

# oberoende

Tankar om en autonom teaterkonst

TOM REJSTRÖM



SVENSKA UTBILDNINGSPROGRAMMET I  
SKÅDESPELARKONST

# oberoende

Tankar om en autonom teaterkonst

TOM REJSTRÖM



FÖRFATTARE Tom Rejström		UTBILDINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Svenska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL <i>oberoende – Tankar om en autonom teaterkonst</i>		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 40 sidor	
DET KONSTNÄRLIGA/KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL <i>Det finns minst 1000 sätt (TeaK, 2015) / Titanic (Svenska teatern/TeaK 2016)</i>			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>Mitt skriftliga lärdomsprov <i>oberoende – Tankar om en autonom teaterkonst</i> behandlar frågor om självständighet och individualitet utifrån en skådespelarstuderandes synvinkel. Jag avhandlar teaterkonstens strukturella och åskådningsrelaterade frågeställningar både ur en samhällelig kontext (värdegrund, ideologi) samt ur en moralisk aspekt då det kommer till skapandeprocessens uppbyggnad. Min tes är att dessa frågor flyter samman och förbinds i vårt samtida teaterfält, då skådespelarens arbetsbild befinner sig i ständig förändring. Jag finner exempelvis frågan om den <i>agerande skådespelaren</i> kontra den <i>tänkande scenkonstnären</i> som väldigt intressant ur ett pedagogiskt perspektiv. I otaliga diskussioner med min sambo, Fanni Noroila som studerar skådespelarkonst på min finskspråkiga parallellkurs har jag insett våra utbildningars stora olikheter; Det svenska utbildningsprogrammet är nämligen en rätt isolerad institution då språkbarriären inte tillåtit/betvingat oss skådespelarstuderande att ständigt definiera vår arbetsbild utifrån de andra utbildningsprogrammen (regi, dramaturgi etc.) Kanske det svenska utbildningsprogrammet är organet som närmast motsvarar målet att utbilda "självständiga konstnärer?" (citatet ur Teaterhögskolans strategi)</p> <p>Mitt resonemang går i dialog med den scenframställningsprocess som resulterade i den konceptuella teaterföreställningen <i>Det finns minst 1000 sätt</i> (regi: Tatu Hämäläinen, hösten 2015.) Denna processinriktade produktion utgick från reflektioner kring temat <i>frihet</i>. Intentionen var att skapa en demokratisk och oreglerad process, men dessvärre utföll det fria skapandet i det tvärt motsatta. Jag försöker i mitt skrivande analysera de meningsskiljaktigheterna som uppstod under processens gång, givetvis ur en väldigt subjektiv och affekterad position då jag personligen ansåg processens till synes fria struktur som ett ofantligt hyckleri. Det intressanta är dock det faktum att vissa medverkande uppfattade <i>Det finns minst 1000 sätt</i> som en illusorisk demokrati, medan andra såg processen som den mest kreativa och suveräna under vår tid på Teaterhögskolan. Detta faktum kanske påvisar den stora brokigheten på vår årskurs då det kommer till frågor om värdegrund, personliga utmaningar samt förmågan/viljan till rak kommunikation.</p> <p>Vidare går jag i samtal med scenkonstnären Aune Kallinen. Detta för att jag finner hennes lösning på de institutionella och hierarkiska problemen inom Teaterhögskolans utbildningspolitik som ytterst tänkvärd och ideologiskt korrekt - även om ett upphävande av utbildningsprogrammen är både utopistiskt och föga genomförbart.</p> <p>Jag har valt att skriva mitt skriftliga lärdomsprov i en essäartad och rätt akademisk form. Detta eftersom jag velat resonera utifrån mina personliga upplevelser och vidare skriva med en oensurerad och uppriktig röst.</p>			
<p>ÄMNESORD teaterhögskolor, teaterregissörer, devising, samhällskritisk teater, process, dialog, identitet, frihet</p>			



# INNEHÅLL

---

PROLOG	9
FRIHET	10
<i>Det finns minst ett sätt</i>	13
<i>Hyllning</i>	15
<i>Att vara alla till lags</i>	17
<i>Det fullständigt fria</i>	21
<i>Om utrymme</i>	24
<i>Att bli försummad</i>	27
<i>Uppgörelse</i>	29

---

FÖRÄNDRING	32
<i>Upplösning</i>	34
<i>Ett slags avslut</i>	37

---

KÄLLFÖRTECKNING	40
-----------------	----

Omslagsbilden är tagen ur föreställningen *Titanic* (Svenska Teatern/TeaK 2016, regi: Akse Pettersson) På bilden: Tom Rejström, Foto: Yoshi Omori



## PROLOG

Denna essä är en anhopning betraktelser om skådespelarens frihet. Jag har undvikit att tillämpa någon vetenskaplig analys på mitt resonemang. Jag är varken metodisk eller konsekvent. Detta eftersom jag skriver om frihet – jag har försökt följa de otyglade associationsbanorna.

## FRIHET

I högstadiet var jag ett uppnosigt pojkestreck. Jag var klen, barnslig och tillhörde en vanlig medelklassfamilj från Esbo. Därför fann det absolut nödvändigt att befästa en maktposition bland alla överklassungar från Grankulla. Således bestod lektionerna av att jag konstant höll låda. Ofta var jag uttråkad och sökte desperat efter den minsta bekräftelse från min omgivning. Jag underhöll mig själv och mina klasskamrater genom att högt kommentera totalt irrelevanta betraktelser som lärarens frisyr eller dialektala uttal. Jag var en mobbare, men retade sällan skolkamrater – mest lärare faktiskt. Jag avskydde auktoriteter. Speciellt pedagogiskt inkompetenta lärare som i ren förtvivlan tilldelade oss elever så kallade *gravanmärkningar*. Detta i ett tarvligt försök att cementera ett disciplinärt system, men som alltför ofta slutade i ett luftslott. Då man fått tre gravanmärkningar blev det kvarsittning. En hel del sittningar blev det för min del då jag alltid lyckades ryka ihop med dessa nervsammanbrott till pedagoger. De mest lättåtkomliga offren var däremot assistenter och vikarier. De hade ju så dåligt försvar - inget bekant lärarkollegium att finna tillflykt hos. Dessutom var vikarierna eller assistenten ofta några blyga pedagogikstuderande eller en stackars civiltjänstgörare som inte alls ville fördriva sin tid bland ett gäng hormonstinna högstadieelever.

Jag minns speciellt *en* incident under åttonde årets höst. Klass 8B och 8C hade träslöjd i källaren på Hagelstamska högstadiet. Vi från klass B, i kombination med klass C var något av de besvärligaste den arma skolan fick uppleva. Vår historielärare gav oss smeknamnet *magsårssällskapet*. Senare under högstadiet, efter att några av mina klasskamrater låst in läraren i huslig ekonomi i kylskåpet och därpå tänt eld på köksgardinerna, tog rektorn beslutet att vi aldrig mer fick mötas i någon samundervisning. Detta eftersom ingen pedagog kunde hantera det kaos som uppstod. Och kaos uppstod det alltid.

Under denna slöjdlektion gjorde vi dock ett av våra värsta dåd. Jag och några andra tuffa killar satt i trappuppgången till slöjdsalens ingång och sandpapprade på någon förbannad tråkloss. Upprepade gånger kom den snälla och ordentligt fogliga assistenten Anders ut till oss och gnällde om att vi skulle komma in då vi sandpapprat klart. Vi tyckte att han var jobbig eftersom han kom från Österbotten och dessutom försökte han bemöta oss på ett sådär ungdomligt och coolt sätt, typ genom att säga – *Jaså, här sitter ni och chillar.* Att en vuxen säger *chilla* - det var bara vansinnigt töntigt.

