

Förändrade yrkesbilder

(och dramaturgi som kollektiv process)

PER EHRSTRÖM

SAMMANDRAG

DATUM: 9.3.2020

FÖRFATTARE Per Ehrström		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet i Dramaturgi / Föreställningsdramaturgi	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Förändrade yrkesbilder (och dramaturgi som kollektiv process)		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 70	
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Their limbs, their lungs their legs. Koreografi: Lea Moro, Dramaturg: Per Ehrström, Medverkande: Matilda Aaltonen, Taru Aho, Anni Kaila, Ella-Noora Koikkalainen, Riikka Laurilehto, Janna Loukas, Aino Purhonen, Ilona Salonen, Jussi Suomalainen, Rum & Kostym: Corinna Helenelund, Ljud: Joonas Pernilä, Ljus: Jani-Matti Salo Premiär 18.1.2019, Teaterhögskolan. Den konstnärliga delen är en produktion av Teaterhögskolan <input checked="" type="checkbox"/> Den konstnärliga delen är inte en produktion av Teaterhögskolan (avtal om upphovsrättigheterna har gjorts) <input type="checkbox"/> Det finns ingen inspelning av den konstnärliga delen <input type="checkbox"/>			
Lärdomsprovet/avhandlingen får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget av lärdomsprovet får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I detta arbete ser jag tillbaka på min egen bakgrund som skådespelare och funderar över hur denna bakgrund påverkar mitt arbete som dramaturg. I inledningen försöker jag tydliggöra min synvinkel och i vilken kontext jag verkar i, samt förtydliga vilka begrepp jag använder mig av i denna text.</p> <p>Den första delen handlar om min egen bakgrund och utbildning till skådespelare. Jag behandlar bland annat Konstantin Stanislavskijs fysiska handlingens metod och David Mamets något förenklade tolkning av denna. Jag försöker visa olika sätt att se på skådespelarens arbete genom Michaels Kirbys teori om skådespelande och icke-skådespelande. Jag beskriver också en process där jag som skådespelare för första gången också kunde påverka föreställningens dramaturgi. I avslutningen av detta kapitel behandlar jag på vilket sätt man kan närma sig skådespelararbetet och vad det kan innebära för regissörer, dramaturger och övriga medlemmar av arbetsgruppen.</p> <p>Den andra delen behandlar dramaturgens arbete. Jag går i dialog med dramaturger och teoretiker och försöker reda ut vad dramaturgens uppgift kan vara. Jag granskar dramaturgens historia och utveckling och hittar olika definitioner på vad dramaturgens arbete är. Jag förelär inte en exakt definition utan istället två förhållningssätt till dramaturgi och dramaturgens arbete: skaparidentitet och dramaturgi som dialog. I partiet om skaparidentitet behandlar jag Michel Foucaults författarfunktion och tittar närmare på en indelning av skaparidentitet som Anette Arlander gör i sin text "Mitä tekijä voi tehdä". Det andra partiet fokuserar på de tre teser för dramaturgi som presenteras i boken "Dramaturgy at work – working on actions in performance" av Georgelou, Protopapa och Theodoridou. Jag avslutar kapitlet med att diskutera på vilket sätt dessa två förslag går in i varandra och vad det innebär för dramaturgen men också för övriga medlemmar av arbetsgruppen.</p> <p>Arbetet avslutas med en sammanfattning av vad jag upplever som väsentligt för dramaturgen, nämligen färdigheten att kunna hantera komplexitet och att föra en kollektiv dialog och tänka tillsammans.</p> <p>Som bilaga finns min beskrivning över arbetet med mitt konstnärliga slutarbete Their Limbs, Their Lungs, Their Legs.</p>			
ÄMNESORD Dramaturgi, föreställningsdramaturgi, skådespelararbete, kollektivt arbete, skapare, handling, scenkonst			

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<i>Tack</i>	4
<hr/>	
1. INLEDNING	5
1.1. <i>Synvinkel och kontext</i>	5
1.2. <i>Centrala begrepp och svenska översättningar</i>	10
<hr/>	
2. SKÅDESPELARENS ARBETE	12
2.1. <i>Den traditionella skådespelaren</i>	12
2.2. <i>Min egen utbildning</i>	16
2.3. <i>Skådespelarrollen i förändring</i>	18
2.4. <i>Den autonoma skådespelaren</i>	22
2.5. <i>Avslutande tankar</i>	26
<hr/>	
3. DRAMATURGENS ARBETE	31
3.1. <i>Den problematiska dramaturgen</i>	31
3.2. <i>Skaparidentitet</i>	39
3.3. <i>Dramaturgisk dialog</i>	46
3.4. <i>Avslutande tankar</i>	52
<hr/>	
4. SAMMANFATTNING	55
KÄLLFÖRTECKNING	62
BILAGOR	67
<i>Bilaga 1: Redogörelse över mitt arbete med produktionen Their limbs, Their lungs, Their legs</i>	67

Tack

De flesta tankar gällande dramaturgi i detta arbete har uppkommit genom diskussioner med mina medstudenter i dramaturgi samt kolleger, vänner och arbetsgrupper jag har jobbat med. Tack för dessa diskussioner.

Jag vill också tacka professorer, timlärare, gästande lärare och övrig personal på Teaterhögskolan samt mina handledare Linnea Stara och Nora Rinne.

Ett stort tack till Hanna, Vilho och Otso.

1. INLEDNING

1.1. Synvinkel och kontext

Till en början vill jag försöka definiera vilken kontext jag verkar i och ur vilken synvinkel jag har när jag har skrivit detta slutarbete. Eftersom dramaturgi alltid är beroende av kontext vill jag tydliggöra den, eftersom min synvinkel också påverkas av vilken kontext jag verkar i.¹ Jag har studerat på utbildningsprogrammet i föreställningsdramaturgi och de flesta av kurserna jag har tagit del av under utbildningen har varit kurser på utbildningsprogrammet i dramaturgi. De konstnärliga arbeten jag har gjort under min utbildning har varit på svenska institutionen för skådespelarkonst och mitt slutarbete gjorde jag tillsammans med dansutbildningens magisterstuderande.

Jag nämner detta eftersom det har inneburit att en stor del av den teoretiska undervisningen och mera konkret arbete har skett på finska, medan varje produktion som jag gjort som dramaturg har varit i en svensk kontext. Följden av detta har alltså blivit att jag, enligt en grov indelning, har studerat på ett språk och jobbat på ett annat. I detta slutarbete möts insikter från mina studier och från de produktioner som jag har medverkat i och som jag för tillfället medverkar i. Det är ett försök att översätta, sammanbringa och förtydliga tankar och reflektioner som jag har haft under mina tre år på utbildningsprogrammet i föreställningsdramaturgi.

Till dramaturgens främsta uppgifter hör att se och reflektera. I detta arbete försöker jag se tillbaka på min bakgrund och reflektera över hur min syn på skådespelarens arbete har förändrat och hur min bakgrund som skådespelare påverkar mitt sätt att arbeta som dramaturg. Jag försöker också se på dramaturgens arbete och reflektera över hur det har sett ut, hur det kan se ut och hur jag föreställer mig att det ska se ut för min del

¹ Numminen et al. 2018, 219.

Att sätta ner upplevelser till skrivna ord är inte olik det arbete som dramaturgen gör i arbetet med en föreställning. När ord skrivs ner slås de fast, de är både ett bevis på att en tankeprocess har ägt rum, samtidigt som de aldrig kan representera den tankeprocessen i sin helhet. De eventuella insikter jag gjort under mina tre år långa studier har alltid varit del av större processer med många involverade människor. Det dramaturgiska tänkandet är inte ett individuellt tänkande, det är ett kollektivt tänkande, i en ström av röster plockar man upp det som är intressant, det som blir osagt, den lilla detaljen eller den stora helheten.

De lärdomar som kommit under mina tre år på utbildningsprogrammet har inte kommit som enskilda aha-upplevelser utan snarare som en process som har sats igång och ännu inte avslutats. De tankar som är nedskrivna i detta arbete är tankar som fortfarande är i rörelse, de konkretiseras i denna stund för att kunna konkretisera mina upplevelser i skrivandets ögonblick, för att sedan bli en del av den långa processen igen. I

Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyä aina nämner författarna att dramaturgi kan ses som diskursen om dramaturgi och att dramaturgi då kan vara ett ämne som man lär ut, en dramaturgisk analys av t.ex. en föreställning och en dramaturgisk diskussion i ett större sammanhang.² Detta slutarbete strävar till att vara en del av det större sammanhanget, den har min subjektiva synvinkel och den strävar efter att kommunicera med andra synvinklar, olika kontexter men gällande samma frågor.

Min tidigare utbildning är som skådespelare och jag har verkat och verkar för tillfället på det finlandssvenska teaterfältet. Jag har verkat professionellt på detta fält sedan 2003 och det påverkat och format min syn på hur teater ser ut och hur man jobbar med teater. Jag har under mina studier i föreställningsdramaturgi fått ta del av också det finska teaterfältet samt dansfältet i Finland men i denna text är min synvinkel främst på det finlandssvenska fältet, eftersom det är, åtminstone för tillfället, där var jag placerar mig. Under min studietid har jag medverkat i tre produktioner på Teaterhögskolan, två teaterproduktioner på svenska och en dansproduktion där arbetspråket var engelska. Parallellt med mina studier har jag också jobbat som skådespelare och dramaturg på det finlandssvenska fältet.

² Numminen et al. 2018, 18.

Min syn på det finlandssvenska fältet är att det har legat och ligger i ett slags vakuum. Om vi tänker oss att den postdramatiska svängen under 1980-talet var ett paradigmskifte inom teatern i allmänhet upplever jag att denna sväng inte har skett på det finska och finlandssvenska fältet i samma utsträckning. Jag tänker då exempelvis på att vissa redan vedertagna konventioner gällande scenkonst som blivit etablerade i en europeisk kontext inte har ägt rum på de finska och finlandssvenska scenerna. Den finlandssvenska teatern är starkt baserad i en dramatisk och mimetisk tradition, där föreställningar främst baserar sig på en skriven dramatisk text och skådespelararbete nästan uteslutande innebär att representera en roll.

Vad detta betyder på ett rent konkret plan är att den finlandssvenska teatern skulle bli väldigt radikal, i förhållande till sin egen tradition och de förväntningar som den huvudsakliga publiken har, om den skulle använda konventioner som redan är etablerade av den postdramatiska teatern i Europa. Förstås måste man göra en skillnad på institutionsteatrarna och det fria fältet här och där framförallt det fria fältet har gjort föreställningar som utmanar konventioner, men min känsla är ändå att om en föreställning flyttar ramarna för vad en teaterföreställning kan vara flyttar nästa föreställning tillbaka dessa ramar till det vi definierar som en teaterföreställning. Kanske beror detta på att finlandssvensk teater diskuteras ganska lite i det offentliga rummet och i slutet av 2019 gjordes en del försök att öppna denna diskussion.³

Ett symptom på denna brist på diskussion är att det finlandssvenska fältet är känsligt för såväl intern och offentlig kritik.⁴ Denna känslighet beror främst på att det finlandssvenska fältet är väldigt litet och den allmänna uppfattningen är att *alla känner alla*. Bristen på en teoretisk analys av den teater som produceras på svenska är stor, detta kan bero på att det finns få teatervetare verksamma på svenska i Finland.⁵ Kanske finns det också ett visst mått av historielöshet, både för vår kollektiva historia som finlandssvenskar och finländare, men också för det som kan kallas vår kultur. Jag upplever att bristen på en mer djuplodande analys ofta innebär att den kritik som uppstår inom fältet ofta kan läsas som kollegial avundsjuka eller att subjektiva synvinklar på vad som är *bra teater* kolliderar. Följden blir att en diskussion kan uppstå

³ HBL 29.10 och HBL 30.10.

⁴ Ny Tid 20.1.2016.

⁵ Ny Tid 18.12.2019.

men den leder ingenvart, den påverkar inte teatern i någon större mån och alla går vidare till att producera nästa produktion utan att diskussionen om den föregående påverkas.

En annan sak som präglar fältet väldigt mycket är det faktum att många aktörer på fältet, oavsett om de är teaterchefer, regissörer, dramatiker, dramaturger eller skådespelare, har gått samma utbildning, nämligen det svenska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst. Att vissa har börjat regissera eller skriva är förstås inte något konstigt, men jag tror att det finns en del som egentligen hade velat bli regissörer, dramatiker eller dramaturger, men på grund av språket inte kunnat söka sig till en sådan utbildning. Förstås kan ju människors intresseområden förändras, som också i mitt fall, men jag tror att just språket för många har fört dom till skådespelarutbildningen och att några under den har insett att de är mer intresserade av att göra något annat. Jag ser heller inget problem i att många aktörer på fältet har en bakgrund som skådespelare men det vore naivt att tro att detta faktum inte skulle påverka hurudan teater som skapas, jag själv upplever att min bakgrund som skådespelare starkt påverkar den typen av teater jag är intresserad av.

Det är ett väldigt homogent fält men också ett fält där det finns resurser för dess aktörer att leva på. Det finns också resurser för att skapa på detta fält, även om de begränsningarna på vad man kan skapa är ganska rigida. Svenska kulturfonden som måste ses som den största finansiären på det fria fältet prioriterar det svenska språket framom en konstnärlig ambition, vilket innebär att projekt måste anpassas främst enligt denna språkliga princip. Förstås finns undantag som t.ex. Nya Rampen och Oblivia, men också dessa grupper blir ofta tvungna att anpassa sina ansökningar enligt denna princip, även om deras konstnärliga frihet tycks vara något större än andra fria grupper i förhållande till detta.

Detta är förstås en subjektiv upplevelse av fältet som inte delas av alla som verkar på det finlandssvenska fältet. Det finlandssvenska fältet är inte heller bara ett fält, det ser olika ut på olika platser i Svenskfinland och det finns en enorm skillnad mellan de fria grupperna och de statsunderstödda teatrarna. Jag strävar inte heller till att försöka göra

några allmänna linjer, utan vill främst förtydliga hur jag ser på det fält som jag anser som min arbetsplats.

Jag ska också säga att det är den finlandssvenska teatern är den teater jag har vuxit upp med och många av mina stora teaterupplevelser har varit på finlandssvenska scener och dessa uppsättningar har ofta varit traditionella uppsättningar. I mina hemtrakter har jag medverkat i sommarteatrar och revyer, det fanns inga teatergrupper eller scener där man gjorde experimentell scenkonst. Allt detta har förstås också präglat min syn på teater och fortfarande njuter jag väldigt mycket av att se en välskriven pjäs iscensatt på ett bra sätt, även om mitt intresseområde har breddats mycket de senaste tio åren.

Jag nämner detta eftersom mitt tjugoåriga intresse för teater står som grund för hur min teatersyn som professionell teaterarbetare har utvecklats. Det känns också som skådespelarens yrkesroll har förändrats mycket, också i ett finlandssvenskt sammanhang, både gällande vilka färdigheter som kan vara nödvändiga för en skådespelare men också gällande arbetssituationen: det har blivit betydligt svårare att få en mer långvarig anställning och många är tvungna att själva producera den teater de vill göra. Jag upplever att i början av 2000-talet var det vanligare att nyutexaminerade svenskspråkiga skådespelare startade egna grupper men att den utvecklingen har avtagit de senaste tio åren. Det återstår att se om den nuvarande arbetssituationen för skådespelare kanske kommer att innebära en ny våg av fria teatergrupper eller om dessa nyutexaminerade skådespelare istället kommer att utvidga arbetsbilden för vad en person som är utbildad som skådespelare kan göra i andra sammanhang än teater, film och tv.

Slutligen vill jag nämna är att när jag skriver om dramaturgens arbete i denna text syftar jag främst på det arbete som en föreställningsdramaturg gör, så som jag har upplevt det. Jag har valt att inleda med att beskriva mitt arbete som skådespelarens och hur min syn på det arbetet har förändrats under de senaste åren. Jag gör detta av två orsaker: den främsta är att det är den synvinkel jag har när jag jobbar som dramaturg, det är oundvikligt. Den andra orsaken är att jag hoppas kunna ge en inblick i hur skådespelare kan jobba, hur det har påverkat mina tankar gällande dramaturgi och hur en kunskap om skådespelarens arbete påverkar hur man kan göra dramaturgi.

1.2. Centrala begrepp och svenska översättningar

Under mina studier har jag upplevt att vissa av de uttryck och ord vi (på utbildningsprogrammet i dramaturgi på Konstuniversitetets Teaterhögskola) använder för att diskutera både dramaturgi saknar översättning till svenska. Detta beror förstås på att utbildningen är finskspråkig och nödvändigheten för svenska begrepp inte är speciellt stor. Vissa begrepp, t.ex. *devising* saknar översättning både på finska och svenska och det engelska uttrycket har blivit accepterat som sådant. För detta slutarbete finns det framförallt två begrepp som jag kommer att använda mig av som behöver definieras.

Jag kommer att diskutera begreppet *tekijä* och föreslår att översätta detta till skaparidentitet. *Tekijä* kan översättas till skapare, jämförbart med engelskans *maker*. De senaste åren har jag hört fler och fler använda begrepp som *performancemaker* eller *dancemaker* för att definiera sin egen skaparidentitet, alltså som skapare av scenkonst eller dans. Behovet för dessa begrepp härstammar troligtvis från kollektiva arbetsprocesser och ett mer autonomt skapande hos olika aktörer där ingen kan (eller vill) ta rollen som regissör eller koreograf. En del dramaturger använder också begreppet *maker* för att definiera sin skaparidentitet. I detta sammanhang bör kanske begreppet *koollekutsuja* också nämnas, alltså den person som sammankallar arbetsgruppen. Den som sammankallar arbetsgruppen är inte nödvändigtvis alltid den som leder arbetet med denna grupp även om just sammankallaren har gjort stora dramaturgiska val gällande vem som kallas till arbetsgruppen och hur gruppen således kommer att arbeta tillsammans.

