfattade folkloristen Carl Wilhelm von Sydow (1878–1952) sagan i tre indelningar: form, innehåll och funktion, och han skiljde de kortare enepisodiska berättelserna från de längre flerepisodiska. Fablerna skiljdes åt från det som betecknades som sagor, eftersom fablerna har en kort diktform. Undersagan är den saga som många känner igen som den så kallade egentliga sagan. Peterson lyfter fram att von Sydow även kallade undersagan för chimärsaga eller chimärat (Peterson 1990: 18–21). Chimärsagens traditionsområde inkluderar stora delar av både Europa och Asien, och därför brukar den även kategoriseras som en eurasisk diktradition (Peterson 1990: 21).

Undersagan inleds vanligtvis med orden ”Det var en gång...” vilket betyder att sagan har en stark koppling till en fantasivärld som sedan saknar både tids- och rumsbestämning och en verklig personteckning. Sagans uppbyggnad är klar och logisk där händelserna följer på varandra enligt ett stilmedel. Chimärsagan innehåller fasta stilmedel som tretalskomposition och upprepningar samt bestämda inlednings- och avslutningsepisoder. Då sagan har en stark anknytning till fantasin kan den sägas grunda sig på en underhållningsfunktion. Själva karaktärerna kommer från en kungafamilj. Prinsar och prinsessor förekommer i flera sagor som hjältar och hjältinnor. Som resultat av en tretalsprincip experimenterar sagan med tre bröder eller tre systrar, varpå den yngsta får hjälterollen. Trots de dåliga förutsättningarna, når han eller hon senare framgång och seger. Peterson skriver att tretalet bestämmer omfånget av det extraordinära i relation till det normala. Dessutom framstår tretalet som ett berättartekniskt drag som låter hjälten börja från noll för att till slut komma fram till lyckan (ibid: 21). I undersagan har även övernaturliga väsen en central plats, men de ska inte jämföras med folktrons eller sägnernas

karaktärer (ibid: 22). De väsen som förekommer i sagan är tydliga fantasifigurer som antingen fungerar som hjälten medhjälpare eller fiende (ibid: 22). Ett annat återkommande element är förvandlingsmotiv som förekommer bland annat i sagorna *Prins Hatt under jorden* och *Prins Lindorm* (ibid: 22).

Kungens och drottningens roller som föräldrar har inget dominerande utrymme i sagan, fortsätter Peterson (ibid: 21). Kungen symboliserar den makt och rikedom som är hjälten slutliga mål. I flera sagor kommer hjälten fram till målet genom att först ha gått igenom ett antal hårda prov med lycklig utgång, vilket gör honom till både kung och make. Ett välkänt motiv som blivit populärt i flera sagor, som bland annat *Askungen* och *Snövit*, är styvmodersmotivet. Det är egentligen sagans enda klara exempel på att hjälten eller hjältingen behandlas illa av någon förälder, enligt Peterson (ibid: 21). De vanligaste yrken med traditionell plats i undersagan är bonden, herden, fiskaren och jägaren och i senare tradition smeden och skraddaren. Dessa yrken kan ha en direkt anknytning till hjälten eller hjältingen. Många av yrkena har betraktats som lågstatusyrken eller har sammankopplats med specifika kännetecken (Peterson 1990: 21– 22).

Jan-Öjvind Swahn säger inledningsvis om folkdiktningen i *Det var en gång. Svenska folksagor* (1992) att konsten att massproducera tryckta böcker är ungefär femhundra år gammal (Swahn 1992: 5). Däremot har det i årtusenden funnits människor med talets och fabuleringsförmågens gåva. Under största delen av mänskligheten har diktning varit en muntlig konst, det här förekommer ännu inom de kulturer som inte har tagit steget till skrift- och tryckaldern. Berättarna spelar där samma roll som de en gång gjorde i vår kultur, de underhåller med sagor och undervisar med sägner, de prosakategorier som tillsammans med visor, gåtor och ordspråk bildar det som man brukar kalla för folkdiktning. Swan tar upp skillnaden mellan saga och sägen och anser att de skiljer sig inte bara till sin funktion, utan också till form och stil. Sagan är längre, och både berättaren och lyssnaren vet om att sagan är påhittad och saknar verklighetsbakgrund. Dessutom understryks karaktären, en fantasiprodukt genom att handlingen utspelar sig i en fiktiv värld, till exempel länder som östan om sol och västan om måne. Sagans huvudpersoner har namn som Törnrosa, Snövit, Prins Hatt under jorden och Askeladden, namn som i verkliga livet aldrig skulle ges till barn (ibid: 5).

Folksagan var länge litterär gemensam mark där den som ville kunde ta för sig, fortsätter Swan (Swahn 1992: 9). Antikens mytdiktare lånade förebilder ur sagan, till exempel myten om Andromeda vars grymme far satte ut henne som offer för ett monster, men som räddades av

Perseus, påminner mycket om de utspridda internationella sagotyperna som *Drakdödaren* (ibid: 9). Första gången en författare erkände att hans berättelser var tagna ur den muntliga traditionen var år 1550, då Giovanni Straparolas *Lustiga nätter* publicerades. Det var den första sagoboken som introducerades i västerlandets litteratur. Det dröjde till år 1634 innan Giambattista Basile publicerade *Pentamerone* som anses vara en av folkloristikens viktigaste källskrifter.

Pentamerone består av ett femtiotal folksagor insatta i en ramberättelse som inspirerats av Boccacios *Decamerone*. Vid 1600-talets slut spreds sagoboksmotivet vidare till Frankrike, när Charles Perrault blev pionjären med *Gåsmors sagor*. Efteråt publicerades flera samlingar franska folksagor, men själva genombrottet i västerlandet var en parentes, skriver Swahn. Under 1700-talet upplevde nämligen sagoutgivningen en försämring enligt dåtidens litterära stil i de traditionella texterna. Dessutom växte även en ny litterär genre, konstnsagan (Swahn 1992: 9–10). När folktraditionens ämne började passa ihop med rokokons litterära kretsar skrevs fortfarande påhittade sagor där bland annat féer förekom som övernaturliga medhjälpare. Därför har den formen av pseudosagodiktning fått namnet *fésaga*. Det var först med bröderna Grimms sagosamling (1812–14) som intresset för den ”äkta” folksagan kom tillbaka. Under romantiken upptäcktes den muntliga traditionens rikedom, och när bröderna Grimm visade på folksagans kulturhistoriska värde, sattes insamlandet och utgivandet av prosadiktning igång (ibid: 10).

Swahn skriver vidare om sagor för barn (1992: 10). Föreställningen att sagor skulle vara riktade till barn var en fördom som levde kvar från 1700-talet vidare till bröderna Grimms syn på sagor (ibid: 10). Denna föreställning kom från Perrault som redigerade sina texter för den minderåriga publiken. Berättarnas enkla språk framställdes som naivt om det jämfördes med den verbala konsten samt av de otaliga anpassningarna till den grekiska mytologin som präglade barock- och rokokolitteraturen, också när den riktade sig till barn. Det här ledde till att utgivarna inte kände till den rätta miljön utan hittade sina källor hos palatsens ammor och barnpigor (Swahn 1992: Petra Bussman

Sidan 6

23.11.2020 Petra pro gradu-Slutlig Version .docx 11). Dessutom var Straparolas och Basiles sagoutgåvor verkligen ingen sagolektyr, skriver Swan (ibid:11). Straparolas sagor hamnade i den katolska kyrkans index över förbjudna böcker, eftersom de ansågs vara för sexuella tillika som Basiles sagor inte heller ansågs vara något särskilt barnvänliga. Av dagens levande sagotradition, i utomeuropeiska kulturer, framgår att det är vuxna, i regel män, som berättar sagor för andra

vuxna män. Uppfattningen att det är mormodern som vid kvällsbrasan trollbinder sina barnbarn har ingen tydlig bakgrund i den folkloristiska verkligheten, om den nu finns, anser Swahn (ibid: 11). Barnsagor berättades av vuxna, mest kvinnor, för barn, och de var aldrig allmänt rådande vuxna emellan som till exempel *Hans och Greta*. Att sagan är avsedd för minderåriga framhävs av att huvudrollen delas mellan en pojke och en flicka och därför har kunnat vädja till ett auditorium med lyssnare av båda könen. Däremot är sagans pedagogiska innebörd klar: ”gå inte ut i skogen, häxan tar dig”, att gå vilse var en ständig närvarande fara, något som barn behövde skämmas för (Swahn: 1992: 11–12). När även många vuxensagor har en pojke eller flicka som hjälte respektive hjältinga är det sagoutgivarens sätt att försöka anpassa innehållet efter den unga publiken som räknats som mottagare (Swahn 1992: 12). Det är inte bara anpassningen till barn som fått sagoutgivarna att förbättra den enkla, konstlösa form som följde sagorna i den muntliga traditionen. Sagoutgivarna har broderat vidare med folkliga egenskaper och lagt till symboliska, pedagogiska och andra drag som är främmande för den folkliga berättarkonsten (ibid: 12).

Stith Thompson skriver i inledningen till *The Types of The Folktale. A Classification and Bibliography* (1981) att Antti Aarne hade gjort ett bra jobb med att katalogisera finska sagor samt sagor som förekom i norra Europa. Men däremot hade sagor som berättades i de södra delarna av Europa, i Asien och Indien inte blivit insatta i typkatalogen (Thompson 1981: 5). Det förekommer många undersagor i Medelhavsområdet och i Indien som kan uppfattas som viktiga, anser Thompson (ibid: 5). Thompson skriver att det tyska ordet *Märchen* är betydligt bättre än engelskans *folktale*, men att många berättelser som förekommer i indexet inte är *Märchen* (Thompson 1981: 7). De som har studerat folksagan har märkt att ett stort traditionsområde sträcker sig från Irland till Indien, där samma berättelser kan hittas. Några av berättelserna breder ut sig över hela området, medan andra berättelser har emigrerat till andra kontinenter tillsammans med människorna (ibid: 7). Carl Wilhelm von Sydow kritiserade typkatalogen under 1930-talet och skrev uppsatser där han föreslog en mångsidigare inriktning på folksagan som forskningsämne (Peterson 1990: 20).

I Antti Aarnes och Stith Thompsons *The Types Of The Folktale. A Classification And Bibliography* (1981) ges alla sagor ett typnummer (AT). Aarne noterar olika versioner av sagan, ibland är häxan ett troll, ibland är barnet ensamt och ibland är barnen flera. Och ibland kallar Aarne protagonisten enbart för hjälte. Jag följer Aarnes indelning i detta kapitel. Sagan *Barnen och Trollet*, som har AT numret 327, handlar om barn som överges av sina fattiga föräldrar i skogen, men de hittar tillbaka hem genom att använda sig av trasremsor eller stenar (Aarne 1981:

116). Jag använder mig mest av denna version som finns i AT 327, eftersom Aarne noterar här mycket de händelser och motiv mycket mer detaljerat än vad han gör med *Hans och Greta* som har AT numret 327A. Aarne noterar det finns centrala motiv i sagan som är följande: barnen använder de sig av brödsmlor som fåglarna äter upp, så att barnen får vandra omkring i skogen tills de kommer fram till ett pepparkakshus som tillhör en häxa.

Aarne tar upp de olika motiv som förekommer i en saga som den här (Aarne 1981: 116). I sagan/sagorna förekommer fattiga föräldrar som överger sina barn. Barnen är övergivna i en skog, hittar hem med hjälp av brödsmlor, småsten, spannmål osv, men brödsmlorna eller spannmålet äts upp av fåglar. Natten tillbringas i ett träd, eller hjälten tillbringar natten i ett träd, ljuset från ett hus bakom träden leder till ett äventyr, huset som är gjort av pepparkaka eller kaka, trollets pepparkakshus lurar barnet, ett stort troll. Aarne nämner även jätten Polyphemus från den grekiska mytologin, ett dumt troll och kannibalism. Barnen kommer in i trollets hus, Tumling eftersom hjälten är lika liten som en tumme, trollet bär offret i en säck, den fångade fyller säcken med djur eller föremål och flyr, trollet fångar in offret. Hjälten hålls i gömman och trollets fru, ibland dotter, sviker trollet, när han känner lukten av människoblod, kannibalen återvänder hem och känner lukten av människokött och gör utrop, kannibalen försöker göda offret. Kannibalen skär av ett finger på offret för att undersöka hullet, men den fångade sticker ut ett ben istället, kannibalen slipar sin kniv för att döda fången, trollet slipar tänderna för att döda fången (ibid: 116). Utbytet orsakar att trollet dödar sina egna barn (Aarne 1981: 116–117).

Aarne lyfter senare fram tre olika former av sagor som påminner om den tidigare som jag beskrev ovan, men det är bara *Hans och Greta* som jag fokuserar på. *Hans och Greta* innehåller samma motiv som *Barnen och trollet*. Deras föräldrar överger dem i en skog, det förekommer ett pepparkakshus, pojken ska bli fet och häxan slängs i ugnen, barnen får hennes skatt (Aarne 1981: 117). Hos Antti Aarne har *Hans och Greta* numret 327 A, och sagan har samma motiv som *Barnen och Trollet*. I *Hans och Greta* överges barnen av föräldrarna i skogen, och i sagan förekommer även ett pepparkakshus. Pojken ska gödas, men det är häxan själv som hamnar i ugnen. Barnen kommer också över häxans skatt (ibid: 117).

2.2 Allmänna perspektiv på narrativ

I det här kapitlet går jag in på allmänna perspektiv på berättande. Sagor är berättelser som kan återges på olika sätt, ur olika perspektiv och kan tolkas på varierande vis. Senare i avhandlingen

går jag in på att en pjäs som framförs också är en berättelse. Pentti Leino behandlar tolkandet av berättelser i *The Interpretation of Tales in Folkloristics* (1989) och analyserar själva tolkandet ur tre olika synvinklar. Den första synvinkeln är hur forskaren inom folklören tolkar berättelserna, det vill säga tidpunkten hen försöker undersöka dem samt vad hen baserar tolkningarna av dem på (Leino 1989: 29). Den andra synvinkeln är åhörarna och hur de tolkar det som de lyssnat på, och den tredje synvinkeln är berättarens tolkning av berättelsen, hur berättelsen hänger ihop och på vilka grunder (ibid: 29). Leino ställer även frågan: Vad är berättande? (Leino 1989: 30). Leino frågar om man tolkar en och samma historia eller om det är olika historier. Han ställer dessa frågor ur de tre olika synvinklarna som jag nämnde. Enligt Leino är en roman eller en novell en strukturerad berättelse, oavsett vem som läser den, var och hur. Det finns alltså en grundläggande klarhet mellan det skrivna berättandet och det muntliga berättandet (ibid: 30). Sagor och sägner är inte vilka muntliga berättelser som helst, då de även förekommer i en form som existerar utanför själva framförandet, annars skulle de inte vara folklöre, skriver Leino (Leino 1989: 31). Sagor förekommer mer inom en grupp händelser där det finns frihet att forma olika sammanställningar. Det är därför som det är omöjligt att fastställa till exempel specifikt varifrån en saga kommer (Leino 1989: 32).

Linda Kinsey Adams behandlar det folkliga berättandets urform i *Folk Narrative* (1990). Enligt Adams är berättande en händelse och berättelser kan berättas, skrivas, sjungas, göras som skådespel, dansa eller framföras på många olika sätt (Adams 1990: 23). Det går att finna berättande i konversationer, tal, sånger, böcker, tidskrifter, filmer, tv program, radion och på andra mediekanaler. Några berättelser är världskända medan andra är personliga eller begränsade till en viss grupp. Precis som en berättelse som läses i en bok, innehåller det muntliga berättandet en handling som innehåller en rad händelser som avslöjar en bestämd ordningsföljd med tiden, skriver Adams. De har en början, mitt och ett slut och är ibland bestämt markerade, till exempel när någon säger ”det var en gång”, vet åhöraren att hen kommer att få höra en saga (ibid: 23).

2.3 Narrativ och teater

Jag fokuserar mig här på det narrativa och teater samt förklarar hur dessa hör ihop. Senare i kapitlet förklarar Richard Schechner vad teater är för något. Michael Wilson skriver i *Storytelling and Theatre* (2006) att skådespelaren som berättare är ingen ny idé. På de allra första teatrarna var teatern en berättande teater som utgick från personliga erfarenheter, ungefär som grottmålningarna som har upptäckts i de norra delarna av Spanien och de södra delarna av

Frankrike (Wilson 2006: 4). Historiskt har det förekommit olika former av teaterformer som har haft olika förhållande till berättandet och till historieberättandet. Wilson ger som exempel bland annat den teater som förekom i antikens Grekland och den teater som fanns i det elisabetanska England som hade starka band till berättandet, precis som de medeltida religiösa dramerna och *commedia dell'arte* i Italien. Den tyska pjäsförfattaren, regissören och teoretikern Bertolt Brecht (1898–1956) visar exempel på en återgång till historieberättandet, efter den mer anti-narrativa hållningen inom naturalismen, skriver Wilson. Idag är det italienaren Dario Fo, amerikanen Spalding Gray och britten Ken Campbell samt den brittiska teatergruppen *Forced Entertainment* och den amerikanska gruppen *Wooster Group* som har ett sammansatt förhållande till berättande (ibid: 4).

Själva historieberättandet hade sin uppgång under det sena 1900-talet, sammanfattar Wilson, och det är förenat med skådespelartraditioner (Wilson 2006: 120). Historieberättandet återuppstod 1968 ur den alternativa teaterformen, och Brechts verk började uppfattas som en av nyckelinfluenserna till rörelsen. Brecht och flera andra började representera en tillbakagång till själva berättarcentrumet, efter naturalismens anti-berättarhållning. Wilson anser att det ur ett tjugohundratalsperspektiv går att uppfatta Ibsens och Tjechovs verk som om de vore byggda kring ett starkt berättande, speciellt om de jämförs med samtida, experimentella och postdramatiska föreställningar (ibid: 120). Orsaken till att naturalismen har en negativ inställning till berättande, är att berättandet anses ha en konstgjord struktur som utnyttjar olika händelseförlopp, för att ge dem mening (Wilson 2006: 121). Med berättandet vill man alltså tolka händelser och ”förvränga sanningen” i en viss utsträckning i själva processen. Det här kan tolkas som att all form av berättande är någon form av fiktion, medan naturalismen vill presentera en del av livet, en spegel mot verkligheten, skriver Wilson. Naturalismen föredrar ett mer karaktärbaserat drama, där individerna är karaktärer som styrs av psykologiska faktorer, istället för att vara en berättelse. Karaktärerna har en historia och framtid vilket betyder att pjäsen är mer en ögonblicksbild istället för ett berättande med eget initiativ med en början, mitt och ett slut (ibid: 121).

Wilson anser att historieberättandet ändå har separerats från teatern, men han anser att det kanske har varit en nödvändighet, eftersom då har historieberättandet haft en chans att utvecklas (Wilson 2006: 141). Historieberättare och skådespelare övar, förbereder och skapar verk på olika sätt. Historieberättare har ett annat förhållande till sitt material och fängslar sin publik på ett annat sätt än en skådespelare gör. Dessutom arbetar historieberättarna på ett annat ekonomiskt fält än

skådespelarna, anser Wilson (ibid: 141). Ändå förekommer det tillräckligt med exempel som visar att skådespelare och historieberättare närmar sig samma aktivitet, men från olika håll (Wilson 2006: 142). Skådespelare och teatergrupper bör möjligen känna till historieberättandets finesser liksom historieberättarens konstnärskap samt engagera sig mer inom historieberättarrörelsen. Dessutom bör historieberättare inte uppfatta sig själva som ensamma väktare som står vakt om en historisk konstform. Skillnaden mellan historieberättandet och teater blir otydligare och mindre olika, eftersom historieberättare har tagit i bruk skådespelarteknik, hjälpmedel i framförandet och uppsättningen. Teatergrupper fortsätter däremot att producera föreställningar som tagit i bruk historieberättartekniker och repertoarer. Wilson anser att om det här fortsätter kommer teatern och historieberättandet åter att gå samman och bli omöjlig att särskilja från varandra, vilket leder till att termerna skådespelare och historieberättare blir mer inbördes utbytbara (ibid: 142).

Richard Schechner skriver i *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment. A Communications-Centered Handbook* (1992) att ramen för teater kan definieras som själva görandet i händelsen, det vill säga allt som någon gör och som hen kallar för teater är teater (Schechner 1992: 272). Det här är, enligt Schechner, något som många artist som framför något anser. När filosofen, kompositören och musikartisten John Cage uppmanades definiera teater, svarade han att teater är något som inkluderar både ögat och örat. Schechner anser att dessa två definitioner är väldigt inkluderande. Det förekommer en konservativ definition som är mycket konservativa till sin struktur och som kännetecknar vissa händelser. När Aristoteles definierar tragedin, som en imitation av handlingar med tillräcklig omfattning för att bli fullständiga i sig. Språkligt ska tragedin vara behagligt förskönat, framställt och inte bara uppräknat. Incidenter som väcker medlidande och fruktan som leder till en emotionell katharsis effekt ska ingå. Trots dessa definitioners elegans, orsakar de ändå problem när de blir till regler som artisterna ska följa. Från sena medeltiden till 1800-talet var den västerländska dramaturgin haltande på grund av Aristoteles beskrivning och dess begränsande tolkningar av den attiska teatern (ibid: 272). Attika är ett landskap i Grekland dit bland annat staden Aten tillhör, där de antika dramerna hade sina framföranden.

Teater är egentligen en subkategori inom framförandet, ett brett spektrum som omfattar konst, aktivitet och beteende (Schechner 1992: 273). Själva klassifikationsproblemet blir mer komplicerat, eftersom ett enda framförande kan blanda ihop olika kategorier. Teater är föränderlig och provocerande. Dess fundamentala impuls är att skapa levande varelser eller att

sammanföra varelser till ett här och nu, som annars skulle existera enbart i en icke-verklig sfär som är otillgänglig för människor. Teatern kräver tränade, uppklädda, ofta maskerade, uppträdande personer som framför berättandet. Några teatrar, speciellt det moderna västerländska dramat, betonar även den talade dialogen. Däremot är inte dialogen nödvändig inom teatern, anser Schechner. Det som räknas är den systematiska samverkan mellan en sammansatt uppsättning av behandlad framförd text (Schechner 1992: 274).