Jag satt på ett av de stora träskåpen där slöjdarbetena förvarades, tillsammans med min bästa vän Christoffer. Plötsligt fick jag en briljant idé. Vi lurar den där jävla Anders in i skåpet och lägger haspen på. Alla var självfallet med på det. Jag och Christoffer hoppade ner från skåpet och väntade med spänning på att Anders skulle komma ut ur slöjdsalen för att gnälla igen. Det dröjde inte länge innan han kom. Jag stod i beredskap med skåpdörren på vid gavel och tittade på Anders som inte ont anande stod vid ingången till salen och vänligt uppmanade oss att komma in för att avsluta lektionen. – *Du, Anders, har du sett vilka fula saker det står skrivet i skåpet? Titta vad det står i innertaket! Borde vi inte anmäla det där?* Anders blev såklart nyfiken, gick fram till skåpet och tog ett halvt steg in för att ta en titt. Vi gav honom en lätt knuff, stängde dörren, la haspen på och sen - utbröt festen. Idioten Anders var inlåst i träskåpet och ville ut, men kunde inget göra. – *Hej killar? Hallå, hör ni mig? Släpp ut mig! Hej på riktigt! Det här är inte roligt! Ni får anmärkning!* Hans patetiska gnyende och vädjan om att få komma ut skapade bara mer skratt och jubel. Han började banka, vi bankade dubbelt så hårt tillbaka och tryckte hårt mot skåpdörren så att haspen inte skulle ge efter. En av oss, jag tror det var Wilhelm, drog sig upp på skåptaket och hoppade kraftigt upp och ner. Ljudet där inne måste ha varit olidligt. Så jävla roligt!

Plötsligt blev det tyst. Inte ett ljud från Anders. Jag ropade – *Hallå? Vill du inte komma ut? Trivs du i skåpet kanske?* Att Anders inte svarade var först och främst inte alls roligt för oss, men jag märkte också att det uppstod en oro hos hela bunten. Christoffer tyckte det räckte och bestämde sig för att lyfta på haspen - men Anders öppnade inte dörren. Vad fan är det som pågår? Hela killgänget samlades framför skåpet för att se vad som hänt. Jag vågade till sist öppna skåpdörren. Där inne stod Anders - och skakade. Han darrade på ett konstigt sätt, liksom ett skadat djur. Anders täckte sitt ansikte med sina händer. Han sa inget och kom inte ut. Vi bara stod där, alldeles tysta och stirrade på honom. En stund senare traskade vår slöjdlärare ut för att be oss att komma in och avsluta lektionen. Han stannade upp och undrade säkert varför ett tiotal killar tyst står och stirrar rakt in i ett skåp. Slöjdläraren gick fram till oss och såg nu också den darrande assistenten. – *Anders? Varför står du där? Vad har hänt?* Anders vill inte visa sitt ansikte och om jag minns rätt, började han skaka ännu mer efter slöjdlärarens fråga. Slöjdläraren, som var av den fridfullaste sorten gjorde inget han heller. Han bad oss lugnt att plocka ihop våra tråklossar och sandpappren och sedan gå in i slöjdsalen. Lektionen avslutades utan att ett ord sades om vad som just hade hänt. Då vi kom ut ur slöjdsalen stod inte Anders i skåpet längre. Vi såg honom aldrig mer. Han slutade som assistent och vi som låste in honom fick aldrig något straff. Han bara försvann. Veckan därpå hade vi redan en ny assistent - Bettan.

## *Det finns minst ett sätt*

Under vårt femte studieår på Teaterhögskolans utbildningsprogram i skådespelarkonst gjorde vi magisterstuderande en produktion tillsammans med Tatu Hämäläinen, en finländsk scenkonstnär som utbildat sig till regissör på Dramatiska Institutet i Stockholm. Perioden kallades i vår studieplan för *konceptuell teater* och den åtta veckor långa workshopartade scenframställningsprocessen utföll i en tre timmar lång installation som fick bära namnet *Det finns minst 1000 sätt*. Denna process kom att bli något av det mest icke-kreativa och ofria jag någonsin fick uppleva under min tid på Teaterhögskolan. Utmärkelsen är en bedrift i sig, eftersom vår årskurs har under årens lopp även fått erfara andra pedagogiskt oskickliga personer som anställts av utbildningsprogrammet. I detta fall är det intressanta att en del av mina kurskamrater håller fullständigt med om att *Det finns minst 1000 sätt* var en fruktansvärt misslyckad process, medan några andra inte alls skulle instämna. Därför utvidgades studieperioden till en ytterst känslig fråga, såväl inom årskursen som hela administrationen. Personligen har jag upplevt hela processen, med efterföljande diskussioner och dispyter som en slags skärningspunkt och en smärre splittring av vår årskurs. Trots arrangerade utvärderingar och diskussionen vid ölglasets rand har en hel del saker fortfarande förblivit osagda. Av ovanstående skäl vill jag framhäva att orsaken till att jag väljer behandla *Det finns minst 1000 sätt* i mitt skriftliga lärdomsprov inte är för att spy ut någon slags kuvad hämndagenda gentemot regissören. Tvärtom. Jag fann de strukturer och arbetssituationer som uppstod under processen som väldigt intressanta eftersom de påverkade mig som skådespelare på ett ovanligt starkt sätt. Mina upplevelser fick mig att tänka på hur en regissör väljer att positionera sig i en konstnärlig process. Vad regissörens uppgift överhuvudtaget är?

Det enda jag vet är utkomsten - att jag drevs under denna process till ett läge där jag lamslogs och torkade ut som skådespelare. Jag upplevde att min konstnärliga frihet var berövad samt min integritet skändad. Det ironiska är att under repetitionsperioden apostroferades termer som *demokratisk, icke-hierarkisk* och *kollektiv process*. Dessutom behandlades genomgående under processen kanske det mest laddade av ord, det vi alla strävar till i våra konstnärskap och i våra liv - *frihet*. I mina ögon fanns det däremot inte ”minst 1000 sätt”. Det fanns ett sätt – sanningen som dikterades av regissören.

## *Hyllning*

En av orsakerna till den totala krocken i *Det finns minst 1000 sätt* är fundamentala oenigheter gällande konstens överliggande uppgift. Jag skall försöka analysera dessa divergenser för att vidare förstå vad som hände i skapandet av föreställningen.