Finskans *esiintyjä* är ett användbart begrepp som jag upplever att saknar en användbar svensk översättning. Vanligtvis talar vi om skådespelare också när vi menar en *esiintyjä* som går utanför den traditionella beskrivningen av vad en skådespelare gör. Det ord som kanske ligger närmast är *scenkonstnär*, på finska kanske begreppet *esitystaiteilija* kommer närmast den definitionen. Problemet med det svenska begreppet är att det innehåller ordet *scen* och men också en definition av skaparidentiteten – konstnär – där jag upplever att en konstnär har en agens, hen är en autonom konstnär som använder scenen som medium för sin konst. Den finska översättningen *esitystaiteilija* innefattar

traditionellt sätt inte scenen utan associeras kanske mer med engelskans *performance artist*, alltså någon som snarare inte använder scenen för sin konst, men som är en autonom konstnär. Jag upplever att *esiintyjä* innefattar en mycket större bredd och inte är knuten till scenen och inte heller knuten till någon definition av skaparidentitet. En *esiintyjä* kan mekaniskt utföra handlingar dikterade av någon annan på scenen men kan också agera som skapande konstnär med egen agens.

I denna text kommer jag ibland att använda mej av *aktör* när jag syftar på någon som uppträder på scenen. I min mening kan en aktör både agera autonomt och som en del av en arbetsgrupp. Detta ord är inte perfekt eftersom andra medlemmar i arbetsgruppen (t.ex. regissör, dramaturg, koreograf, scenograf, kostymör, ljus- eller ljuddesigner) också är aktörer i den bemärkelsen att deras agens också syns i föreställningen och de påverkar föreställningen lika mycket, även om de inte fysiskt står på scenen. I vissa partier av texten använder jag också skådespelare istället för aktör för att förtydliga vad jag menar.

Jag använder mej också av begreppen traditionell teater och postdramatisk teater. Med traditionell teater syftar jag på den sorts teater vi ser på institutionsteatrarnas scener för det mesta, det vill säga iscensatta pjäser eller uppsättningar som, trots en annan utgångspunkt än en pjäs, upplevs som traditionella. Jag använder också postdramatisk teater för att hänvisa till den sorts teater som vi mer sällan ser på våra institutioner. Uppdelningen kan tyckas onödig eftersom många element som teaterteoretikern Hans-Thies Lehmann definierar i *Postdramatic Theatre* element som definierar den postdramatiska teatern har letat in sig i den mer traditionella teatern.⁶ Denna uppdelning är enbart nödvändig för att förtydliga min synvinkel, den innehåller inga värderingar i vilken sorts teater som är bättre eller sämre.

⁶ Lehmann 2006, 82-107.

2. SKÅDESPELARENS ARBETE

2.1. Den traditionella skådespelaren

När jag inledde mina skådespelarstudier för 15 år sedan visste jag väldigt lite om dramaturgi. Med en bakgrund i amatörteater och endast lite erfarenhet från en professionell teater trodde jag att dramaturgi endast handlade om att skriva dramatik. I och med att den enda professionella utbildningen inom teater på svenska i Finland är en skådespelarutbildning är det naturligt att det också blir den enda vägen att gå om man vill jobba med scenkonst, vilket jag ville. Jag blev inte antagen till den svenska institutionen för skådespelarkonst på Teaterhögskolan utan istället till en engelskspråkig skådespelarutbildning, GITIS Scandinavia i Danmark.

Under de fyra åren som jag studerade där pratade vi sällan om dramaturgi. Jag kommer inte heller ihåg att vi skulle ha diskuterat dramaturgi när jag påbörjade mina magistersstudier fyra år senare vid den svenska institutionen vid Teaterhögskolan i Helsingfors. Insikten om vad dramaturgi är och kan vara är något som jag främst har upplevt i det konkreta arbetet som skådespelare. Jag har upplevt repetitionsprocesser där förslag från t.ex. skådespelare, scenograf eller ljuddesigner påverkat dramaturgin i föreställningen på ett drastiskt sätt. I en kurs i improvisationsteater blev detta väldigt tydligt, hur mycket jag och de andra som improviserade kunde påverka innehållet och sättet att berätta.

Skådespelare pratar sällan om dramaturgi, utan snarare oftast om uppbyggnaden av en scen. Oftast begränsas också den diskussionen till en enskild scen, och tar inte hänsyn till hela föreställningen. Som skådespelare har jag jobbat främst på en institutionsteater, Wasa Teater, men också i fria grupper och mer projektbaserat. I många av dessa arbetssituationer där diskussioner om dramaturgi har förts, vilket inte alls är någon självklarhet, har den förts endast mellan regissören och de som inte står på scenen. Skådespelarna har sällan involverats i denna diskussion, trots att många aspekter gällande dramaturgi, t.ex. publikförhållande, användning av tid och rum och kontext är saker som direkt påverkar val som skådespelarna gör.

Retrospektivt är det inte så konstigt att diskussionen om dramaturgi inte varit särskilt närvarande i under min skådespelarutbildning i slutet av 2010-talet. När jag inför detta slutarbete letar efter texter att använda som källor lägger jag märke till att många texter som behandlar dramaturgi i allmänhet och föreställningsdramaturgi i synnerhet är skrivna kring millennieskiftet och de flesta av dessa texter kommer från aktörer inom koreografi, dans eller teatervetenskap. Inom teatern finns det förstås äldre texter, där Aristoteles *Om diktkonsten* skapar grunden för dramaturgiskt tänkande eller Gotthold Ephraim Lessing som redan på 1760-talet i sina texter diskuterade frågor om representation, hur en scen eller en person gestaltades. Lessing fungerade förutom som dramaturg också som teaterns egen recensent och skådespelarna blev ibland föremål för hans kritik, vilket de förstås inte uppskattade.⁷ Denna uppfattning om dramaturgen som kritiker kan fortfarande idag finnas kvar hos vissa skådespelare ännu idag.

Lessing influerade även Bertold Brecht, vars tankar om dramaturgi haft stort inflytande på hur vi ser på dramaturgi idag. Dramaturgen i Brechts teater får en central ideologisk roll, hen ska kunna framhäva hur olika narrativ i texten är konstruerade och påvisa att dessa är konstruktioner inte är neutrala, utan följer en specifik politisk ideologi. Skådespelaren å sin sida ska kunna frångå skapandet av en illusion, identifikation och karaktär, för att påvisa för publiken att genom att förändra den teatrala verkligheten kan en likadan förändring också uppstå i publikens verklighet.

Skådespelarutbildningen på finska har traditionellt influerats mer av Brecht än Konstantin Stanislavskij redan på 60-talet och förmodligen påverkades också det svenskspråkiga utbildningsprogrammet lika mycket.⁸ Under min egen studietid, varken på den GITIS Scandinavia i Danmark eller på det svenskspråkiga utbildningsprogrammet i skådespelarkonst på Teaterhögskolan diskuterade vi aldrig om Brecht och vid GITIS Scandinavia ansågs inte teatern som något som kan ha en politisk funktion, skådespelararbetet var ett hantverk, ett yrke man skulle lära sig.

⁷ Numminen et al. 2018, 20.

⁸ Seppälä & Tanskanen 2010, 303.

Det är svårt att säga hur mycket Brecht influerat det finskspråkiga utbildningsprogrammet i skådespelarkonst under mina egna studier, eftersom vi aldrig deltog i varandras kurser.⁹ Däremot upplever jag att varken det svenska eller finska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst skulle ha fört diskussion om dramaturgi ur en praktisk, teoretisk eller ideologisk synvinkel. Mycket av det som i stora drag kan räknas som brechtiansk dramaturgi, med t.ex. hopp i berättelsen eller avbrott i handling, är element som är vanliga i den postdramatiska teatern. Jag upplevde inte att skådespelarutbildningen skulle ha gett andra verktyg än behovet av att lita på att regissören kan sin sak och har gjort rätt val, istället för att öppna denna diskussion till skådespelarna och i det fysiska arbetet hitta metoder för hur dessa element kan användas och förkroppsligas.

För mej har det kommit att handla om en trygghet i det egna kunnandet, eller så en trygghet i att det är acceptabelt att inte kunna eller veta och att det kan bli utgångspunkten för arbetet. Jag upplever att synen på skådespelarens hantverk är paradoxalt, det finns en tanke om att skådespelaren måste veta absolut vad den gör, samtidigt som skådespelaren inte ska vara en logiskt tänkande, utan impulsivt handlande mänska. Jag tror att denna syn baserar sig långt på arvet efter Jouko Turkka och hans spöke hemsöker fortfarande synen på skådespelarens arbete både på ett finskt och svenskt håll såväl på fältet som vid Teaterhögskolan.

Slutligen tror jag att orsaken till att dramaturgi inte diskuterats speciellt mycket på svenskt håll i Finland är att teatrarna för det mesta har iscensatt pjäser. Behovet av en dramaturg har således endast funnits vid en eventuell bearbetning av texten, närmare den brittiska traditionen av dramaturgi och denna text har sedan iscensatts av regissör och skådespelare. Jag upplever att själva verkets dramaturgi sällan har ifrågasatts eller att aspekter av dramaturgin skulle ha förstärkts i iscensättningen, alltså att dramaturgens arbete främst ligger i förarbetet och att själva repetitionsprocessen traditionellt sett inte har förutsatt en dramaturg. I dagsläget ser jag en tydlig förändring vid det svenska

⁹ Det finns mycket att säga om hur svårt samarbetet mellan de olika institutionerna i skådespelarkonst vid Teaterhögskolan är. Tyvärr verkar den nuvarande utvecklingen med den finska skådespelarutbildningens frigörelse från utbildningsprogrammen i dramaturgi och regi som skedde 2019 inte heller leda till större samarbete mellan de olika institutionerna för skådespelarkonst. Denna förändring påverkar förstås också mycket hur regi och dramaturgilinjen kommer att samarbeta med skådespelarna och det är i mina ögon en mycket dålig utveckling med tanke på hur scenkonsten i övrigt utvecklas.

utbildningsprogrammet i skådespelarkonst, där både ett autonomt skapande och en förståelse för vad dramaturgi är verkar vara betydligt mer integrerat i undervisningen och under de senaste åren har diskussioner förts om vad skådespelarens arbetsbild kommer att vara i framtiden med syfte att påverka vad som undervisas nu.

När jag som skådespelare började tänka mer dramaturgiskt uppstod problem gällande min position som skådespelare. När jag började titta mer på helheten istället för på den roll eller vilka uppgifter jag skulle utföra i verket upplevdes det ofta som om jag fokuserade på fel saker. Min upplevelse av de flesta arbetsprocesser som skådespelare är att det största misstaget en skådespelare kan göra är att försöka se situationen utifrån, upplevelsen blir att skådespelaren inte fokuserar på sin uppgift, dvs. att spela sin roll.

Det är som om skådespelaren skulle vara tvungen att stanna i fiktionen, att dennes sätt att undersöka och arbeta med föreställningen endast kan ske genom den roll som hen spelar. Det är intressant att pjäsen ofta analyseras gemensamt med skådespelarna och där diskuteras dramaturgi ofta men i något skede byts denna helhetsbild ut mot enskilda scener och roller. Sällan har jag upplevt att man skulle prata om dramaturgi när dessa fokuseringar sker, både gällande enskilda scener eller roller, eller i förhållande till helheten. Förstås är det nödvändigt att också fokusera på annat än helheten, men jag upplever ofta att helheten delges åt skådespelarna i början av processen för att sedan hållas av regissören fram till premiären.

Denna bild av skådespelarens uppgift grundar sig i en ganska traditionell och i den dramatiska teatern grundad uppfattning om vad skådespelaren gör och jag har också jobbat i sammanhang där vi som arbetsgrupp har jobbat på andra sätt, men den generella upplevelsen har varit att skådespelarens uppgift är enbart att sköta sin egen roll.

2.2. Min egen utbildning

Den utbildning jag fick i Danmark baserade sig nästan helt och hållet på den fysiska handlingens metod som utvecklades av Stanislavskij under 1930-talet. Skolan var en nordisk filial till GITIS Moscow, en traditionell skådespelarutbildning i Moskva. Vi hade även samarbeten och gästprofessorer från skådespelarutbildningen i St. Petersburg.

Under det första året höll vår professor alla lektioner i scenisk gestaltning, rörelse och tal. Pedagogiken var väldigt långt baserad på att det fanns ett rätt sätt och ett fel sätt att göra saker på och under det första året fick de flesta av oss erfara att det mesta vi gjorde var fel. Vår professor uppmanade oss också att tävla med varandra eftersom verkligheten ser ut så för skådespelare, enligt honom.

Under det första halvåret fick vi inte jobba med text alls utan skulle lära oss att bara *vara* på scenen på *rätt* sätt. Vi gjorde övningar, *etyder*, liknande de scener som Stanislavskij använder i sin bok *Skådespelarens arbete* där vi gjorde enkla, improviserade scener enligt följande struktur: en situation där ett problem uppstår och vi försöker lösa problemet.¹⁰ Senare fick vi jobba med korta textpartier, senare lite längre scener och först när det tredje året började fick vi göra en hel föreställning. Även om jag kan se poängen i att lära sig ett hantverk från grunden var detta ett ganska tungt sätt att lära sig hantverket. Eftersom det fanns ett så tydligt rätt och fel, där definitionen på rätt eller fel förstods bestämdes av vår professor, var det ganska svårt att hitta en lätthet i det man gjorde på scenen.

Under vår utbildning uppmanades vi att tänka ut bakgrundshistorier till karaktärerna, studera varje scen väldigt noggrant och hitta de *rätta* handlingarna för den karaktär vi spelade. Detta ledde oftast till att när jag gick upp på scenen för att spela så var huvudet fullt av information och tankar om hur scenen skulle gå och kapaciteten för att kommunicera med min motspelare, vars huvud var lika fyllt av samma sorts tankar, var lika med noll.

Under det andra året blev det nästan olidligt att jobba på detta sätt och jag blev tvungen att försöka hitta ett sätt att få någon slags lätthet i arbetet. Jag läste av en slump David

¹⁰ Stanislavskij 2008, 43.

Mamets bok *Sant och Falskt: Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren*, som behandlar skådespelarens arbete ur en pjäsförfattare och regissörs synvinkel. Den erbjöd ett lättare sätt att förhålla sig till den fysiska handlingens metod. Mamet definerar handling såhär: En handling är ett försök att uppnå ett mål.¹¹ Han betonar också vikten av att målet är något som går att uppnå och inte något svävande eller odefinierbart. Poängen är att hitta spelbara mål, alltså handlingar som du kan utföra *på riktigt* när du står på scenen.

Mamet menar att skådespelaren inte alls behöver fundera på varken karaktär eller rollens båge, utan att skådespelaren endast behöver fokusera på handlingarna, och allt annat kommer via *pjäsen* som skådespelaren medverkar i. Allt finns i pjäsen och iscensättningen, att när skådespelaren utför handlingar som organiseras i scener av regissören, kombinerat med den text som pjäsförfattaren skrivit, uppstår illusionen av karaktären hos publiken.¹² Detta synsätt förutsätter förstås väldigt mycket av texten och ställer krav på dramatikern, eller rättare sagt, det förutsätter att *allt* finns i texten.

För mej, som hade försökt hitta *det rätta sättet* att jobba med de fysiska handlingarna blev Mamets råd om att hitta ett enkelt mål, det som gav någon form av glädje tillbaka när det gällde att stå på scenen. När jag klarade av att inte tänka så mycket på den grundliga analysen jag gjort, utan istället simplificerade mitt skådespelande till några enkla handlingar klarade jag bättre av resten av utbildningen. Vår utbildning hade varit så fokuserad på att skådespelaren skulle ha med sig *allt* från pjäsen i sin rolltolkning, att det blev lätt att glömma att skådespeleriet är bara en del av hela föreställningen, alla andra element påverkar helhetsintrycket. Mamet påstår att föreställningens syfte är att förmedla pjäsen till publiken.¹³ Jag påstår att detta inte är sant, att teatern kan förmedla många olika saker, men förstås kan pjäsen vara en av dem.

Ett annat problem med *Sant och Falskt* är att Mamet förminskar skådespelarens agens till att vara enbart ett verktyg för att förmedla andras visioner, då främst pjäsförfattarens. Han förespråkar också att skådespelarna inte ska tänka för mycket, utan

¹¹ Mamet 1997, 67.

¹² Ibid, 25.

¹³ Ibid, 47.

bara göra, ett credo som upprepats av såväl regissörer som skådespelarutbildare både före och efter Mamet.

2.3. Skådespelarrollen i förändring

Michael Kirby presenterar i essän ”On Acting and Non-acting”¹⁴ från 1995 en modell för hur olika former av skådespeleri kan klassificeras. Han menar att skådespelande i detta fall innebär att låtsas, att simulera, att representera och att härma. Fluxus-rörelsen som under 1950- och 1960-talet utvecklade *Happenings* utvecklade också en form av agerande som kan räknas som skådespelande som inte i sig representerade något, tog en roll eller låtsades vara i en annan tid eller plats än den som åskådaren var i. De utförde kort och gott olika sorters handlingar. Kirby menar att vi ofta kan se när någon *spelar* och när någon *inte spelar*, både i föreställningar men också i verkligheten.

Han synliggör detta genom en skala som går från *icke spelande* till *spelande*:

I C K E S P E L A N D E		S P E L A N D E		
Icke symboliserat handlande	Symboliserat handlande	Vedertaget agerande	Simpelt agerande	Komplext agerande

Icke symboliserat handlande kan exemplifieras genom en scenarbete som t.ex. flyttar ett bord. Vi vet att scenarbetaren oftast har svarta kläder och vi är vana med att hen kan göra handlingar på scenen som vi inte räknar som skådespeleri. Förstås är de svarta kläderna symboliserade, de är en traditionell konvention som vi kommit överens om, men själva agerandet scenarbetaren utför representerar inget, utan fyller endast en funktion. *Det symboliserade handlandet* kunde vara t.ex. att en scenarbetare går över scenen i sina vanliga svarta kläder, men har en cowboyhatt på sitt huvud. Scenarbetaren spelar i detta fall inget, har endast cowboyhatten på huvudet, men åskådarna kan välja tolka honom som en cowboy, eftersom scenarbetaren har en tolkningsbar symbol.

¹⁴ Kirby 1995, 44 – 49.

Vedertaget agerande kan ännu falla in under *icke spelande*. Om t.ex. *Linje Lusta* av Tennessee Williams iscensätts och fyra scenarbetare i 50-tals kostymer sitter vid ett bord i bakgrunden av scenen och spelar kort, medan de övriga skådespelarna på scenen spelar en scen läses scenarbetarna i detta fall av åskådarna också som skådespelare. Dessa scenarbetare behöver inte *spela en roll* utan kan sitta och spela kort med varandra för den tiden som de kommit överens om tillsammans med regissören.

