



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

2013

EXAMENSARBETE

# Fassbinder och kärleken

Utgående från arbetet med föreställningen

I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or:

Fascism will triumph!

KIRA-EMMI POHTOKARI



UTBILDNINGSPROGRAMMET FÖR SKÅDESPELARKONST





TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2013**

EXAMENSARBETE

# Fassbinder och kärleken

Utgående från arbetet med föreställningen

I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or:

Fascism will triumph!

KIRA-EMMI POHTOKARI

UTBILDNINGSPROGRAMMET FÖR SKÅDESPELARKONST



SAMMANDRAG

Datum: 31.3.2013

FÖRFATTARE Kira-Emmi Pohtokari		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet för skådespelarkonst	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Fassbinder och kärleken		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 33 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or; Fascism will triumph! – ”Kira-Emmi”/ De-Construction site- flertal uppg. Handledare: Dick Idman			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I ”Fassbinder och kärleken – utgående från arbetet med föreställningen I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or: Fascism will triumph!” har jag skrivit om mina upplevelser och iakttagelser under repetitions- och spelperioden. Målsättningen har varit att både dokumentera en process, men också skriva från en personlig synvinkel om arbetets gång och associationerna som väckts. Föreställningen repeterades och spelades under november och december 2012. För att sätta föreställningen i ett tydligt sammanhang, har jag intervjuat föreställningens regissör Anders Carlsson. Vi diskuterade bland annat verkan inom scenkonst. Vad vill man som konstnär att konsekvenserna skall vara då man gör en föreställning? Om man till exempel vill sprida medvetenhet om maktstrukturerna i samhället, finns risken att man iscensätter ett önsketänkande som blir kompensatoriskt i ett större sammanhang? Är alternativet att se föreställningen eller verket, som en del av problemet, snarare än lösningen?</p> <p>I och med att arbetsgruppen i föreställningen ”I ONLY WANT YOU TO LOVE ME ” utgick från den tyske regissören Rainer Werner Fassbinders filmer, handlar en del av texten om Fassbinder. Varför är Fassbinders konstsyn aktuell idag? Hur går man till väga i praktiken då man gör en föreställning inspirerad av Fassbinders filmer och söker alternativ till det lineära berättandet? Hur behandlas teman som kärlek eller politiskt kontra privat? Hur förkroppsligas de på scen? Hur ser skådespelararbetet ut i det här sammanhanget? Hur definierar jag min yrkesidentitet i en process där gränsen mellan fiktion och verklighet är flytande? Det här är frågor jag ställt och funderat kring för att fördjupa mig i ämnet.</p>			
<p>ÄMNESORD Fassbinder, I ONLY WANT YOU TO LOVE ME, fiktion-verklighet, postdramatisk teater, arbetsdagbok</p>			



# INNEHÅLL

---

INLEDNING: OM FASSBINDER OCH ARBETET MED FÖRESTÄLLNINGEN I ONLY WANT YOU TO LOVE ME	9
<i>Om Rainer Werner Fassbinder</i>	9
<i>Vägen till föreställningen</i>	10
<i>Om postdramatisk teater</i>	13
<i>Varför Fassbinder?</i>	14

---

TEMATIK, GRÄNSOMRÅDEN OCH PARADOXER	15
<i>Fassbinder och kärleken</i>	15
<i>Teori och praktik</i>	20
<i>Ambivalens-</i>	
<i>att avstå från upproret och istället försöka förstå sambanden</i>	21
<i>Privat</i>	21

---

UTANFÖR TEATERSALEN	26
<i>Intervju och diskussion med Anders Carlsson</i>	26
<i>Avslutningsvis</i>	40

---

KÄLLOR	42
--------	----





## INLEDNING: OM FASSBINDER OCH ARBETET MED FÖRESTÄLLNINGEN I ONLY WANT YOU TO LOVE ME

### *Om Rainer Werner Fassbinder*

Rainer Werner Fassbinder föddes 1945 och dog 1982. Han anses vara en av de mest betydande och intressanta filmregissörerna i Europa efter andra världskriget. Fassbinder var en ovanligt produktiv regissör; han regisserade omkring 30 filmer och tv-produktioner och i början av sin karriär var han också verksam inom teater. När man talar om Fassbinder är det så gott som omöjligt att skilja hans privatliv från hans arbete. Han arbetade med sina vänner och älskare och var besatt av människans beroende, eller oberoende, av andra människor. Även hans mor, som han hade ett komplicerat förhållande med medverkade i hans filmer som skådespelare.

Det tyska samhällets inverkan kunde ses i Fassbinders verk. I dem tog han sig an så väl nationella trauman efter Nazityskland som individens och kollektivets förhållande under "den tyska hösten". Med begreppet den tyska hösten refererar man till tiden kring 1977 i Västtyskland och händelserna förknippade med den Röda Armé-fraktionen (RAF), i ett tidigt skede känt som Baader-Meinhof ligan. RAF:s målsättning var att med radikala medel åstadkomma politiska förändringar i Västtyskland. Detta försökte man uppnå genom handlingar som har fördömts som terroristattentat.

Så väl Fassbinder som hans verk var och är paradoxala på många plan. På det tematiska planet uttalade Fassbinder sig ofta om samhället och dess strukturer, men var inte en typisk 70-tals kämpe i den bemärkelsen att han skulle tro på en förändring genom en revolution.

*"Att utopin skulle kunna förverkligas i en revolution tror jag inte, för allt det som uppstår i strid inrymmer ännu en gång just det som bekämpats. Jag vet inte hur den ska uppstå. För ögonblicket kan jag faktiskt bara föreställa mig den som en motmodell och på så sätt är det fel. Det är klart. För en motmodell innehåller också det som den är mot. Och så är det med mina filmer också. När det slutar negativt säger folk alltid: Vad förskräckligt, kan de inte få sluta lyckligt för en gångs skull? Men det är fel. När en film slutar sorgligt, illa, måste det ändå stå klart för folk, att det måste finnas något*

*annat. Bara genom varje enskild persons längtan efter något annat kan något annat uppstå*". Rainer Werner Fassbinder 1981, ur "Fassbinder- En resa mot ljuset" av Christian Braad Thomsen.

Det är inte bara på ett tematiskt och teoretiskt plan paradoxerna florerar. I Fassbinders filmer blandas privat och politiskt, men också olika stilar. Inte bara i bildberättandet utan också i skådespelararbetet. Genast under första veckan av repetitionerna av föreställningen "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or: Fascism will triumph!", ("JAG VILL ENDAST ATT DU ÄLSKAR MIG eller: Fascismen kommer att segra!", fri översättning) var vi inne på dessa områden med regissören Anders Carlsson.

### *Vägen till föreställningen*

Text ur programbladet:

*Med utgångspunkt i temat kärleken och med inspiration ur den tyske filmaren och dramatikern Rainer Werner Fassbinders liv och arbete, syftar projektet till att undersöka gränsområden - det privata och det politiska, det verkliga och överkliga, mellan scen och salong samt Jaget och de Andra. Fassbinder hade en unik förmåga att knyta sin tids brinnande politiska frågor (den tyska hösten under 70-talet) till det privatas sfär; familjen, kärleken och sexualiteten. För honom var frågan inte varför sadister plågar utan varför masochister njuter. Och när Fassbinder hävdar att varje revolution bär den smitta den påstod sig vilja bota, så blir konstens roll att avstå från upproret och istället försöka förstå sambanden.*

*Regi: Anders Carlsson*

*Koreografi: Andriana Seecker*

*Dramaturgi: Christoph Wirth*

*Kompositör: Andreas Catjar*

*Scenografi: Andriana Seecker, Jeannine Simon*

*Kostymplanering: Tove Berglund (StDH)*

*Ljusplanering: Ada Halonen (VÄS-m)*

*Planering av video och bild: Markus von Knorring*

*Sångpedagog: Kirsi Tunkkari*

*Ljudteknik: Grigorij Tolkacev (JAMU)*

*Fotografer: Katariina Träskelin, Henri Tuomi (Aalto ARTS)*

*Gästande regissör, koreograf, scenograf, dramaturg och kompositör från Institutet.* (Institutet är en svensk turnerande teatergrupp som är stationerad i Berlin och Malmö).

Den skriftliga delen av mitt lärdomsprov baserar sig på mina erfarenheter av processen och föreställningen "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or: Fascism will triumph!".

För skådespelarnas del började arbetet med uppmaningen om att bekanta sig med Rainer Werner Fassbinders liv och verk för att forma en egen uppfattning och åsikter om regissören innan vi kollektivt skulle fördjupa oss i ämnet och jobba på golvet. Arbetsnamnet för produktionen var "Fassbinder och kärleken", men byttes senare till "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or: Fascism will triumph!". Arbetsgruppens ambition var att hämta inspiration och material från Fassbinders filmer och kärlekstematik. En orsak varför namnet byttes ut var att arbetsgruppen bestod av finnar, svenskar och tyskar och arbetspråket var engelska. En annan orsak var att språket inte skulle vara ett hinder för att se föreställningen. Därför var föreställningens namn på engelska ett naturligt val. Namnet "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or; Fascism will triumph!" tränger sig igenom kärlekstematiken; det handlar inte endast om begreppet kärlek, även om redan det i sig är ett stort och omfattande ämne. Det handlar, precis som i Fassbinders filmer, om strukturer, normer och maktordning så väl i familjen som i människans närmaste krets, samt i samhället. Det handlar om gränsområden mellan det privata och det politiska. "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME" är den engelskspråkiga titeln på Fassbinders film "Ich will doch nur, daß ihr mich liebt".