Anders Carlsson (skådespelare och regissör, samt det svenska utbildningsprogrammets professor sedan februari 2016) skriver om en intressant problematik i inledningen till sin magisteruppsats *Det realas teater* (2008). En belgisk teaterkritiker, Wouter Hillaert hade besökt den svenska scenkonstfestivalen Teaterbiennalen i Örebro år 2007 och förvånats av den svenska scenkonstens ”upptagenhet vid och ett hyllande av det öppna, jämlika och demokratiska samtalet. Han upplevde att den svenska teatern uppfattar teatertrummet som demokratins förlängda arm, men i Hillaerts ögon tycktes denna officiella självbild dölja en rädsla gentemot ’den andre’ som man påstår sig vilja bjuda in”<sup>1</sup> I detta citat innebär benämningen *den andre* alla de normavvikande tillhörigheterna som denna teaterkonst vill solidarisera sig med. Trots att Hillaerts reflektion är drygt åtta år gammal anser jag att påståendet fortfarande är angeläget. Carlsson skriver:

”Jag tror att de här iakttagelserna indikerar en paradox i den svenska teaterns självbild. Många aktörer inom svensk teaterkontext vill identifiera sig som ’underdogs’ eller rebeller. Att framstå som nyskapande och ifrågasättande är åtråvärt, men man vill inte ta riskerna och konflikterna det kanske innebär. Många vill *ta ställning för* eller *identifiera sig med* ’den andre’ – representerat av kvinnan, invandraren, den homosexuella eller något annat icke normativt undantag, samtidigt som man i sina handlingar reproducerar en ålderstigen, feg och undvikande tradition. Den traditionen återspeglas i såväl den estetik som är förhållande som i de maktförhållanden som strukturerar teatern. Jag tror också att problemet är djupt rotat på flera olika

---

<sup>1</sup> *Det realas teater*, s. 4

nivåer av det svenska teaterlivet: de stora institutionerna, teaterhögskolorna, de fria grupperna, bidragssystemet, amatörteatern, kritikerkåren, teaterforskningen etc. Sammantaget, menar jag, präglas de strukturerna som binder den svenska teatern vid den här självbilden en hegemonisk trogenhet gentemot vissa sanningar som inte kan eller får ifrågasättas”<sup>2</sup>

Den ständigt pågående diskussionen om huruvida demokrati kan existera i en konstnärlig process är i mitt tycke en rätt låst diskurs som lätt förblindar det klaraste av fokus. Precis som Carlsson skriver är det en ”hegemonisk trogenhet gentemot vissa sanningar” som styr samtalet och därför begränsas utvecklingen. Jag upplever att vårt teaterfält lider av en slags självcensur, vilket i värsta fall leder till att den utåtriktade scenkonsten reduceras till något introspektivt och avhållsamt – till ett *ingenting*. Detta leder symptomatiskt till att scenkonstnären dygdigt backar i en rädsla att påstå för mycket. Eller påstå något alls, för den delen. Å andra sidan kan man fråga sig huruvida teaterns uppgift överhuvudtaget är att påstå. Det är en komplex fråga som jag inte hade tänkt behandla i detta sammanhang, men jag vill ta en kort utsvävning eftersom jag finner det tematiskt relevant.

---

<sup>2</sup> *Det realas teater*, s. 5

## *Att vara alla till lags*

Jag roades då regissören Akse Pettersson svarade i en intervju på journalisten Tomas Janssons fråga om huruvida en teaterregissör kan motivera att göra föreställningar om något annat än sådana som behandlar den rådande humanitära krisen och politiska läget i världen just nu. (Då syftade journalisten på de hundratusentals människor som tvingats fly från krisdrabbade områden i hopp om asyl i ett land i fred.) Pettersson menade att teaterns bästa kvalitet är kanske inte att vara problemlösande i aktuella frågor, men kan omvänt vara en konstinriktning som har utrymme för andra värden än det åtråvärda medievärdet. Därför kan teatern diskutera mer ”djupliggande frågor i samhället och om att vara människa” och utifrån det följer ”eventuellt och hoppeligen något positivt i förhållande till globala problem, om än så lite.”<sup>3</sup> Jag uppskattar ärligheten i detta ”... om än så lite.” Personligen tror jag att en sund medvetenhet i att konsten inte kan rädda hela världen befriar den från dess hybris. Då har teatern möjlighet att befinna sig i det fria och djupgående utvecklingsläge där den bör existera.

Vidare säger Pettersson i intervjun att han ibland kan uppleva teater som ”en vecka gammal Hesari” (*Hesari* = Helsingin Sanomat, Finlands största dagstidning.) Det vill säga en aning aktuell, men inte riktigt brännande. Denna form av teater känner jag igen. Jag har under de senaste åren sett många försiktigt ställningstagande föreställning av regissörer eller arbetsgrupper som i ett slag av hybris vill *lösa problemet med* eller *ge sin synpunkt på* exempelvis humanitära katastrofer i Mellanöstern eller högerextremism i Europa. Tyvärr hamnar dessa föreställningar rätt ofta i det unkna träsket av reproduktion. *Den andre* exploateras eller *fienden* (den vita mannen, nazisten, statsministern osv.) görs till enkelt åtlöje för självgod underhållning. Jag skall försöka exemplifiera detta:

---

<sup>3</sup> *Nicken NU: Akse Pettersson, intervju*

Hösten 2014 gjorde jag min arbetspraktik på TUR-teatern (*Teater Utan Reaktionärer*, etablerad teatergrupp som har sitt säte i Kärrtorp, Stockholm) och medverkade i föreställningen *Sånger för Norden* som både skrevs och regisserades av teaterns konstnärliga ledare Nils Poletti. Nedanom följer ett utdrag ur min praktikrapport som jag skrev hösten därpå (2015):

”TUR-teatern ligger farligt nära en personkult då jag tydligt märker att hela mediebevakningen granskar endast den konstnärliga ledaren, som i detta fall (och i de flesta fall) även var regissör för produktionen. Det är Nils Polettis teater, hans ångest, hans agenda och hans ideologi som står i centrum för teaterns linje. Sverige har överlag ett mycket mer regissörspräglat teaterfält och en seriös regissör skall tydligen agera språkrör samt yttra en klar politisk åskådning som hen skriver insändare till tidningar och statusuppdateringar på Facebook om. Vidare försöker regissören integrera sin ideologi i sina verk. Allt detta var påtagligt i *Sånger för Norden*. Poletti hade skrivit verket eftersom han personligen ville genomgå en själslig rening och lära sig att ’skratta åt nynazismen’ i Sverige. Jag tyckte det var märkligt att agera föremål för en annan människas egoistiska vilja att skapa ett torftigt inlägg i debatten och därigenom vara en skitmysig konstnär som är korrekt i sann rikssvensk anda.”

*Sånger för Norden* marknadsfördes som en politisk kabaré och föreställningen resulterade i en revyartad antifascistisk satir, förklädd till motsatsen. Vi på scenen spelade anhängare av den *Svenska motståndsrörelsen* (militant, neonazistisk organisation i Sverige) och föreställningen bestod av korta nummer som kommenterade allt från Sverigedemokraterna och Hitlers nazityskland till Anders Behring Breivik och det vita privilegiet. Enligt mig var föreställningens grundproblem att hela analysen utgick från endast en, ytterst polariserande idé - *Nazister är dumma! Låt oss skratta åt dem!*

TUR-teatern och Nils Poletti uppfattade ändå sig själva som marginaliserade provokatörer på det rikssvenska teaterfältet. Att de var steget modigare än de andra då tabubelagda ord som *blatte*,  *neger* och *fitta* högt och tydligt deklamerades på scen. Dessa ord hade dock endast en reproducerande verkan då föreställningen byggdes utifrån en så enorm distans till nynazismen. Föreställningen var rakt igenom en lekfull kavalkad av fascistiska fenomen, och inget fel med det, men majoriteten av numren byggde på ett simpelt fördummande av ideologin. Jag förundrades över att det aldrig fanns en tanke på att verkligen försöka förstå den brunsvarta ideologins uppbyggnad och identitet i vårt samtida Europa. Att verkligen ta steget ut och göra det obehagligt, om det är det man vill. Göra Hitlerhälsning utan att vicka på rumpan och ha glimten i ögat. Inte ge publiken det där förlösande skrattet och säga att allt bara är på lek. För i verkligheten är det inte på lek - men vi vågade aldrig ta fascismen under våra hudar.