Dessa tre grader av handlande och agerande behöver alltså inte ännu ha inneburit någon form av skådespelande men t.ex. i exemplet med scenarbetarna som spelar kort är det förstås ganska svårt att avgöra utifrån om de spelar eller inte, det är trots allt ganska svårt att motstå frestelsen av att spela om man är på en scen, men rent teoretiskt kunde de *bara* spela kort med varandra. Därför valde jag också att göra en skillnad i översättningen av Kirbys termer från engelska, där handlande och agerande är olika.

Ett vedertaget agerande syftar alltså på att åskådarna antar att de som utför handlingen agerar på scenen men snarare är det de övriga elementen som scenografi, dräkter, ljus och ljudvärlden som gör illusionen av att scenarbetarna spelar rollerna som statister som spelar kortspelare i New Orleans. Orsaken till att jag valde just scenarbetare som exempel här är för att de oftast inte spelar men ändå verkar på scenen. Om kortspelarna vore statister anställda för att vara statister skulle troligtvis deras *varande* på scenen vara närmare ett *simpelt spelande* eller än ett *vedertaget agerande*.

Kirbys definition av skådespelande var alltså om skådespelaren simulerar, representerar, låtsas eller imiterar så *spelar* hen. Han menar att det spelar ingen roll vilken stil skådespelaren gör detta i eller om känsla är involverad eller inte. Inte heller om det är gjort på ett *bra* eller *dåligt* sätt. Så skådespeleri är den minsta och enklaste handling som involverar något mått av föreställande. Kirby hänvisar till när någon håller ett tal:¹⁵ Ibland ser det ut som om de *spelar*, trots att de är sig själva. Denna upplevelse kommer troligtvis av att de förställer sig på något sätt, kanske en känsla, en betoning eller en gest. Så för själva *spelandets* skull spelar det ingen roll om en känsla förställs för att passa en situation eller om den bara förställs. Dock kan känslan, om den inte passar situationen, upplevas som falsk, både i teaterns kontext men också i det verkliga livet.

¹⁵ Kirby 1995, 57.

När vi går från *icke-spelande* till *spelande* ökar också mängden representation och personifiering, även om denna skala kan sträcka sig från *vedertaget agerande* till *komplext agerande*. Denna skala är också svårämbar, eftersom det nödvändigtvis inte är så att mer alltid innebär bättre. Däremot är simpelt och komplext agerande användbara för att kategorisera graden av agerande, där också simpelt agerande kan vara väldigt *bra* och komplext agerande *dåligt*, allt förstås beroende på kontexten.

Det som skiljer det *simpel* och *komplex* agerandet från varandra mäts kanske bäst i antalet processer som skådespelaren engagerar sig i när hen agerar. Om skådespelaren t.ex. spelar att hen är 20 år äldre än vad hen egentligen är samtidigt som hen replikerar på versmått samtidigt som hen fokuserar på att använda ett kroppsspråk som bryter könsnormer behöver skådespelaren ha övat på alla dessa element relativt mycket för att kunna utföra alla tre på samma gång. Varje element är i sig *simpelt* men när elementen kombineras blir det *komplext agerande*.

Konsensus tycks vara att en utbildad skådespelare ska vara kapabel till *komplext agerande* och de flesta skådespelarutbildningar fokuserar på att lära skådespelaren både replikera, agera och framställa känslor samtidigt.

Vissa genren eller stilar kräver ett mer komplext agerande, men kraven kan variera också inom genren. Realism kräver komplext agerande i viss mån, men kan t.ex. i förhållande till filmskådespeleri kräva väldigt lite komplext agerande, i vissa fall snarare simpelt agerande. I det komplexa agerandet växer också mängden av representation, simulation och imitation. Denna skala av *icke-spelande* och *spelande* handlar inte om illusion i sig, skådespelaren kan *tro* på att hen spelar en roll, publiken kan *tro* att skådespelaren spelar en roll, oavsett graden av agerande.

Om man jämför Mamets och Stanislavskijs syn på skådespelarkonsten genom Michael Kirbys förslag om en klassificering av olika grader av skådespelande kunde man tänka sig att Mamet placerar sig närmre *enkelt agerande*, även om han förstås kräver att han skådespelare använder en dramatisk text. Det ideal som bl.a. Stanislavskij, Michael

Chechov och Meyerhold kommit att inspirera skådespelare till är definitivt *komplext agerande*. Jag skulle placera Brechts idealskådespelare någonstans i mitten av dessa, där själva agerandet kan tes simpelt men där processerna bakom agerandet kan vara mer komplexa.

Det vore fel att säga att skådespelare inte behöver kunna *komplext agerande* men jag påstår att skådespelare också behöver kunskap om kontext för att kunna placera sitt agerande på denna skala av *spelande* och *icke-spielande*. Oftast är det en regissör som justerar skådespelarens agerande ("Gör lite större, öka den där känslan, nu är det för stort...") men om skådespelare har en kontextuell förståelse för hurudant agerande just den föreställning de medverkar i kräver kan de själva anpassa sitt agerande och således ge tydligare förslag för den övriga arbetsgruppen.

Jag upplever att det finns ett så starkt ideal för det *komplexa agerandet* att det ibland står i vägen för fundamentala frågor gällande föreställningen: varför gör vi den här föreställningen, vad vill vi säga och hur vill vi säga det? Eftersom det komplexa agerandet är den modell som skådespelare ofta vill använda, försvinner således många olika möjligheter för att anpassa skådespelariet till föreställningens kontext, form och innehåll. Jag tror att orsaken till att många kontemporära grupper har använt och använder sig av amatörer eller icke-utbildade skådespelare beror på att de är intresserade av något annat än ett polerat, komplext arbete.

Detta komplexa agerandet är också något som syns inom diskussioner om vem som får spela vilka roller, en roll med mycket text anses ofta som en mer krävande roll samtidigt som en mindre roll ibland görs för *komplex* eftersom den av skådespelaren upplevs som för liten och en inte tillräckligt stor utmaning. Mycket av detta kommer förstås från viljan att göra ett bra arbete, vilket de flesta förstås vill. Däremot är det inte alltid så att mer innebär bättre. Förstås är inlevelseförmåga, imitation och personifiering viktiga egenskaper för en skådespelare, men minst lika viktigt är förmågan att kunna stiga ut ur inlevelsen och känslan och klara av att se en helhet och hur man kan tänkas verka i den helheten.

Alla skådespelare behöver naturligtvis inte ägna sig åt dramaturgiskt tänkande men min poäng är att genom att engagera sig i helheten engagerar man sig också i sin del i helheten. Jag är väl medveten om att vissa skådespelare vill fokusera på sin roll och på inget annat men jag tror att om fokuseringen blir för snäv blir arbetet i längden väldigt tråkigt och arbetsgruppen går miste om idéer som gäller helheten. Merparten av arbetet med en föreställning sker under repetitionerna och om skådespelare ägnar merparten av repetitionerna till att *skapa sin roll* och enbart detta går de miste om många tillfällen där scener och situationer kan utvecklas till något annat än det som var planerat.

Förmodligen är min egen syn på detta väldigt präglad av den utbildning jag fick, där det fanns en så tydlig definition på vad som var rätt och fel. Jag vet inte heller hur det ser ut på det finskspråkiga utbildningsprogrammet idag, men jag upplever att åtminstone på det svenskspråkiga programmet går man mot ett mer informerat och autonomt sätt att närma sig skådespelarkonsten. Dock kan jag också se tendenser till att frångå vissa fundamentala tekniska färdigheter som kan vara nödvändiga för skådespelare, såväl i traditionella och postdramatiska föreställningar, en utveckling som jag inte ser som helt oproblematiske. Dock är det svårt att föreställa sig hur skådespelarutbildningen ska se ut för att tillgodose framtidens krav, om vi överhuvudtaget vill tro att skådespelande och teater är aktuellt i vår framtid.

2.4. Den autonoma skådespelaren

Efter att ha jobbat som skådespelare i fyra år på en och samma teater och nästan uteslutande i traditionella arbetsprocesser hade jag ett behov av att hitta nya sätt att jobba på och att få utforska andra sorters arbetsmetoder. Under hösten 2015 till våren 2016 deltog jag i en kurs som ordnades av LUST rf och som gick under namnet Den autonoma skådespelaren, ledd av Haiko Pfost, dramaturg och kurator från Österrike. Det var fråga om ett treårigt projekt under åren 2015 till 2018 av vilket jag deltog i det första året. Workshopen gjordes i perioder på någon vecka åt gången och varje tillfälle leddes av internationella gäster och konstnärer. I slutet av året sammanställde vi en föreställning för Hangö Teaterträff.

När vi som grupp skulle komma överens om hurudan föreställning vi skulle göra blev det väldigt svårt att hitta koncensus. Vi bestod till lite mer än hälften av skådespelare, alla med bakgrund i den svenskspråkiga utbildningen i skådespelarkonst vid Teaterhögskolan. Utöver oss skådespelare medverkade bl.a. en dramaturg, en regissör, två författare, två norska scenkonstnärer och en ljusdesigner. Vi kom överens om att vi inte ville återgå till de traditionella roller vi vanligtvis hade men vi kunde inte direkt komma på något som skulle förändra dessa roller. Slutligen kom Haiko med ett ganska tydligt förslag som vi valde att använda, vi skulle göra föreställningen som en brunch under festivalen i Hangö. Från Hangö Teaterträff hade vi relativt fria ramar gällande när och var föreställningen skulle göras.

Vi var tio aktörer och bestämde oss för att ha en publik på max tjugo personer, eftersom vi ville få plats med alla kring bordet. Som stomme för föreställningen användes material som uppstått under en övning vi gjorde under en workshop med She She Pop i feburari. Den baserade sig på ett individuella uppgifter hos aktörerna och en dramaturgisk struktur som inte var fixerad. Under workshoppen använde vi oss av denna modell för att producera material:



(Workshop med She She Pop, Mad House, februari 2016, Bild: egen)

Den översta och den nedersta raden innehöll en dramaturgisk struktur. På övre raden står från höger till vänster: **Artistic Approach, Action, Announcement, Background element, Interactive element, Time line, Plan B.** På den nedre raden står: **Groups: Plan: beginning, end.** Den mellersta raden innehåller olika handlingar eller uppgifter: **To disappear, To put things in order/tidy up, To sacrifice something/oneself, To be mean/evil/unfair, To fall in love, To establish justice, To scare/to be scary, To celebrate yourself/something, To do something for the first time/learn something.** Varje aktör valde alltså först en *handling*, i mitt fall blev det att göra något för första gången, som vi sedan utvecklade till en sketch av ett material.

Alla aktörer måste också göra alla steg i den första raden, alltså välja en *konstnärlig vinkel*, alltså på vilket sätt man skulle utföra sin handling. *Announcement* betydde i detta fall att öppet uttala vad det är man gör. *Det interaktiva elementet* innebar att göra någon del av denna handling interaktivt, antingen med åskådare eller övriga aktörer. Man fick använda sin *plan b* ifall man misslyckades med sin handling.

När alla hade gjort dessa steg gick vi samman i grupper om tre personer och där bestämde vi som grupp några saker från den första raden: bakgrundselement, vilket betydde att någon aktör i gruppen kunde göra sin handling i bakgrunden medan en annan aktör utförde sin handling. Tidslinjen innebar att bestämma i vilken ordning aktörerna i gruppen gjorde sina handlingar och agerade som bakgrundselement. Utöver detta bestämde vi i grupp hur vi skulle börja och avsluta demon.

Till föreställningen på Hangö Teaterträff, som kom att heta *A part of your life you will never get back*, använde vi oss av denna modell för att producera material. Utöver det producerade materialet använde vi oss av en enkel lek med publiken, *Some of us*: När alla hade satt sig vid det stora långbordet med brunch som vi dukat upp och någon av oss i arbetsgruppen ville börja steg hen upp från sin stol och sa: *En del av oss...* (t.ex. duschar innan de äter frukost). De som kände igen sig ställde sig upp. Vår tes var att om vi aktörer deltog aktivt i denna lek skulle publiken relativt snabbt förstå leken och börja delta i den. Det gjorde de också under de flesta föreställningar, ibland deltog de också genom att säga *En del av oss...*

Denna lek utgjorde ramen för brunchen, ibland avbröts den av det material vi hade utvecklat och eftersom varje material alltid innehöll en presentation blev avbrotten väldigt tydliga från leken. När någon eller några av aktörerna gjort sitt material fortsatte leken eller övergick i tystnad eller diskussion med publiken runt bordet.

Vi hade också lösa tematiska ramar för *En del av oss...* partierna där vi valde olika teman som vi försökte behandla under en viss tid, tills den delen avbröts av någon av oss aktörers andra handlingar. Vi hade också möjligheten att spela musik och ibland användes den möjligheten också. I princip var allt tillåtet under föreställningen men vi höll oss till den löst utsatta formen ganska långt, bortsett från den sista föreställningen där vi avvek mest från ramen.

Vår ambition var att föreställningen skulle vara 90 minuter lång och vi var alla ansvariga för att hålla koll på tiden och lyckades för det mesta hitta ett avslut som kändes rätt.

Man kan säga att ingen av oss spelade roller i denna föreställning, utan allt var uppbyggt kring handlingar och uppgifter. Det fanns på sätt och vis inget *spelande* även om vissa handlingar som vissa aktörer utförde skapade situationer som likande *spelande*. Det fanns också ett mått av illusion närvarande, eftersom ingen visste om den som sa *En del av oss...* följt av ett påstående talade sanning eller ljög. Ibland kunde denna lek också leda till korta narrativ, om *En del av oss...* påståendena handlade om samma tematik, exempelvis döden eller kärlek, kunde vissa av bekännelserna likna varandra, påverkas av varandra och utvecklas i förhållande till varandra.

Den ett år långa workshoppen och föreställningen påverkade mitt sätt att tänka på mitt skådespelararbete. Mycket av de saker vi gjorde under workshoppen, t.ex. att arbeta med uppgifter baserade på handlingar, hade jag gjort tidigare men som skådespelare hade jag inte tagit del av sammanställningen av material till en föreställning tidigare. Men när jag tänker tillbaka på olika repetitionsprocesser inser jag att många av de val jag, eller någon annan skådespelare, gör påverkar föreställningen till en stor grad. Det kan t.ex. handla om ett sätt att förhålla sig till scenografin och rummet, eller att en viss

sorts spelstil kan utvecklas. Dock är det ovanligt att dessa val påverkar föreställningens struktur.

A part of your life you will never get back var en spännande upplevelse, den mest intressanta delen av föreställningen blev att påverka och leka med föreställningens struktur samtidigt som föreställningen spelades. Det var spännande att följa med hur föreställningen utvecklades och att själv kunna påverka utvecklingen, att göra så tydliga dramaturgiska val, både för sin egen del men också för arbetsgruppens del. Faktum är att jag njöt mer av det dramaturgiska arbetet än att verka som aktör i föreställningen. Under föreställningarna upplevde jag att vi som arbetsgrupp klarade av att ta ett kollektivt ansvar för föreställningens dramaturgi. Det handlar alltså om en föreställning med en levande dramaturgi, utan en dramaturg. En stor del av denna dramaturgi fanns förstås i föreställningens form, det faktum att den var baserad på ganska lösa regler för både struktur och innehåll bidrog till en stark närvaro och en omtanke om föreställningen hos oss aktörer.

Föreställningens form gav mej möjligheten att *tänka dramaturgiskt*. Jag hade nog alltid haft den kunskapen som skådespelare, men aldrig använt den, eller blivit tillåten att använda den eftersom föreställningars strukturer sällan tillåter detta, eller de arbetsroller som tilldelas oss i en process ofta är ganska rigida och svåra att ifrågasätta eller omdefiniera.

2.5. Avslutande tankar

Jag tänker att många, men förstås inte alla, som närmar sig dramaturgi gör det via en bakgrund som något annat än skådespelare, kanske ofta via skrivande eller regisserande. Som skådespelare har jag ibland upplevt att regissörer och dramaturger inte alltid förstår den praktiska aspekten av skådespelararbetet eller så finns det brister i hur sakerna kommuniceras sinsemellan de olika yrkesgrupperna. Med det sagt har det också funnits gånger när jag som dramaturg inte klarat av att förstå de praktiska aspekterna av skådespelararbetet, trots min egen bakgrund.

Andrew Ian Carlsons artikel ”Thinking like an actor” behandlar hur föreställningsdramaturgen kan kommunicera med skådespelare på deras eget språk.¹⁶ Han nämner hur skådespelare vars utbildning grundar sig på Stanislavskijs fysiska handlingens metod ofta har blivit lärda att ifrågasätta hur användbart ett intellektuellt förhållningssätt till deras yrkes är. Han citerar skådespelarutbildaren Bill Ball i sin artikel: låt aldrig en skådespelare engagera dig intellektuellt, det får hen att tro att hen kan få sin publik att förstå något genom intellektuella medel.¹⁷ Den här synen på skådespelararbete är väldigt vanlig, både hos lärare men den har också blivit internaliserad i skådespelarna själva. En vanlig självkritik som jag också själv kan ha yttrat någon gång efter en föreställning som inte gått speciellt bra har varit: jag var för mycket i mitt huvud. Alltså, jag tänkte för mycket och handlade för lite.

Carlson menar att eftersom dramaturgen ibland (felaktigt) ackrediteras med att vara den intellektuella, den som har kunskap, finns det en risk att skådespelare och övriga medlemmar i arbetsgruppen kan tro att de dramaturgiska förslag som dramaturgen ger inte är råmaterial för sceniskt arbete för skådespelaren. Carlson föreslår att dramaturger kan kringgå detta problem genom att lära sig grundläggande kunskaper i den fysiska handlingens metod. Genom att t.ex. omformulera i verb som går att spela, att undvika generaliseringar eller att be skådespelarna göra något som härstammar ur en personlig upplevelse kan dramaturgen alltså ge sina förslag på ett sätt som skådespelarna kan förhålla sig till.

Jag har, under de produktioner som jag jobbat som dramaturg, sällan upplevt att skådespelare inte skulle vara kapabla till att tänka eller att närma sig arbetet ur ett intellektuellt perspektiv. Men Carlson har en poäng i att skådespelaren ändå alltid är tvungen att förkroppsliga något på scenen och därför kan hans tanke om att *tala skådespelarnas språk* vara något som är användbart. För mej har det kanske varit det främsta språk jag har haft när jag har arbetat och arbetar som dramaturg. Det har varit svårare att lära mej dramaturgens språk, eller att titta på de saker som dramaturgen kan titta på, mellanrummen, pauserna, sprickorna, istället för den oavbrutna tankegången, handlingen och tydligheten.