3 Teoretiska redskap

I detta kapitel presenterar jag sagans innehåll med fokus på karaktärerna, det vill säga dess intrig, med sagans funktion, teman och sagans narrativa aspekter.

3.1 Berättelsens karaktärer

För att kunna analysera karaktärerna kommer min analys att innehålla drag av tematisk-analys. Först måste man även ställa frågan: Vad är en karaktär i en text? Enligt *Institutet för språk och folkminnens hemsida: Språkrådgivning: engelska och svenska* betyder ordet karaktär rollfigur, (roll)gestalt, figur, person(lighet), typ, varelse, skepnad, uppenbarelse, karaktär.

De karaktärer som jag analyserar är styvmodern, den goda féen (som endast förekommer i teatermanuskriptet och pjäsen), häxan och själva familjen. Margareta Bäck-Wiklund och Birgitta Bergsten skriver i *Det moderna föräldraskapet. En studie av familj och kön i förändring* (1997) om kvinnan och mannen i myt och saga. De lyfter fram den norske psykologen Paul Moxnes som har teorier om mannen och kvinnans ställning inom myter och folksagor och anser att gudarnas, det vill säga antikens och Nordens, gestalter uttrycker och blandar alla mänskliga uttryck och känslor. Gudinnan Freja förenade tre kvinnliga stereotyper, häxan och i den i häxan inrymda horan och madonnan. Folksagans goda man representeras av den gode fadern eller av den gode sonen som framställs som gud, vinnare och frälsare (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 38–41). Deras belöning är folkets beundran, den vackraste kvinnan samt makt, gods och guld. Folksagans goda kvinnor representeras av den goda modern eller av den goda dottern och deras plats är hemmet samt deras belöning andras välgång (ibid: 41). Det här är något som jag går mer in på i min analys, när jag analyserar styvmodern. Jag fokuserar mig på dessa karaktärer, eftersom det är de som för handlingen framåt.

3.2 Sagans teman

Övriga teman som jag senare analyserar är ondskan i *Hans och Greta* och hungersnöden som ett tungt tema. I *Var trogen i allt* (2007) skriver Blanka Henriksson lite om tema-analys. I tema-analys kategoriserar man materialet i olika grupper eller teman, det vill säga man utgår ifrån det egna materialet för att hitta olika kategorier som skapar en mening (Henriksson 2007: 36). Det är i materialet som man söker efter teman och temat kan vara genomgående eller i fakta som är relevant (ibid: 36). Materialet som jag använder mig av är bilderboken, folksagan, teatermanuskriptet och pjäsen. Det är ur detta material som jag plockar ut de teman, alltså karaktärerna, ondskan och hungersnöden, som jag sedan analyserar.

Charlotte Hagström och Carina Sjöholm skriver om tematisering i *Nya frågor till gamla svar. Frågelistor som historisk källa* (2017). Enligt Hagström och Sjöholm går det inte att befria sig från teoretiska perspektiv, eftersom forskarens teoretiska ramverk har betydelse för det material som skapas. Ett sätt som man väldigt ofta använder sig av är att skapa ett system för det material som man sedan strukturerar (Hagström & Sjöholm 2017: 139–141). När jag senare analyserar mina teman delar jag in dem i små delkapitel i analysen, för att det ska bli mer strukturerat.

I *Doing Thematic Analysis: A Practical, Step-By-Step Guide for Learning and Teaching Scholars* (2017) skriver Moira Maguire och Brid Delahunt att tematisk analys är en process som identifierar mönster eller teman. Målet är att identifiera teman, alltså det mönster som är viktiga eller intressanta (Maguire & Delahunt 2017: 3353). Enligt Maguire och Delahunt ska teman vara sammanhängande och ska även vara skilda från varandra (Maguire & Delahunt 2017: 3358). Mina karaktärer är sammanhängande, eftersom de förekommer i samma berättelse. Men det som skiljer dem åt är hur de porträtteras i de olika materialen och genom sina olika handlingar. Styvmodern vill bli av med barnen, men Fru Måne vill hjälpa dem, Häxan (som i pjäsen och teatermanuskriptet heter Hedwig) vill äta barnen.

3.3 Narrativa aspekter

De narrativa aspekterna behöver jag för att förstå sagans funktion. Jag använder mig av Vladimir Propps 31 funktioner och Bruno Bettelheim. Propp är strukturalist och Bettelheim är psykoanalytiker, men även om de båda är två olika ”skolor” vill jag ändå undersöka om dessa två kan användas i en och samma analys.

Vladimir Propp var en rysk strukturalist som analyserade folksagornas morfologi, det vill säga formlära. Alan Dundes skriver i introduktionen till Propps *Morphology of the Folktale* (1971) att Propp delade in folksagorna i funktioner, till exempel är den första funktionen, en familjemedlem är frånvarande (Dundes 1971: 8). Propp skriver att ordet *morphology* betyder studiet av former och anser att det är möjligt att studera formen av sagor på samma sätt som olika organiska formationer (Propp 1971). Då sagor är exceptionellt olika, kan de därför inte studeras i sin helhet utan de måste delas in i avsnitt, det vill säga klassificeras (Propp 1971: 5). En saga börjar vanligtvis med en inledande situation som till exempel familjemedlemmar som räknas upp eller hjälten som presenteras genom sitt namn eller status. Även om det inte är en funktion är det ändå ett viktigt morfologiskt element (Propp 1971: 25). Jag presenterar Propps funktioner mer i kapitel 7 när jag analyserar narrativet i *Hans och Greta*.

Bruno Bettelheim behandlar barn och deras relation till sagor i *Sagens Förtrollande Värld* (1982). Jag använder mig av honom, eftersom regissören till *Hans och Greta* rekommenderade Bettelheim, när han själv hade haft nytta av Bettelheims teorier i sitt regiarbete. Bettelheim anser att det är genom folksagorna som barnet förstår fantasins nya dimensioner (Bettelheim 1982: 13). Det är också tack vare folksagans utformning som barnet kan gestalta sina dagdrömmar och kan ge sitt liv en bättre inriktning. Psykoanalysen i sig kom till, enligt Bettelheim, för att göra det möjligt för människor att acceptera livets problematiska natur (Bettelheim 1982: 13–14). Freud ansåg att människan måste kämpa modigt mot det som verkar vara överväldigande, för att kunna få ut en mening med sin tillvaro. Bettelheim anser att *Hans och Greta* sagan handlar om barnets försök att klamra sig fast vid föräldern fast tiden är inne att bege sig ut i världen på egen hand (Bettelheim 1982: 22). Dessutom ligger vikten på att komma över det orala stadiet som symboliseras av hur barnen äter av häxans pepparkakshus. Enligt Bettelheim har sagan något att ge det yngsta barnet som ska ta sina allra första steg ut i världen. Sagan gestaltar barnets rädsla och lindrar den, eftersom rädslan förekommer i en överdriven form, rädslan för att bli uppäten. Men sagan visar att rädslan är onödig, då barnet segrar över den hotfulla fienden, nämligen häxan (ibid: 22). Jag kommer mer in på Bettelheim psykoanalytiska teorier i min analys. Då jag använder mig av hans analys om *Hans och Greta* och om relationen mellan barnet och folksagan.

4 Deltagande observation som metod

I det här kapitlet behandlar jag deltagande observation som metod. För att förstå bättre vad jag skulle skriva om tog jag kontakt med Svenska Teatern i Helsingfors och frågade om jag fick komma och se på när de övade inför pjäsen *Hans och Greta*. Kenneth Granholm och Jan Svanberg skriver i *Metodkompassen* (2004) att det lönar sig att ta reda på så mycket som möjligt om fältet. Med min bakgrund som amatörskådespelare kände jag mitt fält från början redan till en del, åtminstone kände jag till hur man repeterar inför en föreställning. Jag märkte att jag hade en stor nytta av mina tidigare teaterkunskaper, eftersom jag märkte att övningarna inte skilde sig från den repetitionsform som jag var van vid. De övade inte till exempel från första aktens första scen, utan scenerna övades i en sådan ordning som passade gruppens tidtabell, då bland annat en av skådespelarna kunde ha flera andra föreställningar att arbeta med. Regissören avbröt också då och då när en skådespelare behövde extra hjälp eller om scenen höll på att tappa sitt tempo. Orsaken till att jag ville observera deras arbete berodde främst på att jag inte inledningsvis visste hur jag skulle bygga upp min gradu. Jag visste att jag ville skriva om teater och om berättandet, men det kändes som att en deltagande observation kunde ge mig någon form av en helhetsbild. Att få se själva övningarna kunde kanske få mig att se själva berättandets uppbyggnad; hur formar de folksagan till en pjäs? Dessutom antog jag att det skulle vara svårt att få en kopia på själva manuset och tyckte att det är bra att gruppen får se mig personligen. Granholm och Svanberg skriver att man ska tänka mycket på sina möjliga förståelser när man sedan besöker sitt fält (Granholm & Svanberg 2004: 77). Även om fältet är helt obekant kommer man ändå att ha förförståelse och det kommer att ta tid tills man gör rimliga tolkningar av det som man har observerat (ibid: 77).

5 Sagobok, teatermanuskript och fältarbete som material

Då jag har valt att som tema ha teater och berättelse, hur en saga formas till att ha varit en muntligt traderad folksaga till att bli en familjepjäsa, använder jag mig av pjäsens manuskript och en sagobok som handlar om *Hans och Greta* som material. Sagoboken jag använder mig av är en bilderbok från 2018. Jag fick även möjlighet att åka till Svenska Teatern i Helsingfors och göra ett fältarbete i form av deltagande observation som innebar att, jag följde med gruppens övningar. Pjäsen skulle nämligen läggas upp Svenska Teaterns Stora scen. Jag kunde vara närvarande endast

fyra gånger, eftersom övningarna pågick från början av september till slutet av oktober. Under deras generalrepetition var jag närvarande när de övade sig igenom den första akten, men inte den andra, eftersom hölls sent på kvällen och det passade inte min tidtabell. Däremot fick jag, i samband med det första besöket på teatern, en kopia av deras manuskript.

5.1 Sagoboken

Sagoboken jag använder mig av är illustrerad av Alexander Jansson och utgiven av Brombergs förlag 2018. Jansson återberättar och illustrerar sagan fritt efter bröderna Grimms sagoversion. Bilderna växlar mellan ljusa och mörka färger. När Hans och Greta är i fokus är färgerna ljusa, men annars har Jansson använt sig av väldigt mörka färger. Speciellt när styvmodern lyfts fram eller när de är i skogen. Men när Hans och Greta är ensamma i skogen, är månen illustrerad som väldigt ljus. I den scen Hans sitter fast i buren, är bilderna ritade på ett sätt som troligen ska väcka ångest hos läsaren. Då har Jansson använt sig av svart och rött. Även scenen när häxan sätter på ugnen och senare blir inknuffad i den, har samma röda och svarta färger använts, för att sedan återgå till den mörkblåa färgen när de springer tillbaka ut i floden. När de möter den vita anden har skogens mörka färger övergått till ljusare blå och ljusare grön. Den är inte längre illustrerad på ett skrämmande sätt. När de kommer hem och återförenas med sin far är färgerna helt och hållet ljusa och bilden föreställer en vacker sommardag. Däremot sitter det skuggvarelser, med gula ögon, vid skogsbrynet. Precis som om illustratören skulle vilja säga att trots det vackra slutet, finns mörkret fortfarande kvar. Dessa skuggvarelser gör ingenting utan finns i bakgrunden och följer med det som Hans och Greta gör. Dessutom är de uttryckslösa och kan möjligen uppfattas som en symbol för något, som till exempel Hans och Gretas känslor och tankar.

Janssons version av folksagan påminner mycket om den sagovariant som förekommer i Antti Aarnes index. I Antti Aarnes index har folksagan *Hans och Greta AT* numret 327 A (Aarne 1981: 117). I indexet framgår att sagan består av följande motiv: föräldrarna överger sina barn i skogen, de kommer till pepparkakshuset, pojken ska bli fet och häxan kastas in i ugnen. I slutet får barnen hennes skatt (ibid: 117).

Jansson har inspirerats av bröderna Grimms version av sagan. I *Bröderna Grimms sagor* (1983) beskrivs styvmodern som elak och Hans som är det äldre syskonet den som löser alla problem,

tills de kommer till häxan och Greta blir den som får komma med lösningar. I den här versionen, ser Hans efter sig två gånger, första gången när han slänger kiselstenarna och andra gången när han slänger brödbitarna (Grimm & Grimm 1983: 86–87, 90). Han skyller på att han ser efter sin kattunge första gången och andra gången säger han att han ser efter sin duva. Dessutom anser Hans även att Gud ska hjälpa dem ett par gånger, första gången efter att han samlat in kiselstenarna och tröstar Greta. Andra gången efter att styvmodern låst dörren och han kan inte ta sig ut för att samla kiselstenar. Då säger han till Greta, innan de somnar, att den Gode Guden ska hjälpa dem. Även Greta ber Gud om hjälp när hon måste bära in vatten medan häxan försöker göra Hans fet. I Janssons illustrerade version, ser varken Hans efter sig och ingetdera av syskonen förväntar sig att en övre makt ska komma och rädda dem. Däremot beskrivs häxan på samma sätt både hos Jansson och hos bröderna Grimm. Häxan har röda ögon och ser inte så bra, men de kan lukta sig till människobarn eller människor (Grimm & Grimm 1983: 87–92).

I bilderboken vänder sig Hans inte om och ser efter sina djur innan de går in i skogen och varken han eller Greta eller någon annan karaktär för övrigt, väntar sig att de ska få hjälp från Gud. Janssons bilderbok ska läsas för småbarn som samtidigt kan se på bilderna. Dessutom lever vi i ett ateistiskt samhälle, så tanken på att en gudom kommer till räddning är möjligen därför mindre vanligt. Medan bröderna Grimms version från 80-talet som jag använder mig av är en bok full med text med väldigt bilder som passar äldre barn och läses för dem innan de går och lägger sig. Ändå har man behållit behållit det religiösa hoppet att Gud ska komma och rädda barnen. Det kan bero på att bröderna Grimms version är deras egen sagosamling som härstammar från 1800-talet då religion ännu var en viktig del av samhället. Något som syns i folksagorna.

5.2 Teatermanuset

Här utgår jag från teatermanuskriptet men även från generalrepetitionen som jag fick följa med. Manuset består av 79 sidor och är fastsatt i en blå mapp. På pärmen framgår manusförfattaren, all Lucy Kirkwood, vem har fungerat som översättare samt vem eller vilka har stått för bearbetningen. Den första aktens första scen inleds med att en saga uppenbarar sig i formen av en bok med ögon, mun och tänder. De sju bröderna Grimm rusar efter den och jagar den med ett enormt nät, medan Jacob Grimm talar till publiken. Han berättar att det är vansinnigt svårt att fånga sagor och då flyger en ny saga förbi som bröderna försöker fånga. Jacob fortsätter att berätta att de befinner sig i Svarta Skogen och att där finns det massor av sagor. Samtidigt, när

han presenterar skogen, blir ljuset på scenen dunkelt och mystiskt. En till saga dyker upp som bröderna försöker fånga. Jacob berättar att Svarta Skogen heter så, eftersom träden som några kallar för ädelgranar och som andra kallar för julgranar, är höga och täta så att solljuset inte kan lysa genom dem. Då, när han nämner träden, växer det fram träd på scenen. Jacob berättar att det är beckmörkt i den Svarta Skogen och då blir det beckmörkt på scenen. Trots att det är beckmörkt kan man ändå se lite grann, förklarar Jacob och då kommer ljuset tillbaka. Jacob fortsätter att berätta om sagor och säger att de tycker om mörka skogar, att de lever vilda där precis som mygg eller rackartyg. Då dyker det en ny saga upp som bröderna försöker fånga, men den rymmer iväg. Jacob presenterar sig och då undrar de andra bröderna vem han talar med. Jacob presenterar resten och säger att de är hans bröder och att det är de som är bröderna Grimm. Den ena brodern som i manuset heter Broder 2, frågar Jacob varför han står och talar med sig själv, eftersom Broder 2 är väldigt närsynt. Jacob viftar mot publiken och säger att han talar till dem, att de andra bröderna ska ta på sig glasögonen. De övriga bröderna tar på sig glasögonen och skriker till när de ser publiken, men som de sedan hälsar. Då berättar Jacob att det är de som är bröderna Grimm och att de jobbar med att fånga sagor. Bröderna intar en grupp-pose, förutom Broder 3 som påstår att det är han som gör allt jobb. De börjar gräla med varandra och det uppstår slagsmål. Men de slutar och undrar varför de slåss och berättar att de inte har fångat en saga på sex månader och att de är utsvultna. Medan en annan av bröderna berättar att han har bara ätit kål. Jacob berättar att han har skor som är gjorda av igelkottar något som han visar genom att gå. Han undrar också om det är dags att sluta jaga sagor, trots att de övriga bröderna protesterar. Några av dem uppmuntrar honom genom att säga att de fångar nog en snart och Jacob uppmanar publiken att de ska säga om de ser en saga. Då flyger en saga förbi som de lyckas fånga till deras stora glädje. Bröderna tar en titt på sagan, men börjar se bekymrade ut, eftersom den stinker och låter. Då börjar de övriga bröderna säga åt Jacob att de inte tycker om den, då de uppfattar den som skrämmande och att den luktar illa. En av bröderna tycker de ska släppa den, men det går inte Jacob med på. Jacob frågar vad den heter och efter att den har sagt att den heter Chess, Hata Nesor, Strong, Hes och Granat säger den tillslut att den heter Hans och Greta. Då tänker bröderna ta reda på vilka Hans och Greta är genom att ta fram maskinen som heter confabulatorn.

Wilhelm Grimm sätter sig på maskinen, något som Jacob genast säger åt honom att han inte ska göra. De lägger igång maskinen genom att justera visare och inställningar, ställer in en tratt genom vilken sagan ska hållas. Bröderna vevar också på grejsorna [sic] och maskinen börjar arbeta. Jacob berättar att confabulatorn uppfanns av deras gammelmöster Berenice innan hon

dog. Han förklarar också hur maskinen fungerar, maskinen har specialanpassade hörlurar som Jacob säger att han lägger in i hjärnan. Han berättar muntligt om sagan medan hans bröder skriver ner den. Wilhelm sätter sig åter på maskinen, något som Jacob igen får uppmana honom att inte göra. Maskinen slutar mitt i allt att fungera och då blir bröderna rädda för att den kanske är sönder. Bröderna håller då olja i maskineriet och då börjar den fungera igen. Jacob uppmanar sina bröder att hålla i sagan innan maskinen slutar att fungera igen. Jacob får en sak som liknar en mikrofon och börjar tala sagans ord. Han säger ”Es war einmal” och en av bröderna översätter och säger att det betyder ”det var en gång”. Jacob fortsätter att säga att för flera hundra år sen i ett märkligt land långt borta som hette Deutschland, varpå en annan av bröderna översätter och säger att det betyder Tyskland. Jacob fortsätter att berätta att det sker på ett ställe som heter Schwarzwald och en till av bröderna säger att det betyder Svarta Skogen. Jacob berättar att där var det Hungersnot. Och åter igen är det en annan av bröderna som översätter och säger att det är ett roligt ord på tyska, men inte på svenska. Eftersom på svenska betyder det hungersnöd, alltså det finns inte mat någonstans på stora områden. Jacob berättar att Hans och Greta bodde i den Svarta Skogen med sin pappa Johann som var vedhuggare och sin styvmor Marta som inte tyckte om dem. Då sätter sig Wilhelm på confabulatorens igen medan Jacob berättar att de var alla hungriga och väldigt olyckliga för det är svårt att vara lycklig under hungersnöd. Plötsligt avbryter han och säger åt Wilhelm att inte sätta sig på confabulatorens och då börjar Wilhelm sjunka in i den. De övriga bröderna försöker rädda honom, men han sjunker in och ropar efter dem. Wilhelm berättar att han är inne i maskinen och att han aldrig sett en saga inifrån tidigare och att det låter konstigt i öronen. Då går confabulatorens upp i varv och alla bröderna sugts in i den. De kommer in i sagan och då öppnas ridån och bröderna irrar omkring i skogen. Jacob ropar efter sina bröder och får olika svar och han ropar också till Wilhelm och säger att han ska följa Jacobs röst. De andra bröderna ropar att de är under en gran, men Jacob vet inte vilken gran de menar, då skogen är full av granar. En annan av bröderna ropar att han är under den stora granen och bröderna samlas kring den.

Sen börjar sagan där barnen har det illa ställt hemma, hur de kommer in i skogen, möter häxan, lyckas fly därifrån och återförenas med sin familj. Men jag går mer in på handlingens detaljer i analysen.

5.3 Att vara ute på fältet

Jakob Löfgren skriver om fältarbete och om det praktiska i ... *And Death proclaimed "Happy Hogswatch To All, And To All A Good Night. Intertext and Folklore in Discworld-fandom* (2018). Enligt Löfgren innebär etnografiskt fältarbete mycket praktiska detaljer, eftersom det innebär väldigt mycket resande, planerande, fotograferande, skrivande och observerande (Löfgren 2018: 16). Etnografiskt fältarbete innebär också att man ska befinna sig på en viss plats vid en viss tidpunkt (ibid: 16).