Ur *Sånger för Norden* (TUR-Teatern, hösten 2014, foto: Tanne Uddén)

Jag tror att TUR-teatern har väldigt svårt att identifiera sig då de i beständig rädsla försöker tillfredsställa hela scenkonstsverige - de försöker vara politiskt korrekta samtidigt som de vill vara provokativa och gränsöverskridande.

*Sånger för Norden* skapades visserligen utifrån en stark affekt då teatern själv hade utsatts för hot och smärre attacker efter den omtalade Kärrtorpsdemonstrationen i december 2013.<sup>4</sup> Nils Poletti, som även hade fått personliga hot av anhängare från nynazistiska organisationer, beslöt att han måste göra en föreställning om sin fasa för den tilltagande högerextremismen i Norden. Dessvärre gjorde *Sånger för Norden* inte någon större skillnad. I publiken satt mestadels redan medvetna, rödgröna vänsterungdomar från Stockholm som klappade varandra på ryggen och konstaterade att - *Nog är det är hemskt med nassar!*

Exemplet med *Sånger för Norden* är enligt mig ett typfall av den ”fega och undvikande traditionen” som Anders Carlsson skriver om. Då jag nu går vidare för att diskutera den konstnärliga processens uppbyggnad vill jag ännu tillägga att hyckleriet som kunde skönjas i *Sånger för Nordens* ideologiska ställningstagande till trots, var själva skapandeprocessen lyckad. Detta eftersom Nils Poletti aldrig maskerade maktförhållandet till något annat än vad det verkligen var. Det var hans texter och han visste precis vad han ville att föreställningen skulle vara. Han hade dock en stor tillit till sina skådespelare, och gav oss det konstnärliga utrymme han ville ge inom föreställningens givna ramar, och detta var han väldigt tydlig med.

---

<sup>4</sup> Den 15 december 2013 anordnades en fredlig, antirasistdemonstration på torget i Kärrtorp som blev attackerad av anhängare från den Svenska motståndsrörelsen samt AFA i motangrepp. TUR-teatern samt Nils Poletti utsattes för hot efter denna demonstration eftersom teatern starkt kritiserade nynazisternas våldsamma aktion. Själva byggnaden, TUR-teatern utsattes för smärre sabotage, som klotter och insparkade ytterdörrar efter Kärrtorpsdemonstrationen.

## *Det fullständigt fria*

I mitt skrivande tänker jag mycket på denna kommunikation. Vad en arbetsledare utger sig för att vara och vad hen verkligen är. Enligt tradition försetts skådespelaren under olika processer för begränsade utrymmen i olika omfång. Personligen är det väldigt viktigt för mig att vara medveten om detta utrymme och dess gränser, som det säkert är för de flesta skådespelare. Idealet är ju växelverkan. (Att skådespelaren enligt tradition är den som per automatik skall anpassa sig till det begränsade utrymmet är en problematik jag behandlar senare.) Men då demokratin visar sig bara vara en illusion blir jag ordentligt förvirrad och rentav handlingsförlamad. Lite som att bli slagen i ansikte av någon som säger att den älskar en. Eller snarare bli slagen i ansiktet av någon som därefter påstår att den inte gjort det. Denna form av hyckleri upplevde jag att vår årskurs blev utsatt för under *Det finns minst 1000 sätt*.

Efter vår sista föreställning samtalade jag och min kurskamrat Jon Henriksen om processen med en vän, skådespelaren Antti Holma. Antti sade att varje gång han medverkat i en produktion där arbetsledaren med eftertryck betonat att processen är ”fullständigt demokratisk”, så har det gång på gång visat sig vara det tvärt motsatta. Det är ju skrattretande hur bedräglig verkligheten kan vara! En kan ju fråga sig vad demokrati överlag innebär i skapandet av scenkonst? Jag har dessvärre inte upplevt många lyckade exempel på det.

För det första vill jag framhäva att termen *demokrati* missbrukas i denna bemärkelse överraskande ofta, då det sällan handlar om demokrati (majoritetsstyre) utan om definitiv konsensus. En kreativ process som bygger på konsensus är högst antagligen dödfödd. Då utgår jag från att processens mål är att förmedla något till sin åskådare. Må det så vara frågan om en enkel moralisk tanke i en köksrealistisk tappning, eller viljan att förmedla en atmosfär i ett avantgardistiskt parallelluniversum. Att då nå fram till en scenisk produkt genom konsensuspolitik förutsätter i det långa loppet en hel del kompromisser.

Enligt mina erfarenheter blir en analytisk lösning som är resultatet av kompromissernas kompromiss både grumlig, sval och ambivalent. Detta behöver dock inte vara tillvägagångssättet. Istället för att kompromissa kan man göra som Tatu Hämmäläinen - försöka bevara konsensus och det hjärtliga samförståndet genom att radera oliktankarna.

Då vi någon vecka innan premiär repeterade en scen som tog upp frågan om vem som fått mest uppmärksamhet och handlingsutrymme av pedagoger under utbildningen uppstod meningsskiljaktigheter i gruppen. Scenen, som var en dokumentation av en diskussion som vi hade haft tidigare under repetitionsperioden förde fram orättvisan i att de kvinnliga studerandena på årskursen endast haft en kvot att dela på under utbildningen, medan studerandena av manligt kön haft lika många kvoter som antal män på kursen. Detta höll inte samtliga på kursen med om. Problemet med scenen var att den presenterade en reell idé för ”hur vi haft det under utbildningen”, då regissören inte gav utrymme för andra synvinklar på problematiken. Det mest märkvärdiga var dock det faktum att Tatu Hämmäläinen beslöt att alla de som inte understöder det som presenterades som fakta i scenen, behövde inte delta i den. Detta kan ju vid första anblick uppfattas som en fri öppning, men i verkligheten indikerar detta vägskalet en absolut förlust. Att ta alternativet *delta i scenen*, innebär att jag tvingas stå bakom en verklighet där min röst försummas. Att ta det andra alternativet och inte delta i scenen, innebär att jag i egenskap av vit heterosexuell man gör ett yttrande som förminskar mina kvinnliga medstuderandes erfarna upplevelser.

Jag valde det första alternativet, trots att jag ångrar det i efterhand. (Jag bör tillägga att jag ångrar inte enbart att jag deltog i scenen, utan överlag att jag deltog i föreställningen *Det finns minst 1000 sätt*.) Hur gör då en skådespelare i ett fall där den tvingas låna ut sin person till en autobiografisk sanning som denne inte kan skriva under?

Det är inte så svårt – jag spelade som i vilken fars som helst och min så kallade roll kunde lika gärna ha hetat ”Lopachin” som ”Tom Rejström”. Problemet är dock mer komplext än så - eftersom jag är Tom Rejström. Att skådespelare överlag hamnar i situationer där de tvingas stå bakom regissörers konstverk de personligen inte är beredda att skriva under är ju ett vanligt fenomen. Jag tror däremot att en skådespelares integritet skadas mer då det är frågan om att bli försummad i en autofiktions. Läget kändes fullständigt låst i *Det finns minst 1000 sätt*. Det var inte längre en analytisk fråga om huruvida Nina i *Måsen* älskar eller inte älskar Trigorin - det var vår årskurs historia, min historia, men jag (och många andra) fick inte vara med och skriva den.



