

Den kapitalistiska skådespelaren

Aktör eller Leverantör?

Ulf Friberg

Den kapitalistiska skådespelaren

Aktör eller leverantör?



Filosofie doktorsavhandling
i scenisk gestaltning
vid Högskolan för scen och musik,
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

ArtMonitor avhandling nr 44
www.konst.gu.se

© 2014 Ulf Friberg och Bokförlaget Korpen

Tryck: ScandinavianBook, Århus 2014
Omslag och grafisk form: Jan Karsberg

Bokförlaget Korpen
Heurlins plats 1, 413 01 Göteborg
www.bokforlagetkorpen.se

ISBN 978-91-7374-813-1

Innehållsförteckning

Prolog

Varför teater? 9

Teaterchef som feodalherre 11

AKT 1 Skådespelare och forskning

Scen 1

Frågor 15

Scen 2

En del av belbeten 18

Tystnaden 19

Scen 3

Monstret 22

Att ta risker 25

Informell makt 27

Scen 4

Metod 28

Erfarenhet och distans 31

Scen 5

Samtalspartner 33

Avgränsningar 39

Förtroende 40

Akt 2 Teatern som organisation

Scen 1

| | |
|---|----|
| <i>Den kapitalistiska skådespelaren</i> | 45 |
|---|----|

Scen 2

| | |
|---|----|
| <i>Att synliggöra maktrelationer</i> | 58 |
| <i>Bilder av ledarskapet</i> | 63 |
| <i>Den individuella människans tidevarv</i> | 71 |

Scen 3

| | |
|---|----|
| <i>Årtiondet som förändrade Sverige</i> | 74 |
|---|----|

Scen 4

| | |
|---|----|
| <i>Offentliga teatrar under 1990-talet: Från Stadsteater till Stadsteater</i> | 77 |
| <i>Stockholms Stadsteater</i> | 79 |
| <i>Malmö Stadsteater: en kort historik</i> | 84 |
| <i>Göteborg och manifestet</i> | 85 |

Scen 5

| | |
|---|-----|
| <i>Kulturpolitik</i> | 91 |
| <i>Några teorier kring organisation</i> | 99 |
| <i>Struktur och kristallisering</i> | 102 |
| <i>"Härmande" strukturer</i> | 110 |

Scen 6

| | |
|--------------------------------------|-----|
| <i>Ojämligheter på teatern</i> | 113 |
|--------------------------------------|-----|

Scen 7

| | |
|---|-----|
| <i>Till sist: ledarskap och teatern</i> | 125 |
|---|-----|

Akt 3 Skådespelarens hantverk

Scen 1

| | |
|--|-----|
| <i>Fiskpinne</i> | 133 |
| <i>Att undersöka möjligheter</i> | 137 |

Scen 2

| | |
|--|-----|
| <i>Skådespeleri</i> | 139 |
| <i>Mitt sätt att arbeta</i> | 142 |
| <i>Att låta sig själv vara ifred</i> | 147 |
| <i>Att avfokusera seendet</i> | 150 |

Scen 3

| | |
|--|-----|
| <i>Var skapas gestaltningen?</i> | 152 |
|--|-----|

Scen 4

| | |
|---|-----|
| <i>Vår tids avART och skådespelarens informella utrymme</i> | 158 |
| <i>Att stå framför rollen</i> | 161 |
| <i>Postdramatisk teater och skådespelarens fjärde vägg</i> | 164 |

Scen 5

| | |
|--|-----|
| <i>Teatern, skådespelaren och unkna strukturer</i> | 173 |
| <i>Skådespelarens frihet</i> | 176 |

Scen 6

| | |
|------------------|-----|
| <i>Tid</i> | 182 |
|------------------|-----|

Scen 7

| | |
|--|-----|
| <i>Individen: en dubbelriktad besvärlighet</i> | 190 |
|--|-----|

Scen 8

| | |
|---|-----|
| <i>Att veta av en annan</i> | 193 |
| <i>Ett kollektiv av annanbet</i> | 196 |
| <i>Att skapa en orelation – om handlingsutrymme och makt</i> | 202 |
| <i>Det där med O</i> | 206 |
| <i>Överenskompisen</i> | 215 |
| <i>Den ekonomiska begränsningen för skådespelarens hantverk</i> | 220 |

Akt 4 Tystnad (Ett litet monster i avhandlingen)

| | |
|---------------------|-----|
| Scen 1 | 225 |
| Scen 2 | 227 |
| Scen 3 | 228 |
| Scen 4 | 234 |
| Scen 5 | 237 |
| Scen 6 | 237 |
| Scen 7 | 242 |
| Scen 8 | 248 |

Epilog

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Framtiden finns den? | 252 |
| Tack | 259 |
| Källor | 261 |
| Bilaga | 271 |
| Summary | 275 |
| Abstract | 293 |

Prolog

Varför teater?

Efter att ha repeterat under ungefär en månad fick jag till slut min första regianvisning av regissören: – Måste du stå där? Vad svarar man på det? Med en liten biroll som för ögonblicket stod i vägen för den stora rollen fanns det inte så mycket att säga, det var bara att flytta på sig.

Kanske är just denna något märkliga situation en av orsakerna till att jag känner mig hemma i teatervärlden, det fullkomligt absurda och oförutsedda som kan utspela sig i och kring teaterarbetet. Högt blandas med lågt och ingenting är egentligen omöjligt eller fel. Kanske handlar det om den djupa känslan av meningsfullhet som kan uppstå i arbetsprocessen när något efter många försök och misslyckanden plötsligt faller på plats; när missmodet och motståndet viker hädan till förmån för lust, lätthet och energi; när en tanke blir till en scenisk möjlighet som sedan växer till något som ingen kunde förutse, något kanske intressantare än den ursprungliga idén. Mötet med publiken, som ibland för en skådespelare kan te sig som en skrämmande hop, tillför en livsnödvändig dimension till det som sker på scenen. I samarbetet och utbytet med publiken, där det sceniska uttrycket bearbetas, kan jag antligen kanske förstå, eller förnimma, vad vi på scenen egentligen håller på med.

Det är helt adekvat att ställa sig frågan: varför teater? Varför engagera sig i till en teater som inte sällan är hierarkisk, sexistisk, odemokratisk, kategoriserande, gammaldags, långsam, dyr, elitistisk och skittråkig? Handen på hjärtat, hur ofta efter att sett en föreställning återvänder jag hem och känner energi och kraft? Ganska sällan, måste jag tyvärr erkänna. Som till

exempel uppsättningen av *Stormen* på Dramaten för några år sedan; en till döden tråkig och traditionell uppsättning som inte verkade vilja något mer än att vara tradition och med en huvudrollsinnehavare som inte kunde texten, av ilska och förtvivlan gick jag i pausen. Men det hindrar inte att jag ideligen återvänder, för när det sker, när en föreställning griper tag i och skakar om mig då är all tidigare besvikelse som bortblåst. Som till exempel uppsättningen av *Carmen* på Backa Teater i Göteborg, en rolig, rörig och uppkäftig föreställning som engagerade den unga publik som var där, oavsett om de ville engagera sig eller inte. Upplevelsen av en föreställning kan vara så stark att den går utanpå ganska mycket. Teaterns inneboende kraft vill jag gärna tro är livsbejakande och essentiell för alla människor. Den har överlevt länge och är en viktig kraft i ett samhälle. Kanske uppfattas det som patetiskt, men jag envisas: konst är en grundsten i mänskligt liv, en av de bärande byggstenarna i ett samhälle. När teater är som bäst, då är den precis motsatsen mot min tidigare uppräknig, den lever och aktiverar tankar, upplevelser och ett öppet samtal.

Jag är på tillfälligt besök, både i livet och som skådespelare. Varje föreställning försvinner, varje roll likaså. Mitt arbete med en roll består i att besöka en annan karaktär med andra förutsättningar och livsval. I det arbetet måste jag besöka andra tankar och kanske konkret tillfälligt lära eller upplysa mig om saker jag inte tidigare visste. Det är en av de märkvärdigheter som skådespeleri innebär. Att få vara på besök i andra verkligheter. Att kunna både vara i skeenden och stå utanför, att drick giftbägaren utan att segna ner och dö en kvalfull död. Det är också som besökare jag använder andra människors tankar senare i den här texten, vrider och vänder på begrepp och idéer och ser om de möjligen kan användas i teaterns värld.

Någon gång på vägen blev jag arg. Kanske var det på tionde våningen i en liten sammanträdeslokal på Stockholms Stadsteater under ett möte, då den dåvarande teaterchefen Peter Wahlqvist uttryckte att *alla är utbytbara*. Så här i efterhand

upplever jag detta uttalande i början på 1990-talet som en slags skiljelinje där omstruktureringen av institutionsteatern tog fart. Min ilska steg över hur teatern blev allt mer styrd av behovet av allt fler publiksuccéer och stjärnor att locka publik med. Ilska över hur kollegor blev illa behandlade av regissörer och teaterledningar, där personalen liksom stod i vägen för organisationens utveckling. Och till sist skam över att till slut själv vara den som lommade ut från teatern, fråntagen känslan att vara behövd. Jag börjar där, mitt i ilskan.

Teaterchefen som feodalherre¹

På 20 år har Stockholms Stadsteater ökat antalet spelade föreställningar med 50 procent.

– Fantastiskt, säger alla!

Utan att öka antalet anställda.

– Fantastiskt, säger vissa.

Stockholms stadsteater har mer publik än någonsin tidigare.

– Otroligt! sjunger alla.

Ökningen jämfört med för 20 år sedan är 7,5 procent.

– Otroligt! gnisslar en del.

Så ser verkligheten ut för Stockholms Stadsteaterns personal. Benny Fredriksson är chefen som räddat den sjunkande skutan. Han är prisad av kritiker och politiker. Han får priser. Han är kulturborgarrådet Madeleine Sjöstedts skötebarn sen hennes tid i styrelsen för Stockholms stadsteater. Benny Fredriksson är trots sin socialdemokratiska bakgrund populär bland borgerliga politiker. En pragmatiker om man så vill, eller kappvändare...

Benny Fredriksson är känd som chefen som räknar toarullar på teaterns toaletter. Han jobbar hårt. Han kommer tidigt och går sent. Och sitter i Kulturrådets och Svensk Scenkonsts styrelser. Han känner "sin" teater. Han vill bestämma själv, det sticker han inte under stolen med. Må så vara. Kan tyckas lite gammaldags, lite feodalt.

¹ Denna text var i en tidigare version publicerad i DN 2011-03-01.

Men kanske det ser ut just så inom kulturens domäner. Ett litet sammanhang med svagt fackförbund och hierarkiska strukturer. Dessutom: under samma 20 års period som påtalas ovan har antalet fast anställda minskat från 70 till 20 procent. Som frilans med mössan i hand är man inte så kaxig. Då blir man tyst. En tyst kultur. Benny Fredriksson täpper till alla hål i verksamheten. Och han är stolt över det. Styrelsen är stolt över det. Kulturborgarrådet också. Det är förstås inte med dasspapper han täpper till, men väl med föreställningar. Det är också ett sätt att täppa till truten på folk.

– Låt de jobba så mycket att det inte orkar bry sig!

Faller någon finns det många andra att ta av. Kultursektorn har en ständig arbetslöshet på 30 procent. Återhämtning, reflektion, vad är det för tjafs! Att skådespelarens arbete inte bara sker under arbetstid är det inte många som pratar om. Trots att den vanligaste frågan en skådespelare får är:

– Hur kan du lära dig alla repliker? Känns det igen?

Svaret är inte:

– Jag lär mig dem på repetitionerna på teatern, innan jag åker hem och hämtar barnen från skolan och lagar mat till alla för att sedan åka tillbaka till jobbet en gång till och spela en föreställning på kvällen.

Nej svaret är:

– Jag lär mig replikerna delvis på repetitionerna, men till största delen på min fritid(!)

Benny Fredriksson har i olika sammanhang drivit krav på att den tid det tar för skådespelaren att bli sminkad inför föreställningen inte skulle räknas in i arbetstiden. Förutom att skådespelaren sannolikt får hoppa över matlagningen hemma, så diskvalificerar detta förslag även en annan yrkesgrupps arbete. Han lär även ha drivit förslaget att den fasta vilodagen för skådespelarna helt skulle slopas. Det innebär att man som anställd ska vara tillgänglig för arbetsgivaren sju dagar i veckan. Det innebär att man är livegen och har pusslat klart! Men är man feodalherre så är man. Inget av dessa förslag har blivit realiserat, men det säger en del om den prisade Benny Fredrikssons chefskap.

Men – det här handlar inte enbart om några anställda på en kulturinstitution och deras chef. Det handlar i grunden om vilket samhälle vi vill leva i. Ordsammansättningen ”livspussel” är ett politiskt vaneord som jag har feta svårigheter med. Vad är ett pussel? Och vad är i så fall livet? Det ordet vid sidan om ”skattebetalare” är ett av det mest förklenande ord jag vet. Förutom att vara utsågade bitar ur en bild av ett tyskt alpslott, är vi dessutom reducerade från medborgare till skattebetalare. Från delaktiga till ekonomiska pretendenter.

Där finns parallellen med Stockholms Stadsteater. Feodalherrar styr från alpslott. Vi ska inte lägga oss i, inte vara delaktiga. Inte problematisera. Det finns en anledning till att andra fackförbund med stort intresse har följt med i det som hänt i teaterns värld de senaste tjugo åren. När vi gått från fasta anställningar till nästan enbart frilansare. Vad som händer med en verksamhet som befolkas övervägande av bemanningspersonal. Det vet vi ju förstås svaret på allihop: mindre inflytande. Mindre delaktighet i verksamheten. Mindre medbestämmande över det som trots allt är den största delen av vårt liv: arbetet. Just det ”livspusslet” verkar det fattas bitar till. Och det är det som är meningen. Kritik är farligt och människor som tycker saker besvärliga!

Vilket samhälle vill vi då leva i? Jag tror inte den fasta anställningen någonsin kommer tillbaka. Teaterfältet har under så lång tid levt upp till den rörlighet som krävs på arbetsmarknaden. Men det är ett stort misstag att inte problematisera de maktstrukturer som vävs i skuggan av otryggare anställningsformer. Detta är inte enbart en intern angelägenhet för Stockholms stadsteaters anställda. Det är en angelägenhet för politiker av alla sorter, för kulturjournalister och kritiker, ja faktiskt för alla. För det som händer på och bakom scenen på Stockholms stadsteater är en avspegling av hela vårt samhälle.

Vi reproducerar alla det ledarskap och den människosyn som grasserar. Varför ifrågasätts inte maktfullkomlighet? Varför glider vi långsamt med? Vilken pjäs är det som spelas upp framför oss egentligen? Vad gör Klaus Manns Mefistokarakär

Hendrik Höfgen hos oss på 2000-talet? Inte handlar väl Mefisto om oss? Vi har väl ingen mörkbrun skugga på väggen bakom oss? Nej, vi har något som är ännu värre. Hotet är internaliserat i oss. Vi är våra egna fiender. Hendrik Höfgen klättrar på oss och vi sträcker villigt upp våra händer för att hjälpa till.

Jag anklagar inte bara Benny Fredriksson, jag anklagar oss alla!

AKT 1 Skådespelare och forskning

Scen 1

Vägen från skådespelare till skrivande kritiker och forskare. Från en aktiv position inom professionen till en akademikers aktiva betraktande och skrivande – en omtumlande och befriande resa.

Frågor

Vem är jag?

En sån som gick med småsten i fickorna när jag var ute och drog barnvagn, för att kunna kasta efter bilar som inte stannade vid övergångsställe. Ja, jag är arg. Vi lever i en mycket märklig och svår tid. Har tröttnat på kapitalismen och hoppas att vi snart ska våga diskutera dess följder, på ett sätt där vi på allvar söker efter alternativ. Jag tror nämligen det är så att oavsett var man står ideologiskt behövs kritiskt samtal om alternativa vägar för att vi ska kunna uppleva en framtid. Jag är rädd för miljöförstörelser och känner mig sorgsen i tankarna på framtiden, främst ur mina barns perspektiv.

Var befinner jag mig?

Ofta de senaste åren framför datorn, vid mitt skrivbord i mitt arbetsrum som ligger i vår lägenhet i norra delen av Stockholm. För ögonblicket sitter jag kanske med ryggen vänd mot fönstret, utanför skiner solen, det är snö på marken och kallt. Klockan är t.ex. 12.35 och jag börjar bli hungrig på lunch. Någon skulle kunna klinka på ett piano i lägenheten under och utanför fönstret hör jag bilar susa förbi på Norrtäljevägen. Tvivel ger en inre stiltje, hur komma vidare? ... LUNCH!

Vad vill jag?

Helst av allt befinna mig i en arbetande process som skådespelare eller regissör, tror jag. Nej, kanske ännu hellre i en undervisande roll, eller? Det är ett stort nöje att befinna sig i akademien och att söka sig runt i litteratur och att försöka skriva något vettigt och användbart. Jag upplever ett disparat flaxigt samhälle som från en sömnig söndag framför Tv:n mer och mer har kantrat över till ett gigantiskt tivoli! Min förhoppning är att mitt arbete ska bidra till det kritiska samtalet kring den teater och kultur som har vuxit fram i en snål och individualistisk diskurs där – paradoxalt nog – kampen för att överleva som konstnär i en extremt välmående ekonomi hårdnat. Jag ser det som min uppgift att problematisera den dominerande myten om människan och skådespelaren som individualist.

Varifrån kommer jag?

Från ett medelklasshem i Göteborgs utkanter, från en familj där ingen annan har valt samma bana. Ett tyst hem där samtal var något för fest och sociala sammanhang. Är det något som finns i bagaget från min uppväxt och som jag har lärt mig bota så är det en tystnadskultur. Jag har arbetat som skådespelare i över tjugo år och uppfattar mig som en professionell kulturarbetare. Det behov av att bli sedd som fanns tidigare har med tiden omvandlats/mognat till ett professionellt och politiskt intresse av att försöka förstå och beskriva vår samtid.

Vart är jag på väg?

Svår fråga. Jag saknar det sceniska arbetet samtidigt som tanken på att återvända till teatern skrämmer mig. Jo, längtar efter det, men jag är en annan nu än då jag senast stod på scen. Doktorandstudierna vid Göteborgs universitet har tvingat mig att utmana och konkretisera spridda åsikter, inte bara om teater utan om livet och världen. Troligen leder vägen mot undervisning eller möjligen mot en mer övergripande tjänst på en teater eller liknande. Men jag kan inte ensam bestämma vart vägen leder och hur terrängen ser ut.

Rudi (Rudolf) Penka var tysk skådespelare som så småningom blev Bertolt Brechts högra hand på Berliner Ensemble och rektor och huvudlärare i scenframställning på scenskolan där. Många svenska skådespelare har arbetat med Penka i Sverige, bland annat undervisade han på scenskolan i Stockholm under perioden 1968–1986. Han utformade en modell för skådespelares arbete med sin roll: De 5 v:na. Det är alltså frågor som ska besvaras av skådespelaren för att bestämma eller undersöka rollens omständigheter. Det är dessa frågor jag besvarat här ovan, som ett led i att försöka beskriva mig själv. Vanligtvis används metoden för att tydliggöra en roll i en pjästext. Men jag tänker att den alltså kan användas för att klargöra den egna och gruppens position vid ett givet tillfälle. Metoden kan fungera som en "karta" över var den enskilda skådespelaren eller ensemblen befinner sig och är på väg i ett givet arbete. I en tid där den fasta ensemblen på våra institutionsteatrar i princip försvunnit och där nya ansikten hela tiden tillkommer eller försvinner har det blivit svårare att skapa en kollektiv bas för arbetet, eftersom kontinuerliga arbeten tillsammans inte längre är normen. Penkas metod kan vara en genväg till gemensamhet.

V:na är en möjlighet att hjälpa i en situation där alla tillfälligt engagerade skådespelare i en pjäsensemble numera *låtsas* att de är ett kollektiv, med samma eller liknande preferenser och agerar som om de förstår var den andre befinner sig. Penkas metod är åtminstone ett tydligt sätt att försöka tackla och synliggöra ett samtida problem. Med metoden eller övningen visar det sig kanske hur olika vi kan se på vår samtid trots att vi många gånger tror oss ha ganska lika perspektiv. Olikheterna är egentligen en förutsättning för att verklig intressant konst ska kunna uppstå, och därför måste vi hitta metoder för att medvetandegöra oss om dem. I början av det pjäsarbete som så småningom ska bli en teaterframställning är det viktigt att synliggöra hur alla i gruppen ser på pjäsmaterialet i ett samtida perspektiv. När uppsättningen har premiär uppfattar publiken pjäsen som ett kollektivt gemensamt berättande. Om alla på scenen har delvis olika

uppfattningar om vad som berättas, men utan att detta synliggörs och hanteras, blir berättelsen i bästa fall svag eller i värsta fall obegriplig. Att tydliggöra och tillåta olikheter i den gemensamma gestaltningen blir ett mer dialogiskt sätt att arbeta. Att problematisera var gestaltningen sker blir ytterligare ett steg i problematiseringen som kommer att artikuleras senare i denna text.