I *Etnologiskt fältarbete* (1999) skriver Magnus Öhlander att fältarbetet läggs upp och genomförs beroende på hur man preciserar sitt studieobjekt samt vilka teorier som man använder. Tidigare var studieobjekten till en stor del bondesamhället och allmogen, samhället som var i en form av sagor, seder, folkstro, organisationsformer, arbetsliv, föremål och byggnader (Öhlander 1999: 10). Man dokumenterade det som man ansåg att var ett traditionellt samhälle som höll på att försvinna i och med det modernas framväxt. För att få kunskapen om bland annat det muntliga berättandet, bröllopseder, arbetsredskap och böndernas byggnadsteknik gav man sig ut i fält, uppsökte människor för att intervjua dem, tecknade av eller skaffade föremål, ritade deras byggnader (ibid: 10).

Oscar Pripp anser i *Etnologiskt fältarbete* (1999) att forskarens personliga inblandning i forskningsprocessen ska vara tydlig (Pripp 1999: 41). Redan en anteckning i fältdagboken är en tolkning av ett intryck, en person eller en händelse. Fältarbetaren är en inblandad aktör som måste samarbeta för att ett undersökningsmaterial ska kunna uppstå, även om det inte är lätt att upptäcka hur ens egen närvaro frammanar vissa ageranden, synpunkter och berättelser hos fältets olika aktörer (ibid: 41). Pripp delar in fältarbetet i tre olika aspekter, där den första aspekten handlar om hur människor i sina självpresentationer förhåller sig till verklighetsbilder som bland annat sprids genom forskningen och mediernas försorg (Pripp 1999: 43). Den andra aspekten är, enligt Pripp, att syna relationerna som fältarbeten upprättar med olika aktörer. Den tredje aspekten går ut på de etiska överväganden som fältarbetet medför. Pripp anser att genom media och övriga spridningsformer presenteras människor för budskap och den samtida verkligheten, bilder som exempelvis bygger på vetenskapliga tolkningar av hur människor av olika kategorier är skapade (Pripp 1999: 44–45). Individerna uppmärksammar och tolkar budskapen och infogar

dem i sina uppfattningar om sig själv och om andra (Pripp 1999: 45). När fältarbetaren ger sig ut på fältet och undersöker till exempel identitet och kulturmöten, finns det redan en införlivad uppfattning och tankefigur hos den tillfrågade, om vad som karakteriserar ett kulturmöte och varför det är nödvändigt att ha en identitet. Enligt Pripp uppstår det en rundgång när forskaren tolkar tolkningarna av det resultat de själva varit med om att sätta igång och sprida. Forskaren måste alltså reflektera över och ifrågasätta inlärt tänkande innan och under det pågående fältarbetet. Det händer ibland att fältarbetaren får kämpa för att hitta passande förhållningssätt, fortsätter Pripp att skriva. Fältarbetaren får gå igenom prövningar för att stärka sin position som självständig och även som obekvämlig undersökare. Pripp anser att fältarbetaren står på den goda sidan och måste kämpa för sitt oberoende (ibid: 45). Pripp behandlar även de roller som forskaren intar eller tilldelas av dem som forskaren möter under sitt fältarbete (Pripp 1999: 48). Exempelvis kan man dela samma erfarenheter, men man kan representera olika kön och kan tillhöra olika åldersgrupper. Det kan också hända att man inte heller delar samma bakgrund och levnadsöde (ibid: 48). Fältarbetarens växlande roller kommer tydligast fram då hen utför sin deltagande observation som anställd på en arbetsplats (Pripp 1999: 50). Det är då forskaren får brottas med en dubbel yrkesroll (ibid: 50).

Pripp behandlar även olika etiska riktlinjer som fältarbetaren kan möta (Pripp 1999: 51). Frågor som kan dyka upp är bland annat: Hur mycket måste jag berätta om min undersökning och dess syften? Var går gränserna i de relationer som jag upprättar med andra människor inom fältet? Vilka måste jag tillfråga om deras vilja till medverkan i undersökningen? Vad får jag göra med den information som jag samlar in? Fältarbetaren måste hitta en balans mellan den ena sidan att arbeta konsekvent och den andra sidan att visa människor respekt och vara lyhörd (ibid: 51). Rädslan för att stängas ute från fältet får fältarbetaren att undvika mycket information om sådant som kan motverka undersökningsdeltagarnas villighet att ställa upp (Pripp 1999: 52). Fältarbetstiden är nämligen begränsad och man är beroende av människors välvilja. Då är det lockande att föra fram tilltalande fördelar som till exempel att medverkan är en chans att göra sin röst hörd eller att det gäller viktig dokumentation eller att omvärlden måste få veta hur det egentligen förhåller sig (ibid: 52).

5.3.1 Fältarbetet

Jag berätta här om mitt fältarbete vid Svenska Teatern. Under våren, 2018 hade jag tagit kontakt med Svenska Teatern och presenterat mitt ärende för dem, att jag skulle börja med min avhandling pro gradu och att jag ville fokusera mig på *Hans och Greta*. Till en början var jag nervös, då jag inte visste hur de skulle ta emot mig, men jag fick ett vänligt meddelande där teaterchefens assistent berättade för mig hur jag skulle gå till väga, och att jag skulle ta kontakt med pjäsens regissör, Jakob Höglund. Jag tog kontakt med Höglund som gav mig de datum då de tänkte öva. Den allra första gången fick jag inte vara med, eftersom han då ville, vara ensam med teatergruppen. Det här var något som jag förstod, eftersom jag själv är amatörskådespelare och vet om att det första mötet är extra viktigt. Däremot fick jag medverka under den andra övningen. Jag åkte till Svenska Teatern och var nervös, då jag inte visste var de övade eller hur jag skulle bli mottagen. Receptionisten var vänlig och ringde Höglund, som skickade pjäsens inspicient, alltså en alltiallo, för att och hämta mig. Vi gick tillsammans till deras replokal och jag fick presentera mig och berätta, varför jag var där. Jag blev genast varmt mottagen av skådespelarna som var intresserade av mitt ämne. Jag bjöds på kaffe och fick sen sitta på en stol och iaktta deras arbete. Scenen som de den tjugoförsta september övade var Hans och Greta möter häxan i skogen. De övade inte scenerna i kronologisk ordning det vill säga från första aktens första scen till sista aktens sista scen, utan kronologin var en annan. Det här var ett övningssätt som jag då ännu, inte var van vid eftersom jag har haft övningar där scenerna har övats i kronologisk ordning. Det var först under min tid med Studentteatern som detta övningssätt blev bekant för mig.

Under fältarbetets gång, fick jag på avstånd skåda det som skedde under övningarna och hur sagan som pjäs tog form. Magnus Öhlander skriver om deltagande observation i *Etnologiskt fältarbete* (1999). Enligt Öhlander har etnologer alltid använt sig av observation som en del fältarbetet något som också gäller för folklorister. Att delta i människors dagliga liv, att observera miljöer och vad människor säger och gör har forskare gjort till en metod. Människor kan till vardags notera företeelser, kanske av ren tillfällighet eller för att de söker en viss slags information av nyfikenhet. Det som är en viktig del av forskningsprocessen är att vara nyfiken och att ha en fascination, men själva lusten att få veta fungerar endast i kombinationen av systematik och medvetenhet om vad man gör (Öhlander 1999: 73).

När skådespelarna började öva satt jag med penna och papper och iakttog vad de gjorde. Det första jag märkte var att häxan som karaktär skulle ha en tysk accent, vilket fick mig att förstås genast tänka på bröderna Grimm, att man ville lyfta fram det tyska i pjäsen. Jag började också tänka på kopplingen främling och barn, till exempel att barn uppmanas att inte följa med en främling. Det

påstås att det också är därför som teater en gång i tiden var en farlig konstform. Dessutom lyfter pjäsen fram hungersnöd som är ett allvarligt tema, men de får fram allvaret på ett mer lekfullt sätt. Häxan lockar först Hans genom att hon har bakat en rabarberpaj som hon gärna vill dela med sig eftersom, det skulle vara synd att kasta bort en massa oäten paj. Pepparkakshuset bestod av en liten husmodell som var prydd med godis, gjort av skumgummi, och när Hans och Greta ser detta godis tar glupskheten vid. Glupskheten kan tolkas som något negativt, om man tänker på de sju dödssynderna.

Under lunchen följde jag med skådespelarna till matsalen, mest med tanke på att inte tappa bort mig. Jag gjorde min prao vid Svenska Teatern hösten 2006 och kom ihåg byggnaden som en enda stor labyrint. Det visade sig, den fortfarande vara. Jag köpte en smörgås och en kaffe och satte mig vid samma bord med några av skådespelarna. Hon som spelade Greta var intresserad av mitt huvudämne och frågade vad det är som min avhandling pro gradu ska handla om. När jag berättade att den handlar om teater och berättande, att en pjäs är en berättelse, så höll hon med mig. Hon lärde mig också att i en pjäs berättar man däremot inte från A till Ö, utan berättandet kan gå i en annan ordning från A till H till C till K. Dramaturgin är alltså inte lineär.

Andra gången jag besökte Svenska Teatern var den tjugofjärde september. En av skådespelarna såg till att jag fick låna en reservnyckel så att jag enklare kunde ta mig till teatern. Den här gången inledde de övningarna med att öva scenen där styvmamman lämnar Hans och Greta i skogen. Då och då fick de avbryta, eller öva en annan scen under dagens lopp, ifall någon av skådespelarna var på kostymprovning. Det här kunde ske mitt i allt under dagens lopp. Även i sagan om Hans och Greta förekommer en styvmoder som är ond och vill barnet illa. Jag började tänka på den onda styvmamman som karaktär, eftersom den dyker också upp i andra sagor, som bland annat Snövit och Askungen. Är det alltid styvmamman som vill barnet illa? Är det för att hon är den främmande vuxna som kommer in i barnets liv? Birgit Hertzberg Johnsen skriver om den onda styvmodern i *Myten om den onde stemor* (1982). Enligt Johnsen förekommer det inga äventyr och visor om änkor med barn som gifter sig med barnlösa män. Däremot har visor och äventyr gjort narr av den som vill gifta sig, det vill säga den gamle mannen som blir lurad att gifta sig med den annorlunda unga kvinnan. I all folkdiktning om styvmodern är det mannen som hämtar med sig barnen in i det nya äktenskapet. Han är varken skild eller har utomäktenskapliga barn, utan han är änkring med ett eller flera barn från tidigare. Övrigt som förekommer i folkdiktningen om styvmodern är att mannen har en dotter som är nästan vuxen och är från det första äktenskapet. Konflikten mellan styvmodern och styvdottern hänger ihop med sammanhanget att styvdottern är

en nästan vuxen kvinna och hennes kontakt med det andra könet. En annan familjestruktur som förekommer nästan lika ofta är att änklungen har minderåriga barn från sitt tidigare äktenskap. Fokuset ligger främst på att småbarn är hjälplösa och kan utsatta för vanvård och misshandel av den nya modern (Johnsen 1982: 18).

Beskrivningen av styvmoderns roll är ofta negativ i folkdiktningen. Styvmodern framställs som ondskan personifierad, eftersom hon plågar och förföljer styvbarnen på olika sätt. Om hon är styvmoder åt minderåriga, lider de under vanvård, hårt arbete och misshandel. Är hon, däremot, styvmoder åt äldre barn försöker hon ofta döda dem eller jaga bort dem hemifrån. Folkdiktningens framställning av den onda styvmoderns motiv för sin dåliga behandling av sina styvbarn står i ett rimligt förhållande till graden av ondskan i hennes handlingar (Johnsen 1982: 19). Styvmoderns handlingar beskrivs alltid som onda, oberoende om hon har eller får egna barn eller om hon inte har egna barn. Styvbarnens öde motiveras inte med fattigdom och nöd. Det läggs vikt på att barnen längtar efter sin döda mor och att styvmodern stjälar moderns arv från dem. Styvmoderns negativa roll skylls aldrig på social status eller ekonomisk natur som följer med rollen. Utan hennes negativa roll uteslutar deras olyckliga karaktärsegenskaper, deras okänslighet och hjärtlösa ondskan. Styvmoderstatuset framför på detta sätt dessa onda individer i en maktposition ovan styvbarnen som de missbrukar (Johnsen 1982: 20).

Öhlander skriver att termen observera är missvisande, eftersom man då, tänker på det visuella, på synintryck (Öhlander 1999: 77–78). Att observera i fält inkluderar precis alla sinnen såsom syn, hörsel, lukt, smak och känsel (Öhlander 1999: 77). När man utför en deltagande observation innebär det att man som forskare också integrerar med de människor som man studerar (Öhlander 1999: 78). Förutom att man lär känna dem börjar man få liknande erfarenheter som de som man studerar har. Det här är erfarenheter som Öhlander anser att man ska tillvara på. Att observera är i en viss utsträckning även en kroppslig upplevelse (ibid: 78). Som jag skrev tidigare diskuterade jag med skådespelarna. Förutom att en berättade om hur en pjäs sätts att berättas går till, och att en annan ordnade åt mig en nyckel, var de nöjda med att jag hade fått ihop anteckningar under övningarna. Både skådespelarna, inspicienten och regissören gick med på att jag fick en kopia av teatermanuset, då jag avsåg att endast använda mig av det i min avhandling. En tredje skådespelare undrade vid ett annat skede om jag fick något ut av sitta och observera övningarna, och lät en smula orolig på rösten. Men jag svarade lugnt att jag var nöjd med det jag fick ut av det. Sedan undrade hon vad jag studerade och vad min avhandling skulle handla om samt vad man sen

kunde arbeta inom som folklorist och vad jag hade arbetat med och vad jag ville göra efter studierna.

Det som jag också märkte medan jag satt och observerade var att pjäsen var uppbyggd på ett otroligt barnvänligt sätt, mycket barnvänligare än de versioner av sagan som jag kom ihåg från min egen barndom. Varken styvmamman eller häxan porträtterades som något obehagligt, trots deras roller som elaka. De presenterades som något komiskt, som en ond person som hela tiden gör bort sig. Jag antar att man hade tänkt mycket på de allra minsta som kunde komma med sin familj och titta. Hans och Gretas pappa porträtterades som snäll, men lite korkad. Han älskade sina barn, men löd styvmamman blint. En annan scen som de också hann öva efter lunchen var en kort dansscen, där styvmamman har tillagat några maskar, direkt ur komposten till middag. Här relateras åter till pjäsens huvudtema hungersnöd.

Den här gången övade de också slutet av pjäsen. Hans och Greta hittar sin pappa i skogen, men de förenar sig också med styvmamman, som i pjäsen heter Marta. I den sagoversion, också den som jag använder mig av, och som jag antar att många bäst känner till har styvmamman dött när Hans och Greta hittar hem igen. I pjäsen har styvmamman Marta fått en rävsvars, eftersom i ett tidigare skede av pjäsens handling blir hon biten av en räv i stjärten. Dessutom ångrar sig styvmamman sina onda handlingar och Hans och Greta och säger ifrån åt henne på skarpen, att hon har behandlat dem dåligt och att de inte är beredda på att förlåta henne i första skedet. Men hon frågar om hon får bli deras vän, något som de går med på. I pjäsen har Hans och Greta hittat en massa juveler hos häxan som förvandlas till grönsaker när barnen tappar dem i marken. Det visar sig också att det har blivit julafton och de firar det som en lycklig familj.

Min tredje observation vid Svenska Teatern skedde den femte oktober. När jag kom skulle de börja öva scenen där man fick veta att häxan verkligen är en häxa. Det är en orsak varför Greta inte vill äta rabarberpaj hos häxan, då hon anser att häxan är en häxa, men Hans insisterar på att hon inte är det. Han anser att man känner igen häxor på tre olika sätt, de har ett djur som sällskap, det kliar i deras rumpor och att de brukar hosta upp ädelstenar. Jag anser att det är genom häxans beskrivning som folksagans tretal kommer fram, men det här återkommer jag senare till i analysen. Det visar sig att häxans medhjälpare som är en fladdermus och spisen egentligen är förvandlade människor. Fladdermusen är en dansare som har blivit förvandlad, eftersom han inte ville gifta sig med häxan. Spisen visade sig vara en man från Ryssland som, efter att ha blivit förvandlad tillbaka till människa, tänkte återvända tillbaka till sina hemtrakter.

Den här gången övade gruppen pjäsens början, där bröderna Grimm som är i pjäsversionen sju stycken, springer omkring i Svarta skogen och fångar sagor. Jag antar, att man försökte konkretisera insamlandet av sagor få barn, och detta sker genom att de springer omkring och försöker fånga dem med nät och hovar. Öhlander skriver att själva deltagandet i andra människors liv ger också möjligheten till att ställa frågor, genom att gör små oplanerade samtalsintervjuer, alltså man ställer frågor i samtalets form (Öhlander 1999: 78). Det här var något som jag inte gjorde, eftersom det inte fanns någon direkt möjlighet. Lunchpauserna var relativt korta och gav inte utrymme för intervjuer. Annars övade skådespelarna hela tiden, även fast de inte skulle vara ”på scen”. Någon satt och övade sig pianospelet som de behövde till en viss scen eller så var någon annan och övade in ett dansnummer. Att göra intervjuer skulle vara väldigt stressande och irriterande för dem. Det här är något som jag anser att man förstår, om man själv arbetat med teater. Man har en väldigt stram tidtabell som helst inte ska förändras. Öhlander nämner tre arbetssätt som man kan växla mellan under ett fältarbete som är baserat på observation, nämligen öppen observation, fokuserad observation och bedömning/utvärdering av material och arbetets fortskridande. Jag anser att mitt fältarbete bestod av en blandning mellan öppen observation och av fokuserad observation. I den öppna observationen observerar man allt möjligt, den som observerar försöker vara med i så många skilda sammanhang, pröva olika infallsvinklar och ställer frågor till det som han eller hon ser. I mitt fall bestod frågorna för det mesta av tänk om- liknande frågor i mitt huvud, medan jag satt och gjorde anteckningar. Övriga frågor som den observerande kan ställa är: hur ser det ut i rummet? Skiljer det sig från de andra? Vilka är de här människorna? Kommer de hit varje dag? Tilltalas de som kommer hit alltid på samma sätt?. Enligt Öhlander fungerar den öppna observationen som ett underlag för att formulera nya frågor, idéer och hypoteser (ibid: 78). Jag satt för det mesta och betraktade skådespelarna och deras arbete för att se pjäsens uppbyggnad. Men rummet var litet, fullt av kuddar, ett elpiano, ett akustiskt piano och teknisk utrustning samt bord och stolar. I bakgrunden fanns målade föremål som skulle föreställa lakritskonfekten som de använde sig av som rekvisita. Färgade gymnastikbollar fungerade som grönsakerna och kom fram slutet av pjäsen.

I den fokuserade observationen vidareutvecklas en del av lösa antaganden och hypoteser prövas (ibid: 78). Då ska observatören ha klart för sig vad han eller hon ska se efter, för att hitta det som talar för eller mot formulerade hypoteser (Öhlander 1999: 78–79). Om man använder sig av kortare eller längre pauser från fältet kan forskaren försöka etablera en distans till sitt material (Öhlander 1999: 79). På det sättet utvärderar forskaren den empiri som han eller hon dittills fått

in, bedömer det som saknas, formulerar nya frågor och hypoteser och gör planer för hur fältarbetet ska fortskrida. Det var just därför som jag hade pauser i mitt fältarbete, för att kunna få en distans och lättare avgöra hur jag skulle fortsätta. Den femte oktober satt jag inte heller och såg hela övningen tillslut, eftersom de skulle öva en scen efter lunchen som jag redan sett tidigare. Därför satt jag efter lunchen en kort stund, gjorde några anteckningar och tackade sedan för mig. Någon detalj måste alltid hamna i observatörens fokus medan annat väljs bort, skriver Öhlander. Forskaren ska söka sig fram i fält till vilken information som är relevant och ta vara på information som överraskar. Det är därför som pragmatisk systematik krävs, som betyder att fältarbetaren använder en medveten och genomtänkt metodologisk improvisation när det är nödvändigt (ibid: 79). Min improvisation var att ibland googla på sagan om *Hans och Greta* och scrolla igenom Wikipedia, trots att jag vet om att det inte är en trovärdig källa. Men jag läste ändå kort om att Hans och Greta som saga lär ha formats redan under trettonhundratalet under den stora hungersnöden. Dessutom lär det förekomma andra sagor som påminner om *Hans och Greta* bland annat en rysk version som heter *Vasilisa the Beautiful*, där huvudkaraktären blir lurad ut i skogen av sin styvmoder och möter Baba Yaga som också är en kannibalistisk häxa. Antti Aarne nämner denna form av askungesagor i sitt index med numret 334 (Aarne 1981: 125). I denna form av sagor förekommer det kannibalism, antingen är styvpappan eller styvmamman kannibal, eller så kommer flickan till en häxa eller något annat väsen (ibid: 125). En liknande saga som handlar om pojken hos djävulen eller häxan förekommer också med indexnumret 327G (Aarne 1981: 119). I den sagan ska också djävulen äta barnen, men det slutar med att han dör (ibid: 119). Fokuserad och öppen observation hör till det som ger deltagande observationen systematik, skriver Öhlander (Öhlander 1999: 79). Öhlander räknar upp två delar som ingår i systematiken, fokuserad och öppen observation är en av ingredienserna i systematiken. En annan är att den deltagande observatören aldrig får låta sig helt styras av det som fascinerar i fält. Målet är nämligen att observera alla situationer, händelser, miljöer och individer som kan anses vara relevanta. Jag var både innan och under mitt fältarbete orolig för att helt och hållet styras av mitt fältarbete, på grund av mitt enorma teaterintresse. En tredje del av observationens systematik, som Öhlander räknar upp, är noteringar om vilka situationer där observatören inte tillåts delta, ifall situationerna är relevanta för studien. Jag fick inte delta under den allra första träffen mellan regissör och skådespelare. Anteckningar om tillfällen där observatören inte kan eller får delta kan ge förklaringar till om vilken slags information som forskaren kan gå miste om, alltså en form av källkritik (ibid: 79).