Till de förberedande uppgifterna inför repetitionsperioden hörde förutom att bekanta sig med Fassbinder och hans verk, att förbereda ett sångnummer. I sitt mejl till skådespelarna beskrev regissören Anders Carlsson att detta behövdes till den första fasen av repetitionsperioden som skulle bestå av samlade av material. I praktiken betydde det här improvisation under givna omständigheter och i förhållande till givna uppgifter; som till exempel att i något skede under en improvisation ta en av mikrofonerna som fanns i utrymmet och framföra sången man förberett. Tanken med att förbereda en



sång var förknippad med scenografin av Jeannine Simon och Andriana Seecker. De hade skapat en så kallad spegellåda som de kallade för "a place to lose yourself and a place to sell yourself", alltså en plats att förlora sig själv och en plats att sälja sig själv. Idén med spegellådan var, i sin tur

förknippad med beroende och bekräftelse människor emellan som ett återkommande tema i Fassbinders verk. Men också som något konkret och direkt anknytningsbart till situationen här och nu; då skådespelaren möter publiken och då en sista årets skådespelarstuderande möter, inte endast sin publik, utan också eventuella arbetsgivare. För att kunna fördjupa sig i det faktum att Fassbinder inte höll isär sitt privatliv från sitt arbetsliv skulle vi som arbetsgrupp också studera våra egna gränser. Särskåda den egentliga situationen eller situationerna, så väl som arbetsgrupp som individer, både under repetitionsperioden och i mötet med publiken. Spegellådan kunde ses som en tolkning av vad en scen är. En plats där man å ena sidan förverkligar och förlorar sig själv, lose yourself, å andra sidan gör detta i förhållande till andra människor, publiken, kollegorna, för att bli älskad och därmed bekräftad, a place to sell yourself. Carlsson framförde en tanke om att människan aldrig är fri så länge hon behöver den andra, en annan människa. I ett mejl, med de förberedande uppgifterna till skådespelarna och arbetsgruppen, beskrev han hur vår syn på ovillkorlig kärlek är direkt förknippad med de heterosexuella normerna. Både vad gäller familj och dess strukturer. Dessa, i sin tur är direkt förknippade med det kapitalistiska samhället.

Arbetet på golvet började egentligen genast då vi steg in i Teatersalen, den stora blackboxen där vi arbetade. Det fanns redan en första version av scenografin, kläderna fick var och en efter hand och på något lite obemärkt sätt gled vi in i improvisationer som inspirerades av scener och bilder från bland annat filmen "Warnung vor einer heiligen Nutte" ("Varning för en helig sköka"). Spelreglerna var alltid klara, men ändå inte. Det fanns utrymme för egna tolkningar trots givna ramar. Som till exempel att agera som i ett schackspel. En handling, en rörelse i taget. Liknande övningar återskapade "Fassbinderska" stämningar och situationer. Statiska, men laddade och

intensiva. Improvisationerna kunde hålla på i timmar i Teatersalen. Under kristallkronorna och ackompanjerade av ljudet från en lp-spelare, kändes skapandet som en allvarlig men fascinerande lek. Vi lekte skådespelare i en Fassbindersk situation. Ibland suddades gränserna ut. Verklighet mötte fiktion. Plötsligt var det inte en lek. Vi *var* skådespelare i en Fassbindersk situation, väntande på något, någon. Med blicken fäst på åskådaren, i väntan på nästa drag. Väntande på en impuls, yttre eller inre. En handling från en medspelare eller order från en regissör.



### *Om postdramatisk teater*

När vi började arbeta med ”I ONLY WANT YOU TO LOVE ME” klargjordes det från början att vi söker ett alternativ till det lineära berättandet. För att förankra vårt arbete i något konkret, också ur en pedagogisk synvinkel, utgick vi från begreppet postdramatisk teater. Vi uppmanades att bekanta oss med den tyske teaterforskaren Hans-Thies Lehmanns bok ”Postdramatisches Theater” (”Postdramatisk teater”, fri översättning). Boken gavs ut 1999, men man refererar till den ofta än idag då man försöker definiera tendenserna och de estetiska valen i nutidsteater.

Så vad är postdramatisk teater? Definitionen verkar variera och ändras med tiden. Men det centrala i verk som kan definieras som postdramatiska är ett ifrågasättande förhållande till text och textens maktposition som den viktigaste komponenten i framförandet av berättelsen. Texten är alltså inte det viktigaste, inte heller den traditionella dramaturgiska bågen. Text kan finnas med som en komponent, men det är inte texten eller en lineär berättelse man utgår ifrån i första hand. Komponenter som brukar få en större roll i postdramatiska verk jämfört med traditionella föreställningar är till exempel musik och rörelse. Tekniska element som videoprojiceringar och mikrofoner är ofta före- och återkommande. Det handlar om en sorts dekonstruktion av den västerländska aristoteleanska traditionen med lineär dramaturgi, realistisk framställning, starkt känslöengagemang och katharsis som främsta kännetecken.

Man lånar estetik och förhållningssätt till skådespelararbetet, till tid och rum av bland annat performancekonsten. Men med detta sagt; postdramatisk

teater är en definition i ständig rörelse. En definition som inte lätt låter sig kategoriseras, även om en teatervan åskådare kan lägga märke till tendenser, trender och typiska formlösningar.

### *Varför Fassbinder?*

Om man anser att konstens uppgift är att avslöja människans innersta natur och samhällets dolda strukturer, snarare än att återspegla dem, är Fassbinders konst relevant och angelägen. I Fassbinder och hans verk fanns och finns ambivalens och motsättningar. De känns nästan mer tidstypiska idag än på 70-talet då Fassbinder verkade. I ett retroperspektiv och utan egna erfarenheter av 60 och 70-talet, ser jag Fassbinder som en konstnär som kombinerade ett socialt patos med ett oberoende av politiskt agerande. Fassbinder hade vänner och bekanta som var aktiva i RAF. Under en period sågs han av allmänheten som någon som stödde verksamheten, kanske också för att han kritiserade högervindarna som blåste i politiken.

Fassbinders agerande och reagerande skedde ändå främst genom skapandet, sida vid sida med samhällets fenomen. 1979 kom hans film "Die dritte Generation" ("Den tredje generationen"). Filmen är en svart komedi som tydligt kritiserar RAF och fördömer terrorism, utan att sopa bort det komplexa och humana i intentionerna att övergå från protest till fysiskt motstånd.

Fassbinders verk visar att man inte behöver välja sida för att kunna berätta eller för att ha åsikter. Det finns flera politiska och ideologiska sidor än de som anges. Att låta bli att rösta är också att rösta. Men de som väljer en egen väg mitt emellan, eller vid sidan om, kan ses som motsägelsefulla i sin ambivalens.

## TEMATIK, GRÄNSOMRÅDEN OCH PARADOXER

### *Fassbinder och kärleken*

Text ur föreställningen

*Love is colder than death.*

*Love is simpler than death, someone says.*

*I say I love you, that means: I don't want to die.*

*That's why I have to kill you, in the end, with my desire.*

*Someone is whispering:*

*Love is colder than death.*

*It takes away the chance to know how to end.*

*That one fades away, someone says:*

*Love is that alien, sucking out the face,*

*breaking through the torso, undestroyable, in the end, killing me.*

*Love is colder than death.*

*Our relationships are cruelty, cruel games.*

*Because we can't see anything positive in the end.*

*But the end is positive, because it is real.*

*The end is concrete. It is the concreteness of living.*

*The body has to understand death.*

*One has to accept destruction, how one would accept the solar system, which is stagnation.*

*But we can't accept the opposite of what is.*

*So we are not even close to freedom.*

*It's no compliment to be the perfect lover, someone says.*

*These are words put into my mouth.*

*That's how desire works,*

*putting words into my mouth.*

*Which don't fit, never fit.*

*Our bodies will never accomplish to be actual.*

*Actually here. You and me, someone says.*

*Why does it have to be like this?*

*Why is desire always and forever at the wrong place?  
 Why do I have to see what I can't do with my body, when I see yours?  
 Someone says:  
 Assume the mistake and go to the end.  
 We have a name for this: it is called love.  
 Love means that something went terribly wrong.  
 You pick out something from the world.  
 Just a detail, a very fragile thing: let's say a person, and you say: I love you  
 more than everything else.  
 Through you, I am kept in the illusion that I will never die, always and  
 forever.  
 You are the mirror.  
 I want to see myself in you, how I want to be seen, someone says:  
 Assume the mistake and go to the end.  
 What is supposed to happen will happen.  
 Love is evil.  
 Love is simple.  
 Love is colder than death.*

Fri översättning:

*Kärlek är kallare än döden.  
 Kärlek är enklare än döden, säger någon.  
 Jag säger: jag älskar dig. Det betyder: jag vill inte dö.  
 Därför måste jag döda dig, till slut, med mitt begär.  
 Någon viskar:  
 Kärlek är kallare än döden.  
 Kärleken fråntar möjligheten att veta hur man slutar.  
 Man tynar bort, någon säger:  
 Kärleken är utomjordingen som suger sig fast i ansiktet,  
 bryter sig genom torson, outplånlig, som till slut dödar mig.  
 Kärlek är kallare än döden.*