Scen ur *Det finns minst 1000 sätt* (Teaterhögskolan, hösten 2015)

## *Om utrymme*

Scenen som jag skriver om i ovanstående stycke, liksom en stor del av processen, handlade mycket om frågan att *ta plats*. Frågan är högst personlig för mig (som den säkert är för alla) eftersom jag så många gånger upplevt mig själv som missförstådd och satt i skuggan av någon annans utrymmestagande under utbildningens gång. Om det verkligen varit så, kan ingen svara på. Det är svårt att finna en objektiv sanning i denna fråga, därför anser jag att det är överflödigt och farligt att behandla frågan i ett dokumentärt konstnärligt sammanhang. Än värre, är det förbannat våldsamt då en pedagog som tillbringat åtta veckor med en årskurs som arbetat ihop i nästan fyra år säger vem som fått utrymme under utbildningen och vem som inte fått.

Den egentliga problematiken, då vi talar om möjlighet till handlingsutrymme utifrån ett könsperspektiv är däremot högst relevant (men mycket mer djupgående än så som den behandlades i föreställningen.) Den könsstereotypa uppfostran, den traditionella sexuella akten och alla andra patriarkala strukturer i samhället pekar på att en man får mer handlingsutrymme än en kvinna i de sociala rummen. Av erfarenhet ser jag däremot ett stort problem i *ta plats*-politiken då det gäller slutna enheter, som exempelvis vår årskurs – det visar sig nämligen rätt snabbt att samtliga individer i gruppen uppfattar sig själva som offer, men inte som förövare. Detta faktum har antagligen att göra med personliga tillkortakommanden - känsligheten i att bli utmanad av pedagoger och av varandra och verkligen gå dit där det är obekvämt. Frågan blir än mer komplex då det gäller kontaktundervisning i något så abstrakt och subjektivt som skådespelarkonst. Men, under *Det finns minst 1000 sätt* uppstod just denna ”hegemoniska trogenhet gällande vissa sanningar.” Regissören syntetiserade vissa studerandes upplevda utsatthet och applicerade sedan en maktstruktur helt oförsynt på hela vår årskurs. För att förtydliga detta skall jag ge ett exempel:

Två av mina kvinnliga kurskamrater tog upp att de upplevt sig orättvist behandlade då de varit tvungna att *dela* på en roll i ett antal av våra scenframställningsprocesser (dela i bemärkelsen ”dela på scener” – inte dela upp föreställningsperioden.) Exempelvis delade de rollen som Irina i *Tre systrar* för att kursen pedagog, professor Dick Idman, försökte erbjuda alla tolv studerande på kursen ett så jämt arbetsmaterial som möjligt. I detta fall betydde det att de största talrollerna måste delas mellan två personer. Under denna process spelade jag Soljonyj, en av de ”minsta” talrollerna. Eftersom vi jobbade med *Tre systrar* enbart i utbildningssyfte, arbetade vi mest med den första akten. Under denna akt hade jag fyra korta repliker och satt mest i scenens bakgrund och spelade schack med de som gestaltade Tuzenbach och Tjebutykin, och ungefär av detta bestod min fyra veckor långa period i psykorealism. Mest satt jag och tänkte - *Det här är åt helvete. Varför får inte jag spela någon av systrarna?*

Jag tog upp min upplevelse under *Det finns minst 1000 sätt*, men då fick jag höra att jag ändå hade haft en roll att ”bita i” och att jag var lyckligt lottad som man då jag inte behövde dela på rollen som Irina. Det är skrattretande, för det är just detta det leder till – en tävling i missnöje. Faktum är att det handlar mycket om girighet. Rollen som Soljonyj var säkert en god utmaning för mig, precis som den ”avsevärt större” rollen som Irina var för mina två kurskamrater. Istället för att bara anta utmaningen koncentrerade jag mig mer på att vara missnöjd och på att vara avundsjuk på mina kurskamraters roller. Jag hindrade min möjlighet att utvecklas. Om något då verkligen *tar plats*, så är det missnöjet. Denna klagosång är kanske det mest genomgående för vår gemensamma utbildning och det har förhindrat mycket av den värdefullaste utveckling. Och det står vi alla skyldiga till, både studerandena och pedagogerna. För hur skall vi mäta jämlikhet i en utbildningssituation? Skall vi börja räkna antalet repliker? Skall vi tillsammans definiera vad som är en roll att ”bita i?”

Jag tror att då man kommit till en situation där dessa frågor börjar ställas, har hela skådespelarkonstens grundidé redan åkt ut på irrfärder. (Då menar jag inte att det är överflödigt att ifrågasätta kanon eller exempelvis könsstereotyp gestaltning, det är dock helt skilda frågor)

Det är också beklagligt hur *ta plats* – politiken så fundamentalistiskt börjat handla om att alltid då någon öppnar munnen roffar den oförsynt utrymme av någon annan. Det finns otvivelaktigt en viss ekonomisk växelverkan i att ”ta plats.” Det att person A ger sin synpunkt på något, kan i bästa fall inspirera person B att spinna vidare på en tankegång. Men tyvärr, i sin mest renodlade form utfaller denna sterila och stagnerande fundamentalism i en idé om att allt platstagande alltid är negativt.

## *Att bli försummad*

Jag känner dock en otrolig ambivalens i mitt skrivande om denna problematik. Det känns stundom så småsint och överkänsligt att jag nästan skäms. Jag tror däremot att den aggressiva glöd som får mig att återgå till *Det finns minst 100 sätt* är just detta bedrägliga hyckleri - att säga att något är fritt, då det absolut inte är det. Jag inser också den stora faran i att bli missförstådd. Jag är väl medveten om att jag som vit, heterosexuell man fått en uppfostran samt alla samhällets signaler att jag i de flesta sociala rum har större handlingsutrymme än till exempel en rasifierad kvinna. Det jag i mitt resonemang försöker ifrågasätta är hur regissören Tatu Hämäläinen valde att begagna detta faktum i sitt skapande av *Det finns minst 1000 sätt*. Jag upplevde nämligen genomgående att Hämäläinen bedrev en slags hämndagenda då han tog vissa studeranden under sina vingar (de studerandena som gödde hans vision) medan han uteslöt de andra. Exempelvis var härskarmetoden *Undanhållande av information*<sup>5</sup> påtaglig under processens gång: Upprepade gånger sade jag till regissören att jag känner att jag inte arbetar och bidrar till föreställningen på något sätt. Han svarade avvisande – *Du bidrar bra!* och så var det med den saken. Under tiden arbetade vissa andra med egna texter de hade fått komponera och skriva själv - texter som sedan blev en stor del av föreställningen. Detta visste jag dock inget om, eftersom allt var höljt i dunkel.

Överlag anser jag att en feministisk handling som bygger på att lägga munkavel på den som stämpas som oliktänkare är högst kontraproduktiv. Detta skedde i *Det finns minst 1000 sätt* – så till den grad att en av mina kurskamrater kände sig tvungen att hoppa av processen. Han försökte framföra sitt missnöje och sin oförståelse, men den ansvarige pedagogen vägrade bemöta honom. Detta ledde givetvis till vidare schismer och till och med till hotfulla situationer, vilka givetvis tog en stor del av processens

---

<sup>5</sup> Ås, Berit: *Fem härskartekniker*

utrymme, vilket i sin tur bara förvärrade situationen ytterligare. En helt besinningslös ond cirkel.