Scen 2

En del av helheten

Teatern är en utsatt plats som ifrågasätts av ideologer och politiker med olika agendor från diverse håll. Från nyliberalt håll drivs åsikten att kultur i allt väsentligt behöver bära sig själv ekonomiskt.² Teaterkonsten är för det mesta sin egen försvarare, vilket gör det lätt att anklaga argumenten för teaterns betydelsefullhet som elitistiska. Trots att teaterkonsten var en sprudlande konstart långt innan Sverige var påtänkt, är teatervärlden i Sverige så pass liten att den är känslig för besparingar. Besparingar och nedskärningar har präglat hela samhället under den period jag undersöker. Det som händer på teatern är partikulärt, men det ingår också i en större helhet.

Min egen praktik är utgångspunkten för detta arbete. Under åren som har gått efter Teaterhögskolan i Malmö 1989 har jag arbetat som skådespelare och regissör i många olika konstellationer, sammanhang och på många olika teatrar. Den mest långvariga arbetsgivaren har varit Stockholms Stadsteater, där jag var anställd i 14 år. Jag anställdes 1990 och fick fast kontrakt 1993 som sedan upplöstes 2004 på teaterns begäran. Sedan dess har jag arbetat som frilansande skådespelare och regissör. Under åren på Stockholms Stadsteater var jag många gånger tjänstledig i samband med arbete med

² Lars Anders Johansson (Kulturansvarig vid tankesmedjan Timbro): *Rädda kulturen från det offentligas förlamande hand*, Newsmill 2012-12-14. Under arbetets gång har Newsmill stängt ner (texten finns i författarens ägo).

film- och tv-produktioner eller på andra teatrar. 2008 blev jag anställd som doktorand vid Göteborgs universitet. Mitt eget förhållningssätt till teater som arbetsplats och plats i ett modernt samhälle samt synen på skådespelarens hantverk har under året vuxit fram främst utifrån egna erfarenheter från institutionsteatern och från positionen i akademien som skrivande forskare.

Teaterarbetare har under relativt kort tid upplevt stora förändringar på sin arbetsmarknad: från en ganska stabil ensembleteater till en teater dominerad av korttidsanställda frilansare. Detta har skett snabbt och är genomgående. Under de första åren av 2000-talet såg många andra branschers fackförbund med oro på hur teaterinstitutionerna gick från att vara traditionella arbetsplatser till att bli bemannade med korttidsanställda. Mitt intresse kretsar kring frågan om hur samhällsklimatet påverkar skådespelarnas hantverk och vilka strategier teatern som kollektiv kan använda för att skapa rum för utveckling av skådespeleriet i ett allt hårdare samhällsklimat. I den här texten är det de samhälleligt instiftade teaterinstitutionerna som står i fokus. Men sannolikt kan även skådespelare och teatermänniskor utanför dessa institutioner känna igen sig i mina beskrivningar och analyser. Alla påstående och tankar kring teater i denna avhandling har i huvudsak skådespelaren som utgångspunkt, skådespelaren och skådespelarens hantverk.

Tystnaden

I takt med ett hårdnande ekonomiskt klimat under 1990-talet har anställningsförhållanden försämrats för alla former av kontrakt. Ingen kan idag känna sig säker på att ens en tillsvidare tjänst varar. Nu ska sägas att i denna diskussion om anställningskontrakt är det inte formen i sig som ska problematiseras utan vad dessa anställningsförhållanden gör *med den enskilde skådespelaren och skådespelarens hantverk* i denna kontext. Forskarna Månson, Hedin och Tikkanen ser en direkt koppling mellan tystnad och rädsla på arbetsplatsen och anställningsform:

Det verkar också finnas ett samband mellan tystnad och anställningsform. Personer med tillfälliga anställningar (vikariat, projektanställning eller dylikt) är mer rädda för att gå ut med kritik än personer med en mer stabil anställningsform. De första studierna som påvisade ett samband mellan rädsla för att säga ifrån och ålder, yrke och anställningsform kom i slutet av 1990-talet. Nyare studier ger liknande resultat (Modig & Ahlin 2006). Mönstren har således visats sig vara ganska stabila över tid.³

Som vi kommer att se agerar de flesta skådespelare idag mer eller mindre med osäkerhet som följeslagare.

På initiativ från mig startades 2005 ett projekt på frilansavdelningen inom Teaterförbundet som vi döpte till *Rädslan urholkar själen*, med det uttalade målet att lyfta fram mörka historier, att belysa övergrepp som sker i namn av konstnärighet och utbytbarhet. Jag skrev en pamflett i teaterförbundets tidning *AKT* där projektet lanserades och där vi sökte människors historier. Vi eftersökte via utskick till alla lokalavdelningar på teatrar runt om i Sverige berättelser om utsatthet, orättvisor och kränkningar. Det kom in en del historier till teaterförbundet och ett antal skådespelare kontaktade mig direkt. Men oro för repressalier gjorde att det var få som vågade träda fram, eller lämna ut sina berättelser till någon offentlighet. Trots att berättelserna skulle anonymiseras så var det alltså få som vågade riskera att deras berättelse ändå skulle kunna identifieras. Projektet var tänkt att mynna ut i en skrift, en *teaterns svarta bok*, men verkligheten var tydligen svartare än vad vi insåg. Paradoxen är att på grund av rädsla och utsatthet blev den planerade boken om rädsla och utsatthet alltför tunn. Det faktiska resultatet är att jag har fått bilder av skådespelares, främst kvinnors, utsatta position, av

³ Ulla-Carin Hedin, Sven-Axel Månsson, Ronny Tikkanen, *När man måste säga ifrån* (Stockholm: Natur & Kultur, 2008) sid 20. Studien behandlar främst människovårdande organisationer.

kränkningar och orättvisor, som jag inte konkret kan förmedla vidare. Andra efterkommande rapporter och undersökningar har ändå gett en ganska klar bild över hur veckligheten faktiskt ser ut. Bland annat i skrifter som *I väntan på vadå*, *Teaterchef och "gate-keeper"*, *Tagning tystnad* och Sveriges Radios redaktion Ekots granskning om sexuella trakasserier inom teatervärlden.⁴

Det finns en utbredd faktisk oro för att verka gnällig, för att bli svartlistad, utstött eller tystad, bland många av dem jag talat med.⁵ Skammen över att vara utsatt, att inte vara värd respekt, tystar. Orsaken till tystnaden står bland annat att finna i teaterns av tradition hierarkiska uppbyggnad. Det är en verksamhet som många söker sig till, dit det är svårt att ta sig in och lätt att åka ur. De mäktiga, som företrädesvis varit män, har ett enormt inflytande över de som försöker ta sig in i verksamheten. De "stjärnor" som har nått en position har genom denna förvärvat en informell makt över exempelvis pjäsval, rollval, kollegor etc.⁶ Denna hierarki i samklang med en stark patriarkal struktur, i en samtid behärskad av ekonomism, lägger locket på i princip alla samtal ute på teatrarna idag, såväl arbetsrättsliga som konstnärliga. Denna tystnad slår en knut kring själen och påverkar yrkesutövningen och varje skådespelares förhandlingsutrymme. Men tystnaden kan även springa ur skådespelares lojalitet med projektet, regissören eller teatern som kan vara mer eller mindre tvingande:

⁴ Vanja Hermele *I väntan på vadå? Teaterförbundets guide till jämställdhet* (Stockholm: Premiss förlag, 2007), Vanja Hermele *Teaterchef och gatekeeper. Konsten att kanonisera med begreppet konstnärlig kvalitet* (Stockholms Universitet Centrum för Genusstudier Magisterkurs i Genusvetenskap VT/HT 2005), *Tagning eller Tystnad, Teaterförbundets guide till filmpolitiken*, redaktör: Gunnar Furumo (Stockholm: Teaterförbundet, 2009).

⁵ Nyligen resulterade frispråkighet i att en tillförordnad teaterchef blev avsatt i Borås. Se t.ex. "Teaterchefen fick sparken direkt" GP 2013-11-08.

⁶ Lena Endre: "Vi vill vara fria i vårt skapande", DN 2010-02-19.

Vi blir fega.

Vi lider oss hellre igenom en repetitionsperiod med en usel arbetsledare än att påtala bristerna.

Vi lider hellre tyst med den kollega som denna gång blivit regissörens backkyckling än ställer oss upp och säger ifrån.

Vi vänder bort blicken,

Vi räddar vårt eget skinn,

Vi lever i tystnadens kultur.

Vi har själva internaliserat diskursen.

Vilka konsekvenser får de omdaningar som skett på teatrarna under de senaste decennierna? Vilka strategier framtvingar dessa förändringar hos skådespelare av idag för att de ska kunna utöva sitt yrke? Vad innebär tystnaden för skådespelarens hantverk och vilka konsekvenser får det för skådespelare i sin yrkesutövning? Vilka motstrategier finns?

Scen 3

Monstret

En praktik-praktisk fråga: behöver den svenska teatern möjligen ett konstnärligt "vittne", en person vars uppgift är att vara kritisk, en narr om man så vill, som säger obekväma sanningar? Varje teater har skyddsombud, varför inte ett skyddsombud explicit för den konstnärliga processen! En person, eller funktion, som kan påvisa destruktiva sammanhang, som kan försvara skådespelare som hamnat i onåd, en funktion som kan uppmuntra till att skapa en sfär av konstnärligt skapande i den kollektiva processen. Tidigare har skådespelare med fasta tjänster kunnat fungera som ett sådant försvar för frilansare gentemot teaterledningen, men nuförtiden är få så säkra på sin position att de vågar riskera relationen med teaterledningen för en kollegas skull.⁷

⁷ (Skådespelare, man, född 1962): "Den alltmer osäkra arbetsmarknaden skapar en stress och rädsla i skådespelarkåren. När jag började var i alla fall de som var fast anställda trygga med det, men idag går ingen 'säker'.

Hos den franske filosofen och idéhistorikern Michel Foucault, utgör monstret en symbol för det som står utanför en bestämd praktiks preferenser. Kanske är det ett passande epitet för en sådan person, ett konstnärligt monster som iakttar processer?⁸ Foucault beskriver ett utanför och ett innanför en diskurs eller praktik. Utanför kan sanningen sägas, men bara innanför gränsen kan sanningen finnas: "Inom sina gränser erkänner varje disciplin sanna och falska satser men skjuter en hel teratologi av vetande utanför marginalen."⁹ Idéhistorikern Claes Ekenstam funderar i essän "Utanför diskursens ordning vandrar blott monster" på vad dessa utestänganden gör med vetenskapen. I mitt universum fungerar den konstnärliga diskurspolisen på liknande sätt, det som inte passar in i disciplinen, oavsett hur det artikuleras, får ingen plats i samtalen om konst.

Foucault menar alltså sammanfattningsvis att kontrollmekanismer som byggts in i den vetenskapliga diskursen begränsar dess möjligheter. Därför vill han "spåra hur valet av den sanning inom vilken vi sitter fast gått till". [...] Den foucaultska ambitionen är således att öppna tänkandet, att skapa en större och friare rymd för kunskapssökandet, än den rådande diskursiva ordning som ofta klavbinder vetenskapen.¹⁰

Jobben är färre och kortare. Även tillsvidareanställda är oroliga för att bli av med sitt jobb. Det är ingen bra grogrund för kreativitet. Tycker mig se tendenser till att vi blir alltmer "smidiga", tar mindre "plats", rädda att stöta oss med arbetsgivare, ser till vår egen position. Kanske bara är en logisk konsekvens; ständigt sänkta bidrag och ökad styrning/ kontroll från politiker/ myndigheter; detta skapar en känsla av ifrågasättande och konstant oro för framtiden. Då är det kanske lätt att börja huka i vinden. Men det vill man ju för fan inte. Det är i alla fall inte därför jag har valt det här yrket." (Ur enkät 1 November 2013)

⁸ Michel Foucault, *Diskursens ordning* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag Symposium, 1993) sid 24 ff.

⁹ Ibid sid 24.

¹⁰ Claes Ekenstam, "Utanför diskursens ordning vandrar blott monster", ur *Kanon ifrågasatt*, Katarina Leppänen & Mikela Lundahl (red.) (Möklinta: Gidlund, 2009) sid 210.

Hur fritt tillåts ett tänkande vara inom kultursfären? Vilka är diskurspoliser, är det några eller är det alla som bekänner sig till diskursen? Finns det i teatrarnas styrdokument utrymme för att kräva av teaterns ledning att den har en agenda där kritiska röster knyts till teatern, att teatern förbehållslöst bejakar dialog och reflektion. Kan reflektion, kritik och motstånd vara ett möjligt långsiktigt mål för utvecklingen av den svenska teatern och skådespelarens arbete?

Min sons barnsliga röst har fått sprickor, där mörkret tränger in.

*Göran Tunström Juloratoriet*¹¹

Enligt Foucault består begreppen, texterna och hypoteserna av skillnader, genom att något endast är, om det inte är något annat; det som inte skiljer sig är brus. Varje epok utgörs av diskurser som bestämmer vad som kan tänkas. Vad som utgör en epok avgörs snarare av hur den skiljer sig från andra epoker än dess egen struktur, eller vara i sig.¹² Svårigheten är att själv lägga märke till de skillnader som gestaltar den genuina diskurs nutiden är innefattad i, eftersom man själv är en del av den. Vi växer tillsammans med tiden in i det nya landskapet som hela tiden omvandlas och blir historia, vår samtid. Men det är alltså skillnaden det kommer an på, när det handlar om att beskriva marken under fötterna. Vad skiljer dagens kulturlandskap från det som odlades för drygt 20 år sedan? Detta är viktigt att komma ihåg; vi är produkter av tidigare tankar. Vi är reflexer av åtbörder. Ett restriktions-system står som *gatekeeper* till vissa diskurser, ett system som Foucault betecknar som ritualer: "En ritual bestämmer vilka kvalifikationer de talande individerna måste ha [...] den bestämmer gesterna, beteendena, omständigheterna och alla de tecken som måste beledsaga diskursen."¹³ Det är alltså skillnaden som är intressant i detta arbete, vad händer

¹¹ Göran Tunström, *Juloratoriet* (Stockholm: Bonniers, 1983) sid 7.

¹² Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Lund: Arkiv förlag, 2002) sid 43.

¹³ Foucault, (1993) sid 28.

i brytningstider? Att ställa nu mot då har inte en nostalgisk eller bakåtsträvande riktning utan min utgångspunkt är helt enkelt att förstå var vi befinner oss och vilka vägar vi kan gå.

Att ta risker

Traditionellt sett har det funnits en skiljelinje mellan finkultur och folklig kultur – populärkultur – men den uppdelningen är inte längre riktigt relevant, eftersom det inte längre går att dra någon tydlig gräns mellan dem.¹⁴ Kulturlivet i det moderna samhället har blivit alltför komplext för att enkelt delas upp på detta sätt. Kultur i meningen konstnärliga uttryck är i grunden ett mänskligt behov och därmed för basalt för att struktureras i högt och lågt. Min idé om konst utgår från just behov, nödvändighet. Kultur är grundbulten i vår existens som människor.¹⁵ Kultur hör samman med det att vara människa, den springer ur ett behov att förklara vår existens som tänkande människor. Kanske kan man tänka sig att olika skapelseberättelser kan läsas som berättelser om människans steg bort från naturen. Etymologiskt går det att härleda ordet kultur från jordbruk, alltså från ett bemästrade av jorden.¹⁶ Just detta bemästrade, att lägga den under oss är central. Skapelseberättelser beskriver ofta människan särskillnad, människans förmåga att betrakta sig själv och planera och planera sin framtid. Här börjar människans väg till ett omnipotent tänkande, där människan intar en maktposition och ställer sig utanför och över naturen. Hon tar sig rätten att bruka, och förbruka, jorden och dess resurser som hon vill. Ett tänkande som är så förhärskande att alternativ till människan som stående över naturen saknas.

¹⁴ Se exempelvis: Johan Fornäs artikel "Bryt med kulturkonservatismen", i Socialistisk debatt nummer 2-3/1984 sid 48–52.

¹⁵ Här tänker jag främst på ett kvalitativt kulturbegrepp, vilket här innebär att konsten är ett uttryck av kultur i sig, som har till uppgift att resonera och utforska en definierad kulturstruktur, där behovet att uttrycka, att berätta, är det primära.

¹⁶ Se exempelvis: Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana Press, 1988) sid 87.

När de första människorna lämnade träden och tog de första stapplande stegen ut på savannen på två ben (eller hur det nu gick till) och lämnade skogen bakom sig, skapades en klyfta, en spricka mellan människan och naturen och det var omöjlig att vända åter, vi hade ingen väg tillbaka. Konsten fick bli människans försök – ständigt misslyckade – att överbrygga klyftan mellan henne själv och naturen. Det ständiga misslyckandet är nödvändigt. Utan misslyckandet förlorar vi helt kontakten med något annat, det ogripbara. Dagens kulturella eller konstnärliga uttryck kan mot denna bakgrund ses som något icke fullbordat, *som försök* att överbrygga denna klyfta eller spricka som symboliserar vår skillnad, vår ensamhet. Grundstenen i den levande konsten är att leva med det ofullbordade. Jag ser det som blottläggande, som ett riskerande att försöka beskriva vad det är att vara människa. Som en uppgift att beskriva, tolka och kritisera sin omvärld.

En skugga blott, som går och går, är livet; En stackars skådespelare, som larmar och gör sig till en timmas tid på scenen och sedan ej hörs av. Det är en saga berättad av en dåre; låter stort, betyder intet.

William Shakespeare
*MACBETH: Akt V, scen 5*¹⁷

Vilka spår sätter tidsandan i skådespelarens arbete, vilka spår lämnar den i teatern som organisation? När samhället förändras, förändras förutsättningarna för skådespelarnas konstnärliga arbete. Förändringen från övervägande fast anställda till övervägande frilansare på alla institutionsteatrar är en genomgripande förändring. Vad medför detta för förändring i inställningen och utförandet av skådespelarens hantverk? Hur påverkar samhällsklimatet hela kollektivet, den kollektiva självbilden och synen på det konstnärliga arbetet? Har dagens skådespelare möjlighet till informellt svängrum i sitt konstnärliga skapande i en snabbare och mer oförutsägbar värld?

¹⁷ William Shakespeare, *Macbeth* (Översättning av Britt G. Hallqvist) (Stockholm: Ordfront 1985) sid 95.

Informell makt

Teatern och förutsättningarna för dess existens är alltid i förändring. Men har teatern idag rätt verktyg för att hantera dessa förändringar? Teaterns ekonomiska incitament har förändrats och kulturpengarna har blivit alltmer ifrågasatta under den period denna undersökning avhandlar. För att överleva har teatern blivit tvungen att förändras på samma sätt som andra branscher tvingats till för att överleva. Men räcker dessa förändringar till eller är det mer långtgående förändringar som behövs? Teatern förvaltar en tradition, men det behöver kanske inte innebära att de hierarkiska ledartraditionerna är oförändrade över tid? Tradition är inte synonymt med stagnation. Teaterchefen – regissören – skådespelaren: är dessa roller oföränderliga eller är dess inneboende hierarkiska sortering föränderlig? Hur kan och bör teaterns strukturella ledarskapstraditioner förändras för att möta framtiden? Min intention är att försöka fördjupa förståelsen för samtidens inverkan på skådespelarens villkor i en till synes allt mer komplex värld. Situationen på teatern och i samhället i stort riskerar att inkräkta på det som jag kommer att benämnas som "informell makt", friheten att vara kritiskt närvarande i gestaltningen.

POYAN

– Men herregud, vad är det du säger!

M/M

– Manne eller Mansour, vad spelar det för roll!

POYAN

– Men herregud ditt namn, hur kunde du!

M/M

– Vad väljer du själv; Mansour och socialbidrag eller Manne och ett anständigt liv? För mig vad det inte ens ett val – det handlande om att överleva...¹⁸

¹⁸ Annika Boholm, *Stora Landsvägen Goes Gottsunda, eller vad är det som går och går och aldrig kommer till E?*, opublicerat manuskript, 2012. Pjäsen uruppförd på Gottsunda dans och teater i Gottsunda under våren 2012.