¹⁶ Carlson 2014, 317.

¹⁷ Carlson 2014, 317.

Skådespelare bör, oavsett om de spelar Moliere eller Müller, vara kapabla till att pendla mellan det intellektuella, det känslomässiga och den förkroppsligande processen. De måste pendla mellan sig själva, pjäsens karaktärer och kontexten de verkar i. Ibland kan det vara bra att stanna upp och tänka, ibland att låta bli att tänka och istället göra. Det samma gäller för dramaturger. Ibland behöver vi lägga ner pennan eller datorn och titta utan att göra anteckningar eller utvärdera känslomässiga upplevelser på andra sätt än att bryta ner dem till orsak-verkan förhållanden och själva utsätta oss för förkroppsligande och känslomässiga upplevelser. Dramaturgen Marianne Van Kerkhovens säger i sin korta men väldigt exakta artikel "Looking without pencil in the hand" att dramaturgen behöver utveckla förmågan att flexibelt kunna hantera olika metoder som alla aktörer i gruppen använder sig av samtidigt som dramaturgen själv utvecklar sin egen metod.¹⁸

Dramaturgen behöver alltså kunna hantera ovisshet gällande föreställningens form och innehåll. Det är svårt att begära samma sak av skådespelarna eftersom processerna är så olika. Många skådespelare behöver få arbeta med större helheter, veta vilken sak som kommer efter vad för att kunna strukturera sitt arbete. Jag tror att detta behov för helheter ofta handlar om att skådespelare vill ha känslan av att ha gjort ett grundligt arbete. Genom att komma igenom en scen, förtydliga den och göra en slags helhet av den kommer känslan av att ha gjort ett bra arbete och framförallt att man vet vad man håller på med. Jag tänker att om skådespelare skulle lära sig något av dramaturger så vore en flexibilitet gällande form och innehåll en av de viktigaste lärdomarna.

I *Sant och Falskt* beskriver David Mamet Sergei Eisensteins montage-teori på följande sätt: Berättelsen uppstår i betraktarens medvetande genom syntesen mellan sekvens A och sekvens B.¹⁹ Om sekvens A visar en tekittel som visslar på spisen och sekvens B visar hur en person stiger upp från sin plats vid ett bord ges åskådaren bilden av att "teet är färdigt". Om sekvens A istället visar en domare som öppnar ett paper, harklar sig för att börja läsa och följs av sekvens B som är likadan som tidigare ges åskådaren bilden av "uppläsning av domen".

¹⁸ Van Kerkhoven 1994.

¹⁹ Mamet 1997, 15.

Detta exempel är ganska banalt i sin enkelhet men just gällande skådespelarens arbete med själva sammanställningen av föreställningen tror jag det kan vara bra att hålla detta i åtanke. Ofta vill skådespelare som jobbar med mer traditionell dramatik göra kopplingar mellan scenerna, hitta sätt att gå från en scen till en annan. Detta är förstås inget som nödvändigtvis ger ett sämre slutresultat men jag tror att vi ibland glömmer hur mycket av arbetet av att *göra en helhet* av föreställningen som också sker i åskådarnas huvud.

Denna strävan till att *göra en helhet* hos skådespelare kan ibland förhindra dem från att göra ändringar, speciellt i slutet av repetitionsperioden. Jag tänker att när mindre element, t.ex. enskilda scener, vore det bra att göra förändringar, testa olika ordningsföljder och eller helt enkelt leka med de element som redan har gjorts. Om vi tänker att föreställningen sammanställs när dessa olika enskilda element sätts ihop finns det mycket dramaturgiskt arbete som kan göras av både skådespelare, regissör och dramaturg i hur föreställningen sätts samman. Om skådespelare klarar av att se sitt arbete som olika fragment istället för en koherent helhet kan de skapa nya helheter varje gång, tillsammans med åskådarna.

Hans-Thies Lehmanns beskrivning av skådespelarkonstens utveckling i den postdramatiska teatern kunde definieras som en övergång från ett talbaserat narrativ och sekventiellt strukturerade handlingar till ett uttryck som påminner om performancekonstens fragmentbaserade estetik utan krav på narrativ eller koherenta handlingar. Den postdramatiska skådespelarens kroppsliga och sceniska närvaro blir det som står i fokus, det kan till och med ses som essensen i föreställningen.

Det är intressant att ännu idag, snart femtio år in i den postdramatiska teatern kan det vara svårt för skådespelare att arbeta i föreställningar som på sätt eller annat frångår ett klassiskt aristoteliskt narrativ, trots att den kroppsliga och sceniska närvaron alltid har varit en del av den dramatiska traditionen. Med detta sagt vill jag inte värdera en sorts teater mot en annan utan jag tänker snarare att varje sort kräver olika saker av aktörerna och ibland upplever jag att vad som krävs inte blir tillräckligt tydligt artikulert.

En aspekt som jag inte har behandlat i detta stycke, som både Mamet, Stanislavskij och Brecht talar om är *rollen*. Det finns mycket att både läsa och skriva om denna del av skådespelarens varande, speciellt i gränslandet mellan den dramatiska och postdramatiska teatern, men för min egen del innebär ingången av de konventioner som konstituerar den postdramatiska teatern också att *rollen* ger vika för *aktören*.

Slutligen, regissören och dramaturgen Eugenio Barba definierar i *On Directing and Dramaturgy* skådespelarens arbete som *skådespelarens dramaturgi*. Med detta menar han både den individuella skådespelarens personliga, konstnärliga och kreativa förmåga att erbjuda material i arbetet med en föreställning och förmågan till att göra en struktur av organiska handlingar.²⁰ Barba påstår att hans föreställningar byggdes upp som *resultatet av en teatral komposition av handlingar i plural*.²¹

Handlingarna som skådespelarna utför och de handlingar som föds, antingen hos skådespelare, regissören eller publiken, som ett svar på föregående handlingar står som grunden för det dramaturgiska arbetet. För honom innebar detta tre sorters dramaturgier: skådespelarens, regissörens och publikens. Hans uppgift som regissör blir att förändra, vidareutveckla och förädla varje skådespelares dramaturgi för att sätta igång publikens dramaturgiska förmåga.

Barbas tes om skådespelarens dramaturgi ger skådespelaren en agens men stärker också skådespelarens position i scenkonsten. Jag tror att denna syn möjliggör utrymme åt varje aktör att genom sin specifika kunskap men också personlighet, tankar och känslor föra arbetet så långt som möjligt, att tillsammans diskutera på vilket sätt arbetet kan sammanställas till en helhet och genom att våga lita på att publiken också vill göra sin del av arbetet: titta, uppleva, engagera sig och göra kopplingar mellan de olika elementen de ser på scenen, den kontext de ser föreställningen i och sina egna liv och upplevelser. Att diskutera tillsammans och hantera de diskussioner som uppstår under förarbete och repetitioner med en föreställning är väsentligt för att uppnå ett dylikt arbetssätt. Och förstås att kunna konkretisera resultatet eller aspekter av dessa diskussioner på scenen.

²⁰ Barba 2010, 23.

²¹ Ibid, 13. (egen översättning)

3. DRAMATURGENS ARBETE

3.1. Den problematiska dramaturgen

När jag började studera dramaturgi föreställde jag mig att min roll i olika arbetsgrupper i framtiden skulle komma att vara en skådespelande dramaturg. Att ett dramaturgiskt kunnande som skådespelare skulle ge en större autonomi i skapande processer och således göra dessa processer mer intressanta. Jag tänkte också att övergången mellan skådespelare och dramaturg skulle kunna vara sömlös, att jag skulle kunna stiga ut ur skådespelarens roll och verka som dramaturg eller snarare att dessa två roller inte definieras så tydligt. Realiteten har varit att jag, åtminstone för tillfället, vill distansera dessa två roller från varandra. Denna uppdelning har varit nödvändig för att förstå dessa två yrkens uppgifter och utmaningar.

Jag kan inte påstå att mina studier i dramaturgi skulle ha gjort mej till en bättre skådespelare, snarare tvärtom. Trots att det har gett mig en insikt i hur liten del skådespelaren sist och slutligen kan vara av föreställningen som helhet har det också gett mig insikten i att skådespelaren kan vara det som föreställningen står och faller på, att genom hen kan allt som arbetsgruppen vill förmedla förkroppsligas. Jag har ännu inte verkat som både skådespelare och dramaturg i en produktion, vilket jag hade tänkt att skulle bli min kommande yrkesroll. Om jag ska spå i framtiden tror jag att jag vill verka främst som dramaturg.

Den amerikanska dramaturgen Jessica Kaplow Applebaum påstår i sin essä "Finding our hyphenate" att allt eftersom kollektivt skapande blir mer vanligt fördelas ansvaret för verkets dramaturgi på hela arbetsgruppen.²² Att skådespelaren nu i ett mer kollektivt skapande blir en skådespelar-dramaturg och att de val hen gör påverkar helheten. Hur ska dramaturgen ta ställning till all den potential som finns bland förslagen hos arbetsgruppen, eftersom varje val är en möjlighet och varje möjlighet endast en av många?

²² Applebaum 2015, 198.

Applebaum föreslår att också dramaturgen lägger till ett epitet till sin titel, t.ex. dramaturg-koreograf, precis som skådespelaren lägger till dramaturg till sin. Detta tillägg är enligt Applebaum ett sätt att mera fysiskt närma sig arbetet, istället för att från utsidan titta på och kommentera de val som fysiskt görs på scenen. Vidare föreslår hon att dramaturgens fysiska plats i rummet kanske inte alltid borde vara den plats som publiken sitter på utan på scenen. Dramaturgen Heidi Väättä använder i hennes arbete med koreografen Elina Pirinen begreppet *outside body* som ett mer kroppsligt förhållningssätt istället för det hos dramaturger relativt vanliga begreppet *outside eye*.

Dramaturgen Christel Stalpaert utforskar också begreppet *outside body* och vad ett mer kroppsligt förhållande till dramaturgi kan innebära och menar att dramaturgi fortfarande associeras med kognitiva funktioner²³. Denna bild utmanas i kontemporära föreställningar där dramaturgen inte längre ses som den som sitter på utsidan och den som har teoretisk kunskap. I många av hennes exempel är dramaturgen fysiskt närvarande på scenen i föreställningar men denna förändring behöver inte nödvändigtvis alltid innebära att dramaturgen verkar som aktör på scenen. Det är paradoxalt att uppdelning mellan teori och praktik eller förnuft och känsla överhuvudtaget finns inom scenkonsten eftersom något av dess grundstenar är att det är ett område där dessa två kan mötas på likvärdiga grunder. Dramaturgen och teoretikern André Lepecki påpekar att den dramaturgiska processen får bränsle av just friktionen mellan *tankeprocesser* och *processer av förverkligande*.²⁴

Applebaum föreslår något som jag, när jag började mina studier, trodde att jag skulle definiera mig som: alltså en dramaturg-skådespelare eller skådespelar-dramaturg. Som jag tidigare nämnde har jag inte kunnat tillämpa denna arbetsmetod i de processer där jag har verkat som dramaturg men min bakgrund som skådespelare står förstås som grund för mycket av hur jag tänker i förhållande till scenen. Hennes förslag är ändå intressant eftersom hon föreslår ett konkret sätt att definiera sin arbetsuppgift som dramaturg, att hitta ett sätt att hantera de förändringar i arbetsbilden som konstant uppstår som dramaturg. Vidare påtalar hon att det epitet man väljer att lägga till kan förändras från produktion till produktion, till och med under produktionen. Den

²³ Stalpaert 2014, 102.

²⁴ Lepecki 2011, 188.

tydligare förkroppslingen av dramaturgens arbete står i motsats till t.ex. Marianne Van Kerkhovens beskrivning av dramaturgens arbete som något som upplöses i produktionen och blir osynligt, till den grad att dramaturgen kanske inte ens nämns i programbladet för den färdiga föreställningen.²⁵

Om dessa två syner på dramaturgens arbete ses som två motpoler, där en är starkt närvarande och den andra verkar i marginalen, tänker jag att dramaturgens arbete kan vara allt mellan och utöver dessa två motpoler. Dramaturgens arbetsbild lider ofta av en slags odefinierbarhet, också hos professionella dramaturger och där olika strategier för att definiera och omdefiniera denna roll är nödvändig. I ett teaterlandskap där dramaturgen inte är en vanlig del av en arbetsgrupp, som det finlandssvenska teaterfältet, blir nödvändigheten att definiera vad en dramaturg gör och vilken funktion i arbetsgruppen hen fyller ännu mer nödvändig.

Denna odefinierbarhet är paradoxal, det har skrivits och skrivs mycket om dramaturgi, men där konsensus bland dramaturger verkar vara att dramaturgi i sig är svårdefinierat och att varje dramaturg skapar sin egen arbetsmetod och att den arbetsmetoden inte går att tillämpa på varje arbetsprocess. Det är alltså förståeligt att det för en arbetsgrupp, som kanske inte är insatt i dramaturgi, kan ha svårt att förstå varför en dramaturg behövs eller till vad hen behövs.

Dramaturgen är inte regissör, men kan ibland ge regi eller ifrågasätta redan given regi. Dramaturgen är inte heller koreograf, men kan ha åsikter om hur kropparna borde placeras i rummet. Dramaturgen har kanske inte skrivit texten själv, men vill stryka eller lägga till något. Dramaturgen lägger sig i hur ljusdesignern jobbar eller har åsikter om rummet som scenografen planerat. Dramaturgen har åsikter om ljudet. Eller texten som står i programbladet. Dramaturgen vill kanske byta ordning på redan inrepeterade scener några dagar före premiären. Ibland vill dramaturgen kanske till och med lägga sig i hur skådespelarna spelar eller säger sina repliker. Att en regissör gör dessa saker är inte nödvändigtvis ett problem, eftersom regissören ofta anses vara *den som vet*. Förstås är också regissören nästan utan undantag den som är ansvarig för produktionen och som ställs till svars gällande den.

²⁵ Van Kerkhoven 1995.

Lepecki påpekar att dramaturgen ibland orsakar ångest i arbetsgruppen - när dramaturgen kommer in i rummet personifieras i hen, istället för i regissören, bilden av *någon som vet*.²⁶ Hen kan, både i ett tidigt eller sent skede av processen, enbart med sin närvaro upplevas som någon som ifrågasätter det arbete som blivit gjort. Dramaturgen har kanske inte ens skapat något konkret på scenen, eller i vissa fall inte ens heller bidragit till vad som kommer att skapas, så hur kan hen då veta *vad som fungerar* eller *vad som har potential att fungera*?

En del av den kontemporära diskursen kring dramaturgi har redan länge handlat om att bryta med idén om dramaturgen som det allvetande subjektet. En möjlig definition av dramaturgi kan vara att det handlar om *kompositionen* av en föreställning, dess *inre logik* eller *struktur* och i så fall blir dramaturgens uppgift att fokusera på detta. I en mer traditionell uppsättning kan det handla om att fokusera publikens uppmärksamhet på berättelsen, i vilken ordning vilka element i historien kommer för att uppnå något slags klimax.

I en postdramatisk föreställning kan denna komposition handla om att rikta åskådarnas uppmärksamhet mot sprickorna, hålen och avbrotten. Oavsett hur föreställningen ser ut handlar arbetet då om att hitta denna struktur. Sällan har jag upplevt att detta enbart skulle vara dramaturgens arbete, snarare upplever jag att detta arbete främst görs av regissören eller om det finns ett manus att följa dikteras strukturen långt efter det.

Man kan säga att om man frångår bilden av dramaturgen som *den som vet* blir dramaturgen istället en diskussionspartner som tillsammans med regissören och arbetsgruppen tillsammans försöker hitta hur föreställningen ska se ut och där den väsentliga skillnaden från det tidigare att *hitta föreställningens struktur* blir att i samarbete med andra *skapa föreställningens struktur*. Lepecki beskriver sina första samarbeten med koreografer som situationer där trots att ingen av dem exakt visste vad det var de gjorde upplevde samarbetet som en absolut nödvändighet, där problemet med att de *inte visste* löstes i deras praktiska samarbete.²⁷

²⁶ Lepecki 2011, 187.

²⁷ Lepecki 2011, 187.

Kuratorn Adrian Heathfield går längre i sin artikel "Dramaturgy without a dramaturge". Han menar att själva uppfattningen om dramaturgi som en process som skapar ordning och mening måste ifrågasättas men också tanken om att ett verk behöver ha mening behöver ifrågasättas.²⁸ Dramaturgi kan verka som något som sätter processen i rörelse, flera gånger om också under processen, istället för att försöka definiera processen, eller slå fast en form.

Om dramaturgi inte längre handlar om komposition utan fyller andra funktioner, vilken funktion fyller då dramaturgen? Om dramaturgen inte är verkets skapare och inte heller den som förser verket med en mening eller struktur – vad är då dramaturgen? En samtalspartner utan något som helst konstnärligt ansvar?

I sin essä "Anxious Dramaturgy" påpekar dramaturgen Myriam Van Imschoot att diskussionen om dramaturgi ofta handlar om olika former av oroligheter: var kommer dramaturgen ifrån, vad är dramaturgen, vad är det som verkets skapare inte förstår och varför behöves en dramaturg för att hjälpa dem förstå? Hon beskriver situationer där dramaturger kallas in för att *rädda* vissa produktioner, ge dem en form eller kontext.²⁹ Hennes perspektiv är förstås starkt knutet till den belgiska teater- och dansscenen, där det inte är ovanligt att teatrar och produktionshus har en egen dramaturg. Hon menar också att dramaturgen ibland också placeras mellan konstnärer och olika administratörer och förväntas kunna hantera dessa båda. Ingen av dessa beskrivningar av dramaturgens arbete känns bekanta från de sammanhang jag har verkat i men båda är värda att nämna eftersom det igen handlar om olika definitioner och förväntningar på vad dramaturgen är och vad hen gör.

"Anxious Dramaturgy" slutar med att beskriva en process initierad av koreografen Meg Stuart där alla medverkande i processen hade möjlighet att påverka dramaturgin och således skapades föreställningens dramaturgi kollektivt. Van Imschoot definierar den dramaturgiska förmågan som fanns i föreställningen på det här sättet: "aktörerna hade kompetensen att tillsammans göra en komposition av handlingar och att kunna avgöra de valda handlingarnas potential för betydelse samtidigt som föreställningens landskap

²⁸ Heathfield 2010, 105.