Mitt allra sista fältarbete skedde den nittonde oktober. Orsaken till att jag just den här gången valde att fältarbete berodde på att de skulle öva fram till eftermiddagen hela första akten. Mot kvällen, fram till ungefär tiotiden skulle de öva igenom den andra akten, men jag ville enbart se den första. Jag fick åter igen använda en av personalingångarna till stora scenen och det första jag möttes av var en arg skylt där det stod att man inte fick ha på sig uteskor på scenen. Så jag tog av mig dem och bar dem i handen medan jag gick över scenen. Hela det var en upplevelse i sig med tanke på all teknik som fanns omkring samt folk som ropade åt varandra. Stämningen var en aning stressigare än tidigare. Under de första övningarna hade bland annat skådespelarna skrattat åt varandras misstag, de hade skämtat med varandra, regissören hade kanske varit lite stressad redan då, men annars på gott humör. Det här var ändå något som jag förstod. Det var frågan om generalrepetition. Allt skulle sitta, teknik, repliker, skådespelarnas ingångar och utgångar, scenbyten och så vidare. Ingenting fick gå fel. Därför intalade jag mig själv att jag säkert medförde någon form av irritation, när jag satt där med mina anteckningar. Det var något som var helt fel, för under lunchen, när jag stod vid kaffemaskinen med den av skådespelarna som fixat åt mig den extra nyckeln, frågade hon mig om jag tänkte komma på premiären, något som jag faktiskt lyckades med, trots att det inte fanns så många biljetter kvar. Hon påpekade också att hon och de övriga skådespelarna hade märkt att jag inte var med under alla övningar eftersom någon hade förklarat för dem att jag skulle medverka på alla övningar. Det här gav mig någon form av värme. Jag var en del av möblemanget.

Innan dagens övning hade jag lyckats läsa igenom Bettelheims studie om hur man berättar för barn och märkte att hela pjäsens uppbyggnad var riktad åt barn. Enligt Bettelheim börjar sagan om *Hans och Greta* realistiskt (Bettelheim 1982: 191). Föräldrarna är fattiga och undrar hur de ska försörja sina barn. Sagan ger en viktig och obehaglig sanning, fattigdom och uppoffring förbättrar inte människans karaktär utan gör henne självisk, mindre mottaglig för andras lidanden och blir mer benägen till att handla illa. Barnets rädsla tar sig i uttryck i att Hans och Greta tror att deras föräldrar diskuterar om att överge dem, ett barn som vaknar mitt i natten med tom mage grips av skräck för att vara förskjutet och helt övergivet och upplever det här som rädslan för att svälta ihjäl. Sagan följer barnets ångestfantasier och berättar att föräldrar hittills hade haft möjlighet att livnära sina barn, men att det hade blivit svåra tider. Modern representerar källan till att föda barn, det är därför det upplevs som att hon är den som överger dem. Barnets rädsla och djupa besvikelse som får barnet att tro att hon genast blivit kärlekslös, självisk och avvisande, speciellt när modern inte längre ställer upp för att tillgodose alla de orala kraven. Barnen vet att de behöver sina föräldrar och därför försöker de återvända hem igen efter att de

blivit lämnade ensamma i skogen. Första gången det händer lyckas Hans hitta hem från skogen. Innan ett barn får modet till sig att bege sig ut på upptäcktsfärden efter sitt jag för att bli en självständig person genom att möta världen, kan barnets initiativförmåga bara ta sig i uttryck i att försöka vända sig tillbaka till passiviteten för att tillförsäkra sig beroendets njutning (ibid: 191). Däremot berättar *Hans och Greta* att det här inte går, att återvända hem löser ingenting (Bettelheim 1982: 191–192).

Upplägget, scenografin samt hur replikerna fördes fram på ett sätt som barn skulle förstå, även svåra teman som hungersnöden. Dessutom, anser jag, att pjäsen var upplagd så att de allra minsta i familjen inte skulle bli rädda. Under den första aktens första scen springer bröderna Grimm in och försöker fånga sagor med stora hovar och nät. Sagorna består av stora bokstäver och man har limmat fast ögon, munnar och tänder på dem. Bokstävernans ljud hörs igenom högtalarna och det är antagligen skådespelarna själva som spelat in rösterna. Jacob Grimm berättar att skogen heter Svenska Teater skogen, det här var en dramaturgisk frihet av regissören, men att de ändrade tillbaka till namnet Svarta Skogen under premiären. Jacob Grimm berättar att sagor tycker om mörka (teater) skogar. Det här fick mig att stanna upp. När jag började tänka efter är skogen, av någon anledning, en central plats i många sagor som det stora, främmande och skrämmande. *Hans och Greta* är en blyg saga som tittar fram och bröderna lyckas fånga den. Jacob frågar vad sagan heter och efter att först ha sagt *Chess* (musikalen som senare skulle gå på Svenska Teatern) säger den att den heter *Hans och Greta*. Bröderna tar fram en maskin som de har fått av en avliden släkting och sagan ska in i maskinen för att sen komma fram som en bok. Vi får veta vad sagan handlar om genom att Jacob säger: det var en gång i ett land där det förekom hungersnöd, men han använder sig först av det tyska ordet Hungersnot som han sen översätter. Det är såhär som sagan tar sin början och vi hamnar hos Hans och Greta. Jag återkommer till den delen när jag beskriver teatermanuset samt i analysen. Då använder jag mig av en bilderbok som är tänkt för barn och som är publicerad 2018.

6 Handling, karaktärer och tema

Min analys kommer att delas in i två delkapitel. Där jag behandlar teaterpjäsens och sagobokens innehåll, alltså själva handlingen. Det första delkapitlet handlar om själva sagoboken, medan det andra går in på teaterpjäsen. Här jämför jag alltså folksagan, teatermanuset och själva pjäsen. Thomas Denk skriver i *Komparativ metod-förståelse och jämförelse* (2002) att de komparativa

studierna har beskrivande syften. De komparativa studierna är även förklarande studier (Denk 2002: 12). Dessutom erbjuder tillfällen att använda, pröva och utveckla olika teorier (Denk 2002:12–16). Denk anser att själva utformningen inom de komparativa studierna varierar och påverkas mest av forskningsproblemen och forskningsfrågan (Denk 2002: 31). Orsaken till denna variation är att grundstrukturen i de komparativa studierna påminner om den struktur som förekommer inom de empiriska studierna. Denk menar att ett problem formuleras delvis utifrån ett syfte som anger vad som önskas uppnås med studien, men att det dels även handlar om en forskningsfråga vilken det är studiens uppgift är att besvara. Dessutom anser Denk att om forskningsfrågan ska besvaras måste analytiska kategorier utvecklas, som visar vilka objekt och egenskaper som ska studeras. Det här betyder att komparativa analyser ingår som en del i komparativa studier och analysen ska genomföras med hänsyn till studiens forskningsfråga och att analysen verkligen besvarar forskningsfrågan och att studien uppfyller sitt syfte (Denk 2002: 31–32). Denk anser även att de komparativa studier kan sammanfattas med fem frågor: vilka egenskaper ska undersökas? Vilka objekt ska undersökas? Vilka fall ska undersökas? Vilka tidsperioder ska undersökas och hur ska underlaget insamlas? (Denk 2002: 32).

6.1 Bilderboken

Här analyserar jag Janssons bilderbok av Hans och Greta. Orsaken till att jag analyserar den först, beror på bokens handling är kortare än pjäsen. Jag anser att Jansson, som skrivit barnboken, har använt sig av den version av Hans och Greta som har numret 327A i Antti Aarnes index (Aarne 1981: 117). Aarne beskriver sagan att föräldrarna överger barnen i skogen, barnen kommer till pepparkakshuset, pojken ska bli fet och häxan hamnar i ugnen, barnen får hennes skatt (ibid: 117). På baksidan av Janssons bilderbok beskrivs hans illustrationer som mörk lockande, något som verkligen stämmer (Jansson, 2018). Jansson har använt sig av väldigt mörka toner i sin illustration, speciellt är styvmamman illustrerad som en mörk skugga med gula ögon. Pappan är illustrerad som grå, medan Hans och Greta är ritade med ljusa färger. När familjen är i skogen, har Jansson ritat mörka varelser som också har gula ögon som iakttar vad familjen gör. De gör ingenting särskilt, men deras skepnader och att de bara tittar, väcker hos läsaren att något hotfullt är på gång eller kan hända. Dessa skuggliknande varelser kan påminna om någon form av folktroväsen. Däremot förekommer dessa skuggliknande varelser enbart i Janssons version och inte i bröderna Grimms. Blanka Henriksson skriver i *Trollen och vi. Folkliga föreställningar i Svenskfinland* (2012) att folktrons väsen har sett olika ut beroende på

var människor har bott. I till exempel kusttrakter där fisket har varit viktigt var det vanligt med havsväsen, medan det var vanligare med berättelser om bergs- och skogsväsen i inlandet (Henriksson 2012: 12). Folktroväsen kan uppträda på många olika sätt i många olika skepnader. På basen av att folktroväsen kan se olika ut på olika sätt, utgår jag ifrån att skuggvarelserna kan fylla någon form av funktioner som övernaturliga väsen.

Läsaren ser klart, tack vare de ljusa färgerna hur Hans och Greta samt deras far ser ut, men styvmodern gestaltas som en mörk figur som går framför dem. Bäck-Wiklund och Bergsten anser att föreställningarna om styvfamiljen och den onda styvmodern lever kvar (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 51). Däremot har den onda styvmodern fått nya egenskaper. Idag är hon inte intresserad av att skada barnen, utan hon satsar på att gifta sig rikt och på en egen karriär och på det sättet försummar hon barn och hem (ibid: 51). Att försumma barnen är något som förekommer i bilderboken, teatermanuskriptet och i pjäsen. Styvmamman porträtteras i alla dessa tre versionerna som en elak kvinna, som har makt över sin man och vill bli av med barnen, så att maten ska räcka. Det intressanta är att häxan som förekommer längre in i sagan illustreras med ljusa färger, trots att vägen till pepparkakshuset är färgad med mörka färger och bilderna väcker obehag. De underliga skuggvarelserna ser ut som att de kommit närmare Hans och Greta, men de gör fortfarande ingenting, utan iakttar fortfarande. Den vita fågeln som leder Hans och Greta till häxan är vit, men dess ögon är gula, precis som om läsaren inte ska veta om fågeln till sin karaktär är god eller ond. I scenen där Hans hamnar i buren, blir bakgrunden mörkröd, och Hans gestaltas som väldigt liten i buren, medan läsaren ser häxans skugga som en mörk skepnad mot den röda bakgrunden. I boken *Bröderna Grimms sagor* (1983) står det att häxor har röda ögon och det är därför som de inte kan se så värst bra, men de har lika fint luktsinne som djur och kan lukta sig till när människor närmar sig (Grimm & Grimm 1983: 92). Det här är något som även förekommer i Janssons bilderbok, bara att där framgår det att häxor röda ögon och ser inte värst bra, men att de kan lukta sig till människobarn (Jansson, 2018). Hos Aarne och Thompsons index, barnen hos jätten med AT numret 327, att jätten känner lukten av människokött (Aarne 1981: 116). Den mörkröda bakgrunden fortsätter fram tills den scen då Greta knuffar in häxan i ugnen. Det är också på de här sidorna som läsaren får se att häxan har röda ögon och illustreras nu som något hotfullt och inte som en glad gammal kvinna som när läsaren får se henne första gången. I bröderna Grimms sagobok, som även har bilder, ser hon väldigt lömsk ut från första början (Grimm & Grimm 1983: 94).

Annars påminner både Jansson och bröderna Grimms version om varandra, främst med tanke på handlingen. De börjar lika och har samma handlingsmönster samt slut. Båda har samma form som folksagan med AT numret 327 och 327A, som handlar om *Hans och Greta*. Hos Aarne står det att barnen blir övergivna av sina föräldrar i skogen, de kommer till pepparkakshuset, pojken ska bli fet, häxan knuffas in i ugnen och barnen får hennes skatt (Aarne 1981: 117). Barnen ser den vita anden som hjälper dem över floden och de möter sin far på slutet och lever gott på häxans skatter. Däremot är det den allra sista sidan i Janssons version som skiljer sig från bröderna Grimms. Hos bröderna Grimm står det att familjens bekymmer var över och att de glada och nöjda levde tillsammans (Grimm & Grimm 1983: 96). Medan det i Janssons version återigen speglas genom färger. De mörka färgerna har ersatts med ljusa, men de mörka skuggvarelserna, som aldrig får någon förklaring, finns kvar i skogsbrynet men deras storlek har blivit mindre (Jansson, 2018). Ändå kan de tolkas som att hotet, eller det farliga finns kvar, trots att det är mindre till sin form.

I Aarnes index förekommer det olika slut, i AT 327 sker flykten på olika sätt, med hjälp av flygande föremål, barnen förvandlar sig till något och flyger från jätten, barnen kastar objekt bakom sig som hamnar i vägen för jätten (Aarne 1981: 117).

6.2 Teaterpjäsen

I detta kapitel kommer jag att analysera teaterpjäsen, det vill säga teatermanuskriptet och framförandet av pjäsen. Jag försöker vara så tydlig som möjligt när jag presenterar manuskriptet och när jag presenterar framförandet. Eftersom teatermanuset är långt, 79 sidor, lyfter jag enbart upp vissa scener. Teaterpjäsen är skriven av Lucy Kirkwood och översatt av Annina Enckell och Jakob Höglund 2018. Höglund berättade för mig under en övning att han använt sig av Bettelheims teorier om hur man berättar för barn, något som man märker hur handlingen i pjäsen är uppbyggd. Pjäsen skiljer sig från Janssons version och bröderna Grimms redan genom att replikerna går på rim när Hans och Greta gör entré i pjäsen. Till exempel säger Greta i scen 12 Akt 1: Hans, vi sticker! Vi har ätit tillräckligt. Varpå Hans svarar: Du gör bort oss något förskräckligt! (Kirkwood 2012: 43). Tyvärr, så fick jag aldrig någon förklaring på varför replikerna går på rim. Efter att ha analyserat teaterpjäsen hoppas jag att jag närmat mig ännu mer den process som jag är ute efter, det vill säga hur en folksaga omarbetats till en barnpjäs. Det här kapitlet delar jag även i mellankapitlet, då det ska vara enklare att läsa. De här del kapitlen ska uppfattas som en form av temaindelning, alltså de teman som jag tycker är relevanta i både

pjäsen och i själva sagohandlingen. Här beskriver jag pjäsen i sig och går mer in på möjliga nivåbyten i nästa kapitel. För att göra saker och ting mer tydliga för läsaren.

6.2.1 Den elaka styvmodern och den goda fén

Här jämför sagans karaktärer med varandra. Hans och Greta är väldigt beroende av sin far som gestaltas som snäll, men publiken får veta redan i början att deras styvmodern är raka motsatsen. Bettelheim skriver att barndomen är den tidpunkt då man ska lära sig att slå en bro över klyftan mellan den inre erfarenheten och yttervärlden (Bettelheim 1982: 81). Modern uppfattas som beskyddaren som ger goda gåvor, medan styvmodern är elak och hon vägrar ge åt sitt yngsta barn något som det vill ha (Bettelheim 1982: 82). När Hans och Gretas far, Johann, kommer in på scen springer de genast och välkomnar honom. Tidigare har de klagat på att deras styvmodern, Marta, aldrig låtit dem äta sig mätta. De klagar också på att deras riktiga mamma aldrig gav dem mask att äta och att de tänker skvallra för sin pappa vad styvmodern Marta tänkte bjuda dem på. Denna scen där Hans och Greta förväntansfullt sitter vid matbordet och Marta kommer med en matbricka som är täckt av en kupa, men visar sig innehålla rosa maskar från komposten, kan påminna även om bergtagning. Henriksson skriver att det förekommer sägner som beskriver att bland annat trollen levde i lyx och överflöd (Henriksson 2012: 32–33). Personen som blev bortrövad fick fin och god mat, alltså mat som fattiga människor inte hade råd med. Den goda maten var egentligen bara trolleri, eftersom om man bad bordsbön före maten och tackade Gud förvandlades maten tillbaka till det som den var, maskar och skalbaggar och ibland mänsklig avföring (ibid: 33).

Det som är typiskt för sagor är att de delar in modern i en god moder, som oftast brukar vara död, och en styvmodern (Bettelheim 1982: 84). Denna indelning gör att barnet behåller modern som godheten personifierad och ger möjligheten att vara arg på styvmodern, skriver Bettelheim. Fantasin om den elaka styvmodern begränsar inte den goda modern att göra henne orörd, den förebygger skuldkänsla för de arga tankarna och önskningarna som hyses för modern, skuldkänslor som kunde skada allvarligt det goda förhållandet till modern. Därför skyddar fantasin om den elaka styvmodern den goda modern (ibid: 84). Det förekommer under teaterpjäsen att Hans och Greta ser sin döda mor som något positivt. Detta syns i bland annat i scenen där Hans och Greta befinner sig fångade hos häxan. Då sjunger Greta en sång som heter

Mamma och hon ber den goda modern om hjälp. Samma förekommer i slutet av pjäsen där hela familjen sjunger sången *Det Börjar Snöa* och Hans och Greta sjunger att de vinkar åt mamma och att de vet om att hon är stolt över dem. Enligt Bettelheim ignorerar inte sagolitteraturen problematiseringen att man ser sin egen mor som en elak styvmor (Bettelheim 1982: 85). På det här sättet varnar sagan för att ge efter för känslor av ilska. Bettelheim menar att barn kan lätt bli ilsken och ge efter för vilda önskningar, utan att tänka på följderna (ibid: 85). Hans och Greta önskar inte sin styvmor något ont, men de är väldigt bittra på henne, på grund av hur hon behandlar dem. Detta visas också mot slutet när Marta ångrar sina gärningar och frågar om hon får bli deras vän. Då svarar de att de har vuxit sen senast och att de känner sig starka och kloka, något som styvmamman får leva med eller lämna dem. Däremot önskar styvmodern Marta Hans och Greta illa, i början av pjäsen. Hon planerar att göra sig av dem, eftersom hon anser att de äter för mycket. Då Johann undrar om hon verkligen vill döda dem, påstår hon att det inte är det hon vill, utan att de ska gå ut i skogen och se till att barnen inte hittar hem. Johann protesterar och säger att det är hans barn, men då säger Marta att det inte är hennes barn och att man måste snickra kistor åt alla fyra, om Johann låter känslorna styra. Denna form av önskan har sina konsekvenser när Marta tillslut vägleder Hans och Greta själv in i skogen, då de lyckades hitta hem första gången. En räv smyger sig bakom Marta och den biter henne hårt i baken. Den försöker bita henne på nytt, men då flyr hon undan och räven följer efter. Denna handlings följd är att Marta får en rävsvans som har vuxit fram vid slutet av pjäsen. Hon imiterar även en rävs kroppsspråk något och säger att hon skäms som en räv. Detta sker kort innan hon ber Hans och Greta om förlåtelse.

Även om det i sagan *Hans och Greta* inte förekommer någon god fé, anser jag att karaktären Fru Måne, som enbart förekommer in teatermanuskriptet och i pjäsen, uppfyller karaktären som en form av en god fé. Sagor som innehåller goda féer som mitt i allt dyker upp och hjälper barnet att finna lyckan (Bettelheim 1982: 83). Sagan visar att någonstans finns den goda féen som vakar över barnets öde och som utövar sin makt i en svår situation, anser Bettelheim. Sagan betonar att även om det finns elaka häxor, finns det också goda féer som är mycket mäktigare (ibid: 83). Karaktären Fru Måne dyker på två ställen och hjälper Hans och Greta. Den första gången är när Hans och Greta befinner sig ensamma i skogen första gången. De försöker vara modiga, trots att de är väldigt rädda. Då ber Greta Fru Måne om hjälp och säger att de är väldigt trötta. Fru Måne, som först är bara en röst, svarar att de ska ha tålamod. Sen dyker hon upp och får syn på Gretas kiselstenar som hon tycker är vackra och låter dem lysa. Tack vare att kiselstenarna börjar lysa hittar Hans och Greta hem första gången. Andra gången är när de befinner sig hos häxan när Greta sjunger sången *Mamma*. Då tycker Fru Måne att Greta låter dyster, varpå Greta svarar att

häxan, som heter Hedwig, verkar vara lite tokig. Fru Måne svarar att häxans svaga punkt är hennes dåliga syn och då svarar Greta att hon känner sig lugnare. Karaktären Fru Måne kan även anses uppfylla sagans magiska drag, förutom häxan. Ruth Bottigheimer behandlar sagomagin i *Magic Tales and Fairy Tale Magic. From Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (2014) och säger att bland annat Straparolas magi inkluderas av äpplen som sjunger vackert, vatten som dansar, fåglar och hästar som talar samt tacksamma djur som ger hjälpsamma råd. Det övernaturliga som häxor, féer, näckar eller nekromant som utför magi är de som för handlingens hjälte eller hjältninna mot det mål som de strävar efter (Bottigheimer 2014: 149).

6.2.2 Sagors svarta magi

Ett tema som är förekommer ofta i sagor är svart magi. Även i pjäsen, när Hans och Greta går i ensamma i skogen förekommer tanken att de kan vara iakttagna av varelser som bor i skogen. Detta förekommer i sången *Nattdjur* där de sjunger om vem som är rädd för spöken och lik, om vem som kan vara rädd för spindelnätsdöden och kuslig musik och att det är skogen som ska vara rädd. Trots att de försöker vara modiga under sångens gång är de ändå väldigt rädda. Dessutom kommer det fram i början av pjäsen att de inte får gå ensamma i skogen. Henriksson skriver att det var allt vanligare att se, till exempel troll eller andra övernaturliga väsen i skymningen, eller när det var dimmigt och dålig sikt (Henriksson 2012: 18). Först såg man möjligen något som rörde sig, för att sedan inse att det inte var en människa och situationen gjorde att man utgick ifrån att man såg ett troll eller något annat övernaturligt. Människan brukar tolka det som hon ser, hör, och känner utifrån den föreställning som hon har om världen, anser Henriksson. De som däremot aldrig har hört talas om troll, anser också att de inte har sett ett troll i skogen, då troll inte förekommer i deras föreställningsvärld. Folkliga föreställningar är nämligen starkt påverkade av den tradition som finns i samhället, vilket betyder att i ett samhälle där till exempel tekniken spelar en stor roll finns det fler berättelser om hur farlig den är, än i ett samhälle där teknik anses vara mindre viktig. Det här betyder att om man berättar sägner om troll, tror man också att man upptäcker troll. Människors referensramar ser olika ut och det är dessa som påverkar hur vi tolkar vår omgivning (ibid: 18).