Scen 4

Metod

Vad är konstnärlig forskning? Frågan har ställts både i interna och externa sammanhang kring forskning och akademi under ett antal år. Spänningen och relationen mellan konst och vetenskap har synliggjorts. Akademisk kunskap kännetecknas av sin specifika metod, där artikulering och transparens är självklara värden, och dessa ska tillämpas i ett nytt forskningsfält som bland annat sysslar med att undersöka den egna praktiken. Många gamla kunskapsfält har de senaste decennierna akademiserats och inte sällan ser man en ängslighet i dessa ”nya” fält kring hur man egentligen skapar *akademisk* kunskap. Förståelig kritik har tidigare riktats mot konstnärligt forskningsarbete som ostrukturerat och splittrat.¹⁹ Forskningen var och är fortfarande relativt ny vilket naturligtvis medför vissa metodproblem. Eftersom konstnärlig forskning innefattar en mängd olika konstnärliga fält och forskningen i sig har olika perspektiv, metoder och förhållningsätt blir det orimligt att på ett bestämt och entydigt sätt svara på frågan vad konstnärlig forskning egentligen är, skulle kunna vara eller kan bli. Det finns helt enkelt inget entydigt svar. Huruvida konstnärlig forskning inom designhistoria eller skådespelares arbete i förändring har något gemensamt måste först besvaras innan frågetecknet kring konstnärlig forskning kan rätas ut, om det så gäller relationen till den gemensamma konstnärliga basen eller forskningen. Den kan bara besvaras genom att konstnärlig forskning bedrivs, och genom att man utifrån den pågående och existerande forskningen diskuterar vad det gemensamma draget hos konstnärlig forskning eventuellt kan vara. Men ändå: Konstnärlig forskning kan övergripande beskrivas som forskning i konst i alla dess former. Eller som Henk Borgdorff skriver i *Artistic research and Pasteur's quadrant*: ”It is about searching, exploring and mobilising – sometimes drifting, sometimes driven – in

¹⁹ Vetenskapsrådets rapportserie 6:2007 sid 9.

the artistic domain.”²⁰ Litteraturvetaren Lars Gustaf Andersson diskuterar kritiken mot den konstnärliga forskningen i tidskriften *Skola & samhälle*:

En intressant poäng med den konstnärliga forskningen är emellertid att den liksom konsten kan släppa fram ”det osäkra, ofärdiga, motsägelsefulla och mångtydiga i våra kunskaper” (för att citera Jan Thavenius), och alltså inte bara säga oss något om världen utan också något om hur *annan* kunskapsbildning och forskning går till. När man skärskådar det problematiska i den konstnärliga forskningen, till exempel subjektiviteten och frånvaron av evidens, kan det skärpa blicken för att även den mer traditionella forskningen, ”skolboksvetandet”, präglas av subjektivitet och fiktioner. Det är bara det att det finns en retorik, en språklig klädedräkt som döljer de problemen så mycket bättre där. Vad den konstnärliga forskningen kan hjälpa oss med är att ställa de svåra frågorna till den vetenskapliga kunskapsbildningen, frågor om vilka ideologiska och materiella villkor som är styrande, vilka perspektiv och paradigm som gör det möjligt att tänka vissa saker och omöjligt att tänka andra. Det är lätt att säga om kejsaren att han inga kläder har. Men betraktaren kanske också är naken?²¹

Artikeln lyfter fram det som enligt vissa kritiker har varit kontroversiellt med konstnärlig forskning, som bristen på tydliga avgränsningar mellan forskare och forskning. Den antyder också att det finns en viss självgodhet inom mer

²⁰ Henk Borgdorff, professor i Research in the Arts, ”Artistic research and Pasteur’s quadrant”. *Close Encounters – Artists on artistic research*. Danshögskolan. Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete. Dans – forskning och utveckling. 2007:2, sid 79–84.

²¹ Lars Gustaf Andersson: ”Om konstnärlig forskning”, *Skola och samhälle*, 2011-01-15.

traditionella forskarmiljöer, som lutar sig mot traditioner av evidens och objektivitet, utan att problematisera vedertagna modeller eller det egna perspektivet, på trots mot decennier av kritik av den vetenskapssynen både inom samhällsvetenskap och humaniora (särskilt inom feministiska och postkoloniala kritiska studier). Andersson lyfter fram konstnärlig forsknings möjligheter att just genomlysa domineranta/hegemoniska tankestrukturer och ideologier inom traditionella vetenskapsområden. I min undersökning av teaterns situation idag har det å andra sidan varit nödvändigt att använda mig av kunskap och begrepp från andra vetenskapliga discipliner i analysen av teatern. När Anderson beskriver vad konstnärlig forskning kan tillföra andra forskningsdiscipliner talar han samtidigt om vad som eventuellt saknas där: en blick utifrån. I detta arbete har det varit en styrka att kunna befina mig både i och utanför mitt avgränsade fält. Jag har tvingats förhandla min egen position, mitt eget perspektiv, och tydliggöra detta för mig själv och för omvärlden. Kanske är den konstnärliga forskningen att betrakta som (ett av) akademiens *monster* som från sidan både kan betrakta och synliggöra sprickorna i dess gängse akademiska ramar?²²

För mig är den konstnärliga forskningen ett utforskande i hur man kan beskriva den konstnärliga yrkeserfarenheten, det konstnärliga kunskapsbildandet. Att transformera denna tysta kunskap till akademiskt skrift har varit en process, delvis i blindo. En av de stora utmaningarna har varit att försöka transformera ilska och frustration på arbetsplatser från arga debattartiklar till ett skrivande som är genomtänkt, undersökande och läsbart. Innan 2008 visste jag mycket lite om konstnärlig forskning och vad det innebar. Min erfarenhet av

²² I artikeln "Artistic Research – A Transition into No Man's Land" i Carsten Friberg och Rose Parekh-Gaihede (red) *At the Intersection Between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts* NSU Press, 2010 beskriver Cecilia Lagerström den konstnärliga forskningen som ett ingenmansland, som går utanför etablerade gränsområden och erbjuder konstnärer möjligheten att lämna välbekanta stigar och koncept för att skapa nya kopplingar, positioner och mötesplatser.

att senare beskriva och diskutera mitt arbete vid akademien för kollegor från teatern och andra, är att konstnärlig forskning gått från att vara ett nytt och okänt fält, till att bli mer uppmärksammat och accepterat.

I förhållande till Henk Borgdorffs beskrivning av konstnärlig forskning som sökande eller driven (*drifting* or *driven*), har också jag drivits starkt av mina frågor men mitt forskande har också inneburit ett sökande inom andra forskningsfält för att söka möjliga förklaringar till de förändringar jag sett i mitt eget fält. Detta har lett fram till ett tvärvetenskapligt sökande efter förklaringsmodeller till att förstå relationen mellan skådespelarens hantverk och den tid och det samhälle konsten bedrivs i. Av detta kan man utläsa att jag forskar *om* konst och inte *i*, vilket kan tyckas vara ett ovanligt drag av en utövande konstnär inom konstnärlig forskning. Min upplevelse är dock att befinna mig "i" konsten och försöka se "om" den. I det arbetet har det varit helt outhärligt att lära mig av andra discipliner som idéhistoria, filosofi och sociologi. Jag är en konstnär på besök, som inspireras och söker stöd från dessa fält för att öka min förståelse för min konstnärliga erfarenhet. Jag söker inte analysera, beskriva eller spåra min egen konst i relation till samtiden utan snarare samtidens relation i min egen konst.

Erfarenhet och distans

Trots min starka upplevelse av att befinna mig i konsten har jag aldrig varit så långt ifrån teaterscenen som under arbetet med denna avhandling. Samtidigt uppfyller teatern och skådespelarkonsten en stor del av min vakna tid, genom bland annat detta skrivande. Dessutom har återkommande skådespelaruppdrag i film och TV, undervisning, föreläsningar, artiklar och regiuppdrag under avhandlingsskrivandet tillåtit mig att bevara närheten till teaterkonsten. Ändå är min primära relation till teatern just nu den som betraktare. Att ha tagit ett steg åt sidan från rollen som utövande scenisk skådespelare har gett mig överblick och samtidigt, på ett analytiskt plan, gjort att jag kommit närmre hantverket.

Överblicken är kanske självskrivnen, avstånd ger perspektiv, men samtidigt har denna position av utanförskap gjort att jag erövrat en mer kritisk blick. Det är nytt för mig att se på teater utan den kollegiala närvaron i betraktandet. Kollegor betraktas annars genom det egna filtret: det kunde varit jag! Blicken riskerar att grumlas av både avundsjuka och omtanke, samt tanken på vilka konsekvenser det har för den egna prestationen. Möjligheten att se bortanför det interna, det dagsaktuella, men samtidigt ha kvar en erfarenhet och kunskap om allt vad det innebär att vara en aktiv deltagare i teaterns inre arbete är värdefull. Kombinationen av förtrogenhet och distans gör det möjligt att se hur samtiden sätter spår i konsten, bortom det specifika som varje föreställning utgör. Min ambition är att utnyttja detta ”dubbla medborgarskap”. Som varande både utanför och innanför kan jag se på skådespelaren med en skådespelares ögon utan att behöva spegla min egen sceniska gestaltning i närtid. Detta implicerar att det ligger en svårighet i att betrakta skådespeleri och iscensättning medan man själv står på scenen, ingår i ett teaterarbete, då man utsätts för risken att blicken och den analytiska skärpan grumlas av svårigheten att behålla eller erfara ett kritiskt helhetsperspektiv. Att ha foten i och samtidigt utanför skärper blicken och ger ett *annat* skärpedjup.

Det är erfarenheter av att vara verksam skådespelare i Sverige under den aktuella perioden, främst inom den institutionella teatern, som min forskning tar sin utgångspunkt i. I materialet ingår, förutom egna erfarenheter, även intervjuer med skådespelare och teaterchefer vilket ger fler röster och erfarenheter som vidgar bilden.²³ Jag har intervjuat skådespelare både utanför och i institutionsteatern samt tidigare och nuvarande chefer för några av institutionerna i Göteborg, Stockholm och Malmö. Vidare har jag intervjuat både kul-

²³ Jag har inom ramen för doktorandprojektet genomfört ett antal intervjuer sedan 2008 med tio skådespelare och teaterledare, samt genomfört en enkätundersökning. Min delaktighet i projektet ”Rädslan urholkar själen” som genomfördes inom Teaterförbundet med start 2005 utgör också ett viktigt underlag och referens för denna studie.

turjournalister och representanter för Teaterförbundet i mitt försök att identifiera hur andra ser eller upplever teaterns utveckling under undersökningsperioden. Dessutom gick enkäten ut till skådespelare i hela Sverige. Olika åldrar, kön och anställningsformer var representerade. Vidare används annan forskning från relativt skilda vetenskapsområden men kanske främst från sociologi och filosofi, men förstås även texter om teater.

Scen 5

Samtalspartner

Analytiska instrument eller metoder som varit inspirerande för avhandlingsarbetet kommer huvudsakligen från diskursanalys, men även hermeneutik och kritisk teori. De tre teoretiska traditionerna har det gemensamt att de kombinerar överblickande perspektiv med tolkande. Diskursanalys är, som begreppet antyder, en analys av diskursen, eller diskurserna. Jag förstår diskurs som: "Ett bestämt sätt att tala om och förstå världen [...] Det finns alltså ramar för vilka presentationer som kan göras för att dessa ska bli betraktade som sanna, korrekta rimliga eller vackra."²⁴ Hermeneutikens rörliga och omformande förståelseprocess som förtydligar förståelsen för förändringarna, ger liksom diskursanalysens försök att omfatta en tid eller ett scenario från olika perspektiv, en överblick. Inom kritisk teori finns en närvaro av ett subjekt som blickar framåt och prövar alternativ. Min uppgift är att leta spår i erfarenheter, vittnesmål, tendenser och kroppars placering i tiden och rummet, och att problematisera det

²⁴ Mats Börjesson & Eva Palmblad (red.), *Diskursanalys i praktiken* (Malmö: Liber, 2007) sid 13. Grunden för diskursanalys är således att vi som forskare kan studera ett fenomen och på olika sätt söka förstå, uppfatta och se med hjälp av perspektivering; Alltså att även förstå sammanhanget där det studerade fenomenet gestaltar sig, i möjligaste mån. Det finns ingen plats där vi som forskare kan ställa oss över objekten och vara neutrala, men vi kan perspektivera oss för att se fenomenen ur olika vinklar och även förtydliga våra egna diskursiva handlingar för läsaren/mottagaren att förhålla sig till.

som anses som "naturligt", "tradition" eller "ofråkomligt" enligt diskursens struktur. Här är Foucaults begrepp "eventalization" angeläget genom att det påvisar det diskurser döljer, lyfter fram företeelser och gör dem synliga.

A breach of self-evidence, of those self-evidences on which our knowledges, acquiescences and practices rest: this is the first theoretico-political function of "eventalization". Secondly, eventalization means rediscovering the connections, encounters, supports, blockages, plays of forces, strategies and so on which at a given moment establish what subsequently counts as being self-evident, universal and necessary.²⁵

Eller som Mika Hannula, professor och konstkritiker, beskriver begreppet i *Allt eller inget*: "att göra något till en eventualitet avslöjar de värderingar som är verksamma i bakgrunden. Vad som eftersträvas, vad den valda riktningen inkluderar och exkluderar."²⁶ Det är lite som att använda teaterns magiska "om" för att studera uppfattningar som vi annars tar mer eller mindre för givna.

Foucaults teorier om makt och diskurs är betydelsefulla för detta arbete, som kan beskrivas som en undersökning av relationen mellan makt och konst. Enligt Foucault är makt "inte en institution och inte en struktur, det är inte en viss förmåga som somliga skulle vara utrustade med: det är namnet man sätter på en sammansatt strategisk situation i ett givet samhälle".²⁷ I förhållande till makt är beskrivning av en diskurs viktig och vad som är möjligt inom den. Jag har tidigare talat om monstret utanför den diskursiva ordningen,

²⁵ Intervju med Foucault ur Graham Burchell, *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991) sid 76.

²⁶ Mika Hannula, *Allt eller inget: kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur* (Göteborgs universitet: Art Monitor, 2005) sid 59.

²⁷ Michel Foucault, *Sexualitetens historia, Band 1, Viljan att veta* (Göteborg: Daidalos, 2002) sid 103.

och för att ytterligare belysa positionen innanför respektive utanför citeras här åter Foucault:

I ett samhälle som vårt är *utestängnings*procedurer naturligtvis välkända. Det tydligaste och mest bekanta är *förbudet*. Alla vet att man inte får säga allt, att man inte kan tala om vad som helst när som helst och, slutligen, att inte vem som helst får tala om vad som helst.²⁸

Det jag talar om, och kommer att tala om, är ingenting okänt: utestängningsprocesser och maktutövning är en del av allas våra liv, och det är hur dessa drabbar teaterkonsten i allmänhet och skådespelarens hantverk i synnerhet som avhandlingen undersöker.

Vissa specifika begrepp kommer från närmare håll, sociologen Bo Eneroth och hans tankar om *orelationer* har gett energi åt mina tankar om en vital och lustfylld skådespelarkonst. Företagsekonomen och organisationsforskaren Mats Alvesson skriver i sin bok *Tomhetens triumf: om grandiositet, illusionsnummer & nollsummespel* om det grandiosa självbeskrivandet/självbespeglandet i dagens samhälle och hur företag, institutioner och personer är inbegripna i en tvångsmässig beskrivning av det yttre, medan vår tids tragik är att "[b]akom den grandiosa fasaden lurar tomhetens triumf".²⁹

Naturligtvis är det omöjligt att inte nämna Bertolt Brecht eller Konstantin Stanislavskij som jag är uppvuxen med i mitt skådespelarliv.³⁰ Där finns också texter av Peter Brook och även Augusto Boal fräscht i minnet. Och därför först ett avstamp med en text ur Boals *Theatre for the oppressed*.

²⁸ Foucault, (1993) sid 7.

²⁹ Mats Alvesson, *Tomhetens triumf: om grandiositet, illusionsnummer & nollsummespel* (Stockholm: Atlas, 2011) baksidestext.

³⁰ Bertolt Brecht 1898–1956 tysk regissör, dramatiker, teaterteoretiker och författare. Konstantin Sergeevic Stanislavskij 1863–1938 regissör, teaterteoretiker, pedagog, viktig för skådespelarkonstens utveckling.

George Ikishawa used to say that the bourgeois theatre is the finished theatre. The bourgeoisie already knows what the world is like, *their* world, and is able to present images of this complete, finished world.³¹

Augusto Boal är möjligen en typisk referens från 1960- och 70-talet, som av somliga kan ses som omodern idag. Med utgångspunkt i idén att all teater är politisk menar jag att Boals citat är en viktig pusselbit i samtalet om vad den post-dramatiska skådespelaren är och kan vara. Jag ser likhet med Peter Brooks tankar om "den smittbärande teatern". Med det allvar som både Boal och Brook beskriver sina arbeten finns det en politiskt hållning. Många som sysslar med teater är bekanta med regissören Peter Brooks bok *Den tomma spelplatsen* som i mångt och mycket är en utläggning av teater som konst och ett uttryck för livserfarenheter, där motsatsen är kommersialism, egenintresse och slentrian.³² Det djupa engagemang varmed dessa båda ägnar sitt arbete sticker ut i en ganska förytligad tid, vilket nästan gör en sorgsen.

Jag är sannolikt djupt påverkad av Stanislavskijs metod för skådespelare (åtminstone mitt sätt att se på hans metod), främst med avseende på hans senare samtal om skådespelarens fysiska handlingar där karaktärens fysiska handlingar hjälper skådespelaren att gestalta rollen, och kanske ordet "upplevelse" som är en översättningsrevidering av det som tidigare under 1900-talet översattes från ryskan som "inlevelse".³³ Skådespelarens förmåga att gestalta rollen benämns fortfarande i ordalag som "god inlevelse" bland annat på grund av tidigare översättningar av Stanislavskijs bok *En*

³¹ Augusto Boal, *Theatre of the oppressed* (London: Pluto press, 2008) sid 120.

³² Peter Brook, *Den tomma spelplatsen* (Stockholm: Pan/Norstedts, 1969).

³³ Se Martin Kurténs översättning av: Konstantin Stanislavskij *Att vara äkta på scen: om skådespelarens arbetsmoral och teknik; valda texter* (Möklinta: Gidlunds förlag, 1986) sid 137ff.

skådespelares arbete med sig själv.³⁴ Men jag är även mycket influerad av Brechts syn på åskådaren, där skapandet av distans mellan åskådaren och det sceniska händelseförloppet, som är viktigt för hans teaterestetik, har format mig. Han menar att åskådarens inlevelse i skeendet står i paritet med skådespelarens uppgående i rollen (inlevelse/upplevelse). För en teater med kritiska åskådare som ”skrattar åt den gråtande [...] gråter över den skrattande”, skapar ett kritiskt samtal mellan scen och salong, en skådespelarteknik som han kallade ”Verfremdungseffekt”.³⁵

En viktig utgångspunkt för mig i detta arbete, inspirerat av hermeneutiken, är att vara en aktiv iakttagare. Genom analys av det egna arbetet och erfarenheter, och genom att försöka ”infektera” eller smitta det som undersöks, är målet att försöka påvisa förändringar. Betraktaren, alltså jag, befinner sig själv i en diskurs eller med erfarenheter som begränsar eller färgar förståelsen av den undersökta kulturella företeelsen. I mötet mellan subjekt och objekt måste subjektets förförståelse utmanas för att en genomgripande, fördjupad tolkning ska träda fram. I detta skapas ett delvis nytt subjekt. Kanske är det genom denna förflyttning eller förskjutning, denna resa, som vi till slut kommer tillbaka till den initiala frågan med nya insikter; likt erfarenhetsvandringen i den hermeneutiska spiralen, med mer kunskap, som ett delvis nytt subjekt och med nya frågor.³⁶

Filosofen Hannah Arendt har, i sina texter om människan och hennes villkor, ansatser och begrepp som är fruktbara att applicera på den konstnärliga sfären. Hennes sätt att

³⁴ Konstantin Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv* (Stockholm: Frölen & comp, 1944).

³⁵ Bertolt Brecht, ”*Teaterteori*”. Jörn Donner (red) (Borgå: Tidskriften Arena, 1953) sid 42. Bertolt Brecht *Om teater*; Texter i urval av Leif Zern (Stockholm: PAN/Norstedts, 1975) sid 62–63.