²⁹ Van Imschoot 2003, 58.

skapas.”³⁰ I denna process såg Van Imschoot att dramaturgiskt arbete *inte* kräver en dramaturg.³¹

De flesta ovanstående exempel kommer från dansen och när det kommer till teater finns det ett annat krav på betydelse och mening, åtminstone sett till den dramatiska teatern, som ännu är den mest dominerande på finlandssvenska scener. På så sätt är det förstås lätt att avfärda både Lepecki, Heathfield och Van Imschoot eftersom de inte verkar inom teatern utan inom dans och performance, vilka sedan länge har övergett behovet av att åskådaren behöver *förstå* verket. Som teatermakare är vi ofta noggranna med att vi *vet* vad verket handlar om eller vad det ska handla om. Lepecki å andra sidan påstår att om man kan säga att *någon* vet vad verket handlar om så är det *verket i sig*, det har en egen skapande kraft.³²

Lepecki menar också att varje process innehåller *rädslan av att inte veta*.³³ En rädsla som är bekant för varje konstnär som står inför att skapa ett nytt verk. Han hänvisar till Gilles Deleuze som beskriver hur målaren står framför en vit, tom duk och hur han inte är rädd för *hur* han ska fylla duken, utan för att all dessa vita, tomma dukar redan *är* fyllda med betydelser och klichéer som först måste målas över, innan skapandet kan börja. Lepecki menar att innan man kan skapa något måste man få bort klichéerna och att det arbetet görs av hela arbetsgruppen, det är ett kollektivt arbete av att förändra, sudda över, fragmentera, förstöra det man *vet* för att tillsammans komma till *det som man inte vet*, för att därifrån börja skapa.

Denna process händer väldigt sällan i arbetet med en teaterföreställning, där utgångspunkten oftast är att skaparna vet vad de vill berätta. I traditionella uppsättningar är alla element som konstituerar teatern tyngda av klichéer: hur skådespelarna spelar, hur en pjäs är uppbyggd, hur ljus och ljud används, hur rum används. Om alla dessa klichéer staplas på varandra spelar det inte så stor roll vad skaparen av föreställningen har tänkt göra eller om hen vill säga något med föreställningen om vi som åskådare endast ser en samling klichéer. Förstås kan

³⁰ Ibid, 65. (egen översättning)

³¹ Ibid, 65.

³² Lepecki 2011, 190.

³³ Ibid, 198.

föreställningen vara bra, berörande eller tankeväckande ändå, men genom att ifrågasätta, omvärdera eller variera dessa klichéer kanske något annat än det som skaparen ursprungligen hade tänkt kan få plats.

Jag menar inte heller att varje föreställning måste vara fragmenterad, ofullständig eller ifrågasätta sin egen existens, men genom att ifrågasätta det vi tror oss veta påstår jag att vi kommer längre i vårt arbete. Att ifrågasätta på det här sättet handlar också om att söka efter svaren på andra sätt än genom kognitiva processer, det handlar om att ge aktörerna och medlemmarna i arbetsgruppen möjlighet att hitta lösningar, svar och följdfrågor genom kroppsliga och sinnliga processer.

Den holländska dramaturgen Maaïke Bleeker påpekar att trots att det finns många definitioner på vad dramaturgen gör, exempelvis bakgrundsarbete och analys, att observera repetitioner, fungera som bollplank, fungera som första publik, skriva texter till programblad eller till stipendieansökningar, är det få av dessa definitioner som beskriver dramaturgens faktiska arbete.³⁴ Hon lyfter också fram att det finns lika många sätt att *göra* dramaturgiskt arbete som det finns dramaturger. Hon menar att många av de processer och verktyg som dramaturger använder sig av i arbetet med en föreställning inte är exklusiva för dramaturger, och kan likväl användas av regissörer och koreografer.³⁵

Bleeker föreslår att dramaturgens arbete är att *tänka ingens tanke*, men att denna tanke inte är något som dramaturgen nödvändigtvis tänker själv utan att det är en tankeprocess som sker mellan de som är involverade i arbetsprocessen eller mellan människor och saker³⁶. Men igen, det är inte nödvändigtvis så att det är endast dramaturgen som kan tänka *tanken som ingen tänkte*.

Så frågan om vad dramaturgens specifika kunnande är kvarstår. Att ifrågasätta klichéer är ju något som också arbetsgruppen kan göra sedan dag ett, vem som helst i arbetsgruppen kan komma med en tanke som radikalt förändrar verket och aktörerna är hela tiden engagerade i dramaturgiskt arbete, så vad gör då dramaturgen? Under första

³⁴ Bleeker 2015, 67.

³⁵ Ibid, 69.

³⁶ Ibid, 70.

årets seminarium om föreställningsdramaturgi ställde vår dåvarande professor Katarina Numminen frågan: *Behövs dramaturgen?* Svaret var: Nej.

Eftersom dramaturgen omges av en svårdefinierbarhet³⁷ och viss problematik vill jag försöka hitta ett sätt att förtydliga en aspekt av dramaturgens arbete, nämligen dramaturgens skaparidentitet. Vad innebär det att vara skapare av ett verk och är man nödvändigtvis det som dramaturg? Jag tänker att dramaturgens sätt att jobba med produktionen kan definieras av hens skaparidentitet i processen. Min upplevelse är att varje arbetsprocess är annorlunda och dramaturgens arbete i dessa processer är i konstant förändring, inte bara från produktion till produktion utan också att arbetsbilden drastiskt kan förändras under samma produktion.

Att definiera och omdefiniera sin egen skaparidentitet under processen kan vara en strategi för att definiera sina arbetsmetoder och sin agens, det kan tillåta en att gå närmare verket eller vid behov ta avstånd. Jag föreslår också att denna process av att (om)definiera skaparidentiteten är något som kan användas av alla medlemmar i arbetsgruppen.

En annan aspekt av dramaturgens arbete kunde vara att se på dramaturgi som en katalysator. I förordet till *The Practice of Dramaturgy* föreslår författarna att återvända till etymologin av ordet dramaturgi där *drama* betyder handling och *ergon* arbete, en definition som Eugenio Barba redan gjort i sin bok *The secret art of the Performer*.³⁸ Här är dramaturgi en katalysator för arbetsprocesserna med en föreställning och att man kan se på dramaturgi som *arbetet med handlingar*. Dramaturgi är alltså en aktivitet som strukturerar och omorganiserar olika element och funktioner och organiserar hur dessa element och funktioner interagerar i en viss situation. Man kan också säga att varje handling, sett ur dramaturgens perspektiv, innehåller potentialen för en till handling.³⁹ Denna syn på dramaturgi gör det till en egen arbetsprocess som är gemensam för alla

³⁷ "I remember being twenty and studying dramaturgy and not knowing what it was. I remember being twentyfive and doing dramaturgy and thinking the same thing, I remember being thirty and teaching dramaturgy and still not knowing what it was." – Zmak 2016, 151.

³⁸ Georgelou et al. 2017, 18.

³⁹ Engelskans *action* vore tydligare att använda här, alltså: *every action prompts a reaction*.

sorters konstnärlig verksamhet. Denna process behöver dock inte personifieras i dramaturgen utan kan vara en arbetsmetod som tillämpas av arbetsgruppen.

Jag väljer dessa två synvinklar på dramaturgens arbete eftersom båda har under mina studier kommit att bli rent konkreta exempel på vad dramaturgens arbete kan vara men också vilka problem som kan uppstå när man försöker göra detta arbete. I en finlandssvensk kontext ser jag det som en nödvändighet att bredda begreppet dramaturgi eftersom jag under de senaste åren har upplevt att dramaturgi i en finlandssvensk kontext oftast associeras med skriven dramatik. Därför försöker jag med dessa två synvinklar knyta denna praktiska erfarenhet till teori för att förtydliga, både för mig själv men också för kommande projekt och arbetsgrupper vad det är jag gör som dramaturg.

Dessa två förslag, skaparidentitet och dramaturgisk dialog, handlar här främst om att försöka konkretisera och artikulera något av vad jag upplevt som dramaturgens arbete. Ingendera av dessa förslag går att nödvändigtvis tillämpa som en metod som sådan utan handlar främst om att förtydliga vissa tankar som har kommit upp under mina studier.

3.2. Skaparidentitet

Under ett av våra första seminarier hösten 2017 när jag påbörjade mina studier diskuterade vi Anette Arlanders text ”Mitä tekijä voi tehdä?”. Begreppet *tekijä* var något helt nytt för mej, även om jag till en viss del förstod vad det innebar. Jag hade sökt till utbildningsprogrammet i föreställningsdramaturgin eftersom jag tröttnat på att endast verka som skådespelare *under* en regissör och ville göra fler produktioner där jag kunde påverka innehållet och min uppgift i föreställningen. Utöver det hade jag, efter att ha blivit förälder, blivit trött på att arbetstiderna för skådespelare var så usla och tanken om att kunna definiera mina egna tider lockade. Konstigt nog hade jag aldrig tänkt, varken under inträdesförhöret eller när jag blev accepterad till utbildningen på vad det innebär att vara skapare av ett verk. Förutom denna fråga satte detta begrepp också tankarna i rullning gällande i vilka strukturer jag verkar, vilken möjlighet har jag att påverka dessa strukturer och i vilken mån går det att förändra det som redan är givet.

Jag blir ibland imponerad över den självklarhet som finns gällande att vara skapare hos de som börjar sina studier i både dramaturgi och regi vid Teaterhögskolan. De flesta verkar stiga in i rollen ganska lätt, åtminstone sett från mitt perspektiv. Att jag själv har haft svårt med den rollen beror säkert på många saker, men där min bakgrund som skådespelare säkert spelar störst roll. Jag har ibland upplevt det som svårt att t.ex. regissera en scen eller göra en övning efter mina instruktioner. Också när det kommer till produktioner där jag verkat som dramaturg har jag haft svårt att själv leda arbetet när sådana situationer har uppstått. Eftersom jag har vant mig vid att vara en del av arbetsgruppen, snarare än en som leder den, känns den rollen också mer bekant för mig. Förstås kan jag bara spekulera gällande vad mina medstudenter känner i den här frågan.

Arlander lyfter fram att inom scenkonsten har det länge varit ett faktum att ett verk inte bara har en skapare.⁴⁰ Trots att teatern ännu starkt präglas av både skapare i form av både pjäsförfattare och regissörer finns en parallell utveckling av olika former av ett skapande som är delat bland arbetsgruppen. Om vi ser dessa två former som av skapande som olika inriktningar är det kanske väsentligt, för det rent praktiska arbetet med en föreställning, att fokusera på arbetsfördelningen (inte den hierarkiska strukturen) mellan skapare och aktör. I en annan artikel skriven av Arlander menar hon att denna arbetsfördelning är grundad och nödvändig på grund av komplexiteten i att producera en föreställning.⁴¹ Således blir det lätt en motsättning mellan olika områden: skapare mot utförare, kognitivt arbete mot fysiskt arbete, teori mot praktik.

Jag upplever att dessa motsättningar ofta personifieras i dramaturgens arbete: hur kan man tillämpa en teoretisk startpunkt till ett praktiskt försök på scenen eller hur kan man sätta till ord en känsla eller fysisk sensation. Marianne Van Kerkhoven menar att dramaturgens arbete inte kan reduceras till ett specifikt beteende eller en viss sorts uppgift men att det alltid handlar om att konvertera känsla till kunskap och vice versa men kan vi inte anta att samma motsättningar finns i exempelvis aktörens arbete: hur kan man förkroppsliga teoretiska begrepp eller hur kan man förmedla en specifik känsla?⁴²

⁴⁰ Arlander 2012, 21.

⁴¹ Arlander 2010, 87.

⁴² Van Kerkhoven 1994.

Dramaturgen Henriikka Himmas slutarbete behandlar den läsande dramaturgens arbete. Hon beskriver arbetet med föreställningen *Jotain toista* och samarbetet mellan henne, dramatikern och regissören Milja Sarkola och den andra läsande dramaturgen och menar att den läsande dramaturgen också har en agens och en påverkande skaparidentitet. I arbetet beskriver hon också hur de processer som är närvarande när hon läser också är närvarande när hon skriver, att dessa är essentiellt samma processer.⁴³ Vidare beskriver hon hur när hennes egna skrivande kom till ett stopp fick hon kraft genom att läsa och interagera med andras texter.⁴⁴ Att texternas ofärdighet inspirerade och berörde henne till en annan grad än hennes egna texter lyckades inspirera och beröra.

Himma gör ingen definiering av skaparidentitet i sitt slutarbete men påvisar tydligt hur en dialog kan medföra att ett verk kan ha flera författare, även om verket signeras av den *egentliga* författaren, i detta fall Milja Sarkola. Sarkola är verkets skapare men de två läsande dramaturgerna är genom sitt arbete med texten medvetna påverkare, bollplank och i slutändan påverkar deras arbete textens slutgiltiga form.

Arlanders begrepp *tekijä* tar avstamp i litteraturhistoria och främst Barthes och Foucaults idéer gällande författarskap inom litteraturen. Foucault menar att skaparen⁴⁵ inte nödvändigtvis är en *person* utan mera en klassificerande funktion som låter oss gruppera ett antal texter, definiera dem och avskilja dem från andra grupperingar av texter.⁴⁶ Det handlar således om en funktion som etablerar gränser och skapar meningar genom att exkludera stil, form och idéer som inte stämmer överens med vad vi tycker att hör ihop med den skaparen. Denna klassificerande funktion är inte olik dramaturgens funktion om dramaturgens arbete innebär att sammanställa föreställningen, genom att välja bort, begränsa, lyfta fram vissa saker skapas en mer koherent helhet.

⁴³ Himma 2016, 20.

⁴⁴ Ibid, 34.

⁴⁵ Den officiella svenska översättningen av Foucaults essä är *Vad är en författare*. Användningen av författare är förstås motiverad i sin kontext, även om den känns fel i förhållande till scenkonst.

⁴⁶ Foucault 1998, 210-211.

I förhållande till Milja Sarkolas föreställning *Jotain toista* signerades verket tydligt av Milja Sarkola, en tydlighet som förstärktes tack vare verkets autofiktiva karaktär och det faktum att Sarkola själv regisserade, även om verket gick igenom en process med två läsande dramaturger, en repetitionsprocess med skådespelare och alla övriga processer som en iscensättandet av en föreställning innebär. Jag menar att alla dessa processer, både i samverkan med varandra, men också enskilt fungerar som föreställningens författare. Enligt Foucaults definition blir då Milja Sarkola författarfunktionen: paraplyet som föreställningens material samlas under.

André Lepecki menar att när man arbetar med ett verk opererar man med en ofullständighet som ändå är specifik och kräver koherens.⁴⁷ Det ofullständiga kommer från att man har en *helhet* av olika element och behovet av specificitet och koherens kommer från att elementen består av konkreta saker som handlingar, tankar, gester, rekvisita, kostymer, etcetera. Han menar att det som kan organisera detta är en kraft som han beskriver som *authorial desire*. Detta är ett svårt begrepp att översätta men förenklat kan man säga att det finns ett behov av att arrangera materialet, både hos de som skapar verket men också hos publiken.

I många fall handlar det om att tvinga materialet att korrespondera med det skaparen eller skaparna vill att föreställningen ska handla om och att detta arrangerande ofta sker av den signerande skaparen, regissören om det är fråga om teater och koreografen om det är fråga om dans. Lepecki menar att detta är bara ett sätt att se på denna kraft och påstår att verket *i sig* kan ha en sådan kraft och att dramaturgen i så fall inte jobbar för en regissör eller koreograf som arrangerar verket, utan för *verket i sig*, för att hjälpa *verket* hitta sin form.

Inom en mer traditionell teater är det ganska ovanligt att verkets slutgiltiga form skapas först i slutet men inom dans är denna process mer vanlig. Marianne Van Kerkhoven beskriver att många processer som hon deltagit i först har hittat sin form eller ett koncept i ett väldigt sent skede, att när arbetet började fanns ingen struktur, utan bara olika material och hur dessa material utvecklades.⁴⁸ Jag poängterade tidigare att jag ofta

⁴⁷ Lepecki 2011, 191.

⁴⁸ Numminen 2018, 173.

upplever att traditionell teater ibland är för långt bunden av sitt behov av form och av ett behov av att veta vad man vill säga eller berätta för publiken. Också i detta fall tror jag att ett mer öppet förhållande till en skaparidentitet kan medföra en öppenhet för både form och innehåll, om vi frångår tanken om att verk endast har en skapare.

Arlander delar in den skapande funktionen i tre principer och dessa principer står också som grund för min definition av skaparidentitet: signerande skapare, sammanställande skapare och påverkande skapare.⁴⁹ Jag föreslår att använda dessa tre som en indelning för olika skaparidentiteter. Inte som en definitiv eller slutgiltig indelning utan som en skala som är rörlig och kan förändras under en process. Dessa tre roller kunde säkert utökas ytterligare, t.ex. kunde en roll vara endast *medverkande* men jag påstår att alla som medverkar påverkar, och gränsen mellan *påverkande* och *sammanställande* är ibland väldigt svår att dra.

Frågan om dramaturgens skaparidentitet känns väldigt relevant för mej eftersom jag ännu inte har verkat som dramaturg i en arbetsgrupp där enbart jag själv skulle ha initierat arbetet eller där enbart mina frågor, idéer eller utgångspunkter skulle vara det som sätter igång arbetet.

En signerande skapare är alltså den vars namn står främst under verket. Inom traditionell teater uppfattar jag att detta namn oftast är regissörens men också i vissa fall dramatikers, speciellt gällande klassiker som visats många gånger framkommer ibland pjäsförfattaren som den signerande skaparen. I dessa fall kan regissören kritiseras för att inte ha kunnat *tolka* denna klassiker på rätt sätt, eftersom regissören oftast är den som signerar verket och som således bär det slutgiltiga ansvaret.

Jag tror att frågan om vem som är skaparen av verket och varför det både är viktigt och varför det finns en prestige i frågan kan härledas till ansvar, den som är ansvarig för att göra verket klart, den som är ansvarig för vad verket påstår eller hur det kan tolkas. I kollektiva processer har jag ofta upplevt att frågan om ansvar väldigt ofta uppkommer och att det används som det främsta argumentet för att inte jobba kollektivt, som om vi behöver en enskild skapare för att kunna härleda vem som är ansvarig för verket.

⁴⁹ Arlander 2012, 23.

Jag definierar den sammanställande skaparen som de som gör föreställningen till en helhet. Min tanke är alltså att ett verk kan ha flera sammanställande skapare istället för en signerande skapare eller så kan verket, som i fallet med *Jotain toista*, ha en signerande skapare men flera sammanställande. I båda dessa fall har också verken förstås påverkande skapare.