Häxans beskrivning i pjäsen skiljer sig från den som Jansson och bröderna Grimm använder sig av. Jag har tidigare påpekat att hon hade dålig syn och röda ögon. I pjäsen när Hans och Greta möter häxan säger Hans till Greta att man känner igen häxor på tre sätt, de har rumpor som kliar förfärligt, en häxa brukar ha ett djur, men det allra bästa sättet att känna igen en häxa är på

hostningen. När en häxa hostar beror det på att en stor diamant är på väg upp genom hennes tarmkanal och in i munnen via hennes hals. Dessa tre kännetecken påminner om undersagans tretal. Peterson skriver att resultatet av tretalsprincipen är att sagan ofta experimenterar med tre bröder eller tre systrar (Peterson 1989: 21). Tretalet i sagan bestämmer omfånget av det extraordinära i relation till det normala. Användningen av talet framstår även som ett berättartekniskt drag som låter hjälten börja från noll för att vid slutet nå den högsta lyckan (ibid: 21). Förstås uppfyller häxan Hedwig dessa tre beskrivningar som Hans lyfter fram, dock i skymundan när barnen inte ser. Jag har nämnt tidigare om magi inom sagor. Bottigheimer behandlar magin i de gamla sagosamlingarna skrivna av bland annat Straparola och senare Basile och Perrault (Bottigheimer 2014: 148, 168). Jag nämner dessa författare, eftersom jag anser att de kan finnas likheter mellan häxan i *Hans och Greta* och i de gamla sagosamlingarna som behandlar magi i olika former. Straparola använder sig av olika magiska ting i sina sagor, bland annat kärleksdrycker men också av magiska djur där några av dem överför världslig visdom (Bottigheimer 2014: 150). Straparola använde sig av element från Girolamo Morlinis *Novellae* där det förekommer en talande tupp som hjälper protagonisten med att få sin besvärliga fru till underkastelse (ibid: 150). I pjäsen förekommer det någon form av talande djur, men ingen som medför världslig visdom, men det finns hos häxan en talande fladdermus som heter Bo. Dessutom finns den talande räven som biter styvmodern Marta i baken, när hon lurar Hans och Greta ut i skogen. Fladdermusen Bo gör sin entré vid slutet av scen 12 som kommer före mellanakten, det vill säga Akt 2. Det visar sig i Akt 2 scen 16 att Bo inte precis talar utan kommunicerar mer genom kroppsspråk. Senare, efter att Hedwig har hamnat i ugnen, får Hans och Greta veta att Bo egentligen är en dansare som blivit förvandlad till fladdermus, eftersom han inte ville gifta sig med Hedwig. Som straff blev han förvandlad, men skulle få bli människa igen om han hjälpte henne med att fånga barn. Hedwigs ugn är en man från Ryssland som heter Rotislav som både sjunger och dansar och hjälper Greta att lura Hedwig. I pjäsen förekommer också häxan Hedwigs dåliga syn på tal, dock inte på samma sätt som hos Jansson och bröderna Grimm. I pjäsen har inte häxan röda ögon, men i scenen som heter *Häxans kök*, det vill säga Akt 2 scen 16 undrar hon vart hon har lagt sina glasögon och Greta säger att hon har dem i pannan och frågar om folk undrar hur det är med häxans syn. Varpå häxan svarar att hon har en likadan syn som en mullvad, att hon är fladdermusblind om hon inte har sina glasögon.

Bottigheimer säger att om magin under renässansens tid analyseras i inkvisitions protokoll, förekommer det att vanliga människor utövade magi och att magin delades in i vit och svart magi (Bottigheimer 2014: 154). Den vita magin som användes för att hela tolererades, men den svarta

ansågs rikta sig mot sataniska krafter och därför var den förbjuden och ansågs även vara moraliskt syndigt och man blev dömd för häxkonst (ibid: 154). Tanken på att det är en häxa som delvis står för det onda i *Hans och Greta* kan få en att tänka på just onda krafter, eller något liknande. Straparola själv kan ha fått inspiration av *Malleus Maleficarum* som var skriven på latin, var en anvisning om hur häxor kunde kännas igen och innehöll samband mellan Satan, häxor och sexualitet (Bottigheimer 2014: 156). Häxan Hedwig som vill äta upp Hans, kan väcka tankar om svart magi. I början av Akt 2, när publiken kommer in i teatersalongen efter pausen, står Hedwig och sjunger sången *Välkommen på middag*, som innehåller boogie-woogie tema, och handlar om att hon brukar äta barn. En av låttexterna går: ”Hallå alla barn, tack för att ni kom! Tack alla föräldrar som tagit barnen hit. Jag ska vara ärlig mot er—ja, som ni ser. Åsynen av dessa barn, retar min aptit!” (Kirkwood, 2018). I slutet av sången sjunger häxan: ”Jag äter bara barnkött.” (Kirkwood, 2018). Förhållandet mellan häxor och barn går långt tillbaka i tiden. Enligt Per-Anders Östling tog häxorna med sig barn och ungdomar till djävulen, under sina färder till Blåkulla (Östling 2002: 140). Tanken var att de skulle bli förledda och hamna i hans tjänst (ibid: 140). Barnen hade en avgörande roll, eftersom det var de som berättade för sina föräldrar att de blev förda till Blåkulla (Östling 2002: 293).

6.2.3 En enda stor lycklig familj

Ett annat viktigt tema i *Hans och Greta* är familjen, något som jag nämnt tidigare. Hans och Greta tänker då och då på sin mamma, avgudar sin far, men är till en början något rädda för sin styvmamma, som till och med påpekar att Hans och Greta är inte hennes barn och att hon vill bli av med dem. Fadern Johann är helt under styvmamman Martas kontroll och har svårt att säga ifrån, även när hon elak mot hans barn. Vid slutet av pjäsen visar det sig att Johann ändå har letat efter Hans och Greta, ända sedan de försvann. I Akt 2 scen 22 och i sången, *Om Barnen Hittar Hem*, sjunger Johann om hur lycklig han skulle bli om barnen hittade hem, att skulle sluta lyda sin fru och att han själv skulle sluta klaga. Det är också i denna scen, kort efter att Hans och Greta återförenats med sin far, som styvmamman Marta ynkligt dyker upp med sin rävsvars och ber om förlåtelse. Kontrasten mellan den gode fadern Johann och styvmamman Marta, uppfattar jag som intressant. I pjäsen kommer skillnaden mellan dem, betydligt mer fram, i jämförelse med bröderna Grimms version och Janssons, där fadern syns enbart i början av sagan och slutet. Enligt Bäck-Wiklund och Bergsten är de traditionella folksagornas normer för manligt och kvinnligt, faderskap och moderskap sammankopplade i klassisk politisk teori och motsvarar samhällets uppdelning i det offentliga och det privata (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 55).

Kvinnan är det privata och mannen det offentliga, kvinnan står för kroppslighet, otyglad sexualitet och partikularism. Medan mannen står för det som lyfter upp det politiska livet, anser Bäck-Wiklund och Bergsten. Den naturliga platsen för kvinnan är familjen, då det är samhällets grundenhet och i familjen är den sociala ordningen naturgiven efter ålder och kön, det vill säga de äldre är överordnade de yngre och männen är överordnade kvinnorna (ibid: 55). Genom historien har mannen ansetts vara den som står för traditionell västerländsk moral, han är den som är rationell och är i behov av frihet och även av trygghet. Det egentliga ansvaret över familjen samt kontrollen över familjen är mannens, precis som livet och inflytandet i offentligheten, anser Bäck-Wiklund och Bergsten (Bäck-Wiklund 1997: 57). Johann som i rollen som den trygga fadern syns i början av pjäsen, i scen 2B Akt 1, när han kommer hem med en höna under armen. Hans och Greta välkomnar honom med att genast springa fram till honom och säger att han är både klok och snäll. När de återförenas med honom efter att ha kommit bort från häxan och när de springer fram till honom säger de att han inte ska gråta och när han ser sina barn igen blir han överlycklig.

Pjäsen har två slut. Det första slutet är att Hans och Greta, som nu har återförenats med sin familj, firar jul med dem. Häxans juveler som de samlat på sig förvandlas till grönsaker när de faller på marken, vilket betyder att de inte behöver gå omkring och vara hungriga mer. Det egentliga slutet är att bröderna Grimm lyckas ta sig ut ur confabulatorn och printar ut *Hans och Greta* som en sagobok som de bollar mellan sig och tillslut sjunger de sången *De Bara Dyker Upp* som handlar om de sagor som de fångar in.

6.3 Sagans svåra teman

Berättelsen om *Hans och Greta* innehåller svåra teman som hungersnöd och barns utsatthet. Det går direkt att säga att föräldrarna slänger ut sina barn, när de fortfarande är små. Trots tunga teman har sagan, mycket möjligt, använts för att underhålla sina unga lyssnare. I *Saga och Samhälle* (1984) skriver folkloristen Jack Zipes att Grimms sagor har haft ett stort inflytande på barn och vuxna ända sedan de började samla in folksagorna i Tyskland. Grimms sagor har ansetts vara socialt relevanta och geniala under sin egen tid, men att de nuförtiden betraktas innehålla sexism och rasism samt en socialisationsprocess flickor ska vara passiva, flitiga och självupppoffrande, pojkar ska vara aktiva, tävlande och samla på rikedomar (Zipes 1984: 59). Ändå har de så kallade klassiska sagorna återanvänts, eller funktionen har gått genom en

vändning, både stil och motiv i berättelserna visar på motsättningar i det kapitalistiska samhället och visar barn andra vägar att gå för att nå sina mål och utveckla självständighet (ibid: 59).

Trots att sagan innehöll ämnen som kunde uppfattas vara skrämmande för barn, märkte jag under premiären som var den 27 oktober, att barnen blev inte rädda varken för styvmodern, för häxan, eller när Hans och Greta kände sig rädda och ensamma. Den enda gången som jag uppfattade någon form av obehag var när häxan hamnade in i ugnen. Då var det en mamma som satt framför mig som tog sin yngre son i famnen och pekade ut något för honom om det som skedde på scenen. Däremot såg han inte rädd ut, utifrån kroppsspråket tyckte han mer att det som hände var spännande. Åtminstone tolkade jag det så. Enligt Bettelheim utvecklas sagan på det sätt som stämmer med barnens sätt att tänka och uppleva världen, det är därför som sagor är övertygande för barn (Bettelheim 1982: 57). Barn kan få mycket mer tröst av en saga än av en vuxen som tröstar, eftersom sagan bygger på barnens sätt att se och resonera. Barn litar på sagans budskap, sagans syn på världen stämmer med barnets syn (ibid: 57). Barnen i publiken antog säkert att de som är elaka i *Hans och Greta*, det vill säga styvmodern och häxan, blir bestraffade. Medan de antog att det skulle gå bra tillslut för Hans och Greta, samt möjligen för fadern.

6.3.1 Hungersnöden

Ett tema som jag nämnt att jag ska analysera är hur hungersnöden framställs i pjäsen.

Hungersnöden, är enligt mig, sagans huvudtema, då den hela tiden nämns av karaktärerna. När bröderna Grimm springer in på scen och har fångat sagan om *Hans och Greta* och lagt den maskinen presenterar de att handlingen utspelar sig för flera hundra år sedan i ett märkligt land långt borta som hette *Deutschland*, alltså Tyskland, där det var *Hungersnot*, alltså hungersnöd. De presenterar hungersnöden som att det är ett roligt ord på tyska, men att det på svenska betyder att det inte finns någon mat någonstans, på stora områden (Kirkwood, 2018).

Trots de smått roliga inslagen med de rosa maskarna som sjunger och dansar att de är goda och att de är maten som Hans och Greta ska äta i Akt 1 scen 2B, så ser barnen ändå Hans och Gretas äcklade reaktion, och de säger ännu: ”Äckligt! Mask! Värre än slask!” Bara en scen tidigare i samma akt, scen 2A säger Greta att det är länge sen de varit mätta. Senare i scen 2B när fadern Johann kommer hem med hönan under armen, talar han, Hans och Greta om att de ska göda den, för att sedan laga mat av den med potatis och sås och annat. Denna bubbla spräcker styvmodern

Marta med att säga att de inte har något att göda hönan med. Hungersnöden tar sig an en mörkare form senare i Akt 1 scen 3, när Marta påstår att barnen äter som hungriga djur och att det är dags att göra sig av med dem. En annan version av den konstanta hungern gestaltas även i Hans gestalt, då han tänker på mat hela tiden enligt Greta. En sådan situation uppstår när de nyss flytt från häxan och har tappat bort sig på vägen hem. I denna scen säger Hans mitt i allt: ”Snorbär, snorbär, här som där”. Och Greta svarar: ”Finns det en minsta endaste stund du inte tänker på mat, en halv sekund?” Denna scen förekommer i Akt 2 scen 21 (Kirkwood, 2018).

Jansson går direkt på sak i sin version. I hans bilderbok står det att efter ett år med svår missväxt fanns inte tillräckligt med mat åt familjen (Jansson, 2018). Hos bröderna Grimm står det att det var svårt för mannen att föda dem alla, och när det blev dyrtid i landet kunde han inte längre skaffa mat för dagen (Grimm & Grimm 1983: 86).

Ändå finns det fortfarande folksagor som svarar mot barns behov och som klarlägger möjligheterna att uppnå personlig självständighet och social frihet (Zipes 1984: 202). De klassiska sagorna har behållit sin lockelse för barn och vuxna, inte bara för att styra civilisationsprocessens normer, utan för att de har en utomordentlig makt (Zipes 1984: 204). Zipes lyfter fram Georges Jeans teori som säger att den makt som sagorna sitter på i estetisk struktur och att den använder sig av inslag för att förbereda oss för vårt dagliga liv. När man känner till sagomoralens historiska civilisationsprocess, måste man göra en åtskillnad mellan de regressiva och de progressiva aspekterna på sagornas makt i allmänhet för att förstå de moderna barnsagornas befriande kraft, anser Zipes (ibid: 204). Zipes refererar även till Freuds teorier som innebär att det tyska ordet *heimlich* betyder trevligt, men även det som döljs utom synhåll (ibid: 204). Freuds teorier användes för att analysera E.T.A. Hoffmans saga *John Blund* och Freud anser att det bekanta eller trevliga utvecklas åt olika håll tills det träffar på motsatsen, det obekanta eller det hemska (Zipes 1984: 204–205). I pjäsen *Hans och Greta* är det bekanta och trevliga när Hans och Greta till en början leker med varandra innan de går och lägger sig. Detta förekommer i Akt 1 scen 4 när de sjunger sången *Vi har varandra*. Det här händer efter att de fått höra att Marta vill göra sig av med dem, men Hans tar Marta i försvar och säger att hon inte heller har det lätt och att friluftsliv gör dem bara gott. Det hemska blir bekant och normalt i sagan, eftersom berättarperspektivet accepterar det (Zipes 1984: 205–206).

Enligt Zipes blir den verkliga hemkomsten eller det obehagligas tillbakagång en rörelse framåt till vad som har tryckts ner och aldrig uppfyllts (Zipes 1984: 208). Detta mönster innebär

återuppbyggnaden av hemmet på ett nytt plan och det här mönstret förekommer i de flesta sagor och har en dragningskraft på både vuxna och barn (ibid: 208). Denna form av hemkomst förekommer i pjäsen när Hans och Greta har återförenats med sin familj och när häxans ädelstenar mitt i allt förvandlas till grönsaker efter att de fallit till marken. Det här händer i Akt 2 scen 22 när Hans lägger händerna i fickorna och ädelstenarna rinner ut på marken. Först blir Hans besviken, då han ansåg att de var rika, men Johann säger att de gör ingenting med ädelstenarna, utan mycket mer med grönsakerna och frukterna. Marta påpekar ännu i scenen att mat är bra när allt kommer omkring (Kirkwood, 2018). Hos Jansson står det att Hans och Greta hällde ut alla pärlor och ädelstenar på golvet och det var slutet på deras sorger och bekymmer och de levde lyckliga tillsammans i alla sina dagar (Jansson, 2018). I bröderna Grimms version står det att Greta skakade ut vad hon hade i sitt förkläde, så att pärlor och ädelstenar föll ut och att Hans öste upp näve efter näve ur sin ficka (Grimm & Grimm 1983: 96). Obekväma frågor i sagor som till exempel godtycklighet, sexuell dominans och socialt förtryck syftar på att situationer som ropar på en förändring och som kan ändras (Zipes 1984: 212). Hit hör även tunga teman som hungersnöd.

6.3.2 Ondskan i Hans och Greta

Det är något med att det ofta är kvinnan som är antagonisten i folksagor. Vi får veta, både i pjäsen och i sagan varför styvmamman vill Hans och Greta illa, men aldrig häxan. Varken den som läser sagan eller ser pjäsen får någonsin veta varför häxan egentligen vill äta Hans, eller varför hon vill äta barn. Ett antagande är att häxan står för den farliga främlingen som barn inte ska lita på. Den där farliga främlingen som barn redan i dagisålder får höra om, att man inte ska följa med hen. Här analyserar jag nu kvinnan som ondskan i folksagor och i *Hans och Greta*.

Den onda kvinnan bryter mot den kvinnliga passivitetens princip och uppenbaras som häxa, styvmoder eller styvsyster (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 42). De söker sin egen vinning genom att använda sig av handlingskraft, list och svek. Folksagornas berättelser om styvmammor och häxor saknar tydliga sexuella undertoner, men däremot den folketro som var grunden för häxprocesserna blandades med ondskan och sexualitet. Det betyder att i folktrons häxa döljs även horan. Jordmodern stämplades som häxa eftersom hon kunde förutsäga ett barns födsel och även kunde förhindra fortplantning. Att förhindra fortplantning var farligt i och med att de stora jordägarna, till exempel kyrkan, var i behov av arbetskraft. Patriarkatet hotades om kvinnorna

fick kontroll över nativiteten samt över den egna sexualiteten (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 42–43). Jordmoderns kunskap om häxsalva och sterilisering gav kvinnorna möjlighet till fria sexuella förbindelser, alltså hor som var ett brott mot den rådande ordningen (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 43). I folktron förekommer det antaganden om att häxorna var inblandade i sexuella orgier där kvinnan hade en aktiv roll. Häxan och horan representerade en kvinnlig aktiv princip som var ett hot mot den rådande maktstrukturen och som måste tryckas tillbaka. Per-Anders Östling går också in på det här *Blåkulla, magi och trolldomsprocesser* (2002) och säger att kvinnans kropp antogs vara en spegelvänd version av mannens och var därför lägre stående. Medan mannen stod för civilisationen, stod kvinnan för det naturliga, djuriska och okontrollerade (Östling 2002: 262). Kvinnan var nära associerad med sexualitet och ansågs hysa stora sexuella behov. I den demonologiska handboken *Malleus malleficarum* stod det att kvinnan var svagare, mindre intelligent, mer vidskeplig och långt mer sensuell än mannen. Därför blev kvinnan en fara för den patriarkala dominansen, på samma sätt som djävulen. Grundideologin medförde att kvinnan började förknippas med häxsabbaten, alltså Blåkulla (ibid: 262).

Folktrons häxa var en aktiv kvinna som hotade med att ta kontrollen inte bara över den egna kroppen utan också över jord och rikedomar. Folksagans häxa, styvmoder eller styvsyster representerar därför en liknande aktiv princip och för dem slutar det alltid illa, deras ondska segrar aldrig. Sagan *Hans och Greta* är ett exempel på det här, den onda och aktiva styvmodern kompletteras av den passive mannen. Barnen lider, men deras far kan inte göra något åt det och om han däremot gör något, kan det innebära mer fördel åt styvmamman och mer lidande åt barnen (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 43–44). Faderns gärningar moraliseras aldrig, utan uppfattas mer som ett resultat av styvmoderns ondska (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 44). Även Birgit Hertzberg Johnsen skriver om den passive fadern (1982). I folkdikterna om styvmodern förhåller sig fadern passivt styvmoderns övergrepp på barnen (Johnsen 1982: 20). Fadern kan uppfattas vara egoistisk, eftersom han tänker på sig själv inte på barnen när han gifter om sig (Johnsen 1982: 21). De negativa förväntningarna på faderns position i styvfamiljen kan inte antas vara väsentligt annorlunda från folkdiktingens styvmorsroll, eftersom hans roll är negativt belastad (ibid: 21). Ett exempel på det här i pjäsen är scenen när föräldrarna lämnar barnen i skogen för första gången. Denna scen sker i Akt 1 scen 6 och Johann börjar gråta, eftersom han vet vad som kommer att hända. Han ger dem råd hur de ska klara sig i skogen och kramar hårt om dem. Marta påpekar att de har massor av ved att hugga, men då exploderar Johann och säger att han tar farväl av barnen. Då börjar Marta gråta och leka martyr och går ut

från scenen. Johann tar hastigt farväl av barnen och springer efter henne medan han kallar henne för sitt björklöv och sitt barr (Kirkwood, 2018).