³⁶ Begreppet ”hermeneutisk spiral” syftar på möte mellan individens kunskaper eller åsikter och nya erfarenheter. Detta möte leder förhoppningsvis till ny förståelse och kunskap som fortsätter i spiralen och kolliderar med nya upplevelser. Hans-Georg Gadamer *Sanning och metod* (Göteborg: Daidalos, 1997) 137ff. Johan Fornäs, *Kultur* (Malmö: Liber, 2012) sid 29ff.

betrakta människans handlande, kommunikation och identitetsskapande, utgör ett tänkande som är relevant för mig i närmandet av det sceniska arbetet som forskare. Arendt talar om en identitet som avslöjas först i handlandet:

Although nobody knows whom he reveals when he discloses himself in deed or word, he must be willing to risk the disclosure.³⁷

Identiteten beskrivs inte som någon passiv öppenhet utan som handlande, sökande, hela tiden ombildande. Den är kanske inte ens synlig eller tillgänglig för personen i fråga utan visas bara för andra, en slags o-stängd identitet, eller ska vi kanske kalla det en "öppen identitet".³⁸ Tanken för mig till ett sökande där subjektet erkänner sitt subjektiva perspektiv, men inte är främmande för att visa eller låta sig påverkas av det den möter. Arendt försöker i sina skrifter på nytt beskriva människan som en skapande handlande varelse, där just handlandet visar vem hon är och först när någon annan ser hennes handling blir hon människa. I detta avseende är även ordet en handling och Arendt beskriver ett människoliv utan ord och handling som ett ickeliv, som ett döende. Denna öppna identitet är ett sätt att betrakta världen, ett nyfiket betraktande som aldrig blir färdigt i sitt pågående omstöpanande av jaget. För den skull inte naivt, men ett ständigt sökande efter luckor i det egna medvetandet. Detta ger en tydlig bild vad gäller inställningen till själva livet, men också till konsten och i mitt fall till skådespelarkonsten, där just rollen eller karaktären aldrig får befästas. I samma ögonblick karaktären befästes dör det konstnärliga verket. Konsten och livet behöver sprickorna, ovissheten, för att ha möjligheter att söka sig vidare. Idéhistorikern Mikela Lundahl beskriver problemet på likartat sätt:

³⁷ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998) sid 180.

³⁸ Ibid. sid 179.

Snarare än en debatt är det en kritik vars viktigaste och gemensamma syfte är att framhålla att identiteter inte är givna utan föränderliga och förhandlingsbara. [...] Kanske borde vi inrikta oss på att se till att de kategorier vi har blir mer öppna än de är, och framför allt försöka hitta vägar att *hålla dem öppna*, att ingjuta en *beredskap mot stabiliseringar* och essentialiseringar.³⁹

Lundahl visar i denna formulering vad det viktigaste och kanske svåraste är med olika former av identiteter: att behålla dem öppna och föränderliga. Framför allt avser jag här den egna inre möjligheten till förändring och omformning. Men för en skådespelare gäller detta perspektiv också hur rollen betraktas genom ens egna mer eller mindre stabila kategoriseringar. Denna öppenhet och föränderlighet bygger på den egna viljan att visa sig och vara subjektiv, samt med en strävan efter förändring och omtolkning. På detta sätt kan det alltså vara möjligt att på samma gång vara kritisk, öppen och subjektiv och ändå komma fram till ett resultat som möjligen kan respondera ”objektivt” till en omvärld, objektivt i bemärkelsen transparent och sökande.

Avgränsningar

Avgränsningar är till för att göra forskningsuppgiften hanterlig och samtidigt ge möjlighet till ett helhetsperspektiv. Men varje avgränsning är samtidigt en fälla. Risken är att man också avgränsar sig själv, och blir blind för det som inte passar i det hanterbara utsnitt man gjort. Och denna risk finns för mig liksom för alla andra, att välja ut det som överensstämmer med mina på erfarenhet baserade föreställningar. Varje avgränsning innebär att man väljer bort och förenklar, renodlar. Hur ska man undvika slagsida och att så tvivel kring resultaten? Det finns ingen annan väg än att

³⁹ Mikela Lundahl, *Vad är en neger? Negritude, essens, strategi* (Göteborg: Glänta Produktion, 2005) sid 282.

vara subjektiv, men det måste kompletteras med öppenhet kring vilka perspektiv som väljs och varför. Subjektivitet blir här nästan synonymt med jaget, alltså det filter genom vilket fakta tolkas. Det är alltså oerhört betydelsefullt att redovisa när resultaten eller tolkningarna påverkar den subjektiva blicken. Till slut har uttolkaren av forskningsresultatet förhoppningsvis tillgång till ett tillräckligt stort spektrum av forskarens subjektiva transparens så att något som vi kan kalla "objektiv massa" uppnås. Den "objektiva massan" är den mängd information som krävs för att läsare ska kunna ta ställning till resultaten.⁴⁰

Förtroende

"Teater är inte roligt, det är viktigt!" En skämtsam kommentar av en kollega som får illustrera det paradoxala i skådespelararbetet: mitt i all vanda, stress och kontroll ska skådespelaren vara tillräckligt fri för att skapa konst. Det är en av utgångspunkterna i detta arbete; är det möjligt att skapa en fri och undersökande miljö i en så sluten och kontrollerad form som institutionsteatern ofta är? Hur hanterar vi det komplexa och paradoxala? Det ibland paradoxala i teaterarbetet, som både kan vara befriande och ibland förlamande, påminner mig om en situation på en kampingplats i den lilla orten Åsa söder om Göteborg i slutet av 70-talet. Jag gick förbi en husvagn med inhägnad uteplats och hörde en pappa ropa irriterat till sina barn: "*Gå inte här och spring!*" och när barnen inte såg ut att riktigt förstå hans budskap kontrade han med ännu ett: "*Ska ni vara här och leka får ni gå någon annanstans!*" Att de inte förstod hans motsägelser gjorde honom ännu mer irriterad och han reste sig ur solstolen gick in i husvagnen och smällde igen dörren. Kvar stod barnen, ryckta ur sin lek, och visste inte längre vad de skulle ta sig till.

⁴⁰ Donna Haraway, "Situated knowledge: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988) sid 575–599.

Teater är inte roligt, det är viktigt. När jag arbetar som regissör eller pedagog händer det att jag säger till de medverkande att det är en skådespelares uppgift att ha roligt. Har hon inte det är det tjänstefel. De flesta ser lite perplexa ut vid denna kommentar, och det kräver ibland en närmare förklaring. Att ha roligt implicerar inte nödvändigtvis skrattet, men skrattets dynamik som bygger på förtroende och trygghet är av stor betydelse för teaterarbetet. Skrattet befriar, löser upp, vidgar både rent muskulärt och kroppsligt men också mentalt. Det är denna frigörelse och vidgning som jag i denna text far efter. Den skapande processen behöver ett visst mått av utrymme för att skådespelarens kompetens till fullo ska kunna tillvaratas. Ofta talar man om att det man inte riktigt visste innan processen ägt rum är det mest intressanta i slutändan. Skådespelaren och regissören lägger in sina kunskaper om det förestående materialet och resultatet av arbetet blir kanske något som utvidgar deras första föreställningar om resultatet. En skådespelares uppgift är att skapa detta utrymme inom sig själv, att skapa en egen konstnärlig "informell makt", diskussion om detta återkommer senare i texten.

Sammanfattningsvis i min analys av skådespelarens hantverk tar jag alltså hjälp av begrepp och teorier om våld, makthierarkier, identitetsskapande och performativitet. Med hjälp av bland annat organisationsteori söker jag en förståelse för teaternas utveckling under den undersökta perioden. Undersökningen och den kritiska blicken på min egen profession utgår alltså utifrån min egen erfarenhet och mitt kunnande, men är samtidigt distanserad från teaterns rum genom min nuvarande position inom akademien. Avsikten är att under de följande sidorna reflektera över tidens inverkan på teaterns konst, att analysera och söka möjliga strategier för skådespelare i en ny och annorlunda kontext.

Hippolytus News. Another rape. Child murdered.
War somewhere. Few thousand jobs gone. But none
of this matters 'cause it's a royal birthday.

Phaedra Why don't you riot like everyone else?

Hippolytus I don't care.⁴¹

⁴¹ Sarah Kane, *Phaedra's Love* (London: Methuen Publishing Ltd, 2001) sid 74f.

AKT 2 Teatern som organisation

Ständigt, kära vänner, talas det om teaterns kritiska läge. Men det förefaller mig alltid, som om det inte är de uppenbara bristerna vi avser, utan en felaktighet någonstans djupt nere i teaterns egen natur. Det är inte i blomman (dvs. skådespelet) som felet ligger utan i växtens rötter, kort sagt ett grundfel i själva organismen. Så länge skådespelare och dramatiker är i händerna på en ledning, som är enbart kommersiellt inriktad, helt fri, utan någon som helst kontroll, vare sig litterär eller kvalitetsmässig, en ledning totalt i avsaknad av omdömesförmåga och vilja att skänka viss social trygghet, kommer aktörer, författare och hela teatern att sjunka allt djupare tills slutligen allt hopp om räddning är ute.

*Frederico Garcia Lorca*⁴²

Scen 1

Skådespelarens hantverk är inte isolerat från omvärlden. I detta kapitel diskuterar jag kopplingen mellan teaterns organisation och det omgivande samhället och skådespelarens hantverk i relation till teaterns organisation. Tiden är avgränsad till perioden mellan 1990-talet och idag, och organisatoriskt främst inriktad på de tre största institutionsteatrarna. Dels för att mina erfarenheter ligger närmast den organisationsformen, dels för att förändringar under perioden skedde på lite olika sätt på dessa

⁴² Frederico Garcia Lorca, "Teaterns auktoritet", ur Ingvar Holm, red., *Teater 1: Polemik, teorier, manifest* (Lund: Studentlitteratur, 1970) sid 175.

teatrar. Vad gör samhällsförändringar i relation till teatern som institution i allmänhet och för skådespelarens situation i synnerhet? Naturligtvis existerar det många olika erfarenheter, men det är främst institutionsteatern jag här koncentrerar mig på.

Från en "postfolkhemstid" var åtminstone min upplevelse att vi plötsligt satt i ekonomismens knä, utan att egentligen förstå vad som hände. Men kanske är sanningen att den nyliberala våg som sköljde in över Sverige under 1980-talet var väl förberedd i och med att "den tredje vägens politik" misslyckades. Starka krav på omstruktureringar och rationaliseringar hördes från högern och näringslivet i takt med att dålig ekonomisk tillväxt, stigande inflationen och ett depressionsliknade tillstånd bredde ut sig i Sverige.⁴³ Men kan dagens ekonomisering av kulturen även vara en effekt av både vänsterns och socialdemokratins demokratiseringsiver på 1970-talet? Det menar i varje fall kulturdebattören och f.d. kulturministern Bengt Göransson som beskriver situationen på följande sätt:

En huvudpunkt i 1974 års kulturpolitik var bekämpandet av kommersialismens negativa verkningar. Marknadiseringen av kulturen är dagens tillämpning av kommersialismen. Men det fanns också en annan strävan, inte minst hos vänstern, på 70-talet, nämligen en demokratisering av kultur och kulturpolitik. Och den strävan fick en effekt som ingen räknat med och som vi nu kan se i ett slags skrattspegel, bland annat i Stockholm där kulturborgarrådet Madeleine Sjöstedt företräder den. I det nyliberala samhället företräder politik och politiker i främsta rummet skattebetalarna och deras intressen, inte medborgarnas. De senares intressen är vidare och mer komplicerade än skattebetalarnas som enbart rör sig om att slippa betala för mycket i skatt.

⁴³ Lars Magnusson, *Sveriges ekonomiska historia* (Stockholm: Tiden Athena, 1996) sid 478ff.

Dagens problem kan således vara uttryck, inte för ett kapitalistiskt system, utan för en önskan att alla skattebetalares intressen ska tas tillvara. Och det inbjuder till en hård politisk styrning från deras sida som har ansvar för skattebetalarnas pengar.⁴⁴

Kanske demokratiseringstanken gick så långt att inget längre fick sticka ut eller vara märkvärdigt, en sorts grogrund för antielitism som passar den nyliberala individualismen som hand i handske? Det är dock det ekonomistiska sättet som den offentliga verksamheten betraktas som trots allt skapat den marknadskultur vi numer lever i. Per Lysander som var chef för Göteborgs stadsteater 1989–1992 beskriver tiden och problemet på följande sätt:

I min första ekonomiska genomgång så sa de till mig: Här är budgeten för skådespelare och som du ser är den till 120 procent in-tecknad av fasta anställningar.⁴⁵

Det var förutsättningarna för institutionerna vid ingången till 1990-talet. Detta skulle snart förändras. Jag börjar med en iakttagelse över den moderna skådespelaren och vad som krävs för att få delta inom teaterns organisation.

Den kapitalistiska skådespelaren

Eller den kapitalistiska teaterns brist på konkurrens

De senaste årtiondenas strukturomvandlingar har alltså skapat en ny ekonomisk diskurs, som blivit hegemonisk. Vi lever i dag ett kapitalistiskt samhälle, ett *marknadssamhälle* där i princip allt är till salu, till skillnad från det *marknadsekonomiska* samhälle som vi nyss lämnat, där vissa delar fortfarande befann sig utom räckhåll för marknaden. Skillnaden ligger i att marknadsekonomi är ett verktyg för att organisera mark-

⁴⁴ Bengt Göransson, e-mail 2013-11-18.

⁴⁵ Egen intervju med Per Lysander 2013-05-21.

nadsaktivitet i ett samhälle medan ett marknadssamhälle snarare är ett sätt att leva, där marknadsvärderingar dominerar praktiskt taget alla domäner.⁴⁶ Under kristiden i slutet på 1980-talet och början på 1990-talet skedde omfattande samhällsförändringar. I Sverige. Här är tiden beskriven med vinkeln från Svenskt näringsliv:

Medvetenheten om omfattningen av det svenska reformarbetet under slutet av 1980-talet och början av 1990-talet är inte så stor vare sig internationellt eller i Sverige. När Margaret Thatcher nyligen gick bort underströks på alla håll den omvälvande naturen i den politik som hon genomförde. Parallellerna till den politik som hennes ideologiske frände Ronald Reagan vid samma tid förde i USA ligger ofta nära till hands. Att de reformer som gjordes i Sverige kan ha varit av motsvarande eller större omfattning än vad som gjordes i USA eller Storbritannien finns knappast med i bilden. Det kan finnas flera skäl till detta.

Det viktigaste är sannolikt att reformerna i de anglosaxiska länderna genomfördes med utgångspunkt i en ideologisk vision, medan reformerna i Sverige ofta presenterades som tvingande nödvändigheter för att ta oss upp ur eller alternativt avvärja en kris.⁴⁷

Här talas det alltså om en ideologisk omsvängning under 1990-talet som "maskerades" som samhällsekonomiskt nödvändig, och det i en skrift från Svenskt näringsliv. Och att förändringarna var mer långtgående än de som gjordes i Thatchers Storbritannien eller Reagans USA. Sammantaget finns det möjlighet att betrakta marknadiseringen och eko-

⁴⁶ Michael J. Sandel, *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Market* (New York: Farrar Straus och Giroux, 2012) sid 10ff.

⁴⁷ Ulf Jakobsson: "Marknadsinriktade reformer lönar sig – gör fler" (Stockholm: Svenskt Näringsliv, 2013).

nomiseringen i stora delar av det svenska samhället under 1990-talets första hälft som en vedertagen utgångspunkt när till och med de som under denna tid hade stort tolkningsföreträde under denna period säger detta.

Stora förändringar skedde och teaterns värld är inte undantaget dessa förändringar, och eftersom det vi betraktar som den svenska teatern är en del av det offentliga samhället, måste vi ställa oss frågan om inte även den bör betraktas om kapitalistisk. Jag kommer i det följande att utgå från antagandet att den är det.

Ekonomismens ergo är att räkna resultat. Grundtesen är enkel, kapitalet ska maximeras. Varje satsad krona ska ge maximal utdelning, och resultatet måste kunna räknas. Enligt Nina Björk lever ekonomismen på kvantitet och expansion.

Problemet är bara att ökad produktivitet ju är en följd av ny teknik, men att det ytterst är människor av kött och blod som måste stå för ökad "konsumtivitet"; att få nya och effektivare maskiner att producera mera är inte samma sak som att få människor att konsumera mera. Så hur löser man det? Hur väcker man köplust? Hur hålls efterfrågan igång? Hur går det hela runt? Ja, metoderna är många. En är att staten och kapitalet sätter sig i samma båt och tillsammans rör med detta mål för ögonen. I dag spenderar företagen i Sverige varje år ungefär 60 miljarder kronor på marknadsföring, just för att möta den ökade produktiviteten.⁴⁸

Nu är inte teaterns "varor" i sig själva mätbara, utan man får istället mäta "varornas" förmodade effekt på marknaden. För en institutionsteater kan detta innebära krav från ägarhåll på fler publiksuccéer och ökad publik tillströmning för sin fortsatta existens. Eftersom teaterverksamhet för det mesta

⁴⁸ Se Nina Björk, *Lyckliga i alla sina dagar* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2012) sid 30.

går med vad som med ekonomistiskt språkbruk kallas ekonomisk förlust är det inom en kapitalistisk konstsyn antal åskådare som mäter resultatet och därigenom "kvaliteten".⁴⁹ Denna kvantifierbara "kvalitet" är vad som används för att legitimera verksamheten. Det råder en tämligen självklar politisk samstämmighet i att det i princip är bra med mer kultur för mindre pengar även om få uttrycker det i klarspråk. Men det finns undantag: i en debattartikel från 2012 jämförde Stockholms kulturborgarråd Madeleine Sjöstedt Stockholms Stadsteaters goda resultat med Dramatens:

Målet med kulturpolitiken är för mig och ledningen i Stockholm att kultur av hög kvalitet ska nå fler. Detta är en idé som måste gå före institutionella barriärer och olika särintressen som försvarar ett resursslöseri som innebär mindre kultur för medborgarna.⁵⁰

Vid en första anblick kan detta framstå som en självklarhet. Men om man utgår från att ekonomi alltid är uttryckt från en ideologisk plattform framstår vissa ord som särskilt betydelsefulla. Vad innebär till exempel "särintressen" för Stockholms ledning? I vilken mån är föreställningar med ett konstnärligt värde som når en mindre publik att betrakta som "resursslöseri"? Sjöstedt säger att det är viktigare att nå fler: det "måste gå före", före vad? Det konkretiserar hon aldrig. Hon undviker att säga något om konsekvensen av det politiska valet. Istället antyder hon ett samband med motsatsen – det vill säga att nå färre och "institutionella barriärer och olika särintressen". Exakt vad som avses är oklart, men det är också poängen. Meningen är att vi själva ska fylla i den betydelse som passar oss bäst, till exempel kan en inte allt för vågad gissning vara att Sjöstedt far efter de diskussioner som pågått

⁴⁹ "Ekonomisk förlust" är relativt hur man räknar, vilket det blir anledning att återkomma till.

⁵⁰ Madeleine Sjöstedt: "Nya sätt att tänka ger mer kultur" debattartikel Brännpunkt, SvD 2012-10-20.

om konsten som elitistisk och exkluderande. Eller så pratar hon om problem med att samarbeta kring vissa resurser och lokaliteter som hon tycker att Dramaten och Operan har. Att hon använder uttrycket "hög kvalitet" i samma mening blir inte mer än retorisk utsmyckning eftersom man knappast kan argumentera för att skattemedel ska användas till kultur av låg kvalitet. Den allra viktigaste frågan är förstås vad "hög kvalitet" är för något, vilket knappast någon kulturpolitiker idag vill diskutera. Och i avsaknad av en sådan diskussion blir *kvantitet* både verksamhetsstyrande och ett ideologiskt vapen. Ideologiskt är konst ett hett ämne eftersom inställningen till ett skattefinansierat kulturutbud ganska tydligt indikerar var man står ideologiskt. Dagens kulturpolitiker som är satta att styra över en verksamhet som är offentligt finansierad måste väga sin argumentation på guldväg, eftersom vårt samhälle idag är så pass ekonomiserat att det är svårt, för att inte säga politiskt omöjligt, att hävda att kulturen har ett inneboende egenvärde, bortom den kapitalistiskt definierade ekonomin.⁵¹ Det återstår i princip två argument för offentligt finansierad kultur: det instrumentella argumentet och det numerära, och detta har sin grund i den ekonomiska diskursen som styr vad som får vara viktigt och varför. Sett ur detta perspektiv är det fullt naturligt att följande skrivning i kulturpropositionen från 1974 fick stryka på foten i 2009 års kulturproposition: "kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet".⁵² Att ha kvar den skrivningen vore detsamma som att säga att kommersialismen *har* negativa sidor, vilket är inkompatibelt med nuvarande kulturpolitiska praxis. I debattartikeln som citeras ovan ställer Sjöstedt de båda verksamheterna, Stockholms Stadsteater och Kungliga Dramaten, mot varandra och

⁵¹ Ekonomi är läran om hushållande med resurser i ett tillstånd av knapphet. Ordet ekonomi kommer av det grekiska ordet oikos som betyder hus. Se bl.a. Ann-Britt Falk, *En grundläggande handling: byggnadsoffer och dagligt liv i medeltid* (Lund: Nordic Academic Press, 2008) sid 132.