Jag samtalade om denna problematik med min goda vän, skådespelaren och genusvetaren Malou Zilliacus. Hon talade just om vissa feministiska handlingars kontraproduktivitet. Att exempelvis befinna sig på ett seminarium där personen som rent objektivt sätt har den bredaste kunskapen och längsta erfarenheten beträffande ett ämne som diskuteras, blir nertystad på grund av sin normtillhörighet. Jag anser att det är befängt, även om jag förstår logiken i att *inte orka lyssna på en till vit heterosexuell expertgubbe*. Då det gäller det gemensamma skapandet av scenkonst ser jag dock en stor fara i att teatern går mot en ”upptagenhet vid och ett hyllande av det öppna, jämlika och demokratiska samtalet” eftersom skådespelarens främsta redskap är dess intuition. Och teater är och förblir ögonblickskonst. Att inte bedriva direkt kommunikation och döda den personliga intuitionen genom att slaviskt förhålla sig till något stipulerat korrekthetsreglemente är inte min syn på konstnärlig frihet. Det leder till anpassning och lydnad, vilket i det långa loppet är totalt ointressant för den vi egentligen serverar - publiken.

## Uppgörelse

Under *Det finns minst 1000 sätt* tappade jag både min intuition som skådespelare och därtill var jag så förvirrad att jag förlorade det civilkurage, som jag upplevt mig ha haft god kontakt till. Att förlora sig själv på detta sätt har lagt spår, så till den grad att jag i skrivande stund, mitt i repetitionsprocessen av *Titanic* (konstnärligt lärdomsprov, i regi av Akse Pettersson) upplever att jag inte kunnat ge allt i de öppna improvisationerna som vi använt som arbetsredskap. På ett annat plan kan jag tacka den *apofatiska pedagogik* Tatu Hämmäläinen bedrev, eftersom det fött många intressanta tankar som även gett upphov till denna magisteruppsats.<sup>6</sup> Däremot var det apofatsiska lärandet föga medvetet och vidare absolut inte ”värt besväret”.

Själva föreställningsperioden av *Det finns minst 1000 sätt* var i sin tur som en feberdröm. Allt flöt fram liksom en grå, aggressionshämmad massa och till slut kändes det som jag inte kunde få ett ord ur mig. Jag kände mig så fruktansvärt besviken på vår årskurs, på vår utbildning, på mig själv. Under vår fjärde eller femte föreställning hade vi en ovanligt liten publik. I föreställningens långa mittparti höll två av mina kurskompisar ett långt föredrag om *parametrar*.<sup>7</sup> Både vi som uppträdde, samt publiken satt på stolar i en ring under föreläsningen och efter den påföljande öppna diskussionen skulle jag framföra en kort monolog. Under föreläsningen märkte jag dock att en man som satt mitt emot mig upprepade gånger sökte ögonkontakt med mig. Jag mötte hans blick några gånger. Mannen såg bekant ut, men jag kunde inte placera honom. Eftersom jag hade hört föreläsningen

---

<sup>6</sup> *apofatisk* – en negativ inlärningsmetod där den förmedla kunskapen är omvänd i form av ”såhär bör du absolut inte göra”

<sup>7</sup> *parametrar* - omständigheter som tar fokus från den uppgift en person försöker utföra. Exempelvis ”Du håller ett föredrag på din arbetsplats för dina chefer. En av dina chefer är även din sambo” I detta fall är din sambo en parameter. Om ni dessutom är osams är det ytterligare en parameter som påverkar ditt utförande av föredraget.

otaliga gånger, slutade jag lyssna och började gå igenom minnet i ett försök att komma på vem mannen på andra sidan ringen var. Plötsligt gick det upp för mig. Det var ju assistenten, Anders - han som vi låste in i trädskåpet under en slöjdlektion i högstadiet. Vad i helvete? Vad gör han här? Trots att det hade gått nästan ett decennium sedan incidenten drabbades jag genast av en oerhörd skam och rädsla. Det började snurra runt i mitt huvud. Jag tittade försiktigt på Anders och han log åt mig, och jag tänkte att nu insåg han nog att jag vet vem han är. Jag blev illamående och tänkte att jag fan inte kan sitta här och medverka i en föreställning om frihet och medmänsklighet då jag låst in en av publikmedlemmarna i ett trädskåp. Mest av allt tänkte jag på att vi som gjorde det aldrig fick något straff. Kanske jag skulle få det nu? Är han ute efter mig? Mina kurskompisars föredrag närmade sig sitt slut och jag kände mig alldeles snurrig. Jag tog hastigt beslutet att jag måste komma ut ur scenrummet. Jag gick fram till regissören Tatu och sa att jag mår illa och tänker skipa min monolog idag. Han sa att det är okej. Jag sprang ut ur Teatersalen, gick till rökrummet och förbannade direkt mitt förhastade beslut att inte göra min monolog. Varför är jag så jävla feg? Samtidigt fördömde jag hela processen och tänkte att det inte har någon betydelse om jag uppför min monolog eller inte. Jag samlade mig, gick in i salen igen, lämpligt till föreställningens nästa parti där jag skulle sitta vid ett arbetsbord i Teatersalens bortre del och sortera pappersflis. Publiken fick då röra sig fritt i rummet och beskåda parallella händelser. Jag satt och sorterade en stund, hade lugnat ner mig men såg i ögonvrån att Anders stod några meter ifrån oss och tittade på våra arbeten. Eftersom vi fått regin att inte ta kontakt med publiken flyttade jag inte fokus från pappersfliset. Jag märkte dock att han sakta började närma sig mitt bord. Nu stod han en meter ifrån mig, han tittade på min papperskreation och samtalande samtidigt med någon annan i publiken. Jag tittade inte upp, men Anders böjde sig sakta ner mot mitt bord, tog upp några flisor och sade - *Vad roligt att du blev skådespelare. Jag visste nog att du skulle jobba med något kreativt.*



Anastasia Ax pappersskulptur utgjorde scenografin i föreställningen *Det finns minst 1000 sätt*

## FÖRÄNDRING

Jag letar efter en fortsättning, men vet inte riktigt hur jag skall gå vidare. Jag inser nu att mitt resonemang har varit en oundviklig reningsprocess för mig. För någon annan kan det jag skrivit förefalla orättvist, rentav motsägelsefullt. Vad återstår att säga nu? Säkert en massa - men det förutsätter en ny dramaturgi, nya genomtänkta argument och framförallt en grävande dykning i facklitteratur som torftigt teoretiserar kommunikationsverktyg för hur den mest förträffliga konstnärliga processen kan uppnås. Det intresserar mig inte ett dugg. Jag är ute efter ett möte av något slag - en friktionsyta.

Jag åker ut till Hangist, en bygd söder om Tenala i Västra Nyland. Inte alltför långt ifrån den dansloge där min farmor och farfar träffade varandra för snart sjuttio år sedan. Jag är här för att träffa Aune Kallinen, lektor i scenkonst och ansvarig för de gemensamma studierna vid Teaterhögskolan. Impulsen till detta möte kom från min sambo, Fanni. Hon hade deltagit i en föreläsning tidigare under läsåret där Aune fört fram idén om att Teaterhögskolan i framtiden borde slopa alla de enskilda utbildningsprogrammen och gå in för att anta studerande till en och samma studieenhet - som helt enkelt kunde bära namnet *Scenkonst*. Detta för att luckra upp de betingade hierarkierna som lägger fundamentet inför varje scenframställningsprocess på Teaterhögskolan.