*Våra förhållanden är grymma, grymma spel.  
 Eftersom vi inte kan se något positivt i slutet.  
 Men slutet är positivt, eftersom det är verkligt.*



*Slutet är konkret. Det konkreta i att leva.  
Kroppen måste förstå döden.  
Man måste acceptera undergång, som man accepterar solsystemet,  
som är stagnation.  
Men vi kan inte acceptera motsatsen till det som är.  
Så vi är långt ifrån friheten.*

*Det är ingen komplimang att vara den perfekta älskaren, säger någon.  
Dessa är ord satta i min mun.  
Så fungerar begär.  
Genom att sätta ord i min mun.  
Som inte passar, aldrig passar.  
Våra kroppar kan aldrig åstadkomma att vara verkliga.  
Verkligen här. Du och jag, säger någon.  
Varför måste det vara så här?  
Varför är begäret alltid och för evigt på fel ställe?  
Varför måste jag se vad jag inte kan göra, när jag ser din kropp?  
Någon säger:  
Åta dig misstaget och gå till slutet.  
Vi har ett namn för det här: det kallas kärlek.  
Kärlek betyder att något gick förskräckligt fel.  
Du väljer ut något i världen.  
Bara en detalj, ett väldigt ömtåligt ting: låt oss säga en person,  
och du säger: jag älskar dig mer än allt annat.  
Genom dig hålls jag i illusionen att jag aldrig kommer att dö, alltid och för  
evigt.  
Du är spegeln.  
Jag vill se mig själv i dig som jag vill bli sedd.  
Någon säger: åta dig misstaget och gå till slutet.  
Det som skall ske, sker.  
Kärlek är enkelt.  
Kärlek är elakt.  
Kärlek är kallare än döden.*

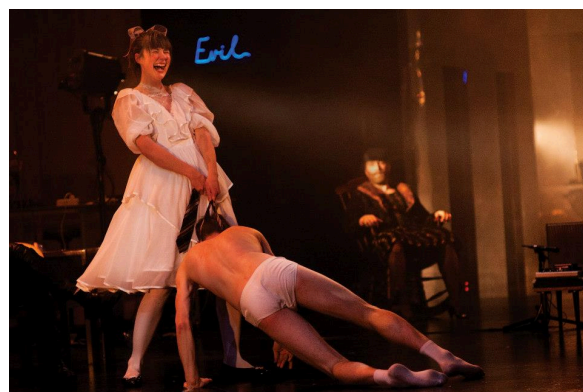


Tematiken och föreställningens själ finns i namnet, "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME" efter en av Fassbinders filmer. I filmen "Ich will doch nur, daß ihr mich liebt" söker huvudpersonen Peter efter kärlek och detta gör han genom att ge gåvor åt sina närstående för att få bekräftelse. Fassbinder beskriver i sin film ett beroendeförhållande till föräldrarna och till dem som står Peter närmast. Vad är kärlek, är en stor och allmän, men samtidigt väldigt konkret och befogad fråga när det gäller Fassbinders verk. Där många Hollywoodfilmer som följer den västerländska kulturens moralkodex, värderingar och berättartraditioner beskriver vägen till kärleken, går Fassbinder vidare i berättelsen. Vad

hände sen? Och vad är innehållet av tack, bekräftelse och ord som löften? Vilka handlingar leder de till? Eller är det handlingar som leder till ord? Att uppleva det egna jaget och lyckan via andra människor och deras bekräftelse är på ett sätt självklart. Vi är sociala varelser som spenderar tid med vår familj, våra vänner, våra älskare och våra kollegor. Men vad döljer sig i beteendemönstren och i det vardagliga varandet? Varför är vi olyckliga då vi inte får godkännande av våra föräldrar, tack för vårt arbete eller en kärleksförklaring av den vi älskar? Vad är det egentliga innehållet i så väl de ord som de gärningar vi kallar för kärlek? Och vad är skådespelararbetet om inte delvis en form av att söka bekräftelse och kärlek? Av så väl omgivningen som av sig själv.

I analyser om Fassbinders filmer stöter man ofta på tankar och beskrivningar om Fassbinders sätt att sluta sina filmer. Det är inga lyckliga slut, inga 'Happy Ends', som i Hollywood. Paradoxalt nog, eller kanske inte alls, ville Fassbinder ändå nå en bred publik och han var starkt influerad av Hollywoods tidiga studiofilmer. Som jag redan nämnde handlar

Hollywoodfilmerna ofta om vägen till kärleken. Hindren på vägen skapar konflikter, som i sin tur skapar spänning och romantik. När målet är nått är filmen slut. *De levde lyckliga i alla sina dagar.*



Detta är förstås en grov generalisering av filmberättandet, men ändå är denna dramaturgiska båge mer än bekant för en och var. Man längtar efter något eller någon och när målet är uppnått, är det lika med lycka. Men sen? Vi ser inga skildringar av lycka. Och om vi gör det, handlar det, som sagt om vägen till lyckan. Varför inte om själva lyckan? Ett ofta hört och använt argument är att lycka saknar konflikt och då är det inte intressant och tacksamt att skildra på film eller teaterscen. Däremot finns det nog skildringar om motsatsen till lycka, motsatsen till framgång och motsatsen till kärlek. Men även i dessa skildringar är motsatserna ständigt närvarande. Skildringarna blir spegelbilder av det de försöker ta avstånd från. En berättelse om en fattig, utstött människa blir en berättelse om framgång, lycka och kärlek. Eller mera specifikt; en film om brist på kärlek blir en kärleksfilm. Men mellanläget? När man får och ger kärlek, men inte är nyförälskad? När livet är *helt bra*?

Fassbinder rör sig i vardagens rutiner utan att hans filmer skulle vara naturalistiska. Filmerna handlar inte om att visa illusionens motsats eller spegelbild, även om spegeln är ett ofta återkommande föremål och spegelbilder ofta förekommande i Fassbinders filmer. De handlar om tillstånd, varandet i illusionen, i det vi tror eller väljer att tro är verkligheten. Fassbinders filmsslut kan ses som sorgliga, men det finns något hoppigivande i Fassbinders sorg. Inte för att han ger en glimt av hopp, utan för att han i sina verk står öga mot öga med det oåterkalleliga, med döden - med det eviga. Med tomheten. Ambivalensen skapar inte endast känslor utan även reaktioner. För att anknyta Fassbinder till filmskapare på 2010-talet kan man dra paralleller till den danske filmmakaren Lars von Triers film "Melancholia". På ett plan handlar den om två deprimerade systrar och på ett annat om jordens undergång. I vetenskapen om att världen ska gå under hittar ändå en av systrarna ron och lycka. Hon badar i den stjärnans ljus som ska störta och

förstöra livet på jorden, medan hennes syster, ännu fångslad av rädslan står gömd i skogen och bestört ser på. Det är insikt om frihet som skildras. Precis som i en av Fassbinders favoritsånger, Bobby McGee: "Freedom is just another word for nothing left to lose".

## *Teori och praktik*



Cristoph Wirth var vår dramaturg och regisserade också ett par scener. Hans intresse låg i att forska i begreppet kör och problemet med kör.

Vi började arbetet med honom med en föreläsning där han presenterade sig själv, sin teatersyn och hur han jobbar. Det kom fram att han både

studerat teatervetenskap och -teori. I universitetsammanhang kände han att det ibland saknades praktik och i teater, i sin tur, teori. Han funderade på hur man kunde kombinera det teoretiska tänkandet med det praktiska arbetet. Det här var en fråga som jag själv stötte på, speciellt i början av vårt arbete. Anders Carlsson kunde till exempel inleda ett repetitionspass med att analysera Fassbinder, eller presentera en text, eller en teori. Därefter 'gled' vi sedan över till det sceniska arbetet. Den teoretiska biten som kunde tangera så väl en teatersyn som en samhällsfråga gav bränsle, inspiration, botten, djup, vad den nu kunde tänkas ge till var och en. Den gav associationer och struktur i det annars mycket fragmentariska arbetet. Fragmentariskt i den bemärkelsen att vi inte hade ett manus att följa, snarare ett händelseförlopp med bilder och scener associerade med Fassbinders filmer. Men ibland funderade jag på om förkroppsligandet av temat innehöll och skulle förmedla allt sitt rika innehåll åt en publik? Fanns det en risk för att det skulle stanna på scenen? Eller som en text i programbladet? Min upplevelse var att teorin och analyserna gav mervärde till arbetet på scenen, utan att servera sanningar eller påståenden. Det kunde handla om en samhällsanalys i en sångtext i en låt som regissören Anders Carlsson valt tillsammans med kompositören Andreas Catjar. Eller om symboliken i en tysk folkdräkt som kostymören Tove Berglund förslagit. Det kunde också ses i förhållanden till tid, rum, medspelare och publik i rörelsematerialet som Andriana Seecker koreograferat.