⁵² Kungl. Maj:ts proposition angående den statliga kulturpolitiken; Regeringens proposition 1974:28.

jämför kostnader och publiktryck. Hon framhåller Stockholm Stadsteaters goda publikutveckling och många premiärer i jämförelse med Kungliga Dramatens sämre publiksiffror och färre premiärer. Ett centralt argument i hennes artikel gäller hur stor andel av en biljett från respektive teater som är of-fentligt finansierad, och där alltså Stadsteatern bär mer av sina egna kostnader än Dramaten – för att tala i ekonomiska termer.

Men låt oss lämna beslutsfattarna och de yttre ekonomiska krav som styr verksamheter: ökad produktionstakt, urvattnade anslag, personalnedskärningar, försämrade anställningsvillkor, *outsourcade* uppdrag och så vidare. Om vi istället närmar oss individen, i det här fallet den enskilda skådespelaren, så handlar samtidens arbetsvillkor inte bara om pressen utifrån eller uppifrån. Det mest intressanta och oroande är att individen/skådespelaren i denna ordning själv kommit att medverka till denna ekonomiska styrning. Detta är kärnan i det fenomen som Foucault kallar panoptikon. Begreppet panoptikon härleds från den engelska 1700-talsfilosofen och juristen Jeremy Benthams fängelsedesign. Arkitektonisk var fängelsebyggnaden utformat så att man kunde överblicka samtliga celler och fångar samtidigt från ett centralt beläget vaktorn, samtidigt som fångarna inte kunde se den som bevakade. Poängen var att alla fångar hela tiden skulle *känna sig* övervakade. Syftet var alltså att *tron* på att de var övervakade skulle skapa ett "självrepressivt beteende".⁵³ Kort innebär begreppet alltså att vi blir självstyrande/disciplinerade genom att vi tror (eller vet) att vi har maktens ögon på oss. Det är också det huvudsakliga syftet, att göra den övervakade medveten om att man ständigt är synlig. Makten blir därmed så "fullkomlig att den inte behöver utövas".⁵⁴

I dagens teatervärld med en majoritet av frilansande skådespelare har den panoptiska självstyrningen ökat. Varje

⁵³ Michel Foucault, *Övervakning och straff* (Lund: Arkiv förlag, 1987) sid 196ff.

⁵⁴ Ibid. sid 202.

arbetsdag blir som att befinna sig i en ständigt pågående anställningsintervju. Ganska snart omvandlas medvetenheten om en yttre styrning till en inre (möjligen omedveten) självstyrning, kontrollen integreras och blir en del av oss själva. Individer i denna struktur övertygar sig själva om det självklara i hur verksamheten styrs eller hur man måste bete sig för att få fortsätta vara en del av verksamheten. Till slut kommer vi att betrakta oss själva utifrån en ekonomistisk modell som lyckade eller misslyckade individer. Det finns bara ett sätt att uppfattas som konstnärligt "rätt" och det är att vara ekonomiskt bärkraftig. De flesta av de skådespelare som jag talat med ger uttryck för en upplevelse av osäkerhet och ängslighet som bygger på en stark känsla av maktlöshet. Detta i sin tur leder till egenkontroll över sitt beteende med det primära målet att förnya sitt kontrakt snarare än att tänka konstnärligt. Spjärnar man trots detta emot kan man bli bestraffad, vilket kan se ut så här:

När jag var yngre kvinna upplevde jag vänliga leenden och klapp på huvudet. När jag insisterade blev det obehagligt. Har naturligtvis blivit av med kontrakt och fortsatt samarbete pga. mina synpunkter.⁵⁵

Att någon blir bortsorterad från en teaterorganisation för sina åsikter bekräftar för alla som ser på hur farligt det är att sticka ut, att protestera. Inifrån en struktur kan det upplevas som svårt och riskabelt att påverka sin egen situation. Det finns mycket som pekar på att människor inom både teatern och andra yrkesgrupper numera tänker ekonomistiskt i första hand, inte moraliskt, estetiskt eller etiskt.⁵⁶Därmed inte sagt att det estetiska, moraliska eller etiska inte skulle vara viktigt för konstnärliga skapare på en teater – det är det i högsta grad – men få har "råd" att sätta det i första hand. Detta kan i förlängningen

⁵⁵ Kvinnlig skådespelerska ur enkät november 2013.

⁵⁶ David Karlsson, *En kulturutredning: pengar, konst och politik* (Göteborg: Glänta, 2010) sid 43f.

påverka de konstnärliga valen, vilket diskuteras vidare i Akt 3.
Enligt Nationalencyklopedin är

> **kapitalism** (av *kapital*), [ett] ekonomiskt system där produktionsmedlen företrädesvis befinner sig i privat ägo och där produktionen regleras av marknadskrafterna. Det är således varken stat eller kooperativ som i ett sådant system är de främsta ägarna av jord eller industrier, och **produktionen inriktas på det som visar sig finna köpare**. Samhällen och tidsåldrar i vilka kapitalism dominerar kallas *kapitalistiska*.⁵⁷

Den markerade texten i citatet är vad teatern enligt min uppfattning i hög grad tvingas sysselsätta sig med idag: att finna ut vad publiken vill ”köpa”, snarare än att finna ut vad vi som teater vill berätta. Att i detta sammanhang tala om de offentligt finansierade teatrarna som kapitalistiska ligger helt i linje med de politiska strömningar i världen som under 1990-talet sköjlde över Sverige i krisernas kölvatten. Praktiskt taget hela det politiska etablissemanget övertygades om det nödvändiga i ekonomiska och politiska, ideologiska förändringar. En viktig följd av detta var att statliga och kommunala institutioner bolagiserades (om de inte redan var det), men framför allt beslutades att de skulle drivas i enlighet med de principer som går under beteckningen *new public management* (NPM), och som efterliknar det sätt att styra som länge dominerat i många privata bolag.⁵⁸ Det synsätt som kommit att dominera är att kommunala och statliga bolag är mest effektiva om de sköts som privata vinstdrivande företag. De statligt och kommunalt ägda bolagen – som har ett uttalat

⁵⁷ NE. Min markering i fetstil.

⁵⁸ New Public Management (NPM) avser den samling av styrnings- och ledningsmetoder som gradvis introducerats inom offentlig sektor sedan 1980-talet. NPM är en bred term för flera olika managementidéer där många filosofier lånas från den privata sektorn. Med NPM kom krav på ökad effektivitet på offentlig sektor genom marknadsanpassning.

samhällsuppdrag – har därigenom fått allt större krav på sig att höja effektiviteten och sänka kostnaderna. De dåliga svenska finanserna under 1990-talet gjorde en ideologisk förändring möjlig och legitim: vi kunde gå från en blandekonomi till ett rent utpräglat marknadssamhälle, där allt fler av våra mellanmännsliga förehavanden blivit till säljbara produkter.⁵⁹ Det är bland annat på dessa grunder jag kallar vår tid för ”den kapitalistiska teaterns tidevarv”.⁶⁰

Som konstutövare finns det alltid begränsningar. Ekonomiska begränsningar är bara *en* av dessa. Idén om konstnärlig frihet handlar om friheten att skapa konstverk av något slag i ett minimum av begränsningar, utan censur. Konstnärlig frihet är alltså en idé om ett skydd för konstnärlig integritet, ett skydd för konsten som sådan. Konstnärer har länge hävdat sig ha rätt att ta sig dylika friheter i sitt avbildande eller gestaltande av verkligheten, men det innebär också ett ansvar, det medför skyldigheter och avgränsningar vilka är en förutsättning för frihetens existens. Konstnärer har som alla andra en skyldighet att förhålla sig till de lagar som konstituerar samhället och även vissa skyldigheter gentemot uppdragsgivare. Avgränsningar utgörs alltså förutom av ekonomi, även av konstnärens fantasi, förmåga eller oförmåga. Också konstnärens moral, värderingar, politiska, filosofiska eller religiösa åsikter eller tro utgör ett slags raster som kan ses som en form av avgränsning. Alla dessa begränsningar och avgränsningar bidrar till att sätta ramar för konstnärens uttrycksmöjligheter, vilket är en nödvändighet. Det är i utforskandet av dessa ramar som konst blir till. Ramen är en tillgång, detta gäller för konstnärer på teatern likväl som alla andra konstnärer. Konsten som skapas är en sammansmältning delvis styrd av ”begränsningar och avgränsningar”, där delarna även – förhoppningsvis – balanserar upp varandra. Vad som skedde under 1990-talet var att ekonomismen kom

⁵⁹ Nina Björk beskriver i sin bok *Lyckliga i alla sina dagar* utförligt ”varusamhället”.

⁶⁰ Jens Stilhoff Sörensen: ”Det postdemokratiska samhället”, Sveriges Radio OBS 2013-10-11 och 2013-10-18.

att börja dominera över de andra ramarna, på teatrar såväl som för enskilda konstnärer. Den kanske viktigaste frågan blir vad som händer med konstnärlig frihet för den utövande konstnären när ekonomismen intersubjektivt begränsar vårt konstnärskap, friheten att gestalta. Och detta infinner sig när ekonomismen får vara primär grund i skapandet, när vi lever i en tid dominerad av det kapitalistiska skapandet. Även språket infiltreras av ekonomiserande termer som tränger sig in i skapandet. Ord som blir starka meningsbärare i en definierad kultur kan kallas signalord, och i vår kontext kan dessa härledas till den ekonomiska sfären.

*Ekonomisera scenerierna! Scenekonom i generna.
Recensera ekonomerna.*

*Kulturindustri, industrikultur, luktindustri.
Tuktindustri.*

*Skattebetalare, betaskattare, skrattavbitare.
Beskrattare.*

*Investera i upplevelseindustri, Uppsleva in.
Slippindustri.*

*Skådespelare konstnärligt kapital, plakatskådepelare art.
Skådespelarplakat.*

*Effektivisera, produktivitet, visitera brorproduktivitet.
Produktera Effektivitet.*

*Rörliga kostnader, rörkost, rördakostnader.
Kostadsröra.*

*Bidrag, didrag, dibrag, bidrag, idrag, avdrag. Drag
av!*

Kundnöjdhet, nöjdkundhet, nöjdnöjdhet. Kletighet.

*Kulturpeng, kulturdäng, kulturslant, kulturtant.
Kulturfläng.*

*Skådespelare som varumärke, va haru saru?
Va, haru märke?*

Tillväxtkultur kulturtillväxt tillkulturväxt.
Kultur väx till!

Win-win. För svin-win...

När de andra begränsningarna lämnas därhän, när vi böjer oss för den kvantitativa verksamhetsberättelsen, utarmas konstnärskapet. Skådespelaren medverkar inte längre i första hand med tanke på den specifika kvaliteten skådespelaren i fråga kan tillföra utan på föreställningar om kvantitet: hur mycket publik just den skådespelaren förväntas generera. "Skattebetalarna" blir en gisslan för politikerns ängslan för att bli kritiserade, eftersom det inte är populärt att försvara den offentligt finansierade konstens kvalitet, medan det är betydligt lättare att hänvisa till kvantitet. Detta får förödande konsekvenser för skådespelarhantverket, tankegångar som utvecklas i AKT 3.⁶¹

Påståendet är alltså att skådespeleriet begränsas i den kapitalistiska teatern. I dagens Sverige begränsar det kapitalistiskt genererade urvalet konstarten. Det finns många olika kriterier för att välja en skådespelare till en roll, men i den kapitalistiska teatern dominerar en: den *säljbara* skådespelaren. Kapitalismen är kortsiktig och historielös, dess konsekvens är ett radikalt motstånd mot tradition, den är okänslig för andra värden såsom jämlikhet, jämställdhet och rättvisa, om inte teatern eller skådespelaren bokstavligen tjänar på att vara något av detta. Den kapitalistiska teatern arbetar enbart med närminnet, det som fungerade bäst senast, fungerar troligtvis bra igen. Därför tenderar samma skådespelare att återkomma i stora roller, ideligen. Av urvalet att döma kan man tro att vi har ett ganska begränsat antal skådespelare här i landet, trots att motsatsen är fallet. Men det kapitalistiska tänkandet begränsar på detta sätt kulturutbudet. Bristen på kontinuitet gör det trångt i kulisserna: de som redan har haft framgångar får bärande uppgifter i första hand. Ett kapitalistiskt kulturutbud

⁶¹ Idén om att befinna sig *framför rollen* utvecklas i AKT 3: Skådespelarens hantverk.

försämrar alltså skådespelarkvaliteten genom att ett väldigt snävt kvalitetsbegrepp har blivit det huvudsakliga kriteriet för att välja skådespelare: förmågan att attrahera publik. I Skådespelarsverige råder en hög arbetslöshet: den ständiga arbetslösheten för skådespelare är upp till 30 procent.⁶² Dessutom har den moderna institutionsteatern nästan helt släppt tanken på kompetensutveckling, konstnärliga experiment, samt ett i viss mån självpåtaget ansvar för de nytexaminerade skådespelarna. Detta har gradvis tagits över av andra institutioner, exempelvis universiteten, Teateralliansen och "projektinflationen", vilket skapar hårdare gränsdragningar inom kulturlivet. Teatrarna väljer att se till sina egna institutionella ekonomiska behov istället för ett gemensamt utvecklande av svensk teater. Man bör fråga sig om inte en teaterinstitution, precis som den enskilda skådespelaren, har en skyldighet mot samtiden och medborgarna att ta risker, att våga ge anställda utmaningar och att arbeta långsiktigt?

Vi är alla medspelare i den kapitalistiska agendan, vi tänker inifrån den, vi formar våra skådespelarliv kring den, vi agerar som om det var den enda möjligheten. Vi är alla som Jupiters månar som kretsar kring planeten, kapitalismen, utan att leta efter lösningar någon annanstans. Vi sitter fast i kapitalismens dragningskraft. Skådespelaren måste värna den egna karriären för att få jobb, och det innebär främst att synas över den grå kulturarbetarmassan. Men är verkligen en god skådespelare synonym med många träffar på internet? Ibland kan man tro det om man slår upp en tidning. Har någon gjort en stor roll i en populär film spelar det ingen större roll om denna aldrig har agerat förut, den är plötsligt en skådespelare, en stjärna. I ett enda slag har denna person tillskansat sig ett yrke. Ergo är det viktigare att synas än att kunna yrket. En stjärnkult – som alltid har funnits – har nu fått större och snabbare genomslag än någonsin förr tack vare ren försäljningslogik. Förr tog det för det mesta tid att bli en stjärna, och för det mesta var man tvungen att skola in sig i

⁶² Statistik, Jaan Kolk, Förbundsdirektör Teaterförbundet 2013-10-24.

yrket. Att synas oberoende hur eller varför har på ett paradoxalt sätt blivit viktigt för ens karriär, sitt varumärke. Det spelar mindre roll om det handlar om lekprogram eller privatliv. Men blir man verkligen en bra skådespelare efter en stor roll på film eller teatern? Och är stjärnstatus liktydigt med goda skådespelarkvaliteter? När frågorna ställs på det viset blir svaret naturligtvis nej. Men vikten av att synas i bruset kanske övervärderas både av den som blir synlig och de andra som ser på. Vi kanske går med på denna logik för att vi tror att vi måste. Hur ser egentligen relationen ut mellan individen och kollektivet på teatern och hur flexibla och synliga måste vi göra oss för att platsa i den kapitalistiska kulturen?

Inför sommaren 1988 hängde det en lapp på Teaterhögskolan i Malmö, där jag då hade studerat två och ett halvt år, det handlade om en provfilmning i Stockholm för en filmroll, en stor roll. Jag tog mig till Stockholm och provfilmade. Det gick tydligen bra, för någon vecka senare bad de mig återkomma för ytterligare provfilmning. Till slut (efter en evighet) valde de mig till rollen. Inspelningen skulle börja i augusti och endast ett fåtal dagar låg under hösten när terminen hade börjat. Malmö teaterhögskola var då den teaterhögskola som mest betonade den kollektiva aspekten på skådespelarens arbete. Den dåvarande prefekten Radu Penciulescu var nogg med att studenterna skulle få arbeta ifred på skolan utan alltför stor inblandning från den professionella teatervärlden. Med denna vetskap ringde jag rektorn och bad om ledigt för dessa dagar. Detta var innan mobiltelefonens tid så rektorn som var på sitt lantställe på Österlen fick man endast tag på genom att ringa hans granne. Efter någon dag kom det ett negativt meddelande från skolan, de nekade mig ledighet. Om jag mot deras beslut skulle medverka i filmen skulle min plats på skolan ifrågasättas. Ett beslut som jag ganska raskt fann mig i trots att det kändes bittert. Modstulen vidarebefordrade jag beslutet till filmens producent. Efter att produktionsledningen också hade ringt till skolan och fått ett negativt besked sa till slut regissören Agneta Fagerström: "Jag tycker du ska tacka ja ändå!" Hon kunde inte alls förstå

vitsen med en sådan hållning från skolan, jag tvekade och kände hur en stor möjlighet gick mig ur händerna om jag tackade nej. Till slut tackade jag ja, trots risken att eventuellt bli utsparkad från skolan inför sista året. Flera i min klass var ytterst besvikna på mig och tyckte att det var ett svek, vilket under de rådande omständigheterna stämde. Till slut lugnade det ner sig, ledningen beslutade att jag trots allt fick gå kvar, och senare på hösten långt efter filminspelningen blev jag åter en del av skolans kollektiv. I stunden kändes beslutet att medverka i filmen livsavgörande, vilket det förstås inte var. I stunden kände sig kollektivet, skolan, klasskamraterna svikna, vilket de blev, i enlighet med den tidens, och den skolans normer och värderingar. Jag hade dåligt samvete och kände mig egocentrisk, vilket förstås var sant enligt samma normer. Men varför berätta denna historia? För att illustrera hur annorlunda klimatet är idag, och i hur hög grad tiden påverkar oss som individer. Vad som betraktades som ett svek för 25 år sedan är idag ett karriärstrategiskt val och ett ekonomiskt beslut, genom att en filmroll kan skapa framtida arbetstillfällen. Framgång idag lutar sig inte enbart mot ära, den mäts även i pengar. Vad som självklart är rätt och fel i ett ögonblick i historien är annorlunda i ett annat. Detta gäller både historiskt och geografiskt. Vi är barn av vår tid och om vi inte reflekterar över tiden och dess gång växer vi aldrig upp.

Scen 2

Att synliggöra maktrelationer

”Företagiseringen” som skett under 1990-talet av den offentliga sektorn har bland annat lett till att offentligt tillsatta styrelser gått från att vara politiskt styrda till att istället bli ekonomiskt styrda. Det kan vid första anblicken tyckas vara bra eftersom många anser att politisk styrning inte hör hemma inom den fria konsten. Men det är i viss mån en chimär, eftersom ekonomisk styrning snarast är en ”förtäckt” politisk styrning. Att styra och reglera verksamheter med hjälp av

ekonomi kan aldrig vara opolitiskt även om det framställs så, eftersom ekonomismen redan är ideologisk. Att ”öronmärka” anslag är bara ett exempel på det.⁶³ Att inom kultursfären använda publikens storlek som legitimering inför skattebetalarna för att styra är ett annat exempel på politisk styrning via ekonomi. Styrelsen för en offentlig institution kan använda ekonomi som ideologisk styrning utan att behöva motivera besluten med andra argument än just ekonomiska. Besluten hänvisas till de ekonomiska ramar man har till sitt förfogande, man gör sig immun mot protester genom att hänvisa till ekonomi, kvalitetssäkring och skattebetalarnas rättigheter. För en teaterorganisation är ledarskap på samma gång auktoritärt, informellt och traditionellt. Det är avhängigt av med vilka ögon man tittar på ledarskapet eller på organisationen. Organisationsteori är ett stort fält i vilket denna studie bara kan skrapa på ytan. Det Foucaultska begreppet *eventalization* som finns beskrivet i AKT 1 kan vara lämpligt att återknyta till med hänvisning till en metod för sakernas belysning.⁶⁴ Att ifrågasätta ”självlara” sanningar och att kritiskt granska de utsagor, möten, kontaktnät och strategier som vid en viss tidpunkt fastställt orsakssamband som senare betraktas som universellt och nödvändigt, det är att eventualisera. Eller för att använda Hannulas ord: ”Att göra något till en eventualitet politiserar handlingar och vanor som vi antagit eller trott vara normala. Det återbördar mångfaldens tecken till den enfaldiga jordmånen.”⁶⁵

Men först några resonemang kring makt, normer och kategoriseringar. Eftersom jag är verksam både som skådespelare och regissör ser jag gestaltande från två perspektiv, vilka emellanåt sammanfaller. Det huvudsakliga arbetet på teatern

⁶³ Ett kulturpolitiskt grepp har sedan många år varit att ”rikta” stöd till förmån för olika grupper av publik. Eller att fördela i enlighet med det kritiserade systemet i Stockholm där fria teatrar ”belönas” i relation till publik-siffror.