Bäck-Wiklund och Bergsten nämner att en stereotypisk bild av kvinnan är den vackra, eleganta, rika och farliga kvinnan (Bäck-Wiklund & Bergsten 1997: 50). Hon vill få en karriär och är självupptagen, sexuellt promiskuös, känslokall och kriminell. Den moderna yrkeskvinnan, som lyckas på männens områden, förenas med folktrons häxa och hora (ibid: 50). Styvmamman i *Hans och Greta* är både känslokall och nuddar vid det kriminella. Om man utgår ifrån att hon vill göra sig av med barnen och tänker enbart på att det är hon och fadern som har det svårt, för att barnen äter dem ur hus och hem. Detta förekommer i pjäsen Akt 1 scen 3 när Marta säger att barnen äter som hungriga djur. Hos Jansson står styvmodern som en hotfull skugga vid faderns säng och säger: ”Imorgon tar vid med oss Hans och Greta djupt in i skogen och lämnar dem där. Då hittar de inte hem och det blir mer mat över åt oss två” (Jansson, 2018). I bröderna Grimms version står det att fadern undrar hur de ska ge barnen mat när de själva inte har något att äta (Grimm & Grimm 1983: 86). Då svarar styvmodern att de för ut barnen i den allra tätaste skogen, då hittar de inte hem och på det sättet blir de av med dem (ibid: 86).

Ondskan förekommer också i häxans gestalt som jag nämnt tidigare i min avhandling. Till en början tror Hans och Greta att hon är snäll, då hon ger dem mat och låter dem sova i mjuka sängar. I Janssons version står det att hon gav dem pannkakor att äta och mjölk att dricka och sköna sängar att sova i (Jansson, 2018). Men att hon låtsades vara snäll och i själva verket var hon en elak häxa som hade byggt pepparkakshuset för att locka dit små barn (Jansson, 2018). Hos bröderna Grimm står det att hon tog dem i handen och förde in dem i det lilla huset (Grimm & Grimm 1983: 91). Där dukades det upp med god mat, mjölk och pannkaka med socker på, äpplen och nötter. Därefter bäddades två små sängar med vita lakan, och Hans och Greta lade sig och trodde att de hade kommit till himlen (ibid: 91). Geoffrey Robert Quaipe skriver i *Godly Zeal and Furious Rage: The Witch in Early Modern Europe* (2011) att det var en stor mängd kvinnor som utpekades som häxor under den tidiga medeltiden. Under denna tid ansåg man att häxor verkligen fanns och att de var farliga (Quaipe 2011: 3). Egentligen känner man inte till hur gamla kvinnorna som utpekades som häxor var, men i litteraturen framställs de alltid som gamla (Quaipe 2011: 162). Denna beskrivning passar in på häxan i *Hans och Greta*. Bröderna Grimm framställer henne som en urgammal gumma som stöder sig på en krycka (Grimm & Grimm 1983: 91). Hos Jansson står det att dörren plötsligt öppnas och att en gammal gumma kom ut (Jansson, 2018). I pjäsen *Hans och Greta* är häxan klädd i svart och använder sig av en käpp.

Eller som det står i manuset; häxan kommer ut ur skogen, utklädd till en snäll tant (Kirkwood, 2018). Denna beskrivning förekommer i Akt 1 scen 12, kort efter att Hans och Greta har sjungit sången *Sockershake*. I samma scen frågar häxan Hedwig varför barnen undrar om hon är en häxa, varpå Greta svarar: ”För att du ser ut som en.” (Kirkwood, 2018).

Tanken på att det skulle finnas häxor uppstod i ett patriarkaliskt samhälle som bestämde över kvinnor (Quaife 2011: 133). Under denna tid uppstod två nya brott, häxkonster och barnamord och båda brotten associerades med kvinnor (ibid: 133). Häxor väckte åtal hos lagen och skapade fruktan hos människor, eftersom de ansågs vara farliga djävulska agenter som var ansvariga för olyckor (Quaife 2011: 142). Teorin om att kvinnor skulle vara ansvariga för barnamord, passar också in på sätt och vis på häxorna i sagorna. Åtminstone på häxan i *Hans och Greta*. Hos Jansson står det: ”Hon var i själva verket en elak häxa som byggt pepparkakshuset för att locka dit små barn” (Jansson, 2018). Bröderna Grimm beskriver hennes onda handlingar på följande sätt: ”egentligen var hon en elak häxa som lurade barn till sig. Kakhuset hade hon byggt för att locka dit dem. När hon väl hade fått ett barn i sitt våld, dödade hon det, kokte det och åt upp det” (Grimm & Grimm 1983: 91–92). Häxans lömska natur byggs långsamt upp hos Kirkwood tack vare replikerna och rekvisitan. I Akt 1 scen 16 när Hans och Greta är i häxans kök får Greta syn på ben som häxan i sin tankspriddhet tar fram i tron att det är knivar och gafflar. Greta säger att de ser ut som ben och häxan svarar att det är bara minnen hon ätit under åren. Hon tycker att vitt är snyggt och att hon gillar dekoren (Kirkwood, 2018).

När det gällde rättegången mot häxor, var det frågan om en juridisk handling som gick från målsägare eller anklagare till en allmän tjänsteman (Quaife 2011: 133). Bestraffningarna varierade (ibid:133). Den kyrkliga domsrätten behandlade all form av magi som kätteri, men kunde ha overseende om den dömda ångrade sig (Quaife 2011: 136). Den sekulära domsrätten däremot höll med om att djävulsk häxkonst, som ansågs vara livshotande, berättigade till dödsstraff. Dödsstraffen varierade från land till land, i Finland hängde man män och brände kvinnor (ibid: 136). Enligt Östling uppträder inte sagans häxa under häxprocesserna (Östling 2002: 148). Däremot finns det i undersagan motiv som förekom i den verkliga världen, föreställningen om den onda häxan. I både sagan och i trosföreställningarna var det en person som ingen tidigare misstänkt en häxa. Samtidigt fanns det i sagotraditionen ett moraliskt budskap. Åhörarnas moraliska värderingar bekräftas, särskilt för den fattiga, drömmen om en bättre värld. I sagotraditionen borde man finna uppgifter om häxans egenskaper och hur hon borde behandlas, anser Östling. I sagan förekommer det moraliska värderingar om häxor.

Däremot skiljer sig häxan något undersagans häxa från häxan i trosföreställningarna. I trosföreställningarna var det ofta en man eller ett barn som råkade ut för häxan. Medan det i sagotraditionen var det både män och kvinnor som blev utsatta för häxans ondska, och det var ofta kvinnan som var den hårt drabbade (ibid: 148). *Hans och Greta* innehåller spår av både trosföreställningarna, då det är barn som blir offer för en häxa. Samtidigt som sagan innehåller spår av sagotraditionen, när det är både en flicka och pojke som råkar utför henne och det är Greta som blir hårt drabbad. Då hon ska hjälpa häxan att ha ihjäl hennes bror. I de tre sagoversionerna jag använder mig av, går det dåligt för häxan på slutet, eftersom det onda brukar få sitt straff. I alla tre versioner hamnar hon själv i ugnen, något som kan få tankarna att rikta sig till häxprocesserna eller bränningen på bålet. Hos Jansson står det: ”Häxan gick fram till ugnen och stack in huvudet. Då knuffade Greta till henne så att hon föll framstupa rakt in i elden” (Jansson, 2018). Bröderna Grimm beskriver händelsen som: ”Och så kravlade hon fram till bakugnen och stack in huvudet i den. Då knuffade Greta till henne så att hon åkte in i ugnen, stängde järnluckan och sköt för regeln (Grimm & Grimm 1983: 94–95). I pjäsen spelas scenen upp i Akt 2 scen 20 såhär: det står i manuset att häxan öppnar ugnsluckan. En tryckvåg av hetta möter henne när hon tittar ner i ugnen. Greta knuffar in häxan i ugnen och stänger luckan. Sen rasar allting samman. Häxans hem och godiset försvinner (Kirkwood, 2018).

6.3.3 Skrämsel som en del av uppfostran

Trots att *Hans och Gretas* handling kan uppfattas som skrämmande, märkte jag under mitt fältarbete och under själva premiären att pjäsen skulle framföras på ett sätt som inte skrämde barnen. Däremot skulle handlingen vara spännande och det märktes när de använde sig av mörka kulisser som skulle föreställa skogen, samt när häxan Hedwig gjorde sin entré genom att säga: ”Knapra knapra gnaga. Jag hör en liten mus. Vem är de söta barnen, som gnagar [sic] på mitt hus?” (Kirkwood, 2018). Häxan firades upp bakom Hans och Greta och hennes första replik kom från högtalarna. Nog för att skådespelarna använde sig av mikrofoner, men den repliken var inspelad. I det här kapitlet diskuterar jag kort hur man sett på barnuppfostran bland annat i det gamla bondesamhället. Orsaken till att jag lyfter fram det i min avhandling är att vi måste förstå det samhället för att förstå varför sagor var skrämmande och varför barn skulle vara rädda.

Lena Marander-Eklund skriver i *Att vara hemma och fru* (2014) att barnuppfostran har varierat under tidens gång och att uppfostran är relaterat till en föränderlig syn på barndomen. Marander-

Eklund refererar till historikern Philippe Ariès som säger att tanken på en barndom förekom inte under medeltiden, utan förekom under modern tid då barndomen separerades från vuxenvärlden (Marander-Eklund 2014: 179). Detta ledde till omsorg, men blev också slutet på barnens frihet, då ett strängare och disciplinärare system inleddes under 1700-1800-talet, anser Ariès (ibid: 179).

Markku Aukia är inne på hur barnuppfostran såg ut hos bönderna i sin bok *Lapset Olkoot Ihmisiksi* (2010). Tyvärr skriver han inte ut vilken tidsperiod. Både barn och vuxna skulle bete sig på grund av rädslan. Hos bönderna förekom ett leverne som innehöll krav gällde barn (Aukia 2010: 14). I varje hem där det förekom små barn var man tvungen att ordna att någon skötte om och såg efter barnen (Aukia 2010: 37). Eftersom arbeten delades in enligt kön var det naturligt att det var kvinnorna som skulle sköta den delen. Förutom att det var någon av flickorna, kunde även någon av pojkarna eller någon av far- eller morföräldrarna fungera som barnens skötare eller åtminstone som någon som såg efter dem. Om det däremot inte förekom äldre syskon eller andra vuxna i familjen som var kapabel att fungera som vårdare, anställdes en utomstående. Oftast var det då jordlösa minderåriga barn som fick någon form av försörjning (ibid: 37). Hos bondefamiljerna kontrollerades det att barnen bad bordsbön innan de fick börja äta och efter att de hade ätit skulle de be en bön som tack (Aukia 2010: 91). Pedagogiken innebar att maten skulle ses en gåva som man ska tacka för. Om bordsbönen försummades och det märktes och om försummelsen upprepades blev barnet bestraffat (ibid: 91). Barnen fördes turvis till kyrkan, eftersom de skulle lära sig att klä sig prydligt och då krävdes det också av dem ett gott uppförande samt en yttre duglighet. De resor som innebar långa färder utanför hemmet var egentligen uppfostringsresor (Aukia 2010: 121).

Arbetet visade en tydlig samhällslig bakgrundsbild, eftersom man strävade efter att binda människor vid arbete och vid Bibelns läror (Aukia 2010: 131). Att sköta om småbarn var inget som uppskattades (Aukia 2010: 135). För en som själv var minderårig var det ett väldigt svårt arbete (ibid: 135). Gråt eller något som fick barnet att lida, orsakade stora problem för skötaren, eftersom arbetet uppfattades som misslyckat (Aukia 2010: 135–136). Om omsorgen resulterade i olyckor, som till exempel som fall som ledde till gråt, betydde det att skötaren måste bli bestraffad (Aukia 2010: 136). Livserfarenheterna som förekom i bondesamhället grundade sig på strängt arbete som stödde sig också på vad Bibeln lärde: arbeta för att få äta (Aukia 2010: 180). Det är bara de som arbetar med händerna som är riktiga människor (ibid: 180). I *Katekesen* förekom det anvisningar som följdes om det förekom krissituationer i hemmets uppfostran, något som även kunde förverkligas: den som inte vill arbeta, den blir också utan att äta (Aukia 2010:

181). Sanktioner förekom både positivt och negativt tillsammans med uppfostran (Aukia 2010: 188). Till en stor del var sanktionerna reaktioner som hände efter den uppfostrande handlingen, men ändå var de också något som betingades. På förhand fick man veta om barnet skulle bli belönat för ett gott arbete eller så var de hot om beteendet hade negativa följder (ibid: 188). Belöningen kunde vara att barnen fick vara lediga från arbetet, medan bestraffningarna kunde variera (Aukia 2010: 193, 200). När det gällde barns beteende strävade man efter att skrämman på olika sätt till exempel negativa busstreck, uttal eller hålla bestraffningsredskap synliga (Aukia 2010: 200). I bondesamhällets hemuppfostran var den verbala uppfostringsmetoden väldigt ordlös, vilket betydde att de vuxnas uppträdande och uttryck var något som barn skulle lära sig att tolka (ibid: 200).

Efter att ha analyserat de teman som förekommer i *Hans och Greta*, märkte jag att teatermanuskriptet och pjäsen håller en mer komisk ton, trots obehagliga händelser. Häxan är hos Kirkwood lite tankspridd och ser ingenting utan sina glasögon och säger därtill tokiga saker. Den onda styvmodern Marta är en karaktär som ofta trampar i klaveret. Det här är intressant, eftersom Janssons bilderbok som är skriven för småbarn, har en betydligt mörkare ton. Både häxan och den onda styvmodern ser mer ut som hotfulla skuggor, för att inte tala om de underliga skuggvarelserna som på långt håll följer med karaktärerna. Jansson följer bröderna Grimms version ännu mer än pjäsen, och bröderna Grimms version är folksaga från 1800-talet. Sagan är insamlad under en tid då sagor var skrämmande. Barn löd när de var rädda och blev bestraffade om de inte skötte sig. Idag ska sagor mer roa barn, men kan ändå innehålla mörka teman som hungersnöd. Sagors obehagliga teman ska inte skrämman utan mer göra barn uppmärksamma på det som händer runt omkring dem. Då passar en teaterpjäs bäst, för barnen får se föreställningen med en vuxen som de får dela gemenskapen med samt får de det tunga visuellt. Men ändå på ett komiskt sätt.

När pjäsen framfördes den tjugosjunde oktober på Svenska Teatern var salen smockfull av barnfamiljer. De yngsta verkade vara i fem års ålder och de lite äldre i lågstadieåldern. Pjäsens handling verkade förtrolla barnen, då de med stora ögon hela tiden verkade vara fokuserade på vad som hände på scenen. Som jag nämnt tidigare verkade barnen aldrig bli rädda, varken för styvmodern eller för Häxan. Häxan skulle även verka vara lite fånig, något som kom fram genom hennes repliker och misstagen hon gjorde på grund av sin dåliga syn. Ett exempel är i Akt 2 scen 16 när Greta och Häxan är i Häxans kök medan Hans sover. I manuset står det att Häxan tar en kastrull, i tron att det är hennes hatt och lägger den på huvudet. Hon törnar mot bordet och

skriker till av smärta (Kirkwood, 2018). Denna handling kan verka vara tokrolig och få Häxan att verka som en korkad skurk, istället för något obehagligt. Barnen levde dessutom in sig i handlingen. När Jacob Grimm i Akt 1 scen 2 frågar om publiken, egentligen barnen, kan hålla ett öga på att Wilhelm inte sätter på confabulatorens ropade nästan hela teatersalongen: ”jo”. Senare i pjäsen när Fru Måne gör sin andra entré i Akt 2 scen 15, efter att Greta sjungit sången *Mamma*, sätter sig Fru Måne på pianot som fungerade som confabulatorens och övriga rekvisita under pjäsens gång. Då var det ett barn i publiken som ropade: ”Man får inte sitta på confabulatorens!” Buren som Hans satt i såg inte heller ut som en bur, utan man hade, eller Häxan hade, använt sig av godisrekvisitan och sedan lagt de som väggar runt Hans.

7 Narrativ analys

I det här kapitlet går jag in på narrativanalys, med fokus på sagans olika handlingar. Jimmy Vulovic skriver i *Narrativanalys* (2013) att en narrativ framställning, en berättande framställning, är och gör något samtidigt; det vill säga den är en berättelse och gör berättandet. Det pågår ett flöde av tid mellan berättelsens början och slut (Vulovic 2013: 6). I själva flödet utspelar sig händelserna och berättelsens tidsflöde och händelser uppstår aldrig av egen kraft inför läsarens, lyssnarens eller betraktarens medvetande. Det är alltid någon eller något som berättar tidsflödet och händelserna. Inom ramen för berättandet ligger berättarens val av medium: det kan vara allt från muntligt till skriftligt språk till gester, rörliga bilder, stillbilder och så vidare (ibid: 6). Enligt Vulovic är berättelsens händelseförlopp som synliggörs via händelsens utveckling viktig, men det är inte det enda som man ska ta hänsyn till om man vill förstå ett narrativ (Vulovic 2013: 7).

De narrativ och berättande som jag analyserar är bilderboken och pjäsen samt pjäsens manuskript, som jag sedan jämför med folksagan med Propps funktioner.

7.1 Bilderbokens narrativ

Jag använder mig av Propps 31 funktioner när jag analyserar narrativet i bilderboken om *Hans och Greta*. Propps olika funktioner innehåller en kort sammanfattning av funktionens princip, en definition samt ett traditionellt tecken (Propp 1971: 25). Propp delar in dessa tecken i ett schema, något som jag inte gör. Utan jag förklarar vad de olika funktionerna handlar om och hur de syns i

narrativet. Sagan om *Hans och Greta* innehåller inte alla funktioner, därför fokuserar jag mig enbart på de funktioner som jag anser att sagan innehåller. Den första funktionen är bortavaron, en i familjen håller sig borta (Propp 1971: 26). I *Hans och Greta* är det den biologiska mamman, då det står i bilderboken att det bodde en fattig vedhuggare vid en stor skog med sin fru och sina två barn, Hans och Greta. Senare står det att: ”Då sa frun, som var styvmor till barnen” (Jansson, 2018). Här presenteras även familjen och hjälten som i denna sagas är barnen. Den andra funktionen är ett förbud som riktar sig mot hjälten (ibid: 26). I *Hans och Greta* är det att barnen inte ska få vara hemma eller ska inte få komma hem igen. Styvmamman säger hos Jansson: ”Imorgon tar vi med Hans och Greta djupt in i skogen och lämnar dem där. Då hittar de inte hem och det blir mer mat över åt oss två” (Jansson, 2018). Den tredje funktionen är kränkning, det vill säga förbudet upphävs (Propp 1971: 27). I *Hans och Greta* är det att barnen hittar hem första gången. Det står hos Jansson: ”Efter att ha vandrat hela natten, kom barnen fram till stugan i gryningen. När de knackade på öppnade styvmodern dörren. Stygga barn, varför stannade i skogen så länge? Vi trodde aldrig att ni skulle komma hem! Men fadern blev glad att se dem, för han ångrade att han lämnat dem” (Jansson, 2018). Styvmoderns reaktion kan tolkas som att barnen går emot förbudet, det vill säga att komma eller hitta hem. Den fjärde och femte funktionen förekommer inte i bilderbokens version av sagan, men däremot förekommer den sjätte och sjunde funktionen som är att skurken försöker lura offret, det är den sjätte funktionen (Propp 1971: 29). I det här fallet är det både styvmodern och häxan som är skurken. Styvmodern, eftersom hon försöker bli av med barnen genom att lura dem att bli kvar i skogen. Propps sjätte funktion förekommer när hon försöker bli av med barnen båda gångerna. Hos Jansson står det: ”Även denna gång hörde barnen allt som sas, men när Hans smög upp för att plocka stenar igen hade styvmodern låst dörren (Jansson, 2018). Det här kan uppfattas som att nu lurar styvmodern barnen, så att de inte ska kunna hitta stenar som de använder som en ledtråd. För att inte tala om båda gångerna som barnen överges i skogen. Då säger styvmodern hos Jansson: ”Sätt er vid brasan och vila nu, barn. Vi går och plockar mer ved, och kommer tillbaka när vi är färdiga (Jansson, 2018). Häxan lurar också Hans och Greta och fyller den sjunde funktionen, offret luras (Propp 1971: 30). När häxan kommer ut, blir barnen rädda och tappar det som de håller i händerna. Men häxan säger: ”Nej, men vilka söta små barn som hittat hit. Kom in ni bara!” Senare står det: ”Men gumman låtsades bara vara snäll. Hon var i själva verket en elak häxa som byggt pepparkakshuset för att locka dit små barn” (Jansson, 2018).