## *Ambivalens- att avstå från upproret och istället försöka förstå sambanden*

Ur arbetsdagboken:

*Vi repeterar en scen. En scen som blivit ett så stort problem eller så betydelsefull att vi börjat kalla den "the scene" – "scenen". En scen om en konflikt. En scen om gruppen. En scen om individen. En scen om motpoler. Det låter relevant. Varför känns det tvärtom? Kanske just därför. Jag ser frustrerade miner. Gråt. Tomma och trötta blickar. Jag känner irritation i rummet. Ett tryck som kommer och går, som släpper. Efterdyningarna efter skrik. Jag hör argument. Urladdning. Mina tankar svävar iväg. Kroppen känns tyngdlös, fingertopparna bortdomnade. Jag stirrar på min famn, mina ben, mina fötter. Jag ser suddigt. Det ringer i öronen. Det värker i skulderbladen. Ord formas, är på väg upp, ut. På vägen ut blandas de ihop med orden som tas in av öronen, som processas i mig, som landar på mina ord och blandas till en smörja. De löses upp och blir små partiklar som svävar ut i rummet, osynliga och ljudlösa. De försvinner mot den svarta bakgrunden, i strålkastarljuset, i det dammiga tyget som klär möblerna. Jag kunde lika gärna sväva iväg eller vara fastklistrad i min fåtölj. Jag sitter fast någonstans mitt emellan, fri att röra på mig. Jag sitter fast i ambivalensen.*

## *Privat*

Vad betyder privat? När är man privat? Enligt ordboken: *enskild, inte offentlig, inte statens el.samhällets; inte hörande till tjänsten; inte avsedd för utomstående; personlig, egen.* Kan man skilja på privat och professionellt då man arbetar som skådespelare? Enligt teorin och ordboken, samt enligt vissa rådande konventioner, kan man och man bör göra det. Det handlar om integritet. Det handlar om rätten att välja. Men var exakt drar man gränsen, speciellt i en repetitionsprocess där gränsen mellan en verklig och fiktiv scenisk situation inte alltid är glasklar?

Text ur föreställningen:

*You stupid idiots, fuckers! What is this? Do you think we can dance and do this shit forever? Don't we have any questions anymore? I mean, what we are doing is supposed to sell ourselves on the market! I mean, do we just accept, what or who values us or what? Although we know, that there's just*

*not enough place on the market for everybody of us? I mean: Do the losers of this very situation just agree to this and say: Oh well, yes, that's how life goes, but you know one has to try his best and adapt to the principle of market ideology. Even if we know and sense that this is dangerous and stupid bullshit? I mean it is a myth, that society has enough place to employ everyone! It is a fuckin myth! We know it! That was true back in the seventies!*



*Jävla idioter! Vad är det här? Tror ni att vi kan dansa och hålla på med den här skiten för evigt? Har vi inga frågor längre? Ska vi bara acceptera vem som värderar oss, eller? Även om vi vet att det inte finns tillräckligt med plats för oss alla på marknaden? Jag menar; ska förloraren bara hålla med och säga: Nå väl, så går det i livet, man måste bara göra sitt bästa och anpassa sig till marknadens ideologi. Även om vi vet och känner på oss att det här är farligt? Det är en jävla myt att det finns tillräckligt med arbete för alla i samhället! Vi vet det! Det var sant på sjuttioalet! (fri översättning)*

Jag antar att var och en drar gränsen där det är bekvämt. Vi märker det knappt själva, men i vissa fall är det okej att vara privat även i professionella sammanhang. Till exempel när man går på krog och tar en öl med en regissör eller med sina kollegor. I andra fall hävdar man sin rätt att inte till exempel uttala sig, för att det är privat. Det ligger något väldigt knepigt och paradoxalt i sättet att se på det privata i teatersammanhang. Dels är det bra att förhållandet till det privata är odefinierbart, i den bemärkelsen att det inte finns ett rätt eller fel sätt att förhålla sig till det. Samtidigt finns det rådande konventioner som varierar från ett kollektiv till ett annat och inte minst från en individ till en annan.



Personligen märker jag att vad som är privat för mig, det vill säga vad jag håller för mig själv och inte uttalar mig om, varierar beroende på arbetsgrupp och produktion. Jag är en skådespelare som inte definierar mitt steg från verklighet till fiktion som stort, även om jag kan skilja på verklighet och fiktion. Då kan jag inte låta bli att fråga vem jag var innan jag kom in på Teaterhögskolan? Kan jag definiera mig själv utgående från något annat än mitt yrke som skådespelare eller den grupp jag är en del av. Ja och nej är svaret. Ja, för att det måste finnas något annat än de här fyra väggarna. Vare sig jag syftar på Teaterhögskolan, en teater jag jobbar på eller en studio där jag spelar in en film. Det finns ett liv utanför som jag också är en del av. Vill vara en del av. Måste eftersom jag inte slutar existera bara för att mitt yrke eller arbete tas ifrån mig. Nej, för att det ändå finns en risk att det är just det som skulle hända. Nej, för att det är just därför jag har svårt att lägga en entydig stämpel på min identitet. Svårigheten är starkt förknippad med att jag är en skådespelare. Jag slutar inte vara jag när jag går till jobbet på morgonen och jag slutar inte vara en skådespelare när jag kommer hem på kvällen. Att säga att jag är en skådespelare är bara en praktisk angelägenhet. Jag har sökt mig till den utbildningen och utövar det yrket. Det är en uttömmande och tydlig benämning, gångbar som svar när någon frågar vem jag är och vad jag gör. Vad jag gör är starkt förknippat till vem jag är.

Ur min arbetsdagbok:

*En medvetenhet om mitt jag; om min röst, min kropp, mina känslor, mina åsikter gör att mitt jag rasar samman. Framför ögonen på mig. Inom mig. Utanför mig. Jag tappar greppet, just när vi kom överens, ens lite, min självbild och jag, just när vi hade kämpat igenom all växtvärk. Mitt självförtroende, den lugna och rationella rösten inom mig, klippan som stöder, viljan som är starkare än något annat, står bredvid och skakar på huvudet. Vad håller du på med? Elle ni; du och din självbild. Gör ett beslut, kom överens, det är inte svårare än så. Var inte barnslig, var inte självupptagen. Svaren finns där ute, inte inne i ditt ältande. Min självbild viskar; men det här är en process. Skynda inte, prestera inte. Jag luras in i ett djävulskt spel. Ordet inte försvinner när jag försöker greppa min självbild; skynda, prestera, för att finnas. Och vad är jaget? Velande, kännande, varande utan gränser. Det flyter omkring som i en dagdröm fylld av inlevelser och impulser. Jaget vet inte vem det är för det kan vara vem*

som helst. Det finns otaliga möjligheter, fantasin sätter inga gränser. Fantasin dömer inte. Fantasin är en osynlighetsmantel som ger mig kraft. En egen verklighet, en egen värld, som är sannare än den jag låtsas leva i. Jag ser allt, jag hör allt. Men du kan inte se mig, du kommer inte åt mig. Men ändå står jag här, på en scen. Får jag beröm av rätt person växer jag högst en centimeter om ens det, får jag hård kritik av fel person tappar jag över hälften av min längd. Tänk att jag delar in dem i fel och rätt personer. De jäviga, de vars åsikt betyder något för mig, de som får utöva makt över mig genom att stjäla min nattsömn, de som gör mig nervösa på scen fast jag aldrig är nervös på scen; de som får min hand att skaka för jag vet var de sitter, även om jag inte ser dem. De som jag har förutfattade meningar om att de inte tycker att jag är bra. Jag försöker se mig själv så som de ser mig. Höra min röst så som de hör min röst. Se mina rörelser så som de ser dem. Bara för att det är bra med lite självrannsakan, tänker jag. Och så finns det dagar då jag ger blanka fan i det där. Då det känns så bra. Fokus ligger utanför mig. Jag älskar görandet. Jag möter blickar. Allt är frid och fröjd, ända tills... Ett flyktigt ord, en flyktig kommentar. Vi skulle ju vara bra på det här, min självbild och jag. Bra på att i det här skedet skilja på saker och ting. Att stå ut med kritik. Att stå ut med beröm. Att skita i båda. Men nej, där stod de bakom hörnet och gillrade en fälla när de hörde våra glada röster och steg närma sig. Och vi gick rakt i fällan. Varför kan de inte lämna oss ifred; berömmet, kritiken, åsikterna? Jag vill inte att de berör mig, jag vill bara göra, vara ifred, befinna mig i ett sammanhang. Kan man känna bekräftelse utan att vara beroende av andras eller sina egna åsikter? Tar man verkligen in det som sägs om det inte berör en på något sätt. Om det inte känns någonstans? Bryr man sig överhuvudtaget om det man gör om man inte stannar kvar och snackar med kollegor efter en föreställning, utan försvinner i kulisserna och går hem?