⁶⁴ Se AKT 1, *Samtalspartner*.

⁶⁵ Mika Hannula, *Allt eller inget: kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur* (GU: Art Monitor, 2005) sid 59.

som skådespelare är att gestalta en roll som på olika sätt definieras och ringas in under arbetsprocessen samtidigt som den individuella skådespelaren definieras som medarbetare i ett kollektiv. Rollen i dramatiken, i pjäsen, har oftast vissa givna förutsättningar i termer av ålder, kön, etnicitet eller sexualitet osv. Dessa tolkas av skådespelaren samt av regissören. Rollen tolkas genom ett raster av egna föreställningar, kategoriseringar och fördomar. Gestaltandet av kategorier blir på teatern präglad genom dramatikern, regissören, kollektivet och skådespelaren. Tolkat blir det sedan dessutom genom publikens och kritikers kategoriseringsraster. Teatern som organisation och offentlig arena har, enligt min mening, ett viktigt uppdrag i att synliggöra över- och underordning i samhället.

Ett historielöst samhälle byggs kring falska föreställningar om normalitet. Likväl präglas vi av dessa och bygger vår självbild runt vår relativa jämställdhet och fördomsfrihet. Vem bestämmer normen? Vem skriver historien och sätter normen? För bara 80 år sedan blomstrade den svenska rasbiologin: från 1934 fram till 1976 tvångssteriliserades 63 000 människor i Sverige, varav övervägande delen kvinnor. När aids kom till Sverige på 1980-talet stigmatiserades i synnerhet homosexuella män av det svenska samhället liksom av den svenska staten, vilket nyligen skildrades i TV-serien *Torka aldrig tårar utan handskar*, med manus av Jonas Gardell. Bertil Lundmark, verksam vid Statens institut för rasbiologi, skrev 1939 följande:

Det torde helt enkelt ligga så till, att de nordiska stammar, som bildade indoeuropéerna, varit skarpt medvetna om sin psykiska och fysiska överlägsenhet och ej tolererat någon uppblandning. [...] Ett inslag av zigenarblod även i stark utblandning verkar ofta rent förstörande på individens moraliska (mindre dess intellektuella) halt. [...] Pro primo kan tyvärr rashygien knappast komma mycket längre än att den håller de värsta graderna av urartning någorlunda tillbaka.⁶⁶

⁶⁶ Ur Föreningen Heimdals årsbok 1939, citerat ur: Ola Larsmo, *Djävulsso-*

Dessa exempel får beskriva hur nära i tid vi är helt andra normer än de föreställningar vi har om våra egna normer och värderingar idag. Det är lätt att ta avstånd från, i dagens upplysta ljus, historiskt tvivelaktiga ideologier och främmandegöra dessa från oss själva. I det ligger ett problem, i och med detta avståndstagande skapas ett digitalt tillstånd, "att vara eller inte vara". Betraktar man sig "att inte vara" saknas eventuellt motiv för att kritiskt granska sina egna fördomar och tvivelaktiga kategoriseringar, eftersom de då per definition inte finns. Redan som små socialiseras vi in i kategorier som blir så naturliga för oss att de är svåra att upptäcka eller avtäckta. Vi ser inte skogen för alla träd. Visserligen kan vi ofta visuellt avgöra vem som är kvinna/man, viss etnicitet leder tankarna till ett visst geografiskt område, ålder går att avgöra, handikapp kan vi ibland se utanpå en människa. Men vad gör vi med detta, vilka föreställningar följer med dessa kategoriseringar?⁶⁷ Den ihåliga trygghet kategoriseringar kan innebära gör det svårt se förbi dem, man blir själv en aktiv del i dessa.⁶⁸ Det finns ett nästan automatiserat motstånd hos människor i maktställning att se sin egen överordning, den vite mannen är rädd att förlora sin särställning. När exempelvis positiv särbehandling i form av kvotering kritiserats glöms lätt de problem bort som skapats av att den vite mannen under lång tid varit positivt särbehandlad och inkvoterad inom de flesta områden i samhället. Själv kom jag in på Teaterhögskolan i Malmö 1986. Platserna var könsmärkta, 6 män och 6 kvinnor antogs till utbildningen. Till synes jämställt, tills det står klart att intagningsjuryn har att välja på två gånger fler kvinnor än män.⁶⁹ Idag finns det möjlighet att frånga denna särbehandling, men det görs som regel bara som undantag. Men i ljuset av den aktuella debatten angående kvotering av

naten – Ur det svenska batets historia. (Stockholm: Bonniers, 2007) sid 105.

⁶⁷ Göran Ahrne, *Att se sambället* (Malmö: Liber, 2007) sid 9f.

⁶⁸ Se till exempel: Fanny Ambjörnsson, *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer* (Stockholm: Ordfront, 2004) sid 53ff.

⁶⁹ 1985 då jag sökte var det totalt 528 sökande, 346 kvinnor och 182 män.

kvinnor till bolagsstyrelser får jag säga att vi inkvoterade män inom teatervärlden hankar oss fram rätt bra ändå.

På många sätt är den normativa makten fortfarande ett stort problem inom teatern. Historiskt är teaterdramatiken framför allt skriven av män för män. Detta är fortfarande ett problem. De teaterorganisationer (eller institutioner) som finns i Sverige vilar på en hierarkisk tradition och därmed är risken att de i sin struktur förblir konservativa och reproduceras undertryckande kategoriseringar. Det har över tid blivit bättre. Vi har i Sverige fått anställningslagar, skyddsombud, Jämo, DO m.m. Vi har lagar mot särbehandling och diskriminering på grund av kön, etnicitet, sexuell läggning eller funktionsnedsättning. Trots detta är orättvisorna seglivade. Gatekeepereffekter skapar problem och företrädelsevis män i maktposition som "inte är emot jämställdhet" väntar passivt på att kvinnor "ska ta för sig"⁷⁰ Att tydliggöra olika former av över- och underordning är ett sätt att komma tillrätta med dem. Svårigheten är att få de som hegemonin utgår ifrån att inse och erkänna sin överordnade ställning och att aktivt arbeta för ett rättvisare samhälle. Detta kan innebära att vi med privilegier måste lämna ifrån oss lite av dem, eller tillåta att andra grupper kommer ikapp. Känslan att förlora något är drivande i motståndet. Jag är smärtsamt medveten om min egen privilegierade position i världen, och alla "normativa härskare" måste ständigt problematisera sin egen position och perspektiv i världen.⁷¹

Är ekonomi en egen klassificeringsmetod? Vår överordning i Sverige, i nord, bygger på att andra har det sämre. Vi speglar vår ekonomiska makt i syds, sämre ekonomiska standard och om syd närmar sig oss ekonomiskt skrämmer detta oss så till den grad att vi inte låter det ske⁷² Det är tryggast för

⁷⁰ Se bland annat: Vanja Hermele *In som ett lamm, ut som en tigrinna* (Stockholm: Natur och kultur, 2012).

⁷¹ Donna Haraway *Apor, cyborger och kvinnor – Att återuppfinna naturen* (Stockholm/Stehag: Östlings bokförlag Symposium, 2008) sid 88.

⁷² Homi Bhabha, *Location of culture* (New York: Routledge Classics, 1994) sid 85–92.

oss om världen är lagom jämställd, inte *för* stora klyftor viket ger oss dåligt samvete, men inte heller *för* lika förutsättning som gör oss rädda och protektionistiska. Det skulle alltså vara av värde om denna ekonomiska makthierarki tydliggjordes och kanske prövades mot alternativa perspektiv. Vi befinner oss i ett ekonomistiskt paradig. Denna ekonomism motverkar försöken att utjämna klyftorna i samhället, och i världen. Värde-mätaren ekonomi riskerar att överskugga allt annat sambandssökande. "Hur mycket kostar det" och "har vi råd med det" följer oss vart vi går. Maktutövande som explicit bygger på att de diskuterade kategorierna alltid kostar för mycket, offerar vår värdighet. Vi har inte råd att låta bli att ifrågasätta över- och underordningar i vilka sammanhang och eller konstellationer de än uppträder. En i sammanhanget liten organisation som den svenska teaterinstitutionen är inget undantag. Det ekonomiska paradigmet överskuggar diskussioner kring konstnärlig utveckling, hierarkier, kön och etnicitet. Det krävs en medveten förändringspolitik på våra teatrar både för en autentisk genomföringsstrategi och för att synliggöra och göra den egna organisationen transparent.

Bilder av ledarskapet

Vi är ständigt omgivna av organisationer. Familj, vänner, föreningar, arbete, samhällsfunktioner är alla organisationer ur ett teoretiskt perspektiv. Samhället, moderniteten, är byggd på institutionaliserade organisationer. Alla organisationer styrs på formella eller informella grunder. Hur vi bedömer organisationens funktion, hur vi ser på ledarskap beror, vid sidan av vad teorier säger, i grund och botten på hur vår verklighetsuppfattning ser ut.

Teorier om – och synen på – ledarskap (konsten att vara chef) genomsyras av synen på människan, vilken på en genomgripande nivå har förändrats genom århundradena. En vanlig människosyn idag grundar sig på synen som blev förhärskande i samband med nationalstatens födelse. Mycket förenklat kretsar tänkandet kring nationer och nationsgränser kring att behärska människans inneboende, medfödda

våldsamhet. Att försvara det kända mot det okända. Nationen är det kända, det andra, utanför nationen, är anarki. Eller som den preussiska generalen Carl von Clausewitz uttryckte det; "Krig är blott en fortsättning på politiken med andra medel."⁷³ I von Clausewitz arbete *Vom Kriige* (Om kriget) från 1830, analyserar han krig och krigföring, och driver där tesen att krig och politik är olika uttryck för samma behov. Långt in på 1900-talet användes hans teorier vid militära högskolor. Det maktrealistiska paradigmet, som har sin grund i samma teorier, bygger på idén om nationalstaten. Vi har levt med detta paradigm sedan den westfaliska freden 1648 brukar det sägas.⁷⁴ Europas gåva till världen är nationalstaten, även om nationalstaten framställs som den var det naturgivna sättet att organisera människor och territorium på. Medlemmarna i en nationalstat upplåter en del av sin "frihet" till nationalstaten i utbyte mot säkerhet och välstånd. Nationalstaten ges monopol på våld. I maktrealismens samhälle är utgångspunkten föreställningen om den egoistiska människan som har svårt att relatera till andra på ett fredligt sätt. Jämvikt råder bara när parterna är lika starka. Klassikern i detta sammanhang är Thomas Hobbes, som i *Leviathan* betonar människans egoism och menar att utan en suverän härskare skulle alla bekämpa varandra om möjligheten fanns.⁷⁵ Denna något pessimistiska syn på människan och hennes natur, diskuterar jag här, finns med i synen på auktoritet i vissa situationer. Synen på människans väsen genomsyrar även synen på ledarskap. Eftersom vi socialiseras in i mönster kring sätt att tänka och se på världen blir ledarskapsdiskursen styrd av vår egen an-

⁷³ Carl von Clausewitz, *Om kriget* (Stockholm: Bonnier fakta, 1991).

⁷⁴ Björn Hettne, *Internationella relationer* (Lund: Studentlitteratur, 1992, 1996) sid 14ff.

⁷⁵ Thomas Hobbes, 1588–1679, engelsk filosof och politisk teoretiker. Hans mest kända verk är *Leviathan* som kom ut år 1651. Människans naturliga beteende är enligt Hobbes egoistiskt och inriktat på överlevnad. Hennes strävan är att sätta sig över andra människor och skaffa sig egna fördelar. I naturtillståndet blir hela livet ett allas krig mot alla. Vilket alltså samhällskontraktet bryter genom att vi avsäger oss naturtillståndets frihet mot staten säkerhet i utbyte mot makt. *Leviathan*, kap. XIII, XVIII.

passning. Jag själv som är född på 60-talet är starkt påverkad av idén om den vite medelålders mannen som familjens självklara ledare och ekonomiska garant. I olika former av kris, aktiveras dessa bilder som svar på hur vi ska förhålla oss till krisen. Ibland handlar det om ren överlevnad, ibland om hur individen ska förhålla sig för att få behålla jobbet. Upplever vi hot kan reaktionen bli att återknyta till vad vi uppfattar som genuint naturliga för oss människor: vi underkastar oss en dominant ledare. Ledaren kan vara dominant av samma orsak, för att denne är övertygad om att det är bästa sättet att genomlida krisen. Nir Halevy, forskare vid Stanford Graduate School of Business, ger en koncis sammanfattning:

Nice guys don't make it to the top when their group needs a dominant leader to lead them at a time of conflict.⁷⁶

I kris spelar vårt intellekt inte så stor roll, då utlöses reflexer – medfödda eller inövade. Ett begrepp som kastar ljus på sådana händelsekedjor är "kristallisering".⁷⁷ Kristallisering är en beskrivning av ett tillstånd i en organisation, ett begrepp som lanserats av organisationsforskaren Bengt Abrahamsson i boken *Hierarki: om ordning, makt och kristallisering*. En organisation kan kristalliseras, stelna i en hierarkisk form, vid yttre eller inre hot. I vissa fall är detta en förutsättning för organisationens funktion. Under exempelvis en brandkårsutryckning kristalliseras organisationen då alla måste veta exakt vilken uppgift den har och vem som för befäl. Kristallisering är alltså den process genom vilken grupper och kollektiv åstadkommer centralisering av auktoritet och maximal koncentration på en gemensam uppgift i enlighet med deras gemensamma önskan att åstadkomma ett resultat som är ändamålsenligt för alla.

⁷⁶ Se Brian Amble: "Leadership and dominance", management-issues.com 2110-10-11.

⁷⁷ Bengt Abrahamsson, *Hierarki: om ordning, makt och kristallisering* (Malmö: Liber, 2007) sid 55.

Om vi inte ifrågasätter våra egna automatiserade tanke-mönster, tar det långt tid innan nya modeller blir giltiga för oss. Det som driver oss, som accepteras i vår gemensamma kollektiva diskurs, förändras inte av politiska eller moraliska beslut. Åtminstone inte i brådrasket. Dessa måste nästas och nästas igen för att förändras. Enligt Foucault tänker vi inuti diskursen, vi tänker vad diskursen gör det möjligt att tänka, och för att förändra sättet att tänka måste diskursen förändras.⁷⁸ Judith Butler å sin sida använder begreppet *performativ* för att beskriva de talakter som bestämmer oss som varelser och kön i det offentliga rummet. Det innebär att den rådande makten styr akterna, vilket får till effekt att det tar lång tid att förändra performativa värden då makten i sig först måste förändras eller stötas.⁷⁹ För att åstadkomma förändringar av diskurser, eller de performativa modeller som vi lever med måste vi "gymnastisera" våra fördomar och fundera över vad de egna handlingarna eller tankarna grundar sig på. Tanken på ett "naturligt" ledarskap som styrt via vårt ur-DNA, och som inte går att förändra tycks t.ex inte längre giltig. På 2000-talet har det visats sig att DNA faktiskt påverkas av miljö och tidiga erfarenheter, och att dessa förändrade DNA kan ärvas vidare till nästa generation.⁸⁰ Miljöpåverkan kan alltså påverka DNA och ärvas vidare, vilket den franske biologen Jean-Baptiste de Lamarck spekulerade om redan på 1700-talet. Detta i sig betyder att det inte finns en inre opåverkad naturlighet i människan. Människosläktet befinner sig snarare i en ständig process: förändras, förvärras, förbättras. De föreställningar som vi kan tänkas ha om ledarskap som bygger på den starkares förmåga till överlevnad kanske inte har så mycket med människans evolutionära historia att göra som den ideologi socialdarwinism och annan liberal 1800-talsideologi spridit de senaste dryga 150 åren. Det kan lika gärna vara människans

⁷⁸ Foucault, (1993) sid 22ff.

⁷⁹ Judith Butler, *Könet brinner* (Stockholm: Natur och Kultur, 2005) sid 99ff.

⁸⁰ Detta relativt nya forskningsområde kallas epigenetik: vetenskapen om kemiska förändringar i arvsmassan. NE.

förmåga till anpassning och samarbete som är nyckeln till människans nuvarande dominans av det kända världssalltet. Och att det ledarskap som vi är fostrade att se som naturligt snarare har en politisk-ideologisk bakgrund.

Föreställningen om det starka ledarskapet bygger ofta på idéer om "naturliga hierarkier". Machiavellis mycket spridda och inflytelserika *Fursten* får ibland stå som modell för det "onda" ledarskapet – om än kanske orättvist – med inbyggda hierarkier som bygger på ett dominansförhållande där målet helgar medlen. Någon måste leda flocken, den starkaste. Flocken rangordnas efter styrka. Detta rangordnande, i dagligt tal kallat hackordning, positionerar individer efter deras inbördes styrka. Begreppet hackordning myntades av den norske psykologen Thorleif Schjelderup-Ebbe som på 1920-talet gjorde observationer på höns som i en sluten miljö led brist på föda. De blev stressade och började hacka på varandra. Men de hackade inte på varandra slumpmässigt utan i rangordning från den starkaste till den svagaste, därav begreppet hackordning.⁸¹ Liknande försök av andra forskare på andra arter gav senare liknande resultat. De starkaste blir ledare, de svagare leds. Ledarskapet bygger på ett repressivt övertag.

På 1960-talet, bland annat genom Thelma Rowells observationer på Rhesusapor, började hackordningsteorierna kritiseras.⁸² Kritiken gick ut på att alla försök var gjorda på olika arter av djur i fångenskap eller i extrema miljöer med t.ex. matbrist. Alltså hade försöken inget med någon egentlig "naturlighet" att göra, utan en konstlad naturlighet. Som bland andra Donna Haraway har visat har djurförsök alltför ofta utformats som en spegel av samtidens ideologi. I de fall hon studerat: amerikansk patriarkal, kolonial och kapitalistisk ideologi.⁸³ Thelma Rowells studier på vilda Rhesusapor visade

⁸¹ Hans Lind (Red.), *Djurens beteende* (Stockholm: Forum, 1979) sid 239.

⁸² Thelma Rowell, *Social Behavior of Monkeys* (England: Penguin Books, 1973).

⁸³ Donna Haraway, *Primate vision: Gender, Race, and Nature in the World of Modern science* (New York: Routledge, 1989). Donna Haraway, *Apor*

istället att hierarkier är sällsynta. Snarare visade en strikt rangordning på en sjuk flock, att den inte lever i harmoni.⁸⁴ Inte ens hos vargar, som ofta får exemplifiera makt som bygger på fysiskt övertag, kan man egentligen hitta renodlad dominans och underkastelse. Vargflockar uppvisar ofta vad vi kan kalla familjebeteende med kärlek, respekt och frivillighet, snarare än rädsla, underkastelse och hierarki, med alfavargen i toppen. I en vargflock verkar det förhålla sig så att den leder som för tillfället behöver leda och gör det genom att de andra i gruppen tillåter detta, man blir så att säga tillfälligt tilldelad ledarskapet av de andra i gruppen.⁸⁵ Dominans och ledarskap behöver inte nödvändigtvis höra ihop.⁸⁶

De idéer som bland andra Hobbes, Machiavelli och Darwin satte ord på och som senare tolkats, spridits och i viss mån vantolkats, spelar fortfarande en avgörande roll hur vi uppfattar oss själva och våra drivkrafter: åtminstone den vitt spridda bilden av vad deras idéer handlar om. Hobbes idéer i *Leviathan*, om en suverän vars funktion var att skydda människorna mot varandra, var för honom ett sätt att beskriva hur samhällen kunde organiseras för att undvika kaos och skapa trygghet för sina invånare.⁸⁷ Machiavelli, skrev han en furstespegel eller kanske en omvänd, där härskaren fick syn på sig själv?⁸⁸ Är människan verkligen en "ekonomisk människa" som i Adam Smiths tänkande, styrd av egen vinning i allt hon gör, i avsaknad av altruism, eller är hon kanske i

cyborger och kvinnor Att återuppfinna naturen (Stockholm/Stehag: Östlings bokförlag Symposium, 2008).

⁸⁴ Per Jensen: "Den missuppfattade dominansen" tidningen Hundsport och HundMagazinet (nr 1-2 2003).

⁸⁵ David Mech, *The Way of the Wolf* (Stillwater: Voyageur Press, 1991) sid 29ff.

⁸⁶ Michael Blanding: "Pulpit Bullies: Why Dominating Leaders Kill Teams", Working knowledge -The thinking that leads, 2013-11-18. <http://hbswk.hbs.edu/item/7361.html>

⁸⁷ Victoria Höög, *Upplysning utan förnuft* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 1999) sid 19ff.