Propps åttonde funktion är att skurken vållar en familjemedlem skada (Propp 1971: 30–31). I det här fallet är det både häxan när hon burar in Hans för att sedan äta upp honom. Det står: ”Tidigt

på morgonen bar hon iväg den sovande Hans till en bur. Sedan väckte hon Greta. Stig upp lata flicka och laga något gott till din bror som sitter i buren och ska gödas! När han är tillräckligt tjock äter jag upp honom” (Jansson, 2018). Och styvmodern när hon gör fadern illa genom att vilja göra sig av med barnen. Det förekommer även en funktion som är numrerad som 8a (Propp 1971: 35). Den funktionen innebär att någon i familjen saknar någonting eller längtar efter någonting. Åter igen är det styvmodern som fyller denna funktion, eftersom hon vill att det är bara hon och fadern som ska få all mat. Det står: ”Då hittar de inte hem och det blir mer mat över åt oss två” (Jansson, 2018). Senare står det: ”Allt är uppätet. Vi har bara en halv brödkaka kvar. Vi måste lämna barnen ännu längre in i skogen, så att de inte hittar tillbaka” (Jansson, 2018). Sedan saknar sagan de följande funktionerna, däremot fyller den, den sextonde funktionen, det vill säga hjälten och skurken utkämpar en direkt strid. I bilderbokens version om *Hans och Greta* är det Greta och häxan som utkämpar denna strid. Det står: ”Kom hit, Greta! Nu ska vi baka bröd, känn efter om ugnen är tillräckligt varm. Hur gör man då? Frågade Greta. Din dumsnut! Kan du inte begripa en sån [sic] enkel sak? Häxan gick fram till ugnen och stack in huvudet. Då knuffade Greta till henne så att hon föll framstupa rakt in i elden! Greta slog snabbt igen luckan och sköt för regeln” (Jansson, 2018). Det här kan även uppfattas som den artonde funktionen, eftersom det är att skurken besegras (Propp 1971: 53). Det här kan också tolkas som den trettionde funktionen, skurken bestraffas. Styvmodern som också fyller en roll som skurk vet man inget om. Det förekommer bara att hon dött medan barnen varit borta: ”Den elaka styvmodern hade blivit sjuk och dött” (Jansson, 2018). Propps tjugonde funktion är att hjälten återvänder (Propp 1971: 55). Det står: ”På den andra stranden kände barnen igen sig och snart såg de sin fars stuga. De rusade in och omfamnade fadern” (Jansson, 2018). Den trettioförsta och sista funktionen är att hjälten gifter sig och får tronen (Propp 1971: 63). Inget sådant förekommer i *Hans och Greta* per se, däremot står det hos Jansson: ”Hans och Greta hällde ut alla pärlor och ädelstenar som de tagit med sig. Det var äntligen slut på sorger och bekymmer och de levde lyckliga tillsammans i alla sina dagar” (Jansson, 2018). På det här sättet fyller *Hans och Greta* den trettioförsta funktionen.

7.2 Pjäsens och teatermanusets narrativ

Här analyserar jag pjäsens och teatermanusets narrativ med hjälp av Propps funktioner. Jag har de båda i samma kapitel, för att avhandlingen inte ska bli för lång. Jag försöker så utförligt som möjligt skriva när jag analyserar manuset och när jag analyserar pjäsen.

Det som jag märkte efter att ha läst manuset och under mitt fältarbete att pjäsen var otroligt barnvänlig. Ingenting skulle vara skrämmande, trots situationer som kunde uppfattas som obehagliga, styvmoderns ondska, när barnen överges i skogen, eller när de är hos häxan. Nu vet jag tyvärr inte hur Kirkwood, som är den ursprungliga dramaturgen, tänkt det eller vad som teatergruppen diskuterade under sitt första möte, eftersom jag inte fick vara närvarande då. Jag ansåg att styvmodern även skulle fungera som en något korkad skurk, då hon försökte lösa sitt problem med att bli av med barnen på väldigt svåra sätt. Att överge barn i en skog som de säkert kan på sina tio fingrar och som dessutom är nära deras hem verkar inte vara så värst smart. Till och med häxan, trots sin onda plan, fick publiken att skratta till då och då. Även när hon sjöng för publiken, efter pausen, att hon äter barn. Barnen i publiken verkade ta det med ro och till och med dansade lite till musiken.

Publiken och den som läser manuset blir presenterade för Hans och Greta som karaktärer i Akt 1 scen 2 A. Då kommer Hans först in och letar efter katten Jennifer utan framgång. Sen kommer Greta in och hon bär på en stor glasburk. Medan hon samlar stora vita stenar ropar hon på sin bror. Hon undersöker stenarna noga och lägger dem i burken. Hans kommer tillbaka in och säger att han sett något hemskt och ludet i skogen och Greta säger att de inte får gå in i skogen. De talar med varandra tills de får höra gonggongen som betyder att nu är det mat. Senare i scen 2 B blir publiken och läsaren ordentligt presenterade för familjen. Både i scen 2 A och 2 B presenteras familjen samt hjältarna, det vill säga Hans och Greta. I scen 2 B innan de ska äta maskarna får man veta att mamman är frånvarande. Greta säger: ”Vi bjöds aldrig på mask av mamma!” (Kirkwood, 2018). Det här är även Propps första funktion, det vill säga en familjemedlem är frånvarande (Propp 1968: 26). Den andra funktionen är förbudet som riktas mot hjälten (ibid: 26). I pjäsens fall är det också att barnen inte ska få hitta hem efter att de har blivit lämnade i skogen. Styvmodern Marta säger i scen 3: De äter för mycket, som hungriga djur. Men kanske vi går ut i skogen med dem och sen ser vi till att de inte hittar hem. Till den del av skogen där de aldrig varit och så kommer vi hem, som vanligt. Utom att det bara är vi två istället för fyra (Kirkwood, 2018). I scen 7 som utspelar sig hemma hos Hans och Greta firar Marta för att ha gjort sig av med barnen. Hon säger åt Johann: ”Nu är det fest och Schokolade! Sluta gråta, gamla spade [sic]! Jag vill krama och kyssa dig skallig, idag är jag så härligt sprallig!” Då kommer Hans och Greta fram ur skuggorna. Marta är chockerad över att se dem. Sen ler hon äcklat, sträcker ut armarna och säger: ”Ja, kära barn! Vi har roat oss så! Oroat, alltså, ja för er, stackars små (Kirkwood, 2018). Det här går in i Propps tredje funktion, förbudet kränks (Propp 1971: 27). I samma scen när Johann går för att natta barnen och läsa en saga av bröderna

Grimm för dem, upptäcker Marta stenarna i korgen och säger: ”Den här gången vann de där ungarna visst, men skrattar bäst som skrattar sist (Kirkwood, 2018). Det här är Propps femte funktion som är att skurken skaffar information åt sig (Propp 1971: 28).

Propps sjätte funktion som är att skurken försöker lura offret kommer fram i scen 8 (Propp 1971: 29). Då väcker Marta Hans och Greta mitt i natten och säger: ”Hör på här, skitungar! Så här är det, jag gillar inte er, ni gillar inte mig. Men fränsett det är vi en familj. Julen är på väg, och det finns en läckerhet, som er pappa verkligen tycker om, och den måste plockas om natten. Så på med stövlarna, vi ska ut och plocka snorbär! Er pappa är värd den bästa julen, och ni- ni sätter käppar i hjulen! En present som vi plockar tillsammans skulle ju kröna alltsammans! Ni kanske älskar honom mindre än jag, men det oaktat [sic], hör mitt förslag, ta nu er samman och ge mig ert stöd. I så fall förtjänar ni, en limpa bröd”. Marta håller fram ett bröd som Hans och Greta inte kan motstå och de tar emot det (Kirkwood, 2018). Den sjunde av Propps funktioner som är delaktigheten att offret luras förekommer på tre ställen i pjäsen och i manuset (Propp 1971: 30). Den första gången sker i slutet av scen 8. Greta säger efter att Marta gått ut från scenen: ”Hon tror vi att vi föddes igår.” Och Hans svarar: ”Vi klarar det–vi gör som förr. Stenarna står ju vid vår dörr.” Greta sträcker sig efter burken, men märker då att den är borta. Hon säger: ”De är borta, varenda en! Hon är en räv, på mänskoben [sic]! Var är hennes hemliga ställe?” Varpå Hans svarar: ”Greta, vi smular bröd istället.” (Kirkwood, 2018). Den andra gången är när Hans och Greta följer efter den vita fågeln som ger ett tecken åt dem att följa efter i scen 11 fram till scen 12 när Hans och Greta kommer till häxans hus och börjar äta av det. Det visar sig att fågeln egentligen är fladdermusen Bo i förklädnad som tar sin vanliga skepnad efter att barnen har gått in till häxan. Dessutom har Greta bett den vita fågeln tidigare att den skulle visa dem vägen ut ur skogen. Tredje gången är när häxan säger att hon vill bjuda barnen på rabarberpaj, men den som läser manuset och ser pjäsen samt känner till sagans handling vet om att häxan har egentligen annat i kikaren (Kirkwood, 2018).

I Akt 2 scen 17 förekommer Propps åttonde funktion som är att skurken vållar en familjemedlem skada (ibid: 30). I denna scen har häxan, som vid det här laget presenterat sig som Hedwig, förvandlat Hans rum till en fängelsekammare. Det står i manuset att häxan installerar fängelsegaller runt sängen. Hans vaknar upp av ljudet, rusar upp, skriker och ropar och skakar galler (Kirkwood, 2018). Greta säger: ”Han är min bror, du låter honom vara! Häxan svarar: ”Jag är lite förvånad, raring, men du har inte hört min spaning. Häxor måste ju också äta! Och ärligt talat, Greta, jag är måttligt förtjust i smaken av flicka (Kirkwood, 2018). Propps funktion med

numret 8a förekommer före det här. Funktionen är att en familjemedlem saknar eller längtar efter någonting (Propp 1971: 35). Det sker i Akt 2 scen 15 när Greta säger: ”Hon låste dörren, varför det? Jag önskar nån [sic] att prata med.” Det sker före Greta sjunger sången *Mamma* och undrar om den frånvarande modern lyssnar och att hon alltid kunde hjälpa dem (Kirkwood, 2018).

Propps tionde funktion är att hjälten bestämmer sig för att göra motstånd (Propp 1971: 38). Detta sker i akt 2 scen 17, först lurar Greta häxan att hjälpa till, men när häxan går ut från scenen och Greta fram till buren där Hans är och säger: ”Jag låtsades bara, allt är bra! Annars blir jag ju inburad. Ledsen om du kände dig lurad.” Hans svarar: ”Alltså wow! Du luras bra så in i vassen.” Greta svarar: ”Tack, men ät inte upp madrassen. Lyssna nu, hon vill ha kött, det du ska göra är enkelt skött. Du ska helt enkelt fasta.” Hon märker att Hans inte kan sluta äta och då säger hon: ”Än sen om du blir smått bastant, hon är ju blind som en synskadad tant! Så varje gång hon vill känna på ditt fläsk sticker du ut det här benet utan fjäsk (Kirkwood, 2018). Senare i akt 2 scen 20 förekommer både funktion 10 och funktion 12 där hjälten får en magisk medhjälpare (Propp 1971: 38–39). I detta fall är det den rysktalande spisen Rotislav och karaktären Fru Måne som förekommer i Akt 1 och Akt 2. I Akt 2 scen 6 efter sången *Nattdjur* dyker Fru Måne upp och lyser på Gretas kilstenar. Fru Måne: ”Åh, vilka vackra stenar jag ser! Nu tänder jag min silverstrimma. Låt det lysa, låt det glimma!” I Akt 2 scen 15 är det Fru Måne som påpekar att häxans svaga punkt är hennes dåliga syn (Kirkwood, 2018). Greta säger i Akt 2 scen 20: ”Snälla ugn, jag har ett förslag.” Rotislav svarar: ”Tack, jag älskar ju sparkar och slag!” Greta säger: ”Vi sitter ihop som kanderade nötter, men om vi båda rör våra fötter?” Rotislav: ”Om du och din brorsa lyckas fly vill också jag se friheten gry.” Greta: ”Ja, det är inte mer än rätt. Håll dig intill mig, väldigt tätt.” Rotislav: ”Nyckeln finns hos fladdermusen, vi måste komma åt den busen. Jag har en idé som ingen annan, knocka Bo med stekpannan!” (Kirkwood, 2018). Detta kan även ses som den trettonde funktionen som är att hjälten reagerar på givaren eller agenten (Propp 1971: 42). Det här är även den fjortonde funktionen som är att hjälten får bruk av agenten (Propp 1971: 43). Spisen Rotislav förekom på scenen som en stor maskin med skorstenar och rökånga, reglage, och en het glödande mage dit häxan skyfflar in kolet. Två skådespelare fungerade som en del av maskineriet och sa alla replikerna med rysk accent.

I akt 2 scen 20 förekommer den sextonde funktionen som är att hjälten och skurken är i direkt strid med varandra (Propp 1971: 51). Detta sker genom att Greta har lyckats slå sönder häxans glasögon tidigare, vilket gör att häxan ser nästan ingenting. Häxan har vid det här laget bestämt sig för att äta Greta också. I denna scen strider Greta och Rotislav med Bo med en stekpanna för att komma åt nyckeln. Häxan säger: ”Är ugnen klar och tillräckligt het?” Greta: ”Sånt [sic] kan väl häxor kolla själva? Jag är inte längre din älva.” (Kirkwood, 2018). Då närmar sig häxan

Greta, mjukt och farligt och säger: ”Du har en besk tunga, min vän. Ska bli väldigt gott att äta den.” Det står i manuset att häxan öppnar ugnsluckan. En tryckvåg av hetta möter henne när hon tittar ner i ugnen. Häxan säger: ”Blås på elden, låt den växa sej [sic] stor och het för en välstekt...” Greta: ”... häxa!” Greta knuffar Häxan i ugnen och stänger luckan och säger åt Rotislav: ”Jag du har plats i magen!” Allting rasar samman. Häxans hem och godiset försvinner (Kirkwood, 2018). Det här kan även ses som att Propps sextonde funktion upprepar sig, då Rotislav ser till att häxan brinner upp (ibid: 51). Efter att häxan har brunnit upp är det den artonde funktionen som uppfylls, eftersom skurken är besegrad (Propp 1971: 53). Fram till scen 22 uppfylls den tjugonde funktionen som är hjältens återvändo (Propp 1971: 55). Då återvänder Hans och Greta till sin fader Johann. Hans säger: ”Pappa, gråt inte!” Greta: ”Det är vi!” Johann: ”Åh, kära barn, vilken eufori!” (Kirkwood, 2018). I den här scenen förekommer den trettionde funktionen som är, enligt Propp, skurken blir bestraffad (Propp 1971: 63). I denna scen kommer Marta in och hon har en stor och buskig rävsvars där hon blev biten av räven i akt 1 scen 9 C. I scen 22 har rävsvars vuxit ut och Johann säger: ”Marta. Du försöker väja. Har du ingenting att säga?” Marta: ”Hans och Greta. Jag skäms som en räv. Er pappa har varit så orolig och skev. Jag vet inte om det var hunger eller kyla. Som drev mig till allt... Nu vill jag bara yla...” Hans: ”Greta, titta, hon har en svans!” Johann: ”Hon sa att hon blev biten nånstans [sic].” Hans: ”En räv som raska´rakt [sic] på hennes gump!” Johann: ”När hon kom hem växte det ut en stump. Och snart så blev det den här bamsen...” Marta: ”Sluta, jag blir så skamsen!” (Kirkwood, 2018). Däremot blir styvmodern förlåten av Hans, Greta och Johann, eftersom hon visar sig ånkerköpt. I scen 22 förekommer också Propps trettioförsta och sista funktion som är att hjälten gifter sig och får tronen (ibid: 63). Det här förekommer inte i pjäsen, men återföreningen med familjen och julfirandet samt slutet på familjens matbekymmer kan uppfattas som en belöning. Efter att ädelstenarna fallit till marken förvandlas de till grönsaker. Johann: ”Vilket fantastiskt fyrverkeri!? Här har ingenting vuxit på årtal!” Det står i manuset att Johann hugger ner en gran och en jättegran uppenbarar sig på scenen. Marta tar fram tomteluvor och juldekorationer. Marta säger: ”Och nu ska vi dekorera, ta fram pyntet och polera.” Johann: ”Tomteluvor, julgranskulor...” Marta: ”Absolut! Nu är det jul!” Hon hänger upp julstjärnan. Marta: ”Gläns över strand och sjö!” Sen börjar det snöa och de sjunger *Det börjar snöa*. (Kirkwood, 2018). Detta är pjäsens första slut.

7.3 Folksagans, bilderbokens och pjäsens innehåll

Både bilderboken och pjäsen hade i botten samma motiv som förekommer i Antti Aarnes index, både versionen med indexnumret 327 och 327 A. I versionen med indexnumret 327 framgår barnen överges av sina fattiga föräldrar i skogen, men barnen hittar hem tack vare tygtrasor som de lämnat efter sig, tredje gången äter fåglarna upp deras brödsulor och barnen vandrar tills de kommer till ett pepparkakshus som tillhör en häxa (Aarne 1981: 116). I sagan om *Hans och Greta* händer samma sak, de blir övergivna av sina föräldrar, men de använder sig först av kiselstenar. Den lilla hjälten blir över natten i huset med sina bröder hos trollet, eller så bär trollet hem barnet i en säck. Barnet lägger en sten i säcken, men tas tillslut tillfångna. Senare blir trollet lurat. Trollet luktar sig till människokött och håller barnen fångna och försöker få dem feta (ibid: 116). Hos bröderna Grimm och hos Jansson står det att häxan kan lukta sig till människor eller människobarn. Hos bröderna Grimm står det: ”Häxor har röda ögon, och därför kan de inte se särskilt långt, men de har lika fint väderkorn som djuren och kan lukta sig till när människor närmar sig (Grimm & Grimm 1983: 92). Hos Jansson står det: ”Häxor har röda ögon och ser inte så bra, men de kan lukta sig till människobarn” (Jansson, 2018). I pjäsen och i manuset förekom häxans dåliga syn i de tokigheter som häxan gjorde. I pjäsen och i manuset förekommer det i Akt 2 scen 15, Greta: ”Jo... Hedwig verkar lite förryckt. Ge mig lite råd, ett tips, en liten tanketråd...” Månen: ”Svaret står i skyn: Någon har dålig syn! Det är Hedwigs svaga punkt” (Kirkwood, 2018).

När trollet ska undersöka hullet på det infångade barnet, sticker han ut ett ben eller en träbit, sedan sker ett utbyte. Det är trollets fru eller barn som hamnar i ugnen eller så sjunger hjälten som resulterar i att trollet befriar honom. Det händer också att hjälten spelar dum och ber trollet visa honom hur han ska ta sig in i ugnen (ibid: 116). Hos bröderna Grimm står det: ”Stick ut fingret, Hans, så får jag känna om du är tillräckligt fet. Men Hans stack istället ut en liten benpipa, och gumman som hade dåliga ögon, kunde inte se vad det var utan trodde det var pojkens finger, och hon förundrade sig över att han aldrig började bli fet (Grimm & Grimm 1983: 93). Hos Jansson står det: ”Eftersom häxan såg dåligt gick hon varje morgon fram till buren och sa: Räck ut ett finger Hans, så får jag känna om du börjar bli fet! Då sträckte Hans ut ett avgnagt kycklingben istället. Häxan kunde inte förstå varför Hans inte blev tjockare” (Jansson, 2018). I pjäsen framkom det genom manuset där det stod att Häxan undervisar Greta i hur man gör en smördeg, hon blandar ihop smör och mjöl i en skål. Detta förekommer i Akt 2 scen 18. Häxan: ”Knåda degen till en klump, släpp sen ner den med ett FUMP! Puckla på den, knåda loss, Visa degen: ”who’s the boss!” Greta knådar degen. Häxan: ”Härligt, Greta! Just så där! Hans får smaka på det här. Han ska gödas, tammetusan! Hansi-hans, här kommer husan!” Häxan kommer med en paj till Hans. Hans äter och blir fetare för varje vers. Hans sjunger sången

Skinn Och Ben sen säger Häxan: ”Sju dagar i sträck har jag matat och gött den där grisen och nu är jag trött. Han är mager som ett strå den gossen.” Då påpekar fladdermusen Bo på fladdermusspråk att det är något lurtt på gång. Häxan: ”Jaså minsann? Du anar ugglor i mossen?” I scen 19 i samma akt 2 som sker i sovrummet, står det att Häxan kommer med en stor kanna. Häxan: ”Hans, titta på vår julmeny, det är en kanna söt fondue, man sticker ner fingret och dippar.” Häxan håller kannan utanför buren. Hans: ”Nja, jag tror jag skippar... Häxan: ”Oj, int [sic] ska väl svälta, min glupska, lilla bälta.” Hans tvekar. Sedan sticker han ut benet ur buren. Han doppar det i såsen. För det till munnen och slickar. Igen. Och igen. Fortare och fortare... tills: Häxan grabbar plötsligt tag i benet och tag i benet och drar. Det halkar ur Hans grepp. Häxan känner att benet inte sitter fast på Hans. Hon sticker hon [sic] in armen i buren och söker efter Hans. Han retirerar till ett hörn av buren men hon får grepp om honom. En förfärlig, farlig tystnad. Sedan: Häxan: ”Greta... Greta!” Greta kommer. Häxan: ”Du som har lite bättre syn- Vad ser du, kära sockergryn?” Greta: ”Jag ser Hans. Min bror”. Häxan: ”Och hur ser han ut, månnstro?” Greta: ”Riktigt porträttlik”. Häxan: ”Kan du vara mera specifik? Är han fet? Eller kanske...?” Greta: ”Mager.” Häxan: ”Har du fler lögnar på lager? Sluta ljuga, för vad som än händer, har Hedwig rätt så vassa tänder.” Greta: ”Snälla Hedwig, lugna dig. Det var ett skämt, okej?” (Kirkwood, 2018).

Hos bröderna Grimm står det att Greta spelar dum och säger att hon inte riktigt vet hur hon ska bära sig åt. Varpå häxan irriterat visar henne och när hon kravlat in i bakugnen knuffar Greta in henne (Grimm & Grimm 1983: 94). Hos Jansson förekommer scenen när häxan luras på nästan samma sätt: ”Kom hit, Greta! Ropade häxan en morgon. Nu ska vi baka bröd, känn efter om ugnen är tillräckligt varm. Hur gör man, då? Frågade Greta” (Jansson, 2018).

Flykten från trollet sker, enligt Aarne, genom att barnen tar sig över vattnet med hjälp av ankor eller änglar, de förvandlar sig, eller så försöker trollet dricka dammen tom och spricker (ibid: 116).