Mörker. Djupa andetag. Svettdroppar som smakar salt i mungiporna. Vänstra benet som darrar är ett tecken på lågt blodsocker; när adrenalinruset lagt sig skulle det smaka med öl och mat. Publikljuset i salongen tänds. Försiktiga applåder som växer. Vi bugar, den i mitten leder bugningarna, så ska man göra på teater har vi lärt oss. Vi springer ut. Eller vissa går. I kulisserna hörs det alltid bitska kommentarer. Just var vi ju samspelat, hur blev det plötsligt så svårt att röra sig från ett ställe till ett annat i grupp. Så springer vi ut igen. Jag iakttar plötsligt personen framför mig som fortsätter



*spela teater. Eller så ser det ut i mina ögon. Jag undrar om jag också har någon "tacka publiken" min och manér. Jo, det har jag. Jag ler alltid på samma sätt. Och bugar på samma sätt. Och ler mot mina kollegor på scenen. Jag slutar le i kulisserna. Per automatik. Inte för att jag är sur, jag nollställer.*

*Sorlet från salongen når mig där jag plockar rekvisita och kläder bakom fondtyget. En del av mina kollegor går ut i salongen för att träffa publiken. Jag är alltid i en dimma efter föreställningen. Med rekvisita och skor i handen går jag barfota upp för järntrapporna. Den kalla metallen skär in i fotbotten och jag tar snabba korta steg. Upp, upp, längs med en mjuk plastmatta ovanför "tack för föreställningen" möten. Jag ser dem, de ser inte mig. Blommor och choklad.*

*Jag öppnar den tunga dörren, bländas av ljuset från lysrör. Läger grötiga kökshanddukar och strumpor i tvättkorgen, samt rekvisitan, tomma 'cuba libre' glas på min plats i logen. Jag öppnar dragkedjan och ett tryck runt bröstkorgen släpper. Jag slänger de svettiga kläderna i tvättkorgen, tar en snabb dusch, klär på mjuka, rena kläder. Tar på mig ytterkläderna och går ner till torget på Teaterhögskolan och ut i decembermörkret.*

*Skådespelaryrket är det mest ensamma och samtidigt mest offentliga yrket som finns. Ett yrke där starka individer tillsammans bildar intressanta grupper, men där känslighet trots sin nödvändighet fortfarande kan ses som svaghet snarare än styrka. Människans civiliserade yttre är ett tunt skal, tänker jag medan jag går över Långa bron.*

## UTANFÖR TEATERSALEN

### *Intervju och diskussion med Anders Carlsson*

I december 2012 träffade jag Anders Carlsson för att intervjua honom och diskutera hans teatersyn och föreställningen "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME". Anders Carlsson är konstnärlig ledare för Institutet, en teatergrupp som väckt uppmärksamhet både i Norden och i övriga Europa med sin kritikerrosade föreställning "Conte d'Amour". Produktionen är ett samarbete med den finlandssvenska teatergruppen Nya Rampen och regissören Markus Öhrn.

Också kritiska röster har höjts i samband med Institutets föreställningar och gruppens sätt att hantera och iscensätta olika teman. Institutet har inte ryggat tillbaka för att utgå från känsliga och svåra ämnen. "Conte d'Amour" handlar om fallet Joseph Fritzl, en man som utnyttjade sin familj sexuellt och höll familjen i fångenskap i sin källare under flera års tid. "We Love Africa and Africa Loves Us" är uppföljaren och handlar om den europeiska familjen och dess strukturer, samt postkoloniala fantasier och förhållandet till Afrika. Jag ville starta diskussionen med Anders genom att utgå från ett citat:

*"Att demonstrera ett önsketänkande inom ramarna för scenisk fiktion, blir givet vårt tidsvillkor endast kompensatoriskt."* Anders Carlsson, Sydsvenskan

28.5.2012

Citatet är plockat från en kulturdebatt om teater och feminism som delvis handlade om Institutets föreställning "Woman".

Om föreställningen, taget från Institutets hemsida:

*"It has been argued that woman does not exist outside the range of the male gaze, and that sexual liberation can not be based on the binarism of the two sexes. It is also argued that there is no way out, no neutral place from which we can understand ourselves better and to create new ways to live and to love. Therefore, we will remain here, within the logic of heterosexuality and monogamy. Why do we desire and why does desire die? Are we doomed to desire what is beyond our reach? The concept of "Woman" is both the problem and a key to the exit from the heteronormative repetition.*

*WOMAN moves between the private and the political, between the particular and the universal, and this movement is intended to open new ambivalence and opportunities for the understanding of love and desire machinery. The show wants to talk about one thing, subject, in relation to the other, the object, and show how this binary logic also has its counterpart in theater's fundamental relationship between the seeing (audience) and seen (performers)."*

Teaterkritikern Malena Forsare om "Woman":

*"Konceptet faller genom luftgropar. Om kvinnan inte finns, varför då låta de två kvinnliga aktörerna (Andriana Seecker, Claire Vivianne Sobottke) dra föreställningens fysiskt pressade lass? I spastisk nakendans juckar de sig svettiga med särade ben och utstuckna tungor. Självdöljer sig konstnärlige ledaren Anders Carlsson bakom en grismask. (...) Idel män – så ser det ut när teatern förvandlas till en ful reproduktion av sig själv. Ett tryne som nosar sig själv njutningsfullt i arslet."* recension i Sydsvenskan 21.4.2012

*"Bakom en mask av teori hävdar Institutet att de arbetat utifrån en föreställning om att kvinnan inte finns. De säger att hon är en förlängning av mannens begär och att det är nödvändigt att utgå från denna idé när den romantiska kärleken ska dryftas på scenen".* artikel i Sydsvenskan 5.5.2012

Tematiskt och innehållsmässigt upplevde jag debatten som intressant, inte minst för att Anders Carlssons tankar om hur man iscensätter ett tema också tangerade vår process med "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME".

I vår föreställning var temat kärleken, utgående från Fassbinders filmer. Kärleken som tema behandlades därmed utgående från ett västerländskt, borgerligt och heteronormativt sammanhang. Men var går gränsen mellan ifrågasättandet och understrykning, när blir ideologi inom scenkonst illusion och just kompensation? Å andra sidan kan man fråga sig om cynismen också är en form av eskapism. Och vad är då nästa steg; att inte ta någon ställning alls? Kan ambivalens fungera som drivkraft?

Jag började intervjun genom att be Anders lite närmare förklara sin syn på och bakgrunden till citatet om ”att demonstrera ett önsketänkande inom ramarna av scenisk fiktion”.

*Anders:* Den debatten väcktes av ett en svensk kritiker tog ”Woman” som ett skräckexempel på hur man gestaltar kön på scenen. I sin text antog hon att vi var fullfjädrade sexister. Det är jag mycket mera intresserad av, än att någon kunde konstatera nyktert att det här var en god feministisk insats. Då är det inte längre verksamt, det man sysslar med. Om det är så enkelt att avkoda och sortera in det i en diskussion. Själva verket måste innehålla något som får en att, inte kunna lösa problemet riktigt, utan att verkligen utmana funderandet. Verket är ett symptom på problemet. Det kanske innehåller problemet i sig självt, även moraliskt. Det verket kritiserar, är det också.

*Kira-Emmi:* Men är inte fallet så också med Insitutets föreställningar ”Conte d’Amour” och ”We Love Africa and Africa Loves Us”, hur ni behandlar teman?

*A:* Ja. Men det gör inte att allting ursäktas och att det inte finns etiska frågor. Bara för att verket eller det konstnärliga arbetet är ett symptom på någonting, ursäktar det inte de etiska val man gör. Snarare är det så att det inskräpper ett ansvar. Om man leker så allvarligt som att till exempel stimulera eller låta sexistiska beteenden i en grupp få finnas utan att skambelägga dem, då har man ett extra ansvar etiskt och måste föra ganska mycket samtal. Sen finns det nog sammanhang då man bara kan låta det vara, för att det behöver få vara ifred. Det är väldigt lätt att skambelägga varandra så att man bara skär av symptomet och diskussionerna får locket på. Man börjar uttrycka sig väldigt hänsynsfullt och hänsynstagande, vilket döljer att man egentligen trycker bort något. Om det börjar infinna sig i gruppdynamiken, då tror jag att man är farligt ute. Då har man på något sätt skambelagt temat så att man egentligen inte pratar om det längre, redan innan publiken kommer. Då förlorar verket sin verkan för mig. Och det är ju tillsammans med publiken som verkan blir till.

*K-E:* Tror du att det då kan finnas en risk för att man berättigar eller understryker istället för att ifrågasätta?

A: Jag ska försöka ge lite olika svar på det där. Det är en ganska central punkt för hur jag tänker på teater, alltså teaterns verkan. Det finns alltid en idé om verkan, även om man spelar ganska traditionell psykologisk realism så har man väl en idé om hur det ska vara effektivt och för vad.

K-E: Menar du med verkan vad det har för konsekvenser det man sätter upp, hur det påverkar?

A: Ja. Oftast finns det ju också politiska ambitioner bland de flesta kulturutövare. Att man vill göra världen lite bättre. Åtminstone inte sämre.

K-E: Men som exempel, det du har gjort på senaste tiden med Institutet; vad har du tänkt att verkan skall vara?

A: Det kan se lite olika ut. Jag menar att jag vill gärna delta i det samtalet om verkan, men jag menar inte att Institutet startade samtalet. Det finns en massa idéer om vad konst skulle vara bra för, alltså den instrumentella förståelsen av konst. Att det kanske är demokratiserande i största allmänhet eller att konsten talar för humana värden. Att konst sprider humanitet eller gör människor mera förstående. Allt det där finns redan i konsten. Det ligger i själva moderna konstbegreppet, att det är bra för något. Jag vill höra argumenten för varför till exempel en mera traditionell teaterestetik som är förhärskande och får de mesta resurserna, är så bra? Det är inte jag som ska ha bevisbördan för varför vår estetik är motiverad, utan snarare de som sitter på de mesta resurserna och den estetik de företräder. Och etik. Det blir etik i det hela; varför ska vi lägga så mycket resurser på vad man producerar på institutioner? Det tycker jag att de som sitter på privilegiet ska svara på. Och inte så att de som försöker någonting annat måste stå till svars för varför de försöker göra någonting annat. Men med det sagt så har Institutet egentligen ganska försiktiga ambitioner att förändra, till skillnad från det mera traditionella teaterlivet där man använder väldigt stora ord om att till exempel motverka rasism genom att sätta upp en och annan Shakespeare pjäs. Tror man verkligen att det har en sådan verkan? Tror man att publiken kommer att agera annorlunda efter att man har visat jämställdhet på scenen? I Fassbinder (föreställningen "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME") har vi exploaterat manligt/ kvinnligt och snarare visat hur det är, eller till och med värre än hur

det är, för att göra det tydligt. Det har varit väldigt tydliga könsroller. Istället hade man kunnat uniformera alla och påstå att världen är jämställd. Här är ett gott exempel och nu kan ni ta efter. Om man har en sådan idé om teaterns verkan, att publiken är så dum att de sitter där och tar efter och blir mera jämställda, det tror jag inte alls fungerar.