⁸⁸ Scen-Eric Liedman, *Från Machiavelli till Habermas* (Stockholm: Bonniers, 1992) sid 12ff.

grunden istället en kollektiv varelse som har överlevt tack vare sin förmåga till samarbete och anpassning som Darwins samtida Peter Krapotkin beskriver henne?⁸⁹ Krapotkin var inte motståndare till Darwins idéer, men på kollisionskurs med en del av Darwins uttolkare.⁹⁰ Bland många andra idéer om makt och organisation som varit inflytelserika i olika tidsperioder kan nämnas Max Webers idé om tre auktoritetstyper: 1) traditionell auktoritet, 2) karismatisk auktoritet samt 3) legal-rationell eller byråkratisk auktoritet. Eller Kurt Lewin som på 1930-talet utvecklade en beskrivning av tre olika ledarskapsstilar: 1) auktoritär, 2) demokratisk och 3) *laissez-faire* ("låt gå" – låt marknaden bestämma). Lewin visade att det demokratiska ledarskapet var effektivare än det auktoritära. De demokratiskt ledda grupperna skapade en självständighet i arbetet och presterade bra även i ledarens frånvaro, något som de auktoritärt styrda inte gjorde. *Human relations* är till exempel den organisations- och ledarskapsteori, som började förstå vikten av mellanmännsliga relationer i organisationen och den informella makten. Dessa modeller har sedan under åren modifierats, negligerats och kommit åter i olika former. Det finns en betoning på den informella sociala organisationsstrukturen, den anses viktigare än den formella. Viktiga faktorer inom en organisation är enligt *human relations* bland annat; grupptillhörighet, sociala belöningar och ömsesidig kommunikation. Kritiken mot teorin går i huvudsak ut på att analyser i för hög grad bortser från omgivningens betydelse för skeenden inom organisationen, externa faktorer ignoreras alltså.⁹¹

I dagens Sverige har bilden av ledarskap i viss mån förändrats. Trots genomslag för organisationsformer som bygger på platta strukturer eller nätverkande så kvarstår ändå idealet om

⁸⁹ Se: Peter Krapotkin, *Imbördes hjälp* (Stockholm: Federativ, 1978).

⁹⁰ Rodney Edvinsson: "Den mänskliga naturens politiska ekonomi Krapotkins tillämpning av evolutionsläran på samhället", *Statsvetenskaplig tidskrift*, 4/2012.

⁹¹ Paul Flaa et al, *Introduktion till organisationsteori* (Lund: Studentlitteratur, 1998) sid 46–54.

den starka ledaren, speciellt i kristider eller krisbranscher.⁹² Det är inte längre så märkvärdigt med chefspersoner som inte är vita medelålders män, men jag uppfattar att det finns en djupt rotad bild av hur verkligheten och naturen fungerar, som bygger bland annat på misstolkning om djurs flockbeteende.⁹³ I hotfulla tider hörs åter ropen efter en stark ledare.⁹⁴

Hannah Arendt skriver i sin bok *Om våld* att makt uppstår genom människors fria samverkan med varandra. Våldet är snarare ett tecken på att makten hotas, men våldet leder samtidigt till att makten undergrävs.⁹⁵ Arendt skiljer på makt och våld på liknande sätt som i resonemanget ovan där jag skiljer på ledarskap och dominans. Våld är inte en förlängning av politik eller ledarskap. Hon skriver: ”Makt hänför sig till den mänskliga förmågan att inte bara handla utan att handla i samförstånd. Makt är aldrig en individs tillhörighet, den är en gruppstillhörighet och existerar bara så länge gruppen håller ihop.”⁹⁶ Hon menar att makten utgår från att ett antal enskilda individer överlämnar makt åt någon att handla i deras ställe, eller å deras vägnar. Ungefär som vargarna behandlar makten i flocken. Och det kanske är just detta människan ofta glömmer bort eller inte vill se, att det är hon som enskild individ i en konstellation tillsammans med andra som konsoliderar makten. Också Foucault beskriver makt som någonting som uppstår i interaktionen mellan människor, snarare än något som vissa *har* och andra lider brist på: ”det är inte en viss förmåga som somliga skulle vara utrustade med: det är namnet man sätter på en sammansatt strategisk

⁹² Se bland annat: Carina Beckerman, *Kameleonten – En bok om ledarskap, kultur och stress* (Lund: Studentlitteratur, 2011), Jenny Madestam, *En kompis pappa och en yttlig djuping: partieliters ambivalenta partiledarideal* (Stockholms universitet 2009).

⁹³ David Mech, Luigi Boitani (Red.), *Wolves Behavior, ecology, and conservation* (Chicago: The University of Chicago press, 2003).

⁹⁴ David Winsborough, Robert B. Kaiser, Robert Hogan: “An evolutionary view: What followers want from their leaders”, *Leadership In action*, Nr 3 juli/aug 2009 sid 8–11.

⁹⁵ Hannah Arendt, *Om våld* (Stockholm: Bonniers, 1970) sid 55.

⁹⁶ Ibid. sid 42–43.

situation i ett givet samhälle.”⁹⁷ Arendt tar fasta på vissa ord som ofta betraktas som synonymer eller besläktade, där, vid sidan om makt, även styrka, kraft, auktoritet och våld ingår. Till exempel ser Arendt styrka som sammanhängande med en enskild person och som oberoende av andra. Auktoritet är mer svårdefinierat och flytande. Men ”auktoritetens upprätthållande kräver respekt för antingen personen eller ämbetet”, skriver Arendt.⁹⁸ Auktoritet undergrävs enklast med förakt eller åtlöje.

Den individuella människans tidevarv

Under de dryga två decennier som passerat sedan 1990 har omvälvande förändringar skett i världen. För att kontextualisera dem behöver vi kasta ett öga ytterligare några decennier tillbaka.

Efter andra världskriget låg Europa i ruiner. En serie förhandlingar mellan framför allt England och USA skapade det som idag går under namnen IMF och Världsbanken. Ett berömt möte hölls i Bretton Woods, USA, 1944, vilket innebar att villkoren för efterkrigstiden redan var under förhandling före krigsslutet. Syftet var att återuppbygga Europa och få igång ekonomierna, och att inte falla tillbaka in i 30-talets depression. För att det amerikanska folket (representerade i kongressen) skulle gå med på att ge bort och/eller låna ut en enorm summa pengar till Europa efter andra världskriget – Marshallplanen – blev de lovade ”all inclusive” av sin dåvarande president: Ökad köpkraft, ökad tillväxt, ökad konsumtion.⁹⁹

Under de senaste decennierna har kapitalismen ändrat karaktär: industrialismen flyttades till de så kallade låglöneländerna (en föränderlig geopolitisk kategori) och i västvärlden såg vi en ny era växa fram: tjänstesamhället. I praktiken har

⁹⁷ Foucault, (2002) sid 104.

⁹⁸ Arendt, (1970) sid 44.

⁹⁹ Kenneth Hermele, *Världens oordning: 60 år med Världsbanken och IMF* (Stockholm, Premiss, 2004).

detta inneburit att de numera multinationella företagen använder världen som spelplan för ekonomiska förflyttningar och att tillverkningsindustrin flyttat ut till dessa låglöneländer. Från andra halvan av 1970-talet öppnades världen för nyliberalismen med bland annat Milton Friedman, den moderna monetarismens centralgestalt, som frontfigur. Han förordade den fria råa kapitalismen utan statlig styrning, samt nedmontering av staten. Han var rådgivare åt Reagan och inspiratör till Thatcher. I Chile fanns han med i bakgrunden efter juntans blodiga övertagande av makten 1973. I den så kallade tillväxtdoktrinen, den globala kapitalismen, pengaflöden som blixtnabbt rör sig runt jordklotet, genom bland annat detta så föddes så småningom en grund för den individuella människans tidevarv att växa fram.¹⁰⁰ Normkritiska rörelser och ismer har också en betydande del i förändringar i synen på individ och identitetsskapande, där har till exempel feminism och postmodernism slagits mot en trångsyn, performativ familje- och livsstilsnormativitet. Den individuella människa är den som trotsar tradition, familj och kulturella mönster. Från 1980-talet fram till idag har ett allt starkare politiskt fokus legat på individen och individens valfrihet och rättigheter.

I den nyliberala världsbilden omhulldades alltså individualiteten som en motpol till staten. I den nyliberala individualiteten står den ekonomiska människan i centrum. Politikerna har backat undan från penningpolitiken, kapital rullar fritt kring i världen och allas välmående hänger på *den ökande* tillväxten. Den tyske sociologen Ulrich Beck beskriver denna utveckling bland annat i böckerna *Risksambället* och *Individualization*.¹⁰¹ Han delar in den moderna utvecklingen i två perioder, den första och andra moderniteten. Den första moderniteten var en tid med moderna strukturer med genomlysta tydliga institutioner och kulturmönster: stat, fabrik, arbete, familj, tradition etc. Individen hade ett eller många

¹⁰⁰ Naomi Klein, *Chockdoktrinen* (Stockholm: Ordfront, 2007) sid 99ff.

¹⁰¹ Ulrich Beck, *Risksambället* (Göteborg: Daidalos, 1998); Ulrich Beck, *Individualization* (London: SAGE Publications, 2002).

kollektiv att stånga sin individualitet emot. Hon var "inbäddad" i kulturen. Den andra, eller den reflexiva moderniteten, däremot är mycket mer komplex och oskarp. Samhället är i allt högre grad sysselsatt med att organisera sig kring riskhantering. I den första moderniteten var samhällets primära mål att skapa rikedom genom ett bemästrande av naturen, i en reflexiv modernitet måste samhället hantera de negativa följderna av den industriella moderniteten. Gränsdragningar mellan familj, arbete, fritid, stat eller kapital blir allt otydligare; vem styr vad, vem är ansvarig, och vems ärenden uträttas, egentligen? Vad ska man tro på? Vem kan man tro på? Vad är farligt och vad är inte farligt? Individualisering i Becks mening står inte för individualism, utan för individens frigörelse från traditionella roller och begränsningar. Vilket vid en första anblick kan ge en positiv bild tills man inser att det snarare blivit ett fängelse. En beskrivning som skulle kunna ge en fingervisning om detta fängelse är en livserfaren kollegas bitterljuva beskrivning av delirium:

Först befinner du dig i ett vackert landskap, en park med grönt gräs och solen strålar, och du hör klassisk musik. Allt är underbart tills du inser att musiken inte går att stänga av och du inte kommer därifrån, då blir det ett helvete!

Kanske är det något överdrivet att jämföra individualismens frihet med delirium, men det visar på hur det som först kan uppfattas som frihet från traditionella strukturer från ett äldre samhälle så småningom kan övergå till ett annat sorts fängelse i en ny verklighet. Främst tänker jag på det faktum att alla de "fria" val vi idag mer eller mindre är tvungna att ta inte alltid upplevs lika fria som de beskrivs. I ett konsumentssamhälle upprepar och upprätthåller marknadskrafterna normativa beskrivningar i reklam för att attrahera köpare, något som arbetar mot den frihet som performativa utmaningar i att destabilisera invanda mönster innebär. Ifrågasättanden av hierarkiska traditioner skapar ibland nya mer svåröver-

skådliga hierarkier. Där *nätverkslogik* ersätter formella rutiner med flexibilitet och "behörighet med social kompetens, sakkunskaper med följsamhet och tjänstemannaetik med effektivitet".¹⁰² Här kan man precis, som Ylva Hasselberg gör, tala om en deprofessionalisering av yrken som har en viktig roll i vårt kollektiva identitetsskapande; konstnärer, journalister och forskare.¹⁰³

Scen 3

Årtiondet som förändrade Sverige

I Sverige fanns Assar Lindbeck och SAF (Svenska Arbetsgivareföreningen – nu omdöpt till Svenskt Näringsliv) som förespråkade liknande tankar, och systematiskt arbetade för att vrida Sverige högerut, i en mer nyliberal, av Chicagoskolan, inspirerad riktning.¹⁰⁴ I slutet av 1985 släpptes lånetaket fritt genom ett nästan kuppliknade beslut i riksdagen. Frontfigurer i denna förändring var Riksbankschefen Bengt Dennis, finansminister Kjell Olof Feldt och dennes närmaste man Erik Åsbrink, tillika styrelseordförande i riksbanksstyrelsen. Bankerna kunde nu låna ut hur mycket pengar de ville, och det gjorde de. Detta skapade så småningom en skenande inflation och på några år byttes köpfesten mot depression och massarbetslöshet. Tusentals företag gick i konkurs, mängder av svenskar miste sina arbeten.¹⁰⁵ I spåren av denna kris skapades "bankakuten", där vanliga svenska skattebetalare bidrog med 65 miljarder kronor, drabbades av en permanent hög arbetslöshet samt neddragningar i de offentliga verksamheterna. Under 1990-talet grasserade också de nyliberala tongångarna, vilket

¹⁰² Ibid. sid 23.

¹⁰³ Ylva Hasselberg *Vem vill leva i kunskapssambället?* (Hedemora/Möklinta: Gidlunds, 2009) sid 19.

¹⁰⁴ En intressant referens är Johan Norbergs bok *T25* (Stockholm: Timbro, 2004). *T25* publicerades i samband med att Timbro fyllde 25 år.

¹⁰⁵ "Länens arbetskraft Utvecklingen de närmaste decennierna", SCB, Information om utbildning och arbetsmarknad 2003:2, sid 19.

bland annat fick till följd att många statliga och kommunalt ägda bolag ombildades till aktiebolag och skulle drivas som kommersiella företag. Den före detta statsministern Ingvar Carlsson hävdade att den misslyckade avregleringen och dess effekter blev en avgörande orsak till att socialdemokraterna tvingades byta ekonomisk strategi och prioritera kampen mot inflationen före kampen mot arbetslösheten.¹⁰⁶

Senare, och det pågår fortfarande, började staten och kommuner istället sälja ut verksamheter. Globala ekonomiska och politiska förändringar banade väg för dessa förändringar i Sverige, de nyliberala strömningarna som hyllade den fria marknaden vann alltmer mark.¹⁰⁷

Varför företagiserades det offentliga Sverige? De flesta var nog övertygade om att en mer ”professionell” företagsstyrning av det stelbenta ”byråkratiska institutionerna” skulle effektivisera verksamheter och därmed minska kostnaderna. De ekonomiska svårigheterna i samhället och den politiska samstämmigheten om att minska statens utgifter, gjorde det enklare att genomföra detta för dem som hade minskad statsapparat på sin agenda. Under 1990-talet befästes också epitetet ”skattebetalare” som begrepp för det som förut benämndes ”medborgare” i den svenska debatten, något som Bengt Göransson lyfter fram i sin bok *Tänkar om politik*.¹⁰⁸ Den förändringen är i linje med företagiseringen av de offentliga institutionerna. Att förflytta fokus från ”medborgare” till ”skattebetalare” kan beskrivas som en ekonomisering av humanistiska värden. I ett svenskt folkhemsperspektiv relaterar ordet medborgare till humanistiska värden som demokrati, rättvisa och jämlikhet. Det skapar gemenskap och implicerar de rättigheter och skyldigheter som ett medborgarskap innebär. ”Skattebetalare” däremot implicerar en ekonomisk grund för deltagande i samhället – eller ska vi kanske kalla det

¹⁰⁶ Dokumentär Dan Josefsson: ”Novemberrevolutionen – den okända statskuppen” (SVT, 2004).

¹⁰⁷ Gustav Fridolin, *Blåsta: nedskärningsåren som formade en generation* (Stockholm: Ordfront, 2009) sid 322.

¹⁰⁸ Bengt Göransson, *Tänkar om politik* (Stockholm: Ersatz, 2010) sid 19.

marknaden – där rättigheter bygger på ekonomiskt kapital och skyldigheter nästan är helt osynliga eller bygger på en privat relation till skatteverket. Bengt Göransson beskriver skillnaden: ”Skattebetalarens fokus är den egna personen, medborgarens perspektiv måste omfatta alla”.¹⁰⁹ Det måste samtidigt sägas att medborgarskap innebär ett exkluderande, eftersom det per definition talar om vem som inte är medlem. Det blir då ett effektivt medel för att hålla ”den andre” utanför, bortanför ”vår” nationsgränsgräns eller unionsgräns. Kanske borde varken det tvivelaktiga skattebetalare eller det exkluderande medborgare användas. Kanske passar ”invånare” bättre som gemensamhetsepitet på oss som finns på denna plats på jorden just nu.

Under 2000-talet fortsatte ”företagiseringen” av det offentliga Sverige genom utförsäljning av statliga företag och kommunala bolag. Och idag rasar debatter om de privata vinsternas vara eller inte vara inom vård och skola. Vår förre näringsminister Maud Olofsson deklarerade att ”privat företagsamhet är duktigare på att driva bolag än staten”.¹¹⁰ Under denna paroll har den ideologiskt styrda utförsäljningen försvarats. Om detta kan man ha olika åsikter och resultaten av alla utförsäljningar är ännu inte tydliga. Ett problem med Maud Olofssons uttalande är rent semantiskt – staten driver inte företag, staten äger.

Scen 4

Institutionerna i våra tre största städer belyses. Det är ingen jämförande studie, bara ett konkret sätt att försöka synliggöra 1990-talet som förändringens tid i teaterns kontext. I samma andetag ska det sägas att förändringar kanske var nödvändiga, men frågan är om resultatet är nödvändigt, och hur vi idag ser på framtidens möjligheter för en institutionaliserad teaterkultur?

¹⁰⁹ Ibid. sid 20.

¹¹⁰ ”C vill sälja fler statliga bolag” DN 2010-08-01.

Offentliga teatrar under 1990-talet: Från Stadsteater till Stadsteater

1990-talet var, som här redan beskrivits, en förändringens tid, arbetsmarknaden är inte undantagen:

Den svenska arbetsmarknaden har genomgått omfattande förändringar sedan inledningen av 1990-talet. Uppsägningar har blivit allt mer vanligt förekommande och fler företag genomgår återkommande omstrukturering-program, vilket får avsevärda konsekvenser för de anställdas upplevelse av anställningstrygghet och engagemang i arbetet. Uppsägningsvågen under 1990-talet innebar att anställda som arbetat vid samma arbetsplats under större delen av sitt liv inte längre kunde förlita sig på att arbetsgivaren kunde garantera fortsatt arbete. Samtidigt som arbetslösheten ökade anställdes fler och fler genom tillfälliga kontrakt. Andelen visstidsanställda i Sverige har ökat från 10 procent 1990 till 15 procent 2006. Dessutom avreglerades arbetsförmedlingsmonopolet 1993, vilket fick till följd att bemanningsföretag tog sig in på den svenska arbetsmarknaden.¹¹¹

Neddragningar var mycket möjliga på kulturens område under de ekonomiskt svåra åren under 1990-talet, bland genom att kultur spelas ut mot skola och vård när ekonomin är ansträngd. Under 1980- och 1990-talet var det – i linje med en ekonomistisk samhällssyn – dessutom populärt att dela upp verksamheter i ”närande” och ”tärande”.¹¹² Kultur klassificerades som ”tärande” verksamhet, tillsammans med exempelvis vård och skola, men där de senare verksamheterna ändå sågs

¹¹¹ Christina Garsten & Ola Bergström: ”Det nya arbetets tid och rum”, ur Dan Kärreman, Alf Rehn (Red.), *Teorier om ordning och oordning* (Malmö: Liber, 2007) sid 45–64.

¹¹² Nationalekonomen Bo Södersten myntade uttrycket: ”En orgie i verklighetsflykt” DN Debatt 1992-12-20.

som mer omistliga än kultur. I strikt ekonomiskt hänseende innebär det att klassificeras som tärande att verksamheten inte betalar tillbaka satsade pengar. Därför började kultur och teater finansierad av allmänna medel att betraktas som tärande på samhällskroppen, i den framväxande ekonomiska diskursen. Även om dessa epitet (närande – tärande) inte längre hörs offentligt så ofta så tyder mycket på att den offentliga kulturpolitiska debatten fortfarande omhuldar denna idé.¹¹³ För att åskådliggöra teaterkulturens förändring under de senaste årtiondena följer här en kort beskrivning de tre största kommunala institutionsteatrarna.

Länsteatrarnas framväxt startade redan på 1930-talet som ett led i statens begynnande arbete för att höja medborgarnas bildningsnivå: bland annat genom att öka teaterns tillgänglighet.¹¹⁴ Även riksteatern startade i denna veva. Under 1960-talet byggde staten upp regionteatrar tillsammans med kommuner och landsting, med politiska styrelser. De nya regionala teatrarna arbetade med uppsökande teater, starkt inspirerade av de fria teatergrupperna, som Rikard Hoogland beskriver i sin bok *Spelet om teaterpolitiken*.¹¹⁵

Parallellt med länsteatrarnas framväxt bildades stadsteatrar i flera större orter i Sverige. Först ut var Göteborg följt av Malmö och Stockholm. Med utgångspunkt i mina 14 år på Stockholms Stadsteater kommer här en beskrivning av den, följt av nedslag hos Malmö och Göteborgs Stadsteatrar. Orsaken till denna fördjupning är mitt intresse för den institutionella skådespelarens hantverk. Stadsteatrarna är också intressanta för att deras storlek och betydelse för de städer där de verkar kan ses som en spegel av teaternas utveckling

¹¹³ Madeleine Sjöstedt: "Nya sätt att tänka ger mer kultur", SvD Opinion 2012-10-20.