Hos bröderna Grimm och Jansson förekommer flykten på samma sätt. Hos bröderna Grimm står det: ”När de vandrat några timmar, kom de till ett stort vattendrag. Här kan vi inte ta oss över, sa Hans. Jag ser varken vadstenar eller bro. Här går inte heller några båtar, svarade Greta. Men där simmar en vit and. Om jag ber henne, hjälper hon oss nog över. Och så ropade hon: Lilla and, lilla and, där står Hans och här står jag. På din rygg oss båda tag, över till den andra strand! Den lilla anden kom genast fram till dem” (Grimm & Grimm 1983: 95). Hos Jansson står det: ”När de vandrat några timmar kom de till en bred flod. Här kan vi inte komma över, sa Hans. Det finns

varken bro eller båt. Men där simmar en and, sa Greta. Kom hit lilla vita and, kan du bära oss på din rygg över floden? Och det kunde anden” (Jansson, 2018). I pjäsen förekommer det inte en bred flod utan i Akt 2 scen 20, efter att spisen Rotislav sjungit *Rotislavs Avsked*, fyller Hans och Greta fickorna med häxans skatt och springer iväg efter att ha sagt att de aldrig mer kommer tillbaka (Kirkwood, 2018). Detta slut förekommer i Aarnes index där han beskriver Hans och Greta versionen, som har indexnumret 327A (Aarne 1981: 117). Det står att häxan hamnar i ugnen och barnen får hennes skatt. Men det står ingenting om en specifik flykt som den tidigare versionen som förekommer i 327. Annars är början lika, barnen blir övergivna i skogen av sina föräldrar, de kommer till pepparkakshuset och pojken ska bli fet (ibid: 117).

Propps 31 funktioner förekommer i båda versionerna av *Hans och Greta*. Både i Janssons bilderbok och i teatermanuskriptet samt i pjäsen. Däremot förekommer de olika funktionerna mycket mer i teatermanuskriptet och i pjäsen, i jämförelse med bilderboken. Det kan bero på att bilderbokens handling är ganska kort. Pjäsen är längre, ungefär två timmar lång. Det här betyder att det därför förekommer mer av funktionerna i pjäsens handling. Det samma gäller för teatermanuskriptet som följer pjäsens gång.

8 De tidlösa sagorna

Det intressanta är att bilderboken om *Hans och Greta* höll sig ganska långt till bröderna Grimms version. Med de mörka färgerna och bilderna och bildtexten kan man leva sig in i sagans dystra handling. Jansson har tagit konstnärliga friheter och ritat dit olika skuggvarselser som observerar handlingens karaktärer på långt håll. Möjligen för att få den spänning som bröderna Grimms version innehåller. Dessutom följer Jansson handling av sagan Antti Aarnes index, den version som har index numret 327A och som heter *Hans och Greta* (Aarne 1981: 117). Hos Aarne, Jansson och bröderna Grimm är handlingen densamma, barnen blir övergivna i skogen, de kommer till ett pepparkakshus, pojken ska bli fet, häxan hamnar själv i ugnen och barnen får hennes skatt.

Pjäsen, däremot, var en familjepjäs, trots den obehagliga handlingen. Under mitt fältarbete undrade jag ändå, eftersom pjäsen verkligen ville få fram det svåra med hungersnöd, om den i pjäsen ville få barn att förstå vad svält innebär och att det här är någonting som verkligen förekommer. Det går inte att undgå bland annat WHO:s reklamer som handlar om svältoffer i u-

länderna. Idag ska barn däremot inte bli rädda, något som jag märkte under övningarna och efter att ha gått igenom manuset. Det obehagliga som styvmodern, häxan eller när barnen blev övergivna ströks över med humor eller med sång. Enligt Zipes har synpunkter på barnuppfostran ändrats efter det andra världskriget och det har också påverkat den klassiska folksagan, att den blivit mer bakåtsträvande för progressiva kritiker och nyskapande författare (Zipes 1984: 201). Sagorna uppfattas inte enbart som sexistiska, rasistiska och auktoritära, innehållet återspeglar dessutom ett halvt feodalt, patriarkaliskt samhälle. Det som en gång i tiden gav hopp om bättre levnadsvillkor har mer blivit som ett hinder för dagens barn i västvärlden, anser Zipes. Moralen i den klassiska sagan och dess slutpoäng kan inte längre anses vara underlättande och frigörande ansikte mot ansikte med kärnvapenkrig, ekologisk förstörelse, ökande styrning av regeringar och industrier samt svåra ekonomiska kriser (ibid: 201). Hungersnöd är också en del av vår ekologiska förstöring, något som barn har svårt att undvika.

Det som var mycket återkommande under arbetet med pjäsen var att barnen skulle inte bli rädda eller förlöjligas. Under mitt första fältarbete vid Svenska Teatern som skedde den 21.9 satt Höglund med skådespelarna och diskuterade praktiska detaljer. Hur skulle de ta emot publiken som hade barn med sig? Höglund föreslog att de skulle bjuda på godis, men då började några av skådespelarna protestera och sa att de finska barnen är bland de fetaste i världen. Och en annan påpekade att det inte är rättvist för barnen heller om några sen sitter och äter godis, medan de andra barnen inte får något om de har sin godisdag enbart på lördagar. Då tog de istället upp ett klistermärke som skulle ha häxans bild på sig, som skulle delas ut tillsammans med programmet åt de som kom till föreställningen med barn. Häxan skulle alltså vara en central gestalt under föreställningen, något som hon är i sagans handling, men det verkade som att de redan under denna övning försökte få henne att verka mindre skrämmande genom att hennes bild skulle uppenbara sig på ett klistermärke. När jag fältarbetade under deras generalrepetition, den nittonde oktober märkte jag att Höglund och skådespelarna ännu satt och funderade på hur pjäsens handling skulle fungera som barnvänlig visuellt. De ville inte heller förlöjliga barnen, så de tog bort sådant som syftade på toaletthumor. Under premiären, i scenen där Hans och Greta återförenas med sin far, hade skådespelaren som spelade fadern skjortan öppen. När hon sa sin replik: ”Henne glömde jag nästan” knäppte hon den igen. Detta kan uppfattas som något sexuellt, då jag märkte att det var bara de vuxna som skrattade åt denna intrig. Nu vet jag inte om det här var något som var in regisserat med tanke på premiären, eller om det var något som de behöll i föreställningarna överlag.

Att hålla barn rädda fick dem även att lyda, något som sagorna återspeglar med sina icke-barnvänliga teman. Idag ska sagorna mer roa och underhålla barn, skrämset ingår inte i uppfostran, om man jämför med hur det var under bondesamhället. Barn behöver inte tolka de vuxnas kroppsspråk och det förekommer inte någon form av straffredskap i hemmen. Det som även användes som non-verbala varningar var bland annat grymtningar (Aukia 2010: 200). Övrigt som också användes som uppfostringsmetoder i hemmet var att slå på fingrarna, knäppa med fingrarna eller stå i skamvrån (ibid: 200). Enligt Zipes hade de klassiska sagorna ett uppfostrande syfte (Zipes 1984: 212). Idag görs sagor till teaterpjäser och teater ska vara underhållande. Men ändå, förutom svåra och obehagliga teman som hungersnöd, förekom även en styvmamma som var ond, men hon blev snäll på slutet. Hos bröderna Grimm förekommer det att hon har dött vid sagans slut (Grimm & Grimm 1983: 96). Även hos Jansson står det att styvmamman har dött medan barnen var borta (Jansson, 2018). Johnsen skriver att myten om den onda styvmodern grunder sig på medförda kulturella föreställningar om moderskapet (Johnsen 1982: 147). I pjäsen, precis som hos bröderna Grimm och Jansson, förekommer det att den biologiska modern är död och att Hans och Greta ser sin stymoder som en ond människa som kommit in i deras liv.

Zipes håller delvis med Bettelheim när det gäller att lyssna till eller läsa sagor (Zipes 1984: 206). Då uppstår det ett förfrämmande eller en separation från en bekant värld som medför en känsla av kuslighet som är både främmande och tröstande (ibid: 206). Enligt Ernst Bloch är det, det goda i drömmarna som ofta beskrivs som fantasi och handling i sagor med framåtsträvande och befriande drag: mänskliga varelser med en rakryggad hållning som strävar efter en självständig existens och icke-alienerande miljö, som tillåter demokratiskt samarbete och human omtanke (Zipes 1984: 207). Bloch intresserar sig inte bara för de traditionella sagornas tidlöshet utan även för hur de moderniseras för att vädja till alla klasser och åldersgrupper i samhället (Zipes 1984: 208).

Berättarrösten prövar och försöker avslöja de störande undertryckta socialpsykologiska konflikterna, då den unga läsaren ska lättare föreställa sig vilka krafter som i det verkliga livet arbetar för att begränsa handlingsfriheten (Zipes 1984: 212). Zipes går även in på den klassiska sagans förvandling (ibid: 212). Förvandlingen går ut på att författaren utgår ifrån att den unge läsaren är redan bekant med den klassiska sagan och beskriver det bekanta på ett sätt som för främlingar, som betyder att läsaren tvingas tänka på de negativa aspekterna i anakroniska former och kanske överträda dem (Zipes 1984: 212–213). Poängen är att bryta, skifta, avslöja och göra om de traditionella motiven för att befria läsaren från det slitna och inlärda sättet att uppfatta

litteraturen (Zipes 1984: 213). Förvandlingen raderar inte den klassiska sagans välkända drag eller värderingar, däremot upplöser dess negativitet, genom att visa en annan estetisk och social miljö som gör alla värden relativa (ibid: 213).

Enligt Bettelheim gestaltar sagan om *Hans och Greta* den ångest och lärdom som barnet möter i den viktiga uppgiften att komma över och förändliga primitiva och destruktiva drifter (Bettelheim 1982: 192). Barnet ska lära sig att om det inte själv befriar sig från dessa drifter, kommer samhället och föräldrarna att ta till tvångsåtgärder. Symboliskt ger sagan uttryck för de psykiska erfarenheter som är direkt knutna till modern och det är därför som fadern enbart blir en överksam skugggestalt (ibid: 192). Detta är något som förekommer i både bilderboken och i pjäsen och i teatermanuskriptet, då fadern har ingenting att säga till om när det gäller barnen. Bettelheim anser att Hans och Greta blir besvikna över att de inte hittar en lösning på sitt problem i verkligheten, när de inte längre tror på födan som ett medel till räddning, i det här fallet är det brödsmulorna, och därför ger de nya tyglar åt sin orala regression (Bettelheim 1982: 192). Pepparkakshuset i sagan representerar den mest primitiva behovstillfredsställelsen och barnen rycks med av sitt okontrollerade begär och börjar förstöra det som skulle ge dem skydd och trygghet. Däremot borde Hans och Greta lärt sig av fåglarna som åt brödsmulorna att inte äta upp saker och ting (ibid: 192). Det här förekommer både i bilderboken och i folksagan, men i pjäsen och teatermanuskriptet är det först Hans som faller för frestelsen. Det sker i Akt 1 scen 12 när Hans och Greta kommer till Häxans hus. Det är helt och hållet gjort av socker, godis och underbara ting. De stannar upp i förundran. Greta: ”Titta, Hans! Det där huset är gjort av... ätbara saker.” Hans: ”Jag tror inte mina ögon, minst tretusen saker... tror du att man får...?” Greta: ”Smaka du, så ser vi hur det går.” Hans slickar försiktigt på huset. Hans ögon vidgas. Han strålar: Hans: ”Mmmmm!” Greta: ”Är det gott?” Hans slickar här och där på huset. Hans: ”Som en dröm i socker och flott.” Greta: ”Undrar vem som håller i kaveln? Tänk om vi drömmer? Hur smakar gaveln?” Hans: ”Som varm tjinuskisås, som man kan hälla...” Greta: ”Tänk om det är en fälla! Hans, det för bra för att vara sant...” Hans: ”Greta, du pratar om som en gammal tant.” Greta: ”Men ett hus av godis, med nötryffel-spont? Har du nånsin [sic] sett ett sånt?” Hans: ”Minns int [sic]” Greta: ”För såna finns int [sic] För det första, hur ska det tåla regn och rusk?” Hans: ”Det må vara lögn och fusk. Men om vi drömmer nu Så drömmer jag bättre än du!” Hans bryter loss en bit av huset och räcker det till Greta. Hans: ”Sluta fråga. Bara testa! Det är dags att börja festa!” Greta tar emot biten. Slickar försiktigt på den. Hennes ansikte lyser upp. Barnen kastar sig över huset. Hans och Greta äter upp huset medan de sjunger. De tänker inte på något annat än sin hunger och njutningen i att äta (Kirkwood, 2018). Bettelheim skriver att alla barn

inser att de, precis som Hans och Greta, skulle vilja sätta sig i pepparkakshuset hur farligt det än är (Bettelheim 1983: 193). Huset är en bild av oral lust och lockelsen att ge efter för den (ibid: 193). Jag förstår att man scenmässigt har försökt få fram Bettelheims teorier om det orala i sagan genom att skådespelarna ska visa njutningen av att äta. Men det var inget som jag specifikt tänkte på, varken under övningarna, premiären, eller när jag läste igenom de olika sagoverionerna. Dessutom tror jag att barnen uppfattade häxan som en skurk och inte som någon form av bestraffning för att Hans och Greta ger efter för en frestelse.

Hans och Greta som förmodligen mången annan saga kommer alltid att berättas, så länge som det finns människor. Det intressanta är att en bilderbok följer bröderna Grimms version, men när sagan läggs upp som en familjepjäsa har det satsats mycket på just barnen som åskådare. De ska inte bli rädda utan njuta av pjäsen tillsammans med de vuxna i teatersalongen. Pjäsen och teatermanuskriptet som baserar sig på folksagan innehåller dessutom konstnärliga friheter, som t.ex. karaktärer som Fru Måne, fladdermusen Bo och den talande spisen Rotislav, men ändå innehåller den sagors typiska teman, som den elaka styvmodern och häxan. Däremot ska det onda förlöjligas något som syns i styvmoderns och häxans karaktär, de är klumpiga och säger lustiga saker. Tanken är att idag ska barn inte skrämmas, utan de ska underhållas och det sker bäst genom att gå och se på en familjepjäsa. Ändå följer pjäsen det som också förekommer i sagan, styvmodern är ond och fadern är passiv och lyder henne blint, trots att hon skadar hans barn.

Det andra som jag märkte var att även om psykoanalys och strukturalism är två skilda inriktningar, i det här fallet syftar jag på Bettelheim och Propp, står de inte i ett motsatsförhållande.

Psykoanalysen analyserar sagans djupare mening, som i *Hans och Greta* är det orala, medan Propps funktioner går in i handlingens början, mitten och slut. Bettelheims psykoanalytiska teorier syns också att åtminstone barnen som ser pjäsen utgår ifrån att det ska gå bra för huvudkaraktärerna i pjäsen. Det narrativa i både bilderboken och i teatermanuskriptet och i pjäsen följer Propps 31 funktioner. Pjäsen och teatermanuskriptet innehåller största delen av funktionerna, eftersom deras handling är till sin form längre, men dessa och bilderboken har samma början och mitt, men slutet skiljer dem åt.

Till sitt innehåll följer både bilderboken, teatermanuskriptet och pjäsen Aarnes index, men pjäsen har i sitt innehåll mycket som är eget. Hos Aarne, i bilderboken samt hos bröderna Grimm är innehållet från början till mitten detsamma, då barnen blir övergivna, de kommer till

Petra Bussman

pepparkakshuset, Hans ska gödas, men det är häxan som blir lurad och hamnar själv i ugnen. Det är slutet som återigen skiljer deras innehåll åt. Hos Aarne, bröderna Grimm och i bilderboken förekommer det djur eller andra figurer som hjälper barnen under deras flykt. I pjäsen, efter att barnen har fyllt fickorna med häxans skatt, säger de att de aldrig mer kommer tillbaka och springer därifrån. I slutet av pjäsen förvandlas dessutom skatterna till grönsaker, något som den fattiga familjen anser att de har mer nytta av än ädelstenar. Bilderboken och teaterpjäsen är ett ändå, trots sina olikheter, ett bevis på att Zipes teori stämmer; sagor är tidlösa

9 Källor

Adams, Kinsey Linda (1990): *Folk Narrative. The Emergence of Folklore in Everyday Life. A Filedguide and Sourcebook* (red.) George H. Shoemaker, Bloomington, Indiana, Trickster Press

Aarne, Antti (1981): *The Types Of The Folktale*. Suomalainen Tiedeakatemia. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Aukia, Markku (2010): *Lapset Olkoot Ihmisiksi. Suomen talonpoikaikotien hiljainen kasvatus* Kansantieteellinen tutkimus, Åbo, Turun Yliopisto

Basile, Giambattista (2007): *The Tale of Tales, or Entertatinment for Little Ones. Pentamerone*. Detroit, Wayne State University Press

Bettelheim, Bruno (1982): *Sagans Förtrollade Värld. Folksagornas innebörd och betydelse*. Stockholm, Nordstedt

Boccaccio, Dante (1977): *Decamerone*, Stockholm, Forum

Bottigheimer, Ruth B. (2014): *Magic Taled and Fairy Tale Magic. From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. New York, Palgrave Macmillan,

Bäck-Wiklund, Margareta, & Bergsten, Birgitta (1997): *Det moderna föräldraskapet. En studie av familj och kön i förändring*. Falun, AiT Scandbook

Denk, Thomas (2002): *Komparativ metod: förståelse genom jämförelse*, Lund, Studentlitteratur

Petra Bussman

Granholm, Kenneth & Svanberg, Jan (2004): Deltagande observation i teori och praktik. *Metodkompassen-kulturvetares metodbok* (red. Lena Marander-Eklund, Ruth Illman, Blanka Henriksson), Åbo, Åbo Akademi

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1983): *Bröderna Grimms sagor*. LäsaBra, Sverige

Hagström, Charlotte & Sjöholm, Carina (2017): Nya frågor till gamla svar. Frågelistor som historisk källa. *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*. (Red.) Jönsson, Lars-Erik & Fredrik, Nilsson, Lund, Lunds Universitet

Henriksson, Blanka (2007): *"Var trogen i allt": den goda kvinnan som konstruktion i svenska och finlandssvenska minnesböcker 1800-1980*. Åbo, Åbo Akademis Förlag

Henriksson, Blanka (2012): *Trollen och vi. Folkliga föreställningar i Svenskfinland*, Arkmedia, Vasa

Jansson, Alexander (2018): *Hans och Greta*. Stockholm, Brombergs Bokförlag

Johnsen, Birgit Hertzberg (1982): *Myten om den onde stemor: fra folktetradisjon til masselitteratur*, Oslo, Universitetsforlaget

Kaijser, Lars (1999): Fältarbete. *Etnologiskt fältarbete* (red. Lars Kaijser & Magnus Öhlander), Lund, Studentlitteratur

Kirkwood, Lucy (2018): *Hans och Greta*. Devisning: Katie Mitchell och Lucy Kirkwood, Översättning till finlandssvenska: Annina Enckell, Bearbetning: Jakob Höglund och Annina Enckell, Slutlig version 5.05.2018

Leino, Pentti (1989): The Interpretation of Tales in Folkloristics, *Studies in Oral Narrative*, Helsingfors, SKS

Löfgren, Jakob (2018): *...And Death proclaimed "Happy Hogswatch To All, And To All A Good Night"* Intertext and Folklore in Discworld-fandom*. Åbo, Åbo Akademi

Petra Bussman

Maguire, Moira & Delahunt, Brid (2017): *Doing Thematic Analysis: A practical, step by step guide for learning and teaching scholars*. All Ireland Journal of Higher Education, s. 3353, 3358, 33511

Marander-Eklund, Lena (2014): *Att vara hemma och fru. En studie av kvinnligt liv i 1950-talets Finland*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland

Perrault, Charles (2009): *The complete fairy tales*, Oxford, Oxford U.P

Peterson, Per (1990): *Sagans Teorier*. Uppsala, Uppsala Universitet

Pripp, Oscar (1999): *Reflektion och etik*. Etnologiskt fältarbete (red. Lars Kaiser & Magnus Öhlander) Lund, Studentlitteratur

Propp, Vladimir (1971): *Morphology of the Folktale*. (red. Alan Dundes & Louis A Wagner) Austin, The University Of Texas Press

Quaife, Geoffrey Robert (2011): *Godley zeal and furious rage: the which in early modern Europe*, London; New York, Routledge

Schechner, Richard (1992): *Folklore, cultural performances and popular entertainments: a communications-centered handbook*. (Red. Richard Bauman) Oxford U.P

Swahn, Öjvind-Jan (1992): *Det var en gång... Svenska folksagor. I urval, och med inledning och kommentarer av Jan-Öjvind Swahn*. Stockholm, Carlssons

Thompson, Sith (1981): *Inledningen till The Types Of The Folktale*, Helsingfors, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica

Vulovic, Jimmy (2013): *Narrativanalys*, Lund, Studentlitteratur

Wilson, Michael (2006): *Storytelling and theatre*. New York, Palgrave Macmillan

Petra Bussman

Zipes, Jack (1984): *Saga och Samhälle. Den klassiska genren för barn och civilisationsprocessen*. Bromma, Mannerheim & Mannerheim

Öhlander, Magnus (1999): Utgångspunkter. *Etnologiskt fältarbete* (red. Lars Kaijser & Magnus Öhlander), Lund, Studentlitteratur

Öhlander, Magnus (1999): Deltagande observation. *Etnologiskt fältarbete* (red. Lars Kaijser & Magnus Öhlander), Lund, Studentlitteratur

Östling, Per-Anders (2002): *Blåkulla, magi och trolldomsprocesser: en folkloristisk studie av folkliga trostföreställningar och av trolldomsprocesserna inom Svea Hovrätts jurisdiktion 1597–1720*, Uppsala, Uppsala Universitet

Fältarbete vid Svenska Teatern i Helsingfors, 21.9.2018, 24.9.2018, 5.10.2018, 19.10.2018

9.1 Internetkällor

www.britannica.com (19.2.2020)

www.theatredatabase.com (19.2.2020)

[www.isof.se/sprak/sprakradgivning/engelska-ord-pa-svenska/engelska-ord-pa-svenska-a-o.](http://www.isof.se/sprak/sprakradgivning/engelska-ord-pa-svenska/engelska-ord-pa-svenska-a-o)
(7.7.2020)