Vi befinner oss i förändringens tid. Teaterkonsten är ute efter att dissekera den traditionella arbetsbilden och söker konstant efter verktyg att bygga upp nya processinriktade ideal. Förändring är positivt, men detta faktum pekar också på ett ändlöst förlopp som enligt mig ofta ger en falsk bild av teaterns samtida "utvecklingsläge." Om vi granskar teaterteorin finner vi ett exempel på detta: termen *postdramatisk teater*. Denna benämning har begagnats av såväl pedagoger som kolleger under min tid på Teaterhögskolan och har vidare även hittat sin väg till kulturjournalistiken, till och med till de

finlandssvenska medierna. Själva begreppet, *postdramatisk teater* har i mina öron till mångt och mycket fått representera samlingsdefinition för all den scenkonst som avviker från den traditionella teaterns koncept. (Med "traditionell" syftar jag inte enbart på en renodlad aristoteliansk tradition, utan främst på det textbundna mainstreamet.) Begreppet ger en obesvarad förväntan på något nytt, men de som använder sig av begreppet kanske inte vet vad som egentligen är *nytt* och vad som bara är en illusion av det oprövade. Det är dessutom snart två decennier sedan den tyska teaterteoretikern Hans-Thies Lehmann utgav sitt analytiska storverk *Postdramatisches Theater* (1999). En skrift som än idag får företräda facit för de föreställningar som uppfyller kriterierna för denna åtråvärda genre. Jag tycker att det så småningom är dags att lämna begreppet *postdramatisk teater*, just för att benämningen så slentrianmässigt klistrats på de föreställningar som slumpartat uppfyllt vissa stilmässiga tendenser - exempelvis det icke-linjära berättandet och användningen av video som narrativt element. Inom danskonsten har däremot flera utövare frågat sig vad som kommer efter den moderna dansen – *What comes after contemporary?* som det heter. Denna benägenhet indikerar också ett blint letande efter något som vi i samförstånd kan kalla *nytt* – ett klart symptom på vårt individbaserade och identitetskåta samhälle.

## Upplösning

Jag vill inte motarbeta reformer - tvärtom. Jag ser dock en stor paradox i den hugade viljan att dissekera då oförmågan eller rädslan att omorganisera förhindrar utvecklingsprocessen. Detta är ett ämne som både Aune Kallinen och jag hastigt tar upp under vårt möte. Ett intressant exempel på detta är den samarbetskurs som under min tid på Teaterhögskolan förvandlats från *Klassiker* till något som idag kallas för *Esitys prosessina* (fri översättning till svenska: *Föreställningen som process.*) Det är frågan om en scenframställningsprocess för andra årets studerande där utbildningsprogrammen för regi, skådespelarkonst (både finska och svenska), ljud- och ljusdesign samt scenografi och kostymdesign samverkar i skapandet av ett antal teaterföreställningar. Då vår årskurs deltog, år 2013 byggde *Klassiker*-blocket ännu på en struktur där den enskilda registuderanden valde en pjäs som utbildningsprogrammet för regi godkände som ”dramalitteraturens klassiker.” Därefter samlade hen ihop en planeringsgrupp (ljuddesigner, ljusdesigner, scenograf, kostymdesigner samt eventuell dramaturg) som utifrån pjästexten skapade en analytisk och audiovisuell helhetsplanering för produktionen. Sedan handplockades vi skådespelarstuderande in i varsin arbetsgrupp och försökte anpassa oss till planeringsgruppens givna omständigheter.

Ovanstående modell har under årens lopp väckt mycket kritik då många studerande ansett sig agera marionett för regissörernas visioner och vidare inte känt sig delaktiga i det kreativa skapandet. Vissa registuderanden har därtill upplevt en för stor påfrestning då de med obefintlig erfarenhet varit tvungna att leda och producera en för allmänheten offentlig föreställning. Regissören Anni Klein och scenkonstnären/ljuddesignerns Kimmo Modig gjorde en kritisk granskning av *Klassiker*-projektets uppbyggnad i konsttidskriften *Teatteri& Tanssi* (Nr. 3/2013).

I deras artikel ställer de frågan om Teaterhögskolan i själva verket är en ”yrkesskola” som genom att fjärma skådespelarna från planeringsgruppen och vidare kora regissören till ensam regent egentligen servar en arbetsbild som endast bistår institutionsteatrarnas struktur. Teaterhögskolan reagerade lyckligtvis på den återkommande kritiken och Klassiker-projektet fick således uppleva en omdaning – för att bli mer trogen sin samtid. Olika processinriktade metoder har därför tillämpats sedan 2013 och varje år lär sig antagligen utbildningsprogrammen något nytt om vad som verkar lukrativt för denna studiehelhet. Varken jag eller Aune Kallinen har varit delaktiga i förvandlingen från *Klassiker* till *Esitys prosessina*, men vi har följt med utvecklingen på sidan om, givetvis från väldigt olika positioner.

Det som i mina ögon förefaller besynnerligt är att *Esitys prosessina* idag strukturerats på ett sätt som leder till att många studeranden sugits in i en arbetsbild ”som ingen gör teater på”, som Aune säger. Tanken har varit att hierarkierna skall suddas ut, och bra så, men omstruktureringen har även medfört en rädsla för att skapa en klar och framförallt *uttalad* arbetsbild inför själva skapandeprocessen. Vem skall göra arbetsfördelningen då det inte längre finns en uttalad arbetsledare? Hur skall det organiseras och vem skall ta besluten? Aune menar att detta i värsta fall kan leda till ett läge där ”ingen väljer ingenting” och ett slags ”pseudoskapande” bedrivs.

Problematiken har sin grund i en realitet som handlar om simpel personkemi. En studerande väljer aldrig sina medstuderande och därför ställs denne ständigt inför utmaningen att samarbeta och göra kompromisser med sina kolleger. Det är helt naturligt att värdegrund, teatersyn och estetisk smak inte korrelerar i en arbetsgrupp, men då är vi tillbaka till frågan som jag behandlade i förra kapitlet – makten osynliggörs, så vem skall definiera vad som är det ”bästa beslutet”? Hur undviker man det vaga och milda, då allas åsikt skall tas i beaktande?

Då arbetsgrupper skapas inför scenframställningsprocesser brukar det enligt tradition finnas en begynnande part av något slag, låt oss kalla denne för *sammankallare*. Denna person kan vara allt från en regissör med en klassisk text i sin hand till en ljusdesigner med en grumlig vision för hur scenrummet skall begagnas. Ifall man väljer att bryta upp denna struktur och sudda ut *sammankallaren* är det helt naturligt att det otydliga arbetsförhållandet samt de godtyckligt sammanförda enheterna skapar både rädsla och irritation. Personligen tror jag att man måste vara väldigt konsekvent då dylika arbetsmetoder tillämpas, för annars landar vi just där – i ett träsk av inbillad frihet.

Grunden till problematiken, som jag ser det är den nedärvda institutionella och hierarkiska uppbyggnaden som scenkonststuderandena anammar redan dagen de stiger in genom skolans dörrar. Teaterhögskolan är en moderat institution och hela studiegången bygger på en högst individualistisk och identitetssökande filosofi. Om man då placerar en regisstuderande, som ända sedan urvalsproven repetitivt fått höra - *Du skall berätta din historia, hitta din regissörsidentitet och ditt personliga auterskap*, i en position där de blir osäkra på ifall de har tillåtelse att föra fram sin svävande ”regissörsidentitet” så är det ingen överraskning att det utmynnar i katastrof. Jag samtalade om just denna problematik med Anni Klein, som tidigare i år agerade handledande pedagog för *Esitys prosessina*. Även hon förde särskilt fram registuderandenas vilshenhet i processen. Föga överraskande.