Jag har oftast sett att min roll i arbetsprocesser har varit som sammanställande skapare. Det är också den rollen som bäst stämmer överens med dramaturgens sammanbringande funktion, om vi tänker att dramaturgen påverkar i vilken ordning vilka element placeras i tid och rum. Jag har ännu inte upplevt att det skulle vara enbart dramaturgens uppgift att bestämma denna ordning, det har enligt min erfarenhet ofta varit en organisk process som pågår samtidigt med övriga processer under repetitionsperioden.

Om det vore dramaturgen som enbart bestämmer denna ordning kunde man till och med tänka att det vore den handlingen som signerar verket. Olika elements betydelse kan varieras i det oändliga så om dramaturgen enbart skulle bestämma över ordningen skulle också dramaturgen avgöra vilka betydelser verket skulle kommunicera eller om verket överhuvudtaget skulle bli färdigt.

Jag tror alltså att man kan påverka och synliggöra sin egen position och agens i arbetsgruppen genom att definiera och omdefiniera skaparidentiteten, jag tänker också att detta är en process som ofta sker obemärkt i repetitionsprocesser. Jag föreslår ingen stenhård metodik för att anpassa detta utan jag tänker snarare att det handlar om ett sätt att tänka, men att man också kan påtala dessa roller när man börjar jobba och under arbetet. Jag tänker också att det är viktigt att ifrågasätta funktionen av den enskilda skaparen, främst eftersom jag så starkt upplever teatern som ett kollektivt arbete där olika idéer nog kan härledas till en person men där helheten alltid är en slutsats av ett samarbete.

Arlander menar också att vi inte får glömma andra, icke-mänskliga påverkande skapare.⁵⁰ Hon hänvisar till bl.a Bruno Latours aktörsnätverk, där han använder ordet aktör istället för *faktor* för saker som påverkar, Jane Bennetts *thing power* och Timothy Mortons *hyperobjekt* som exempelvis klimatkatastrofen. Det är ett fruktbart sätt att se på de saker som vi har som tendens att se som bara omständigheter. Arlander ser det också som ett sätt att frånga vårt mänskocentrerade sätt att se på vem eller vad som skapar ett konstverk.⁵¹ Hon menar att genom att ge agens till andra saker än icke-mänskliga aktörer kan vi, om vi anser oss vara signerande skapare, dela vårt skapande.

Bojana Kunst påstår i sin bok *Artist at Work – Proximity of Art and Capitalism* att konstnärer inte längre arbetar som skapare utan att vi delegerar vårt skapande till en mängd evaluerande, förvaltande och organisatoriska processer som den konstnärliga produktiviteten konstant påverkas av.⁵² Hon fortsätter att konstatera att vi inte heller kan tala om en författarfunktion eftersom en gemensam kreativitet och det diskursiva nätverket av idéer kring en produktion blir ett allt vanligare sätt att närma sig konstnärligt arbete.⁵³ För henne blir alltså frågan, vem godkänner eller sätter igång projektet, är det konstnärer eller finansiärer och vem bedömer om projektet har varit väl genomfört, konstnärerna, åskådarna eller finansiärerna? Drar man detta resonemang till sin spets kan man säga att den verkliga *skaparen* är de som möjliggör att processen överhuvudtaget kan sättas igång, alltså i de flesta fall, finansiärerna.

När jag sökte till utbildningsprogrammet i föreställningsdramaturgi poängterade jag i ansökningen att jag var intresserad av kollektiva arbetsmetoder. Utan att egentligen veta varför hade jag en tanke om att genom att studera dramaturgi kunde jag komma närmare den typen av arbete. Under mina studier har mina tankar gällande kollektivt arbete ständigt varit i rörelse, vissa projekt eller kurser har förstärkt min tanke om att kollektivt arbete är viktigt och nödvändigt medan jag i andra ögonblick har ifrågasatt behovet av det. Nu tänker jag att det är främst en etisk princip men som måste anpassas efter vilka krav som arbetsprocessen ställer. Jag tror däremot att vi behöver diskutera frågan om vem som är skapare av verk betydligt mer.

⁵⁰ Arlander 2012, 24.

⁵¹ Ibid, 25.

⁵² Kunst, 194.

⁵³ Ibid, 194.

Man kan inte utgå från att alla som jobbar med ett projekt har samma intressen, samma engagemang, likadana förväntningar eller förutsättningar. Av den orsaken behöver vi försöka uttala det vi kan och där ser jag det som nödvändigt att påtala hur vi positionerar oss i förhållande till skapare av verk. Jag tror att genom att acceptera att vi alla är i någon mån likvärdiga skapare av verket tar vi ett större gemensamt ansvar för det och då måste vi tillsammans börja diskutera vad det är vi vill göra. Jag tror också att det kollektiva skapandet kräver en form av hierarki, ett slags sätt att tänka på arbetsuppgifter och ansvar. Kanske den hierarki som krävs inte behöver grunda sig på de arbetsuppgifter vi har utan på hur vi positionerar oss som skapare?

3.3. Dramaturgisk dialog

Inför arbetet med boken *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*⁵⁴ ordnades under två års tid olika workshoppar med dramaturger där man undersökte dramaturgi ur flera perspektiv: att identifiera dramaturgiska tendenser i form, estetik och struktur, att utveckla koncept och metodologier för att skapa föreställningar, att granska hur feedback och kritisk respons kan vara dramaturgi, att hitta arbetsmodeller som ställer sig i relation till institutionell kritik och som har en potential att skapa sociala relationer och att framförallt se på dramaturgi som arbete med handlingar.

Författarna betonar att dessa processer i dramaturgi sker i dialog, dramaturger med arbetsgrupper och dramaturger sinsemellan. De menar också att dramaturgi kan praktiseras i olika politiska, sociala, ekonomiska och institutionella omständigheter, både under arbete med en föreställning och utanför det konkreta arbetet.⁵⁵

Denna definition av dramaturgi resonerar på många sätt med den bild jag har kommit att skapa av dramaturgi och dramaturgens arbete under de senaste tre åren, där både olika konkreta arbetssituationer har gett upphov till dramaturgiska val och lösningar men också diskussioner med exempelvis medstuderanden, dialoger med andra konstnärer eller Das Arts-feedback tillfällen har påverkat och bidragit till att dramaturgiska val och

⁵⁴ Georgelou et al. 2017.

⁵⁵ Georgelou et al. 2017, 39.

lösningar har gjorts i arbetsprocesser. Trots att en stor del av det dramaturgiska arbetet sker i relation till det som sker *på golvet* med en specifik process, informeras jag konstant av andra processer och diskussioner och detta påverkar arbetet i en specifik process. Trots att arbetet som dramaturg ofta har känts ensamt har diskussioner med medstudering eller andra kolleger ofta inneburit ett kollektivt försök att förstå och definiera dramaturgi som sedan har influerat det praktiska arbetet med en specifik föreställning.

Georgelou, Protopapa och Theodoridou definierar tre dramaturgiska principer i förhållande till arbete med handlingar: mobilisering av frågor, alienering och sammanbringande.⁵⁶

I förhållande till mobilisering av frågor avser de att en fråga kan sätta igång en process men också att frågor i sig kan fungera som dramaturgiska operationer i arbetet med en föreställning, att dessa frågor sätter igång processer eller motfrågor, som i sin tur sätter igång andra processer. Det handlar om att sätta igång en process av dramaturgiskt tänkande men också att etablera nya relationer med de som är involverade i arbetsprocessen.⁵⁷ Att ställa frågor är förstås ingen ny idé när det kommer till dramaturgiskt arbete och det finns inte heller ett självändamål med att ställa frågor. Frågan är förstås hur dessa frågor ställs, varför och på vilket sätt?

Under en av de organiserade träffarna som vi dramaturgistuderande har varannan vecka presenterade Onerva Hannula resultatet av en utredning som hon gjorde under sin praktik vid Yle. Med frågan om representation i åtanke hade Onerva granskat tre dramaserier och tre radiodramer och redogjort för sina upptäckter i en essä för varje verk. Efteråt utarbetade Hannula också en ”feministisk fick-dramaturg”, ett frågebatteri som skapare kan använda sig av för att ställa sitt verk frågor gällande representation.⁵⁸ I förordet beskriver hon att frågorna är tänkta som verktyg för att granska hur könsroller kan representeras och hon tillägger att hon önskar att den som använder detta verktyg gör det i dialog med frågorna som ställs. Frågorna som Hannula ställer, trots att de

⁵⁶ Ibid, 25.

⁵⁷ Georgelou et al. 2017, 42.

⁵⁸ Hannula 2019, 2-11.

ibland är enkla till sin natur, fungerar som en katalysator som sätter igång en process, där riktningen som verket håller på att ta kan förändras och där motfrågor kan ställas.

Bojana Cvejic myntar begreppet ”den ignoranta dramaturgen” i en essä med samma namn där hon ifrågasätter dramaturgens förmåga att ställa de *rätta* frågorna, de som förbättrar eller löser problem i föreställningen.⁵⁹ Hon menar att dramaturgen inte kan vara den som vet bättre eller den som kan förutse hur publiken kommer att reagera på föreställningen. Hon föreslår istället att dramaturgen är en som tillsammans med verkets skapare *skapar ett problem*, där problemet är relevant om det sätter igång en process, om problemet kräver ett svar.

Det som skiljer Cvejic från Georgelou, Protopapa och Theodoridou i denna aspekt är att de senare inte anser att frågan *behöver* sätta igång en process eller *behöver* fodra ett svar, men att den *kan* göra det. Att den dramaturgiska handlingen att *ställa en fråga* öppnar upp ett utrymme för tanke genom en process av eventuella följdfrågor som *kan* orsaka en reaktion. Frågan kan också kräva ett svar i form av en handling hos de andra aktörerna utan att i sig sträva efter en *lösning*.

Dramaturgiskt arbete av denna typ hör inte endast till dramaturgen. Genom att ställa frågor kan man komma ifrån egna tankemönster och närma sig ett mera kollektivt skapande genom de frågor som arbetsgruppen tillsammans ställer sig själva, varandra och verket. Georgelou, Protopapa och Theodoridou hänvisar till psykologen David Bohm som menar att en kollektiv dialog kan vara en *ström av mening* mellan människor, snarare än enskilda *aha-upplevelser*, att det är en aktiv process som inte slår fast meningar utan snarare fortsätter att omvärdera dem. Poängen är inte att komma fram till ett uttömmande svar utan att dessa frågor för skaparna närmare *verkets potential* och att frågorna också producerar olika arbetsmetoder för att nå denna potential.

Slutligen, för att återknyta till skaparidentitet, att ställa frågor ger också möjligheten att ifrågasätta verkets skapare, utan att göra det till en personlig fråga. Man kan tänka sig att frågorna ställs till *verket* snarare än till den som *skapar verket* och *verket* svarar på dessa frågor genom arbetsgruppen. När hela arbetsgruppen engageras i detta arbete, att

⁵⁹ Cvejic 2010.

svara på dessa frågor utifrån *verket*, inte utifrån en enskild skapares vision sker också en process av *sammanbringande*, en annan grundprincip för dramaturgi som Georgelou, Protopapa och Theodoridou föreslår.

Den andra principen, *alienering*, är ett dramaturgiskt verktyg som Brecht beskrev redan 1935: ett försök att gestalta på ett sådant sätt som hindrar publiken att identifiera sig med karaktärerna i pjäsen.⁶⁰ Denna distansering eller Verfremdungseffekt var i detta fall noggrant planerad av de som visste, med andra ord, de som skapade verket och ett verktyg för att få publiken att tänka. Författarna till *The Practice of Dramaturgy* menar att arbetsmetoder som alienerar är ett centralt verktyg för dramaturgi där frågan förstås blir: hur kan man alienera sig från sitt eget arbete? Det finns förstås inga konkreta verktyg som går att tillämpa för att uppnå denna alienering, utan snarare handlar det om att tänka på alienering som en grundprincip när man gör dramaturgiskt arbete, som något som alltid är närvarande.

Principen för alienering kan handla om att ge dåliga råd, gå i fel riktning, göra fel tills något annat än det som man ursprungligen tänkt dyker upp, tills ens egna klichéer börjar försvinna och något *annat* dyker upp. Andre Lepecki betonar att när dramaturgi handlar om sammanställande av föreställningen, kan detta ske genom att det faktum att man *inte vet* som utgångspunkt för sammanställandet: en metod att utmana olika (potentiella) sammanställningar.⁶¹

När man organiserar material till en föreställning finns det oändliga kombinationer, lösningar, kopplingar och sammansättningar. Det är omöjligt att veta vilken av dem som vore den *bästa* sammansättningen av material. Att sammanställa material skapar alltid nytt material och lockar oss att sammanställa materialet på ett nytt sätt. Lepecki beskriver denna process som en *söndrig kompass* för att förklara hur detta icke-vetande kan fungera: kompassen kan skicka en åt fel håll, tillåta en att försöka orientera sig och att vara vilse men samtidigt ändå fungera som något som för en framåt mot *något* – att inte veta var man är men ändå vara på väg *nånstans*.⁶²

⁶⁰ Silberman et al. 2015, 33.

⁶¹ Lepecki 2011, 195.

⁶² Ibid 2011, 194.

Joachim Robbrecht, som bidragit med en essä till *The Practice of Dramaturgy* definierar i den sin syn på dramaturgi som något som är oskiljaktigt från en konstnärlig process och hans sätt att göra dramaturgi är genom konversation: nätverk av diskussioner, tankar, bilder och sinnesrörelser som för oss närmare realiseringen av verket som skapas.⁶³ Dessa diskussioner inte alltid är genomtänkta, de röra sig mellan seriösa och oseriösa, sabotage och lek. Hans essä i boken heter ”Contagious Conversations”, alltså smittsamma diskussioner, en tydlig parallell för hur dramaturgiskt tänkande uppstår inom en arbetsgrupp. Genom tre olika principer kan dessa diskussioner som smittar av sig uppstå: igenkännandet av olika agenter i arbetet, metaforer och *queering*.

Den första principen innebär är att alla involverade kommer in i processen med sin kunskap, sina värderingar, sina förutfattade meningar, sina sätt att göra sitt arbete på, essentiellt sin egen subjektivitet. Om dessa olika synsätt kan kännas igen och accepteras och om gruppen kan hitta ett sätt att hantera och ställa dessa mot varandra kan alla jobba utifrån sitt perspektiv mot det gemensamma målet. De olika synsätten kan bidra till att dela kunskap med varandra, men också att ifrågasätta varandras kunskap.

Metaforer kan fungera som en katalysator för arbetet, de skapar ett utrymme där två motsättningar, avstånd och närhet, kan samexistera och kan producera något nytt. Robbrecht menar att det är en liknande process som händer i det första tillfället, igenkännandet, eftersom en metafor inte nödvändigtvis upplevs på samma sätt av varje medlem i arbetsgruppen. Att använda sig av metaforer är också ett sätt att alienera sig från ursprunget, eftersom metaforen aldrig kan vara exakt lik som ursprunget. I vissa fall blir till och med föreställningen en iscensatt metafor och publiken en slags adaption av det som föreställningen *egentligen* skulle handla om. Då kan också föreställningen bli en diskussion som smittar av sig, i detta fall på publiken.⁶⁴

Den tredje principen handlar om att ifrågasätta det man redan vet. I artikeln använder han det engelska ordet *Queering*, ett begrepp som saknar svensk översättning men som ofta används i sin engelska form. *Queering* i detta fall handlar för Robbrecht om att

⁶³ Robbrecht 2017, 138.

⁶⁴ Ibid, 143.

komma bort från invanda tankemönster, frågeställningar, diskussioner och metaforer och att använda dramaturgi som ett sätt att bryta ner språket vi har blivit vana att använda och sammanställa det som återstår i nya konstellationer. Ett annat sätt att *queera* kan vara att ifrågasätta grundläggande samhällsliga strukturer som heteronormativitet, arbete eller maktstrukturer. Han drar också paralleller till Lepeckis förslag om att dramaturgi handlar om att göra försök och misslyckas snarare än att sträva till att veta.⁶⁵

Robbrechts principer använder sig av alienering, av att försöka rubba det man tror sig veta. Det är inte ovanligt att när man närmar sig premiär blir längtan efter att veta betydligt större. Pressen på att *bli färdig*, att ha en helhet att presentera för sin publik blir allt mer närvarande ju närmre premiären man kommer, och då återgår vi oftast till det vi vet, det vi känner igen. Robbrecht menar att vi i detta skede bör föra en dramaturgisk diskussion som strävar till att förändra det vi ofta återgår till. Han menar att istället för att försöka slutföra arbetet som en *produkt* kan man åstadkomma en slags väv där allt material är tillgängligt men inte insatt i en bekant struktur, utan snarare i *något annat*, vad än det kan vara.

Den sista principen som presenteras i *The Practice of Dramaturgy* är sammanbringande. Dessa principer, att mobilisera frågor och arbeta med att alienera handlar om att öppna upp och där den sammanbringande principen i viss mån handlar om att stänga ner, rama in, begränsa eller försätta i en konkret situation. Författarna använder begreppet *commoning* och refererar till Isabell Loreys texter om *commons*, det allmänna. Hon menar att sökandet efter något *allmänt* sällan handlar om att hitta något som är homogent, att det alltid utgår från skillnader och sällan slutar i ett unisont svar utan snarare skapar en konstant och pågående debatt om vad som kan anses som allmänt.⁶⁶

I förhållande till dramaturgi kan vi söka efter olika element: exempelvis förslag, ord, rörelser, upplevelser, metoder, idéer, och genom att sammanbringa dem såsom vi alltid gör i samband med sammanställandet av en föreställning kan dessa olika element sammanbringas med varandra och med *de som sammanbringas dem*. Alltså att

⁶⁵ Lepecki 2011, 197.

⁶⁶ Lorey 2010.

elementen stöts mot varandra och påverkas av alla aktörer involverade i skapandet av föreställningen. Man kan, i detta fall, säga att dramaturgi handlar om att experimentera med olika sätt att jobba tillsammans, att mötas, samarbeta och byta erfarenheter.⁶⁷

Dramaturgen Maike Bleeker påpekar också att engagera sig i dramaturgiskt arbete med en föreställning innebär att hantera *komplexa och konstant ändrande relationer*.⁶⁸ Den sammanbringande processen kan dock inte utföras endast av dramaturgen utan måste ske mellan aktörerna.