Det är den diskussionen jag vill gå in i; vad kunde fungera istället? Det kan till exempel vara att tvinga fram ett erkännande om hur saker och ting faktiskt är. Centralt för vår kultur tycks vara någon sorts underkännande av vad som faktiskt sker. Och det är väl det vi (Insitutet) inriktat oss på. Vi försöker använda teaterrummet som en plats där vi åtminstone för en stund kanske umgås med en mer korrekt självbild, genom olika teman. Som exempel vår relation till Afrika och till hjälpbehövandet i största allmänhet, det är präglad av hyckleri. Det är så uppenbart att man knappt kan prata om det, det tjänar inte så mycket till att kritisera. I "We Love Africa..." hade vi ju kunnat låta det handla mycket mera om hjälpindustrin, det var vår tanke först. Men varenda gång vi försökte så blev det så att vi sa sanningar på scenen, som vi alla vet redan. Det kändes som att det inte var verksamt. Om det är konstnärligt bra eller dåligt, jag förstår inte ibland vad vi menar med det. Det är klart att vi ibland måste gå på vad vi tycker att är snyggt eller vad som attraherar, eller vad som känns rätt när vi använder vår konstnärliga kompass i det konkreta arbetet. Men om jag skulle vara i position att reflektera över det så är det nog ändå så att vi strök alla de alternativen som var mera orienterade till att skapa förståelse och samstämmighet med publiken. Vi vill inte ha samstämmighet med publiken. Vi valde andra vägar som är mera alienerade till publiken. Vi skärmade av oss helt, stängde alla dörrar rent fysiskt. Vi hade ingen direkt närvaro i samma rum. Vi var i ett annat rum men ändå skedde allt live. Det blev en hård nidbild av publiken. Vi framställer den västerländska familjen som totalt rutten på alla plan, knappt värd att överleva utan kanske vi alla bara borde dö. Den radikaliteten är det undanträngda. Det är vad vi alla vet; egentligen borde vi alla agera politiskt mera radikalt, men ingen av oss gör det därför att vi trivs rätt så bra. Och det betyder att vi i vår medelklasstillvaro, i vår konsumtionstillvaro accepterar andras lidande, på andra sidan jordklotet. Men det har vi inte erkänt i vår självbild. Varför det ser ut som det gör på scenen i Institutets projekt, kretsar nog mycket kring det här. Vår kultur är så hycklande i stort att vi tvingar fram ett erkännande. Samtidigt så är det erkännandet också farligt. Mitt konsumtionsbeteende gör mig till någon som

accepterar våld, sjukdomar, frånvaro av medicin, kanske till och med mord. Om jag skulle integrera det i min självbild vad blir jag då för sorts människa? Då är man väl egentligen nära fascismen. Då är man nära ett samhälle där den starkes rätt har blivit officiell ideologi. Och det är det vi har jobbat med i Fassbinder (föreställningen "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME"), vilket jag upptäckte efter ett tag. Det var inget jag hade klart från början. Det kom sig av att Fassbinder hade en så nära koppling till Hitlers Tyskland, till efterspelet. (Fassbinder levde 1945-1982). Han såg hur det kapitalistiska väst kunde integrera de (nazistiska) grundvärderingarna. Fast det är inte hans ord, utan det är vad jag påstår med hjälp av en svensknorsk forskare, Harald Ofstad, att Fassbinder menar. Ofstad skrev en bok 1969 som heter "Vårt förakt för svaghet: nazismens normer och värderingar - och våra egna". Där plockade jag den här otroligt radikala tanken att våra öppna demokratiska värden bygger på samma grundvärderingar som Nazityskland. Det blir ett otroligt avfärdande av alla demokratiska försök vi ser omkring oss.

*K-E:* Jag tror nog att en orsak till varför många inte bryr sig om politik eller anser att de inte kan påverka, bottnar sig just i att om man vågar se lite längre så leder det till insikten om att det enda alternativet är att gå från ord till handling. Att till och med ta till vapen eller till våld.

*A:* Eller att bli terrorist. Man blir ju terrorist om man tar till våld.

*K-E:* Jag minns när jag såg filmen "Baader-Meinhof komplex" 2008. För att vara helt ärlig; när jag kom ut från biosalongen kändes allt meningslöst. Jag kände att det finns inga vägar att gå om man vill påverka maktstrukturerna i samhället. Och ibland kan jag känna det också i scenkonst, fast det är ju inte politik. Eller vad är din syn på politisk teater? För det finns ju de som säger att allt man gör är politiskt, oberoende om det är det uttalat eller inte. Och ofta, om man väljer att använda termen politisk teater i samband med sitt skapande, så blir det lätt något som präglas av vänsterorienterad konsensus som utövas av kultureliten. Det känns som om det inte når längre än så.

*A:* Precis, så är det ofta, särskilt i kulturvärlden. Men för det första; vad menar vi? Jo det är väl så att allting är politiskt. Samtidigt så tror jag att det du var inne på här nu, det är ju en vanmakt vi alla känner. Därför att det kvittar det

vi gör. Tänk om vi skulle integrera det i vår självbild? Jag är en person som det har noll och ingen betydelse vad jag tycker och tänker etiskt och politiskt. Jag kan inte påverka. Då tror jag att dels så kommer vi nära sanningen, och så tror jag att där händer det någonting för en människa som har förstått det. Just nu är det nog väldigt tydligt att vi har mycket beteende för oss som syftar på att kompensera det som faktiskt sker, eller för att täcka upp det. Till exempel hjälper hjälper täcker upp för en fortsatt rovdrift av precis samma kontinenter som vi försöker hjälpa. Den ena handen roffar och den andra handen klappar. Det skapar i sig en psykologisk dynamik. På det sättet kan man överföra subjektets inre logik och göra en föreställning som innehåller samma problematik, samma dynamik mellan klappa och roffa, eller klappa och slå. Och låta publiken få jobba med det. Vad är det i mig som är konstruerat så och varför är det inte annorlunda? Men samtidigt, om man ser Institutet i någon sorts panorama av samtida teaterformer så utmärker vi oss genom att vi inte vill vara kyliga. Det är inte torrt, intellektuellt. Snarare väldigt känslösamt, aggressivt. Det har att göra med att jag helt enkelt inte tror att teater är ett medium för att sprida medvetenhet genom bara intellektuell reflektion. Det måste påverka kroppen, det måste ha med kroppen och nuet, rummet att göra.

*K-E:* Men det verkar, om jag till exempel läser på Institutets hemsida om de tidigare och kommande produktionerna, eller tänker på "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME", att det ligger mycket teoretisk samhällskunskap i bakgrunden. Fast det är ju inte heller en motsättning till att kunna förkroppsliga ett tema, men det kan ses så.

*A:* Teori finns där men jag försöker hålla den i bakgrunden så att man som publik får ana sig till. Helst ska det ju inte utesluta, så att bara folk som har läst alla poststrukturalistiska tänkare ska kunna förstå. Men har man gjort det så är det ju klart att det är ett plus. De senaste fyra åren har det varit mycket psykoanalys och Lacan, som har varit teoretisk referenslitteratur. (Jacques Lacan var en fransk psykoanalytiker). Men orsaken till varför jag började läsa teoretiska texter var att jag jobbade på Teater Terrier (tidigare Insitutet). Jag kommer från en skådespelarbakgrund och där var vi ett gäng skådespelare som startade en teater och ville göra det på vårt eget sätt. Vi tog fram texter och gestaltningar utifrån tema. Men det bar på alla de problem som jag



fortfarande jobbar med. Jag hade en massa idéer om teaterns förmåga att förändra politiskt. Jag kom väl till någon gräns där jag kände att det här är hyckleri och jag kunde inte riktigt få med mig de andra. De höll nog med, men tyckte att allting blir så komplicerat. Det var reaktionen hos mina kollegor kände jag. Så hoppade de av och jag blev kvar, och några andra som inte var skådespelare. Det var enklare att resonera om nya uttrycksformer och sätt att arbeta med en musiker som Andreas (Catjar) och scenograf och andra yrken. Men med just skådespelare var det väldigt svårt. De hade ett sätt att jobba och hade inte självförtroende att söka sig utanför det, för att det blev så komplicerat. Då väljer man förenklingen för att det är praktiskt för en själv, inte för att det är sant. Så sedan dess har teoretiska texter blivit vad som var tidigare att läsa pjäser och få idéer. Alla projektidéer kommer sedan 2006 utifrån teoretiskt politiska tankar.

*K-E:* Känner du någonsin att du, eller skådespelaren i dig, saknar att göra eller ha en roll, att ha en båge?