## *Ett slags avslut*

I början av min utbildning läste jag i Teaterhögskolans strategi att utbildningen strävar till att skapa ”Självständiga konstnärer – modiga och envisa förnyare.” På teaterfältet talas det både vitt och brett om den *självregisserande skådespelaren* – en tänkande scenkonstnär som bryter sig loss ur regissörens autormässiga järnhand. Organisationen LUST<sup>8</sup> beviljades anslag från Svenska Kulturfonden och lanserade följaktligen det strategiska projektet Den Autonoma Skådespelaren (DAS) hösten 2015. DAS bygger på ”workshops och mentorverksamhet som erbjuder praktiska och teoretiska verktyg för skådespelare att vidga sitt (verktygs-) register som självständiga utövare, i det egna arbetet så väl som i det kollektiva.”<sup>9</sup> Det som är gemensamt för alla dessa reformströmningar är längtan till autonomi – till en definierad identitet.

En del av mig applåderar progressionen - en annan sida vill bara utropa: *Vi är på fel väg!* Detta eftersom vi så troget tillskriver en världsbild där allting är uppbyggt kring den enskilda individen. Detta paradigm leder till att det blir allt viktigare att identifiera sig utifrån samhällets olika strömningar. Att exempelvis definiera sig utifrån en undertryckt folkrörelse som kräver sin rätt. Att noggrant avgränsa sin identitet genom att bestämma vad som är ens *grej* och vad som inte är. Vi bygger alltså upp en statisk karaktär och lever utifrån en tro på att vi inte längre är beroende av varandra. Det är dock bedrägligt eftersom – *Meitä on niin moneksi!* som Aune säger flera gånger under vårt samtal. (fri översättning: *Vi kan vara så mycket!*) Därför tror hon överlag inte på institutioner och trots att mitt anarkistiska jag är ljusår ifrån hennes, så förstår jag henne mycket väl.

---

<sup>8</sup> LUST - *Långsiktig Utveckling av Svenskspråkig Teater*, är en ideell förening som verkar för att utveckla det professionella teaterfältet i Finland med ansats i det svenskspråkiga teaterfältet. 2015-2018 är LUST huvudman för projektet Den autonoma skådespelaren DAS. (ur [www.lust.fi](http://www.lust.fi))

<sup>9</sup> Ur [www.lust.fi](http://www.lust.fi)

Scenkonsten förklarar sig själv självständig – teaterarbetaren fjärrar sig till definierade enheter. Detta är givetvis helt naturligt - den som enligt tradition blivit undertryckt (exempelvis skådespelaren i förhållande till regissören) skall resa sig upp och utropa självbestämmanderätt. Aune påpekar att man aldrig kan ringakta en frihetsprocess, men samtidigt menar hon att ifall vi verkligen skall förändra något så måste vi också inse vårt beroende av varandra. – *Innan relationen finns ingenting.*

Därför borde alla utbildningsprogram inom Teaterhögskolan avskaffas, menar Aune Kallinen. Personligen anser jag att tanken är befängd och fullständigt utopisk - men samtidigt är idén både tilldragande och banbrytande. Rent praktiskt skulle en dylik omstrukturering bemöta många funktionsproblem. Tanken är att undervisningen kunde byggas upp kring tre olika inriktningar: en föreställande/agerande inriktning, (skådespelarkonst, dans, performance) en föreställningsplanerande inriktning (regi, dramaturgi) och en kontextteknologisk inriktning (det audiovisuella.) En stor fråga är exempelvis hur urvalsproven skulle arrangeras inför en dylik utbildningsstruktur, då vissa ansökande är skriftligt begåvade medan andra kan uttrycka sig på scen. Aune menar att hon själv ändå har svårt att se denna omformning på något annat än på ett teoretiskt plan. Därtill tror jag personligen att denna anarkistiska organisationsform skulle ha svårt att överleva i vårt neoliberala, identitetshyllande systemsamhälle. För som sagt, man bör vara väldigt följdriktig för att inte falla in i den illusoriska maktens fälla. Någon tar alltid makten, för så är vårt samhälle uppbyggt.

Men hur hade det blivit med den konstnärliga friheten? Hade det varit mer fritt? Jag har svårt att se det, men då Aune ingående berättar om alla sina marginaliserade och tvärkonstnärliga scenkonstverk kan jag inte låta bli att dra paralleller till *Det finns minst 1000 sätt*. Jag märker nämligen att det uppenbarar sig hos mig en större förståelse för Tatu Hämäläinens ambitioner med det spekulativa arbetssätt han tillämpade. Men, än mer fick jag en förklaring på varför det misslyckades. Aune har nämligen i sina ”regier” alltid

placerat sig själv på scenen - detta för att slippa det yttre perspektivet som automatiskt gett henne en allvetande och ansvarsbärande roll. Hon har aldrig låst sina konstverk utan har alltid låtit/tvingat samtliga aktörer att stå på sina egna fötter och lägga sin personliga, konstnärliga prägel på verket. Det som antagligen krävs är att totalt begrava sitt ego, ha tillit till sina kolleger och bara låta saker ske. För Aune menar att allt hon kan göra som regissör är att ge plats – organisera praktiska förlopp och låta resten fyllas ut av sig självt.

Slutligen är allting ändå en personfråga. Aune påpekar att hon noggrant väljer vem hon arbetar med för att försäkra sig om ett grundsamförstånd i arbetsgruppen. Då jag lämnat in denna magisteruppsats och utexaminerats från Teaterhögskolan skall även jag göra mitt yttersta för att skapa ett arbetssammanhang med kolleger som jag trivs med, som jag förstår och som jag helt enkelt kan lita på. För slutligen måste vi alla stå på våra egna fötter och göra våra egna val. Det hjälper inte att stå vid premiärskålen och klaga på regissören - även om jag vet att jag kommer att göra det.

## KÄLLFÖRTECKNING

Carlsson, Anders (2008). *Det realas teater – strategier för vitalisering av teatern*. Magisteruppsats vid Teaterhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.

*Nicken NU – Akse Pettersson*. Intervju av Tomas Jansson, den 8.12.2015. (<http://svenska.yle.fi/artikel/2015/12/08/han-kallas-y-generationens-teatertolk>)

Rejström, Tom (2015). Praktikrapport: *Sånger för Norden på TUR-teatern*

Ås, Berit (1976) *De fem härskarteknikerna*  
(<http://feministbiblioteket.se/as-berit-de-fem-harskarteknikerna-1976/>)

Lehmann, Hans-Thies (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. Översättning Riitta Virkkunen. Keuru, Otavan Kirjapaino Oy.

Klein, Anni & Modig, Kimmo (2013) *Onko Teak ammttikoulu?* Artikel i Teatteri & Tanssi nr. 3/2013

<http://www.lust.fi/das-den-autonoma-skadespelaren/>

Intervju med Aune Kallinen i hennes hem i Hangist, Raseborg, den 24 mars 2016

Tack till,

Fanni

Dick

Anders

Tatu

Aune

Mamma

Pappa