Det som kan bli dramaturgens uppgift, om dessa tre principer följs, kunde vara att söka och artikulera vad som kan anses som allmänt⁶⁹ i de olika processerna som arbetet med en föreställning går igenom, och utan att försöka kontrollera arbetet som de olika aktörerna gör, försöka både ifrågasätta, göra främmande och sammanbringa dessa processer tillsammans med aktörerna.

3.4. Avslutande tankar

I början av detta kapitel nämnde jag hur dramaturgen har ansetts och i viss mån fortfarande anses problematisk. Under mitt tredje och sista studieår har jag främst jobbat som dramaturg, samtidigt som jag skrivit detta arbete, och har i de olika arbetsprocesser som jag för tillfället är engagerad i stött på liknande problem som de jag nämnde i början av detta kapitel. Som jag också nämnde i början av kapitlet upplever att en stor del av dessa problem kan härledas till frågorna om skaparidentitet och ansvar. En annan aspekt är vilka förväntningar som finns på dramaturgen.

Jag har under hösten 2019 och våren 2020 arbetat med två föreställningar där jag för mej själv har definierat min roll som sammanställande skapare och i båda dessa processer har jag upplevt och också fått bekräftat att arbetsgrupperna tänkte att jag som

⁶⁷ Georgelou et al. 2017, 58.

⁶⁸ Bleeker 2015, 71.

⁶⁹ Allmänt är i denna bemärkelse inte rätt ord, men jag blir tvungen att använda det eftersom det ändå bäst motsvarar vad jag försöker närma mej. Allmänt betyder i detta fall inte nödvändigtvis det som alla delar, eller som alla ser på samma sätt, utan det handlar snarare om olika tendenser, fragment och bitar som existerar i arbetsgruppen som kan, inom gruppen, anses som *allmänna* eller *delade*. Jag vill dock poängtera att dessa inte behöver ha uppstått i konsensus utan kan vara i konflikt med varandra.

dramaturg är den som sätter den slutgiltiga formen på föreställningen *på plats*. Jag upplevde att denna uppfattning fanns med i ett tidigt skede av arbetet så jag var noga med att påtala att jag hoppas att det är något som vi kan göra tillsammans. Båda arbetsgrupperna var nog av åsikten att vi gör det tillsammans, men att *ansvaret* för detta sammanställande av föreställningen låg på mej. Det är en intressant paradox, eftersom båda arbetsgrupperna ville producera material på eget håll, förstås har jag varit delaktig i både förarbete och följt med och också påverkat under repetitionerna, men intressant nog verkar båda arbetsgrupperna på var sitt håll fått den bilden av att jag som föreställningsdramaturg *gör klart* föreställningen.

Jag försöker påtala för alla som jag jobbar med att min roll *inte* kan vara enbart som ett yttre öga som sammanställer. Rollen som sammanställande skapare handlar inte om att sammanställa föreställningen utan om att tillsammans med arbetsgruppen föra diskussionen om föreställningen till något som går att konkretisera på scenen och i slutändan tillsammans sammanställa föreställningen. Den aspekt som är så spännande i dramaturgens arbete är hur en liten sak kan få enorma följder, en kommentar, ett försök i en annan riktning eller en kort diskussion kan ibland föra arbetet till helt nya nivåer eller till oväntade håll. Frågan om dramaturgens ansvar blir således väldigt pregnant: vad kan man, eller vad bör man, säga när man jobbar som dramaturg, eftersom man har en enorm potential, och förstås skyldighet, att påverka arbetet.

Jag tänker att det är viktigt att sätta sig själv i blöt, att ställa sig bakom arbetsgruppen och verket. Trots att dramaturgen allena inte kan eller bör ha det slutgiltiga ansvaret i processen är det viktigt att ta ett kollektivt ansvar för processen. På det sättet påverkar diskussionen om dramaturgi också skaparidentiteten. Om jag följer Georgelous, Protopapas och Theodoridous princip om alienering upplever jag det som ett särskilt känsligt ögonblick av arbetet med en föreställning och att frågan om ansvar blir speciellt tydlig där.

Faktum är att de tre principerna i *The Practice of Dramaturgy* är för mej väldigt lika den process som vanligtvis uppstår i arbetet med en föreställning. Man utgår från något, kanske ett tema, kanske en pjäs eller kanske något bredare som man vill forska i. När det har etablerats brukar ofta det första steget vara att börja undersöka genom frågor,

varför gör vi det här, vad vill vi åstadkomma, vad är vi intresserade av. I något skede kan dessa frågor börja alienera oss från verket, vi blir osäkra på vad det var vi ursprungligen var intresserade av, vi hittar något nytt eller vi kommer djupare in i en specifik frågeställning. Slutligen börjar vi sammanställa det material vi har skapat och som har gått igenom frågor och alienering för att sedan bli en slags helhet.

Metoder som sabotage, att gå i fel riktning eller att ge dåliga råd kan vara ypperliga för alieneringsprocessen. Samtidigt är det ytterst viktigt att inte gå in i denna process utan en känsla för ansvar för verket. Jag tänker att när man jobbar som dramaturg för ett verk måste man ändå hålla i åtanke vad startpunkten var, vad var *det* som arbetsgruppen var intresserade av, *vad* ville de göra. En startpunkt är förstås alltid en startpunkt och behöver nödvändigtvis inte alls ha något att göra med den slutgiltiga föreställningen men det är ändå viktigt att hålla det i åtanke under arbetet. Det är lätt hänt att man rycks med av nya idéer men dramaturgens uppgift är också att stoppa, att stanna upp vid något, förtydliga, diskutera och klargöra. Samtidigt som det kan vara dramaturgens uppgift att ryckas med av den nya idén och föra arbetet åt ett annat håll. Dramaturgi har således både en avgränsande och öppnande funktion.

4. SAMMANFATTNING

När jag tänker tillbaka så vet jag inte varför jag sökte till utbildningen i föreställningsdramaturgi eller ens vilka förväntningar jag skulle ha på utbildningen. Jag hade aldrig sett hur en föreställningsdramaturg arbetar eller vetat vad en sådan gör. Ändå var det något som lockade med utbildningen, trots att jag inte kunde sätta fingret på vad det var. När ansökningstiden till utbildningen precis hade öppnat träffade jag av en slump ledaren för projektet Den autonoma skådespelaren, Haiko Pfost, när han var på besök i Finland och frågade honom hur han tyckte att utbildningen verkade och vad föreställningsdramaturgi kan vara. Han sa: Det är ganska svårt att definiera, eftersom du först måste definiera vad föreställning⁷⁰ är och sen vad dramaturgi är.

Min kurskompis Hanna-Kaisa Tiainen intervjuade mej på telefon under sommaren 2019 inför hennes slutarbete. I sitt arbete ville hon försöka förtydliga vad dramaturgen gör ställde hon frågan: vad är föreställningsdramaturgi för dej? Hanna-Kaisa littererade (och gjorde samtidigt dramaturgiskt arbete) detta svar från ett från min sida ganska osammanhängande samtal:

Oj, vilken svår fråga. Jag kan nog inte svara på det här. Jag tänker att föreställningsdramaturgen är med i arbetsprocessen, antingen i en ledande roll eller som åskådare. Hen gör verket färdigt tillsammans med arbetsgruppen, men dramaturgens arbete syns nödvändigtvis inte. Hens roll och arbetsuppgifter är annorlunda i varje projekt.

Föreställningsdramaturgi är att titta och kommentera, känsla och intuition.

I mitt svar för snart ett år sedan finns några saker som känns relevanta för frågan om vad föreställningsdramaturgi är och som jag upplever att jag har försökt konkretisera i detta slutarbete: att föreställningsdramaturgen är med i processen, hen gör färdigt verket

⁷⁰ Vår diskussion gick på engelska så han använde ordet *performance*, vilket innefattar en ännu större bredd än svenskans *föreställning*.

tillsammans med arbetsgruppen, att rollen och arbetsuppgifterna är olika varje gång och att det handlar om att titta på och kommentera, att känna och att lita på intuitionen.

Hanna-Kaisas fråga har kommit upp i flera repriser under mina och mina kurskompisars studier. Jag tror att alla av oss har, efter omvägar och omvärderingar, hittat våra sätt att göra dramaturgi på. Under det första studieåret hade jag känslan av att jag försökte greppa och förstå vad dramaturgi men att det aldrig blev klart för mej, en definition motsatte sig den andra eller det som gällde i ett fall gällde inte i nästa. Jag saknade också något konkret, eller kanske en konkret metod, handling eller definition.

Den första fasta punkten blev de olika diskussionerna som fördes kring dramaturgi, både på ett allmänt plan men också gällande specifika föreställningar, arbeten i process och under olika kurser. Jag började tänka att jag måste stå emot behovet av att exakt definiera vad dramaturgi är, både för mej och i allmänhet, utan sträva till att ta del av dessa olika diskussioner. Att försöka se det hela som ett nätverk med olika kopplingar, där vissa känns relevanta och andra inte, och där vissa är bundna till en viss kontext och situation medan andra kan vara allmänna och oföränderliga.

I skrivande stund har jag fungerat som yrkesverksam dramaturg i ungefär ett år.⁷¹ I de olika projekten jag medverkat i har jag försökt vara tydlig med arbetsfördelningen och försökt uttala vilka förväntningar både jag och arbetsgruppen har på hur vi ska jobba tillsammans. I de fall som jag har upplevt att det finns motsättningar i våra olika önskemål har jag försökt påtala dessa motsättningar. Jag har ställt mej till förfogande för arbetsgruppen på det sätt de behövt och försökt att både behålla min funktion som dramaturg samtidigt som jag har varit öppen för vilka andra funktioner som kan behöva fyllas.

Jag har varit tydlig med min position och att mina åsikter är subjektiva, att jag inte kan tala för en potentiell publik, samtidigt som jag också försökt titta med andra ögon och föreställa mej vad dessa ögon kan se, tänka och uppleva. Jag har strävat till att försöka förankra saker i verket till något som jag upplevt att känns relevant i vår samtid och framtid och försökt hitta ögonblick där detta kan stärkas eller där andra saker som känts

⁷¹ Med yrkesverksam menar jag att jag har varit anställd som dramaturg och fått lön för detta arbete.

relevanta för verket kan komma in. Jag har tänkt att vi tillsammans klarar av att lösa de problem som dyker upp och att ingen enskild person är skyldig att lösa ett problem.

I det praktiska arbetet har jag fokuserat på det som fungerar och det som jag tror att har potential att fungera. Detta härstammar från min erfarenhet som skådespelare där jag upplevt att jag behöver veta att *något* av det jag gör fungerar, eller är i rätt riktning, för att kunna jobba vidare. Om jag inte sett något som känns intressant eller som kan ha potential har jag försökt påtala det på ett så konstruktivt sätt som möjligt, eller så har jag försökt hitta små detaljer som fungerar. Ibland kan en liten detalj räcka för att vidareutveckla något och ibland behöver man överge idéer man haft och börja från noll. Jag har försökt vara omtänksam mot de jag jobbat med och varsam med hur jag gett kritik och strävat till att förklara varför jag kritiserar något som vi gjort.

Efter ett år som yrkesverksam dramaturg har jag insett att vissa saker ofta fungerar i en process, samtidigt som jag också inser att varje process kräver olika verktyg. Ibland upplever jag att det är svårt att låta bli att använda saker som kan ha fungerat i en process i nästa. Jag har också insett att vissa saker går att använda från process till process, kanske inte i samma form men åtminstone enligt samma grundidé. I vissa arbetsprocesser har jag upplevt att jag inte har hittat verktyg överhuvudtaget men ändå haft en aning om vad som borde göras eller i vilken riktning arbetet kan gå.

Hans-Thies Lehmann och Patrick Primavesi skriver i sin artikel *Dramaturgy on shifting grounds* att dramaturgi förutsätter utvecklingen av vissa färdigheter och kompetenser, samtidigt som den viktigaste färdigheten är att frångå färdigheter totalt och vara öppen och förståndig men känslig för oväntade förändringar.⁷² De menar också att dramaturgen bör förstå att professionalism lätt blir normalisering och rutin och att dramaturgen behöver ha förmågan att låta saker hända utan att tvinga på färdiggjorda koncept och lösningar på ett arbete i process och att ett verks kvalitet numera definieras av verkets förmåga att överskrida våra traditionella definitioner av vad ett verk kan vara.

⁷² Lehmann & Primavesi 2015, 172.

Kanske de färdigheter och kompetenser som dramaturgen kan behöva är, som Marianne Van Kerkhoven poängterar i *Looking without pencil in the hand*, förmågan att kunna anpassa sig och att kunna hantera komplexitet.⁷³ Kanske är det just därför dramaturgen är nödvändig i arbetet med scenkonst just nu, eftersom känslan är att vi som samhälle har förlorat förmågan att hantera komplexitet eller snarare kanske vår värld har blivit för komplex att hantera utan att simplificera för mycket?

Kanske också ett behov av att kunna läsa och förstå strukturer och normer är viktigt av samma orsak eftersom vi alltid verkar inom satta strukturer och normer. Om en definition av dramaturgi kan vara att det handlar om att skapa en fungerande struktur gäller det också att förstå hur strukturer kan dekonstrueras, omvärderas och ersättas av nya förslag. Kanske dramaturgi inte mera handlar om betydelser eller föreställningsstruktur utan om att ge utrymme för oväntade betydelser och möjliggöra oväntade strukturer och en föreställningsspecifik logik?

Dramaturgen Maike Bleeker påpekar i artikeln ”Dramaturgy As a Mode of Looking” att dramaturgin som ett större fenomen uppstod under Brechts stortid. Då handlade dramaturgi om iscensättningen av ett koncept, ofta med en text som grund och i ett samarbete mellan regissör och dramaturg. I detta koncept fanns en tydlig riktning för vart föreställningen skulle gå och hur föreställningen skulle mottas av publiken.⁷⁴ Då hade dramaturgen alltså ett tydligt mål att arbeta emot, inte olikt skådespelaren i Stanislavskijs tradition. Dramaturgen blev således ofta sedd som den som ser till att målet nås, den som *skyddar* föreställningen från att gå i fel riktning.

Bleeker säger att det positiva med denna utveckling var att dramaturgi kunde ge möjlighet för en mer intellektuell reflektion inom teatern och möjliggjorde användningen av historiskt material i en kontemporär kontext.⁷⁵ Hon menar dock att denna utveckling gjorde tanken om dramaturgiska koncept som en modell som går att tänka ut i förväg och att resultatet av detta är att dramaturgi ofta associeras med färdiga modeller och regler som måste följas och där dramaturgen blir väktaren av dessa

⁷³ Van Kerkhoven, 1994.

⁷⁴ Bleeker, 2003, 164.

⁷⁵ Ibid, 164.

modeller, regler och koncept. Detta var, enligt henne, paradoxalt nog också startskottet för motståndet av det intellektuella och teoretiska tillvägagångssättet inom konsten.

Den postdramatiska teatern förändrade dramaturgens roll, eftersom alla element som konstituerar en föreställning blev likställda, alltså inte ställda under pjästexten som tidigare. Hans-Theis Lehmann beskriver denna förändring som en förändring från ett logocentriskt sätt att strukturera föreställningen på till att se på föreställningen som ett landskap.⁷⁶ Bleeker menar att dramaturgens sätt att se på föreställningen är att se på föreställningen som plats där det finns idéer med potential men att också se dessa idéers brister, eller vilka reaktioner en idé kan få, alltså att dessa idéer finns i det landskap som skapas.⁷⁷ Dramaturgi ser på verket ur en viss synvinkel, en synvinkel som också används av regissören eller koreografen.

Både Bleeker, Van Kerkhoven och andra återkommer till förmågan att kunna hantera komplexitet. Dramaturgen Marin Blazevic menar att den postdramatiska teatern öppnade upp flera lager av komplexitet att ta i beaktande.⁷⁸ Eftersom dramaturgi i grunden *är* arbetet med en föreställning, det tolkande, analytiska, kritiska och teoretiska arbetet men också arbetet *över, före och efter* en föreställning, dess kontext och de politiska, ideologiska och kulturella betydelser som föreställningen har.⁷⁹

Den postdramatiska teatern kom att kunna innefatta och synliggöra alla dessa aspekter som en del av själva föreställningen, en metanivå kan inträda och göra denna komplexitet ännu svårare att hantera. Blazevic menar att utöver alla dessa komplexa relationer uppstår också relationen mellan teori och praktik, både i själva arbetet med föreställningen, men också att föreställningar i större utsträckning kom att använda sig av teoretiska utgångspunkter.⁸⁰ Enligt Blazevic har dramaturgi och studier i teatervetenskap mer och mer närmat sig varandra utan att fullt ut ta steget in i varandra. Teatervetenskapen fruktar det konstnärliga arbetet och dramaturgin använder teorin för sina egna personliga behov.

⁷⁶ Lehmann 2006, 78.

⁷⁷ Bleeker 2003, 166.

⁷⁸ Blazevic 2014, 331.

⁷⁹ Ibid, 331.

⁸⁰ Ibid, 331.

Min utbildning i föreställningsdramaturgi har varit präglad av samma problematik: Hur ska jag närma mig den teori som en stor del av mitt utbildningsprogram består av, hur ska jag förstå den, vad ska jag göra med den och hur ska jag tillämpa den? Detta slutarbete har varit det tydligaste försöket att använda teorin i en akademisk kontext och när jag arbetar som dramaturg försöker jag se på den som något som kan hjälpa mej, ge mej insikter, startpunkter eller potentiella lösningar på problem. I arbetsprocesser är det en process som pågår parallellt med de kroppsliga och emotionella processer som pågår i arbetet med en föreställning. Jag värderar ingen av processerna högre och ofta går de inte att skilja från varandra.

Jag undrar också ibland vad förväntningarna på just oss, med oss menar jag mina medstudenter, Hanna-Kaisa, Milka och Louna-Tuuli, som utgjort den första gruppen studenter i utbildningsprogrammet i föreställningsdramaturgi. Ska vi vara de som står för en teoretisk och analytisk kunskap? Är förväntningen att vi ska verka som föreställningsskapare eller något annat? Kan vi bli anställda som föreställningsdramaturger i ett teaterlandskap som, i dagsläget, inte är så vana med den funktionen? Måste vi hitta vår plats i redan etablerade kontexter för dramaturger i Finland eller etablera nya?