*A:* Jo, verkligen.

*K-E:* Skiljer du på de här sakerna? Jag menar att du som skådespelare vill göra vissa saker, men märker att ett engagemang eller en konstsyn går emot det?

*A:* Jo, det är ju en viss njutning att spela bra dramatik som Norén eller Tjechov. Och det är ju verkligen en konst, det är ju jättesvårt. Så jag har stor respekt för det. Det är svårt att spela teater trovärdigt, att göra en fiktiv gestalt. Faktum är att traditionell skådespelande har aspekter i sig som är mycket mera samtida än vad avfärdande av traditionell teater ibland vill mena. Det finns luckor. För en riktigt bra skådespelare som gör ett väldigt traditionellt verk, har ju mycket osäkra mellanområden mellan sitt eget liv, mellan rollen, här och nu, och vad som är inrepeterat. Det här Fassbinder projektet blev viktigt för mig för att jag har funderat kring vad en skådespelare gör bortom den dramatiska teatern.

*K-E:* Vad är skådespelarens roll eller alternativ om man vill föra fram en konstsyn eller samhällsligt engagemang? Är det en förutsättning för en

skådespelare att göra något eget, till exempel starta en egen grupp, eller regissera, för att få fram sina åsikter? Går det att vara en skådespelare som hela tiden ifrågasätter?

*A:* Jag tror att man måste söka sig till sammanhang där det överhuvudtaget är intressant att ta en strid för vad man tror på. Som skådespelare är det väldigt begränsat på vilken som helst institution.

*K-E:* Men tror du att det kommer att ske någon förändring i det i framtiden? Eller är yrkesrollerna så integrerade att det inte går?

*A:* Om vi tänker på institutioner så vet vi ju hur mycket hierarkier de innebär. Då har skådespelaren inte särskilt mycket autonomi över verket. Då måste man bryta sig loss från det, och då har man ju startat eget.

*K-E:* Det som har diskuterats i svenskfinland angående just det här, är teaterutbildningen. Det utbildas skådespelare på svenska, men inte regissörer. Kan du se det som ett problem? Eller att det per automatik blir så att fler och fler skådespelare börjar regissera eller bildar egna grupper?

*A:* Det kan nog tänkas, men det är väl bra? Att ha en grund som skådespelare är ganska vettigt, förutsatt att skådespelarutbildningen vidgar sin förståelse för vad en skådespelare är. Jag har en väldigt tydlig position. Jag tycker att de traditionella verktyg man har är bra, men man kan hitta nya användningsområden. Man blir en sorts allkonstnär. Ena gången är man mer musiker och andra regissör. Men man är fortfarande en scenisk person och expert på att hantera sceniska uttryck. Det som vi gör nu i Fassbinder antar jag att har mera att göra med de övningar ni gjorde första året (i er utbildning) än vad ni gjorde tredje året. Tredje året har man redan gått så långt i en viss teatersyn. I början är utbildningen oftast mer öppen. Som exempel att rytmisera med kroppen i rummet. Väldigt konkret arbete. Förutsätter inte alls lika mycket ideologi som ett Tjechovprojekt ofta tyvärr gör. Det visar att det finns i utbildningen frizoner som man kan koppla tillbaka till och fortsätta utveckla.

*K-E:* Jag funderade på en publikkommentar som jag hörde nu i samband med "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME". "Tää oli niin nykäriä. Det här var så nutids-/ samtids-teater". Det fanns de komponenter som finns i nutids-teater. Jag märkte det själv i något skede av processen. Jag har sett nästan samma struktur i en annan föreställning, ett år innan i samma sal ("Lokki" i regi av Jarno Kuosa). Jag har till och med sett likadana scener och situationer. Scener där man blir privat på scenen, scener där teater kommenterar teater (så kallad metateater). Samtidigt blir jag också störd på både mig själv och andra som kommer med liknande kommentarer. Det sägs inte i samma utsträckning, "det här har jag sett hundra gånger", när man ser en välgjord traditionellt narrativ pjäs. Tydligt är vissa scenlösningar ändå så pass, kanske inte nya men mer eller mindre marginella, att när man har sett dem två gånger istället för tvåhundra, så är det en gång för mycket.

*A:* Ja, det är ungefär som diskussionen om nakenhet som alltid uppstår speciellt bland teaterarbetare själva. Man är väldigt mån om att det ska vara välmotiverat. Man behöver aldrig motivera valet att ha kläder. Men jag är inte så rädd för att man lånar av varandra. Det här att vara ny och först är inte så viktigt. Det är snarare viktigt att vara i kontakt med vad man håller på med. Det är ju snarare en trygghet att veta att det finns andra som sysslar med något liknande. Det är inte de som är fienden så att säga, fast man konkurrerar på en marknad av nyskapande teater.

*K-E:* Jag tycker att det också märks i skådespelararbetet. Det ligger ibland något väldigt teatralt i det sättet att agera som vi ser som naturalistiskt eller realistiskt. Det är ändå en stil. Ibland kan jag känna att teaterarbetare inte tar in det när folk som inte jobbar med teater, ser teater och uttrycker åsikter om det, ibland, daterade i det teatrala. Men det handlar ju också om sammanhang och sättet att läsa, avkoda verk. Det tycker jag att har varit väldigt befriande i "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME", att det expressivt eller uttrycksfylligt sker saker som inte känns påklustrade, fast det finns en form. Det är en konstruktion man forskar i hela tiden medan man är på scen, här och nu. Våra uttryck är konstruerade även i verkligheten. Jag upplever att man på scenen (i "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME") kan vila i något men också medvetet välja att "spela" något... Det är svårt och förklara, men det är något som känns

mera äkta än det man, i en traditionell pjäs oftast sysslar med när man tror att man gör något äkta, det vill säga agerar naturalistiskt.

A: Jag förstår. Teatralitet är ju något som hör livet till. Det är ju som du säger ganska teatralt hur vi är. Idag behandlar vi beteendemönster och vanor som konstruerade. Oberoende om de är könsroller eller någonting annat, så är de konstruktioner som går att dekonstruera och förstå vad de beror på. Det är ju politiskt och historiskt att det framstår som naturligt när vi gör det. Det är intressant som ett problem, inte som att försöka efterapa livet så trovärdigt som möjligt för att skapa illusion. Det känns meningslöst. Det intressanta är att förstå hur det kommer sig, den där naturligheten i livet, att det känns som på riktigt. Vetenskapen berättar från många håll att vi inte ska tro på det vi ser. Jag antar att psykoanalysen är ett redskap för mig eftersom den har begreppet om det reala som är något helt annat än den symboliska, som är den här sociala verkligheten som vi rör oss i. Det är den som är en konstruktion. Reala är det som undgår den. Det som inte ryms i den. Detta har aldrig en egen identitet eller form som går att ställa bredvid det symboliska, utan är snarare ständigt i rörelse på grund av konstruktionerna. På grund av symboliseringen och gestaltningen. Där ser man ju en trend, att basera en teaterestetik på Lacans tradition. Det är tidsandan, plötsligt förs blicken mot en viss punkt för att förklara vad det är vi är med om. Där tycker jag att psykoanalysen gör det bättre än hela poststrukturalistiska fältet. Där finns en fascination för de många perspektiven. Tänk så konstruerat allting är. Tänk att vi kan ta ett feministiskt perspektiv eller postkolonialt och så vidare. Det skulle i och för sig vara intressant, fast det finns lite förhoppning om det, att fundera vad det betyder politiskt eller vad det betyder gällande ambitioner att skapa större subjektiv frihet för någon. Att vi kan ta olika perspektiv. Snarare tvärtom. Det att vi kan vara mera rörliga i våra perspektivskiften, i fascinationen över begrepp som nomadismen antyder någon sorts utopiskt hopp att själva rörelsen i sig, att saker och ting är i förändring, innebär öppning av territorier utanför den här symboliska ordningen som är vardagsverkligheten. Den fascinationen för det extra territoriella tycker jag att är mainstream inom samtida konst. Att man är fascinerad av begrepp som till exempel nomadismen eller dekonstruktion. Lokal demokrati kunde också vara ett exempel. Man skapar egna små relationella enheter i den politiska omöjlighetens normalitet. Som med queerklubbens logik. Den tar sin näring

från postmoderna utopier som jag är skeptisk till. Jag tror inte att det innebär politiska möjligheter. Det blir kompensatoriskt. På samma sätt som konsten i samhället är kompensatorisk eftersom allt fortsätter som vanligt i gängse politiken. Då har man ju kulturpolitiken som kan visa några skrikhalsar i marginalen som är sanningssägare och protesterar. Att man har det gör att man inte behöver förändra resten. Det kan bara psykoanalysen på ett vettigt sätt förstå. Dynamiken, detaljerat hur det där går till, inom en person inom ett land och inom större enheter än så. Där tror jag att teatern är ypperlig som någon sorts försökskammare eller forskningsrum.