I sin artikel "European Dramaturgy in the Twenty-first Century" återkommer Marianne Van Kerkhoven till frågan om teori kontra praktik. Hon säger att trots att hennes karriär till stor del bestått av att sammanbringa teori och praktik förhåller hon sig skeptiskt till den nuvarande utvecklingen där konsten akademiseras och där teoretikerna närmar sig konsten.⁸¹ Hennes poäng är att trots ädla syften urvattnas både det teoretiska och det konstnärliga ifall alla ska göra allt. Hon menar att istället för att försöka göra allting själva behöver vi interdisciplinärt möta varandra och utnyttja den fulla potentialen av allas kunskap.

⁸¹ Van Kerkhoven 2007, 164.

Den norska regissören och professor i dramaturgi vid KhiO i Oslo Tore Vagn Lid skriver följande i sin bok *Reflexiv Dramaturgi*:

Dramaturgi kan utgöra en gemensam mötespunkt mellan teateraparaternas olika specialiseringar, men har dessutom potential att vara en kommunikativ plattform för samtal mellan olika konstarter och deras traditionella, institutionaliserade gränser och hur dessa konstarter lärs ut. Dramaturgi får således en överskridande potential som, i bästa fall, kan utveckla och utvidga dessa konstarsspecifika specialiseringar.⁸²

Maike Bleeker inleder ”Dramaturgy as a Mode of Looking” med Gilles Deleuze och Felix Guattaris förslag om att tankeprocesser är något som händer mellan människor, inte som en individuell process.⁸³ De menar att tankeprocesser är något som händer vänner emellan och att den innefattar processer av närhet och avstånd. Idén om vänskap är något som är vanligt inom dramaturgi också, Bojana Cvejic beskriver dramaturgen som *problemens vän*⁸⁴ medan många andra dramaturger pratar om vänskapen skapare emellan, t.ex. regissören och dramaturgen eller dramaturgen och skådespelaren. Att vänskapen är en kreativ, drivande kraft som hjälper till att forma verket.

Också idén om tankeprocessers kollektiva natur får understöd också i modern kognitiv forskning. *The Knowledge Illusion – Why we never think alone* från 2017, skriven av Steven Sloman och Philip Fernbach stöder också detta förslag. De menar att vi ofta tror att vi vet mera än vad vi egentligen vet men att mänsklighetens styrka alltid har legat i vår förmåga att tänka tillsammans.

Om dramaturgi handlar om att hantera komplexitet, både i konsten och världen, måste vi sträva efter att hitta metoder att tillsammans hantera denna komplexitet.

⁸² Vagn Lid 2018, 198. (egen översättning)

⁸³ Bleeker 2003, 163.

⁸⁴ Cvejic 2010.

KÄLLFÖRTECKNING

Tryckta källor:

Applebaum, Jessica, 2015, Finding Our Hyphenate, *Routledge Companion to Dramaturgy*, Redaktör: Magda Romanska, London: Routledge

Arlander, Anette, 2010, Tekijä esiintyjänä - esiintyjä tekijänä, *Nykyteatterikira, 2000-luvun alun uusi skene*, Annukka Ruuskanen, Helsingfors: Like

Barba, Eugenio, 2010, *On Directing and Dramaturgy*, New York: Routledge

Blazevic, Marin, 2014, Complex In-betweenness of Dramaturgy and Performance Studies, *Routledge Companion to Dramaturgy*, Redaktör: Magda Romanska, London: Routledge

Bleeker, Maaïke, 2003, Dramaturgy as a mode of looking, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 13:2, 163-172

Bleeker, Maaïke, 2015, Thinking No-One's Thought, *Dance dramaturgy: Modes of agency, awareness and engagement*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Carlson, Andrew Ian, 2014, Thinking like an actor, *Routledge Companion to Dramaturgy*, Redaktör: Magda Romanska, London: Routledge

Foucault, Michel, 1998, What is an Author?, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, redaktör: James D. Faubion, översättning: Robert Hurley et al., New York: The New York Press

Georgelou, Protopapa & Theodoridou (red.), 2017, *The practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Amsterdam: Valiz

- Giles, Silberman & Kuhn (red.), 2015, *Brecht on Theatre*, London: Bloomsbury Methuen Drama
- Hannula, Onerva, 2019, *Feministinen Taskudramaturgi*, Helsingfors
- Himma, Henriikka, 2016, *Lukija*, Helsingfors: Teatterikorkeakoulu
- Heathfield, Adrian, 2010, *Dramaturgy without a Dramaturge, Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, Redaktörer: Manuel Bellisco, María José Cifuentes, Amparo Ecija, Madrid: Centro Párraga
- Kirby, Michael, 1995, *On acting and non-acting, Acting (re)considered*, Redaktör: Philip B. Zarrilli, London: Routledge
- Kunst, Bojana, 2015, *Artist at Work – Proximity of Art and Capitalism*, Alresford: Zero Books
- Lehmann, Hans-Theis, 2006, *Postdramatic Theatre*, Översättning: Karen Jürs-Munby, London: Routledge
- Lepecki, André, 2011, *We are not ready for the dramaturge – some notes for dance dramaturgy, Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, Redaktörer: Manuel Bellisco, María José Cifuentes, Amparo Ecija, Madrid: Centro Párraga
- Mamet, David, 1997, *Sant och Falskt: Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren*, Översättning: Gerhard Hoberstrofer, Hedemora: Gidlunds förlag
- Numminen, Kilpi & Hyrkkänen (red.), 2018, *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyä aina*, Helsingfors: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu
- Robbrecht, Joachim, 2017, *Contagious Conversations, The practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Redaktörer: Georgelou, Protopapa, Theodoridou, Amsterdam: Valiz

Seppälä & Tanskanen, 2010, *Suomen teatteri ja draama*. Helsingfors: Like

Stalpaert, Christel, 2014, A Dramaturgy of the Body, *Dramaturgies for the new millenium*, Redaktörer: Katharina Pewny, Johan Callens, Jeroen Coppens, Tübingen: Narr Verlag

Stanislavskij, Konstantin, 2017, *An Actor's Work*, Översättning: Jean Benedetti, London: Routledge

Vagn Lid, Tore, 2018, *Reflexiv Dramaturgi – etyder for et (scene)kunstfelt i endring*, Cappelen Damm Akademisk: Oslo

Van Imschoot, Myriam, 2003, Anxious Dramaturgy, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 13:2, 57-68

Van Kerkhoven, Marianne, 2007, European Dramaturgy in the Twenty-first Century, *Routledge Companion to Dramaturgy*, Redaktör: Magda Romanska, London: Routledge

Zmak, Jasna Jasna, 2016, Dramaturgy, what a queer thing to do!, *The practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Redaktörer: Georgelou, Protopapa & Theodoridou, Amsterdam: Valiz

Elektroniska källor:

(Alla hämtade 21.2.2020)

Arlander, Anette, 23.12.2012, *Mitä tekijä voi tehdä:*

https://howtothingswithperformance.files.wordpress.com/2017/02/teats6_arlander.pdf

Cvejic, Bojana, 2010, *The Ignorant Dramaturg:*

<http://sarma.be/docs/2864>

Lorey, Isabell, 2010, *Becoming Common: Precarization as Political Constituting:*

<https://www.e-flux.com/journal/17/67385/becoming-common-precarization-as-political-constituting>

Sonck, Fredrik, 30.10.2019, Teatern saknar en stark skrivande kultur - inte undra på att den offentliga debatten är lam, insändare i HBL:

<https://www.hbl.fi/artikel/teatern-saknar-en-stark-skrivande-kultur-inte-undra-pa-att-den-offentliga-debatten-ar-lam/>

Sundström, Matilda, 29.10.2019, Var är den offentliga debatten om teatern, insändare i HBL: <https://www.hbl.fi/artikel/var-ar-den-offentliga-debatten-om-teatern/>

Van Kerkhoven, Marianne 1994, *Looking without pencil in hand:*

<http://sarma.be/docs/2858>

Wass, Janne, 22.1.2016, Ny Tid, *Tema: Teatern och kritiken:*

<https://www.nytid.fi/2016/01/tema-teatern-och-kritiken/>

Welander, Jonas, 18.12.2019, Har vi förutsättningar för att diskutera teater, insändare i

Ny Tid: <https://www.nytid.fi/2019/12/har-vi-forutsattningar-att-diskutera-teater/>

Föreställningar:

A part of your life you will never get back.

LUST rf. för Hangö Teaterträff.

Arbetsgrupp: Kira-Emmi Pohtokari, Andrea Björkholm, Samuli Laine, Lidia Bäck, Sinna Virtanen, Anni Klein, Per Ehrström, Johannes Ekholm, Sara Soulié, Malin Kivelä, Valborg Frøysnes, Torbjørn Davidsen.

Mentor: Haiko Pfof.

Premiär: 10.6.2016, Stadshuset, Hangö.

Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö.

Text och regi: Milja Sarkola.

Dramaturger: Heini Junkkaala och Henriikka Himma.

Medverkande: Lotta Kaihua, Tommi Korpela, Iida Kuningas, Elena Lieve, Sanna-Kaisa Palo, Emmi Parviainen.

Scenografi: Kaisa Rasila.

Dräkter: Riitta Röpelin.

Ljusdesign: Heikki Paasonen.

Musik och ljuddesign: Kasper Laine.

Premiär: 13.2.2015, Q-teatteri, Helsingfors.

BILAGOR

Bilaga 1: Redogörelse över mitt arbete.

Jag och Lea träffades i slutet av 2017 och då bestämde vi att jag skulle vara projektets dramaturg. Jag berättade om min bakgrund och att jag var intresserad av att jobba kollektivt. Hon hade inte en tydlig utgångspunkt för föreställningen men hon sa att hon var intresserad av att göra en föreställning som skulle ”bada i grönt ljus” och där scenografin och dräkterna kunde smälta ihop. Hon kände ingen scenograf i Finland så jag tipsade henne om Corinna Helenelund, hennes estetik kändes som något som kunde passa för det som Lea beskrev. Ljusdesignern Jani-Matti Salo kontaktades av Teaterhögskolan och Joonas Pernilä skulle göra sitt slutarbete i ljuddesign.

Processen började i april 2018 med en två dagar lång workshop. Vi ville främst lära känna de som skulle medverka i projektet men vi hade också kommit överens om att undersöka olika sinnesupplevelser, synestesi och känslan av att insidan svängs ut. Under workshopen gjorde vi en del övningar, de flesta under hennes ledning, men den andra dagen ledde också jag arbetet. Vi började också diskutera kring hurudan repetitionsprocess vi ville ha. Tillsammans bestämde vi oss för att alla i arbetsgruppen skulle skriva en vision för hur ett drömprojekt kunde se ut tills repetitionerna skulle börja i oktober. Jag och Lea bestämde oss för att söka efter texter och annat material under våren och tillsammans med resten av planeringsgruppen bestämde vi oss för att träffas några dagar i slutet av juli för att planera arbetet.

Under vår träff i juli gick vi igenom allas önskemål gällande drömprojektet och funderade vidare på hur vi skulle kunna förverkliga så mycket av önskemålen som möjligt. Dessutom planerade vi föreställningen, valde några texter som kändes intressanta och planeringsgruppen presenterade sina planer. Vår tanke var från början att processen och de som medverkar skulle forma föreställningen och att vi skulle jobba kollektivt. Vi hade en lång repetitionsperiod och vi litade på att tiden skulle räcka till.

Vi påbörjade repetitionerna i slutet av oktober. Inför repetitionerna hade jag och Lea valt ut ett antal texter som vi ville använda som startpunkt för den första veckan.

Vi gjorde ett ambitiöst schema för första veckan och testade flera olika idéer vi hade haft under planeringskedet. Vi visste att vi ville använda ett stort tyg som alla skulle manipulera på olika sätt. Vi visste också att alla dansare skulle ha en specifikt personlig kostym och vi diskuterade mycket och gjorde försök på golvet gällande hur deras rörelser och tankesätt förändras beroende på hurudan kostym de hade på. Eftersom kostymerna också fungera som en slags förlängning av kroppen eller deras nya hud och således påverka fysiken och sättet att röra tog jag också in två texter som utgick från Didier Anzieus teorier och behandlade kopplingen mellan huden, kroppen och psyket och i förlängningen också hur kläder påverkar oss. Jag ledde också en övning där dansarna skulle jobba med ett objekt som de själva fått välja och tillsammans läste vi en essä av Jane Bennett som skulle fungera som inspiration för arbetet. Detta arbete fortsatte nån vecka och materialet som kom från en av övningarna utvecklades sen till partiet med näskannorna i mitten av föreställningen. Vi använde oss också av en novell av Ursula LeGuin under de första veckorna, men av den återstår endast några fysiska fragment i föreställningen. Också under perioder när Lea var borta ledde jag arbetet och vidareutvecklade material eller testade nya idéer.

Redan efter några veckor blev det ganska tydligt att vi hade tre olika element att arbeta med, de kom att kallas figurerna, näskannorna och tyget. I ett tidigt skede ville Lea slå fast ordningsföljden på dessa och trots att jag försökte rubba och förändra ordningen hölls denna ordningsföljd. Min upplevelse av repetitionsperioden är att när ordningen slogs fast försvann också en stor del av det kreativa och kollektiva arbetet som vi hade lyckats ha under de tre första veckorna. I detta skede blev också stämningen i arbetsgruppen något sämre, dansarna hade svårt att föreslå saker inom ramarna för vad vi hade bestämt och jag upplevde att Lea hade svårt att artikulera vad hon sökte efter eller i vilken riktning hon ville föra arbetet. Hon var väldigt mån om att vi skulle göra många genomgångar trots att alla andra i arbetsgruppen uttryckte ett annat behov. Upplevelsen hos dansarna var att det var svårt att veta inom vilka ramar de kan föreslå nya saker, vad som skulle hållas och hur de kan vidareutveckla vissa saker. Trots att vi förde diskussioner om detta ändrades inte arbetssättet speciellt mycket.

De sista veckorna innan jullovet blev det något av en kris, vi gjorde genomdrag efter genomdrag utan att materialet egentligen utvecklades. Jag kände också att den kommunikation jag och Lea hade haft i början blev mindre och mindre, jag upplevde

henne som otålmodig och svår att kommunicera med. Min bild av situationen var att hennes kontrollbehov blev större och att hon blev väldigt stressad. Min egen agens som dramaturg försvann mer och mer under denna period och i efterhand inser jag att jag borde ha stoppat processen, men när jag var inne i processen var det svårt att inse. Lea artikulerade heller aldrig att hon nu ville leda arbetet utan alla andra i arbetsgruppen levde fortfarande i idén om ett kollektiv arbete.

Veckan innan jullov kom vi in i teatersalen och gjorde vårt första genomdrag i rätt utrymme. Ett stort problem under hela repetitionsprocessen var ljudet, Lea och Joonas hade svårt att sinsemellan kommunicera gällande hurudan ljudvärld speciellt den första delen skulle ha och efter flytten till teatersalen blev detta problem väldigt tydligt. Vi försökte tillsammans klargöra ljudets dramaturgi och Joonas jobbade under julen med ett nytt förslag att testa. Lea höll i arbetet med ett nästan krampaktigt grepp och var närmast inkapabel att ta emot input från andra. Vi förde en lång diskussion där vi försökte hitta en lösning på hur vi skulle jobba, men när vi tog paus över julen hade vi inte kommit fram till några konkreta lösningar och läget var ganska spánt när vi alla skildes. Vi hade åtminstone en tydlig struktur som i stora drag fungerade men inom de olika elementen fanns det mycket som var ofärdigt. Personligen var jag ganska trött på materialet som vi skapat eftersom jag sett så många genomgångar, det blev svårt att titta på det med nya ögon.

Efter julen kunde vi jobba betydligt mer fokuserat och vi såg det material vi tillsammans skapat på ett nytt sätt. Strukturen på föreställningen förblev fortsatt den samma men vi hittade bra sätt att jobba med övergångarna och helheten blev tydligare. Under den första repetitionsveckan jobbade vi med helheten mera och jag upplevde att jag och Lea kunde jobba väldigt bra parallellt och i dialog med varandra och med de övriga i arbetsgruppen. Slutet av föreställningen krävde mycket arbete och vi testade flera olika slut under repetitionerna och genomgångarna.

Under den sista veckan fortsatte vi att finslipa vissa partier, jobba med slutet och fokuserade mycket på rytmen i föreställningen. Jag upplevde att vi klarade av att jobba bra de två sista veckorna, det var lustfyllt och jag kunde göra mitt arbete igen. När

premiären kom tror jag att de flesta av oss var nöjda med det arbete vi gjort och föreställningen vi skapat men inte nödvändigtvis med processen som lett dit

Jag är besviken över att vi inte lyckades göra processen bättre för dansarna. Under arbetet med figurerna jobbade vi mycket med att hitta villkoren för världarna vi försökte skapa, vad som är möjligt och vad som inte är, och den processen blev i vårt fall baserad på att försöka och misslyckas. Den typen av arbete är förstås svårt om känslan blir att inget av förslagen tas emot. Jag försökte föra diskussion med Lea om vad hon sökte, men jag upplever att hon inte klarade av att artikulera detta. Jag försökte under olika perioder förändra hur vi jobbade men under en stor del av processen tog Lea väldigt sällan emot mina förslag. Jag försökte hitta sätt att stöda dansarna, t.ex. genom att prata om vad de jobbade med och hur, men ofta kände jag att Lea inte hade tålamod för dessa diskussioner, utan hellre ville jobba på golvet. Jag tyckte också det var synd att materialet och ordningsföljden för föreställningen slogs fast så tidigt, vi hade mycket tid att hitta nytt material, vidareutveckla och testa olika saker.

Jag kände ofta att jag gärna hade haft mer kunskap om vad det innebär att jobba med dans och koreografi, speciellt i förhållande till vilka termer vi använder när vi jobbar tillsammans. Då hade jag kanske kunnat ifrågasätta hur Lea jobbade, men rädslan för att bryta processen förstärktes av att jag inte hade erfarenhet av hur processen för en dansföreställning kan se ut och då kändes det svårt att ifrågasätta den. Det är okej att ändra arbetssätt, men när detta aldrig artikuleras var det svårt att förstå. Det bidrog också till att både arbetet och stämningen i gruppen blev lidande. I framtiden vill jag vara säker på att de projekt jag jobbar i verkligen är intresserade av någon form av delat skapande, inte bara i början av processen. När jag såg föreställningen en vecka efter premiären var jag glad över att dansarna hade fått föreställningen att andas igen, deras agens var tydligare och de lyckades leva i de världar vi försökt skapa under processen.