*K-E:* Det här med kompensatoriskt... Jag har funderat mycket på varför man, eller varför jag har valt att bli skådespelare eller konstnär. Jag har kommit fram till att jag kan hitta på en massa "här och nu" orsaker som "det här brinner jag för, det här vill jag göra". Och visserligen så stämmer de, men det har blivit klarare för mig att det från första början har handlat om någon sorts eskapism. Det låter väl ganska dramatiskt, men på ett sätt har det varit ett sätt att överleva. Att leva och uppleva. Jag har inte haft några alternativ vad gäller yrkesval, det har alltid varit skådespelaryrket som lockat. Det är en obeskrivlig känsla och vilja som driver. Det har också funnits en aspekt av att inte vilja bli vuxen i den bemärkelsen att man hamnar i ett ekorrhjul och sitter fast på ett och samma ställe resten av sitt liv. Men ibland har jag ändå funderat på om till exempel teatervärlden också blir en egen bubbla och representerar stundvis allt det jag ville undvika, en viss instängdhet. Jag antar att det blir så om man är en person med någon sorts samhälleligt patos. Å andra sidan möter man insikter och åsikter om att det samhälleliga engagemanget inte har någon egentlig verkan. Då blir konst en kanal. Men konst blir också någon sorts eskapism i sig. I ett större sammanhang skulle man väl önska sig att konst har någon verkan. Man intalar sig att man gör något viktigt, men det är också kompensatoriskt.

*A:* Ja, tillflykt kan också bli en kamp. I mitt fall har det handlat om en kamp att försöka arbeta emot alla de krafter som försöker forma mig. Jag har inte riktigt hittat någon tillflykt, men det är klart att jag har större förutsättningar i den rollen jag har nu än vad jag hade som enbart skådespelare. Jag kan påverka min egen situation ganska mycket. Jag ser det som att det är något som fortsätter. Det var inte färdigt i och med att du valde att bli skådespelare.

Samma problem som du upplevde som barn möter du i teatervärlden. Frågan är vilka redskap du har att revoltera eller skapa utrymme. Och det är ju en social fråga, eftersom du formas av de sociala kontexter du befinner dig i. Fassbinder projektet har handlat mycket om att ta plats eller inte ta plats, att göra sig osynlig. Eller som du uttryckte det en gång; att bli en mussla. Man kan bli det av aggressivitet i en social kontext. Jag tycker att teaterrummet måste vara stort nog för vad det än är som händer så skall det vara välkommet och intressant i sig. Inte för att vi ska någonstans särskilt, utan snarare för att här är vi tillsammans och det som händer är nog.

*K-E:* Det tycker jag att var intressant i det här projektet, de ibland glasklara men sist och slutligen ganska flummiga begreppen att ge och ta plats. Det händer att jag undrar när någon blir anklagad för att ta för mycket plats. Eller för lite, för den delen. Jag menar, vad ska den göra istället, helt konkret? Jag upplever att det är viktigt, till och med en förutsättning för en skådespelare, att lyssna in. Men jag menar att man ska bjuda på motstånd åt sina medspelare och ta in varandra, snarare än att börja censurera sig själv och sina impulser. Det ska finnas en öppenhet i det man gör oberoende vad man väljer att göra. Och öppenhet behöver inte vara det att man tolererar vad som helst och blir försiktig. Fast jag vet att jag kan själv bli försiktig då jag känner att det finns för många alternativ, energier och impulser i rummet. Det var utmanande och givande i *I ONLY WANT YOU TO LOVE ME*, eftersom vi var alla på scen och det var så öppet för olika handlingar. Ibland blev det en överbelastning att känna in vad som händer i rummet, det hände så mycket. Och ibland hände det ingenting alls, men det hände ändå under ytan.

*A:* Det blev ett osäkrande av den gemenskap (inom årkurs S5) som redan fanns. Det kunde man märka, att saker som säkert redan fanns där kom till ytan, kom till kollision och uttrycktes men det var säkert också många saker som inte kom till uttryck. De tycker jag att man också skall vara intresserad av. Vad var det som inte sades? För att det blev också temat: ”Jaha, de där två tar ihop, som vanligt.” De där två, fast det kan finnas mera komplicerade falanger. Två perspektiv möttes men det var på bekostnad av vilka då som inte fick plats? Så långt kommer man sällan. Men det hade man nog gjort i ett längre arbete. Eller egentligen gör man det på scen (under föreställningarna). De som har starka viljor och driver mycket i samtal om vad man gör är inte

alltid de som driver i en scenisk situation. På scenen finns ju en frizon. Det är ju bara att göra det man tror på. Där har skådespelaren rätt mycket att säga till om. Vad ska regissören göra om inte skådespelaren gör som det var sagt? I en scenisk situation är det en annan verklighet som gäller, ett nu och där måste man ha självförtroende och lita på att det blir vad det blir.

*K-E:* Jag vet inte hur det är i Sverige, men jag märker att i Finland finns det en skådespelarkultur som går ut på att man inte säger så mycket, man gör. Jag kom och tänka på det när du sa att vi (kursen) är en väldigt tyst grupp. Jag kan inte tala för alla och risken finns att jag generaliserar, men jag tycker att det finns inpräntat att man ska visa vad man går för, istället för att snacka. Och det är väl okej att vara handlingskraftig om man är skådespelare, men jag kan ibland uppleva att tiganet sker på bekostnad av en allmän eller offentlig diskussion. Visst, jag kan tycka att det är onödigt att diskutera sönder en scenisk situation istället för att agera, men jag kan ibland sakna en kulturdebatt eller diskussion. Men det är ju väldigt små kretsar. Det kan lätt bli och handla om att bränna broar, eller snarare rädslan att bränna broar, och då pratar man hellre över en öl med en kompis/ kollega. Eller så hittar man en gemenskap, en grupp där man har tilliten att säga vad man tänker.

*A:* I repetitionssammanhangen var det en flytande gräns mellan den sceniska situationen och den egentliga situationen, här och nu. Jag visste inte alltid själv heller vad vi gör. Är det här ett samtal om vad vi gör eller är det scenen? Vilket var kul och ibland säkert obehagligt. Men resultatet skulle inte ha gått att skapa utan någon sorts trygghet i de där flytande gränserna. När blir situationen en scenisk situation?

## *Avslutningsvis*

Det är onsdag. På lördagen hade vi vår sista föreställning av "I ONLY WANT YOU TO LOVE ME or: Fascism will triumph!". Tillståndet jag befinner mig i kan bäst beskrivas som tomhet utan värdering. Det handlar inte om en fysisk utmattning eller om trötthet. Det känns snarare som om jag använt alla resurser, så väl psykiska som fysiska, för att förmedla, kommunicera och skapa. Nu befinner jag mig i ett tillstånd där jag funderar vad allt egentligen tjänar till. Har vi och har jag lyckats förmedla något. En berättelse, en känsla till en publik. Eller har förmedlandet stannat på scenen? Självupptagenheten, som oundvikligen kommer stundvis då man arbetar med sig själv som sitt verktyg, äcklar mig. Min självupptagenhet äcklar mig. Samtidigt som jag vet att det finns något väldigt genuint och kärleksfullt i att vilja vara en skådespelare. Att vara öppen och följa sin intuition och vilja. Studera människan och hennes nycker och förmedla en bild av den värld vi lever i. Eller den värld vi vill leva i. Hur hålla båten förankrad utan att dra ner den till botten med en ankarlina som är för kort?

Jag valde att bli skådespelare helt och hållet på intuition. På känsla. Den känslan var och är kärleken. Det är sällan jag vågat säga det ordet högt. Jag är ett barn av min tid och till tidsandan hör att ifrågasätta allt, speciellt kärleken. För att skydda sig själv. För att undvika att bli sårad. För att man är rädd. För slutet, för döden. Istället för att konfrontera den rädslan skapar man en ny, lätthanterlig. Rädslan inför livet, rädslan inför att leva.

Allt vi sysselsätter oss med hör samman med en enda stor sysselsättning för att inte behöva tänka på det oundvikliga. Det som komma skall. Från den dagen vi föds börjar vi dö. För att hålla oss lugna och samlade kallar vi det för att leva. Vad är alternativet till all sysselsättning? En insikt, ett vaknande. Att se det absurda i hur vi behandlar tiden som vi kallar livet.

Och vad har allt detta att göra med Fassbinder? Allt och inget. Behovet att skapa är i många fall ett symptom, en väg ut, ett sätt att rädda sig. En kamp. Skapandet kan också vara lyckligt och i sin tur skapa lycka. Varje konstnär har sin syn på skapandet och konstens roll. Jag kan inte tala för Fassbinders del, men som jag ser det var hans agerande och skapande symptom orsakade av ett dysfunktionellt samhälle. Och förstås av egna, medvetna val. Kanske det är konstnärens och konstens uppgift. Inte att spegla samhället, utan verkligen vara i det. Med öppna sinnen. Symptomatisera och förkroppsliga det man upplever här och nu. Endast så skapar man angelägen, ärlig konst.





## KÄLLOR

### *Litteratur:*

**Christian Braad-Thomsen**

Fassbinder – en resa mot ljuset

**Hans-Thies Lehmann**

Postdramatisches Theater

### *Filmer:*

**Rainer Werner Fassbinder**

Ich will doch nur, daß ihr mich liebt

Warnung vor einer heiligen Nutte (Varning för en helig sköka)

Die dritte Generation (Tredje generationen)

**Lars von Trier**

Melancholia

### *Internet:*

[www.institutet.eu](http://www.institutet.eu)

[www.fassbinderfoundation.de](http://www.fassbinderfoundation.de)

[www.sydsvenskan.se](http://www.sydsvenskan.se)

### *Fotografier:*

Tani Simberg

Wilhelm Grotenfelt (sidan 41)