¹¹⁴ Gösta M Bergman: "Strukturförändringar i svenskt teaterliv under 1900-talet", ur Ingvar Holm (red.) *Teater 3 – Publik Organisation Sambälle* (Lund: Studentlitteratur, 1981) sid 78.

¹¹⁵ Rikard Hoogland, *Spelet om teaterpolitiken* (Stockholm: Teatertidningen förlag, 2005), Rikard Hoogland: "Koffertmord på regionteatrarna?" *Teatertidningen* (nr 3 2010).

i hela Sverige. De är också tongivande ur ett massmedialt perspektiv. Även om utvecklingen skiftar på de olika teaternarna står det klart att 1990-talet var en omvälvande tid inte bara för dessa tre institutioner utan för hela Teatersverige. 2000-talet fram tills idag har, som vi kommer att se, formerat sig kring de ”nya” strömningarna i samhället. Till att börja med har alla tre institutionerna varit föremål för olika former av omstruktureringar och bolagiseringar som i samtliga fall medfört en drastisk nedskärning av den fast anställda personalen. I bästa fall är antalet årsverken ungefär detsamma idag som 1989/90 med den skillnaden att den övervägande majoriteten av den konstnärligt anställda personalen numera är korttidsanställda på pjäs- eller årskontrakt. Kortfattat och rapsodiskt, med några få djupare nedslag, talas här i tur och ordning om tre teaterinstitutioner.

Stockholms Stadsteater

Stockholms Stadsteater AB bildades 1956 och teaterverksamheten startade 1960 i Folkets Hus vid Norra Bantorget. 1990 flyttade Stadsteatern till sina nuvarande lokaler i anslutning till Kulturhuset vid Sergels torg. Stockholms Stadsteater AB ingår i koncernen Stockholms Stadshus AB, som äger 100 procent av aktierna. Styrelsen är politiskt tillsatt. Sammansättningen speglar kommunfullmäktiges politiska sammansättning. Stadsteatern hade 2012 317 årsverken. Av dessa är 100 st. skådespelare varav 30 st. har fast anställning. Benny Fredrikson har idag den exekutiva makten. Stadsteatern har under undersökningsperioden 1990 till 2002 haft tre teaterchefer; Lars Edström, Peter Wahlqvist. Från 2002–2012 var Benny Fredrikson Teaterchefen och VD. Sedan 1 juli 2013 ingår Kulturhuset – tidigare en del av Stockholms stads kulturförvaltning – i Stockholms Stadsteater AB. Den nya kulturinstitutionen heter Kulturhuset Stadsteatern. VD är Benny Fredriksson och teaterchef Eirik Stubø.

Stadsteatern har som målsättning och uppdrag att vara en teater för alla Stockholmare – regionens teater. Till skillnad från Dramaten som är Sveriges nationalscen bildades Stock-

holms Stadsteater för att vara ett demokratiskt alternativ med en plattare organisation närmre medborgaren. ”Stockholms stadsteater skall vara en angelägenhet för alla stockholmare” som det heter i årsredovisningen och detta är Stockholms stadsteater offentliga målsättning och den har i princip varit oförändrad sedan organisationen bildades.¹¹⁶

Från att ha varit en teater som av tradition byggde på ett kollektiv av skådespelare och andra teaterarbetare, en så kallad ensembleteater, övergick Stockholms Stadsteater gradvis under sista decenniet under 1900-talet och fram till i dag till att bli en teater med korta anställningar och med kända ”ansikten” som dragplåster för publiken. Under mina första år på teatern såg många inom ensemblen med avsmak och förskräkelse på den då nya trenden att välja ut ”ansikten”, alltså kända skådespelare, som affischnamn, i viss mån oavhängigt uppsättningens rationalitet.

Under Lars Edströms tid som chef i början på 1990-talet hade var och en av teaterns fem scener sin egen chef som i stort sett bestämde repertoaren på scenen, vilka pjäser som skulle spelas, vem som skulle regissera och spela.¹¹⁷ Teaterchefen och scencheferna arbetade tillsammans fram riktlinjerna för teaterns spelår. Vid sin sida hade de ett repertoarråd som bestod av dramaturger, producenter och skådespelare ur den övervägande fasta ensemblen. Repertoarrådet var som namnet antyder rådande och hade ingen beslutande makt. Dess skådespelarrepresentanter valdes av de anställda skådespelarna årligen. Under Peter Wahlqvists cheftid (1993–2002) skedde en del förändringar. Han avskaffade scencheferna, de fasta regissörerna samt dramaturger, och två skådespelarrepresentanter fick istället ingå i det som ersatte

¹¹⁶ Stockholms Stadsteaters vision och mål. Se senaste årsredovisningen, tillgänglig via www.stadsteatern.stockholm.se.

¹¹⁷ Bestående mestadels av de fast anställda regissörerna på teatern. Stora scenen delades mellan två regissörer och lilla scenen hade en skådespelare som chef. Unga Klara var en autonom del av Stadsteatern med egen budget, egen administrativ personal etc.

repertoarrådet, nämligen det konstnärliga rådet.¹¹⁸ Wahlqvist fick under sina första år besparingskrav på sig och sänkta anslag. Han avskedade flera fast anställda skådespelare. Han deklarerade också tydligt att alla är utbytbara. Skillnaden var markant: från ett uttalat "vi-perspektiv" under Lars Edströms tid övergick det under Wahlqvist tid att bli "hans" teater.¹¹⁹ Mellan 2002–2013 var Benny Fredriksson chef. Hans bakgrund är som skådespelare och regissör. Under Fredrikssons cheftid har förändringen fortsatt i samma riktning som under Wahlqvists tid med framväxten av en allt tydligare maktstruktur och en flexiblare personalstab. Fredriksson avskaffade helt det konstnärliga rådet och gjorde klart att han själv ville ha bestämmanderätt.¹²⁰ Det har skett neddragningar i personalen vid flera tillfällen under hans cheftid.¹²¹ Fredriksson har flera gånger fått beröm för sitt ledarskap men även en hel del kritik, vilken i mer allmänna ordalag är framförda som frågor i tidningsartiklar.¹²²

Från att ha varit en relativt platt organisation, med ett utspjutt beslutande kring 1990, har Stockholms Stadsteater numera blivit en organisation av mer klassisk hierarkisk modell. Organisationen i 1990 års Stadsteater skulle enligt kulturorganisatorisk teori kunna beskrivas som att teatern leddes med hjälp av ett kulturauktoritativt ledarskap. Ledarskapets auktoritet (jmf Max Weber) upprätthölls tack vara att teatern leddes enligt den rådande organisationskulturen, som

¹¹⁸ En regissör blev utköpt med ett antal årsverken på grund av Peter Wahlqvists och dennes olika syn på teaterprocessen.

¹¹⁹ Under ett gästspel i Nice 2000 höll Wahlqvist ett tal där han jämförde "sin" Stadsteater med "Ingmar Bergmans" – alltså Dramaten.

¹²⁰ Jmf. Betty Skawonius intervju med Benny Fredriksson: "Delat ledarskap finns inte för mig", DN 2008-08-14.

¹²¹ Idag är proportionerna de motsatta mot 1990; 30 procent fast anställda skådespelare och 70 procent frilansare på korta kontrakt.

¹²² Benny Fredriksson blev utsedd till Årets Stockholmare i oktober 2003, men också utsedd till "Årets Teatertomte 2007" av tidskriften *nummer.se*. 2008-01-09. Kritik har bland annat framförts i DN 2008-08-14 av Betty Skawonius samt i SvD 2004-04-01 av Lars Ring.

på Stockholms stadsteater var ensemblerateatern.¹²³ Teaterns ganska solida grupp skådespelare var teaterns största kraftfält och tillgång. Organisationskulturen värnade närheten mellan organisationspositionerna. Teaterchefen skulle aldrig vara längre en ett ”hörrudu” från sina skådespelare. Ledarskapet var på detta sätt präglad av samförstånd och chefen stod oftast på sina anställdas sida i förhållande till styrelsen. Senare års Stadsteater kan snarare beskrivas utifrån Max Webers tredje auktoritetstyp; den legalistiska.¹²⁴ Ledarens legala auktoritet ökar genom de genomförda förändringarna i anställningsstrukturen. Efter sammanslagningen av Stockholms Stadsteater och Kulturhuset sammanfattar VD Benny Fredriksson sin teaterchefsperiod med följande ord:

Under mina år som teaterchef har jag glädjande nog sett Stadsteaterns publik praktiskt taget fördubblas. Beläggningen har legat kring 85 procent. Vår senaste publikundersökning visar att sex av tio av våra besökare väljer att besöka Stockholms stadsteater i första hand – vilken föreställning de sen väljer att se är sekundärt. Så det är med stolthet jag nu vågar påstå att Stockholms stadsteater verkligen är stockholmarnas egen teater. Visionen håller på att bli verklighet.¹²⁵

Två av utsagorna i ovanstående citat finner jag intressanta och märkvärdiga. För det första siffrornas dominans över verksamhetsbeskrivningen och över recensionen av det egna ledarskapet. Det andra är det tävlingsinriktade uttalandet om vilken teater stockholmarna väljer. Vilket i sig tyder på en marknadsisering i tänkandet om verksamheten där Fredriksson ställer teatrar mot varandra med ett mer eller mindre

¹²³ Se bland annat: Flaa (1998) sid 78.

¹²⁴ Ibid. sid 114.

¹²⁵ Från Kulturhuset Stadsteaterns hemsida: <http://kulturhusetstadsteatern.se/Om-Kulturhuset-Stadsteatern/Ledning--Styrelse/VD/>

explicit mål att vinna marknadsandelar från andra teatrar, från konkurrenter. Uttalandet stärker såtillvida tesen att det viktigaste för en teaterchef idag är kvantitet och konkurrens, kanske inte kvalitet och samarbete.

För att själv tala i termer av kvantitativa fakta: antalet föreställningar på Stockholms Stadsteater var 1099 stycken under spelåret 1988–89 och 1604 stycken under spelåret 2012, vilket ger en ökning av antalet spelade föreställningar med drygt 30 procent. Beläggningen var 81,8 procent under spelåret 1988–89 och 82,7 procent under spelåret 2012, vilket ger en ökning med 0,9 procent.¹²⁶ Nog med denna sifferexercis, man kan i många fall bevisa vad som helst med statistik. Trots detta faktum finns det en tendens, inte minst i dagens kvantitetsjakt, att luta sig mot siffror och beskriva dem så fördelaktigt som möjligt. 1988-89 var ett bra år för Stockholms Stadsteater vilket året efter inte var, bland annat på grund av att Stadsteatern flyttade verksamhet till nuvarande Stadsteatern vid Sergels torg från scenen på Wallingatan, nuvarande Dansens hus. Några år senare var det åter en topp, vilket följdes av några magra år. En djupare analys av situationen med beaktande av yttre omständigheter som åtstramningar och strukturomvandlingar skulle kanske fördjupa bilden ytterligare. Vad Stadsteatern under 2000-talet lyckats med är att hålla besöksfrekvensen på en stadigt relativt hög nivå. Orsakerna till detta är säkert flera, men en är med säkerhet det ökade antalet spelade föreställningar. Min poäng är att beroende på hur man räknar kan man få fram siffror som gagnar ens retorik och ideologi, och inte minst därför är det djupt problematiskt att använda numerära värden som styrande över konstnärliga verksamheter på det sätt som sker idag. Och som påpekats ovan är situationen dessutom alltid mer komplex än vad några enskilda siffror kan förmedla, och innehåller flertalet samverkande faktorer.

¹²⁶ Siffrorna är hämtade från respektive års årsredovisningar.

Malmö Stadsteater: en kort historik

I femtio år var Malmö Stadsteater inrymt i det stora huset på Fersens väg. Från 1944 till 1993 var det platsen för drama, opera, dans, operett och musik. 1993 delades teatern upp i tre kulturbolag: Malmö Dramatiska teater, Malmö Musikteater och Skånes dansteater. Namnet Malmö Stadsteater försvann, men skulle återuppstå 2008. Malmö stad lämnade över huvudmannskapet för Malmö Opera och Skånes Dansteater till Region Skåne. Endast en teater ägdes nu av staden, nuvarande Malmö Stadsteater. Malmö Stadsteater är i dag inrymd på Hipp som är en gammal hippodromteater från 1899.

Jag minns främst Stadsteatern från mina år på teaterhögskolan i Malmö. Stadsteatern upplevdes av oss elever som en stor koloss och en representant för det vi såg som den ”pestsmittade teatern”, långt från den framtid vi drömde om som blivande skådespelare. Det fanns förstås undantag, enskilda föreställningar som lyste. Vad som sedan hände med stadsteatern såg jag bara genom tidningar. Nedan följer ett antal tidningsrubriker ur DN som får illustrera teaterns problem i början på 1990-talet:

”Teaterchefen får sparken. Bråket vid Malmö stadsteater trappas upp”

”Teaterchefen utbytt. Bo Göran Ohlsson tillfällig ledare för Malmö stadsteater”

”Malmö stadsteater: Styrelsen bör avgå”

”BRÅKET VID MALMÖ STADSTEATER: Enad front mot styrelse har spruckit”

”Malmö stadsteater skär ned”

”Malmö Stadsteater: 71 personer måste sluta”¹²⁷

Malmö Stadsteater har under 1990-talet genomgått ett antal bolagiseringar och styckningar. Den första var 1990 då före-

¹²⁷ Artiklarna är publicerade i DN (i tur och ordning): 1992-01-22, 1992-02-05, 1992-02-07, 1992-02-27, 1992-10-15, 1992-12-12.

ningen Malmö Stadsteater likviderades och teatern blev ett kommunalt aktiebolag. Under den följande tioårsperioden genomgick teatern sedan flera organisationsomvandlingar där de olika delar som Malmö Stadsteater bestod av blev dotterbolag i ett konstnärligt moderbolag i flera omgångar. År 1993 bildades bolagen Malmö Dramatiska Teater AB, Malmö Musik och Teater AB samt Malmö Symfoniorkester AB som dotterbolag till Malmö musik och Teater AB. 1995 förändrades organisationen igen, moderbolaget Malmö Musik och Teater AB upphörde och dotterbolagen fortsatte sina verksamheter oförändrat. Under 1995 bildades även Skånes dansteater Malmö och Lund AB (fr.o.m. 1997 Skånes Dansteater AB). År 1999 finns återigen ett moderbolag med namn Malmö Musik Teater Dans AB där de andra bolagen är dotterbolag. Hela denna period präglas av chefsbyten, nedskärningar av personal, politiska protester mot styrelsesammansättningar samt kanske viktigast: politiskt maktskifte på den kommunala nivån. Det uttalade syftet med alla förändringar var att skapa budgetbalans. Under 2000-talet har slimningen och trimningen av teaterorganisationen fortsatt enligt den ”nya” verklighetsuppfattning som 1990-talets kriser banade väg för. I all sin litenhet en kalkering av Kleins Chockdoktrin.¹²⁸ Stadsteatern i Malmö har gått från att vara en stor koloss som samlade olika scenkonst under samma tak, till att för teaterkonstens del bli en relativt liten teater. Det omvända mot det som hänt i Stockholm på deras stadsteater skulle man kunna beskriva det. Teatern har numera ett internationellt perspektiv och söker samarbeten över sundet.

Göteborg och manifestet

Göteborgs Stadsteater är Sveriges äldsta stadsteater, det startade redan 1918 genom en donation av kulturintresserade göteborgare. År 1934 flyttade så verksamheten över i det nybyggda teaterhuset vid Götaplatsen längst upp på Avenyn i Göteborg. Runt den nakna Poseidon vakar nu Konserthuset,

¹²⁸ Klein, (2007) sid 15.

Konstmuseet och Stadsteatern som en kulturens treenighet (med Stadsbiblioteket som annex). Eller kanske det omvända? Det har onekligen stormat en del kring denna teater, och funkishuset från 1930-talet där teatern inryms, har skakats om genom åren. Göteborgs stad övertog driften av teatern i början av 1970-talet, vilken då ombildades till ett kommunalt aktiebolag. År 1978 startade Backateatern och Angeredsteatern som Stadsteaterns satellitscener i områdena med samma namn, i en ambition att sprida teaterkonsten även till socialt utsatta förorter. 1996 blev Angeredsteatern en fristående teater, medan Backa teater, vars uppdrag blivit att spela teater för barn och unga, fortfarande är en del av Göteborgs Stads-teater, men med en egen konstnärlig chef.

Göteborgs Stadsteaters 1990-talshistoria börjar redan på 1980-talet i det som kom att kallas "Manifeststriden" i Göteborg. Jag har läst en del beskrivningar av dessa händelser, och minns vagt själv stridigheterna genom tidningsskrivier.¹²⁹ Kort kan sägas att regissörerna Peter Oskarsson, Ragnar Lyth och litteratur- och teaterforskaren Tomas Forser skrev ett "Manifest för en konstnärlig teater". Man ville komma bort från institutionsteaterns passiva och konservativa teaterutbud och skapa en samhällskommenterande, vital och modern teater: den konstnärliga teatern. Man ville att det skulle vara ett konstnärligt hus för alla, som drevs under tre år av dessa tre personer med hjälp av ett konstnärligt råd. Vissa journalister, delar av styrelsen och ett antal skådespelare och medarbetare var skeptiska och direkt kritiska. Olyckligt nog för projektets del, läckte en ofärdig kladd av det som senare skulle bli manifestet ut och publicerades i GP.¹³⁰ Under några månader konspirerades det friskt och det skapades vissa allianser mellan kritiska skådespelare och styrelsen mot "de tre musketörerna" och teaterns chef, Mats Johansson.

¹²⁹ Per Arne Tjäder, *Den allvarsamma lekplatsen* (Stockholm: Arbetarkultur, 1984), GP 1981-04-18 sid 2, GP 1981-04-21 sid 2, GP 1981-05-08 sid 2.

¹³⁰ Ibid. sid 118.

”Manifeststriden” i Göteborg. En strid mellan olika grupperingar om teaterns inriktning. Radikaliseringen av teatern gillades inte, enligt Sven Wollter.

– Det var en bra idé men på grund av att stans politiker och GP var emot (plus en del intriger, lägger han till) förlorade vi kampen. Stadsteaterchefen Mats Johansson avgick.

– Vi ryckte teatern ur etablissemangets händer, säger Sven Wollter. Det gillades inte... Lusten försvann och delar av Angereds Teater och Peter Oscarsson drog vidare för att bygga upp en ny folkteater i Gävle.¹³¹

I manifestet beskrivs den samhälleliga situationen och teaterns roll däri så här:

Vi lever i ett samhälle som med accelererade hastighet ställer allt fler människor utanför de sammanhang, som vi betraktar som centrala i livet. [...] I teaterföreställningen är det möjligt att på nytt etablera de sammanhang som går förlorade i den samhälleliga förändringen och göra synligt det som skymts. [...] I en tid av misstro, rädsla och oro inför en mörkande framtid ser alltfler inte längre någon utväg och lever som ”efter oss – syndafloden.” [...] I den tid vi lever kommer teaterns samhälleliga roll att bli av avgörande betydelse och frågan om dess ansvar ställas på spets.¹³²

Under rubriken *Teaterns organisation* i manifestet betonas vikten av att mötesverksamheten måste nedbringas ”så långt

¹³¹ Dan Greider, referat från Sven Wolters ”föreläsning” den (20/4 2009) i samband med Blå Ställets 30-årsjubileum 2009. Publicerades på Blå ställets webbsida den 5/5 2009, inte längre tillgänglig (finns i författarens ägo).

¹³² Citerat ur: Per Arne Tjäder, *Den allvarsamma lekplatsen* (Stockholm: Arbetarkultur, 1984) sid 156ff.

det är möjligt, för att frigöra vår energi till det vi alla vill använda den till; att göra bra teater".¹³³ Onekligen en ganska dagsaktuell formulering. Teaterns organisation ska enligt manifestet disponeras på följande sätt:

Teaterchef svarar inför styrelsen för teaterns verksamhet. Han [*sic!*] delegerar efter styrelsebeslut under en treårsperiod den konstnärliga ledningen till en grupp bestående av Tomas Forser, Ragnar Lyth och Peter Oskarsson. Teaterchefen har ständigt möjlighet att ta tillbaka sin delegering, vilket den konstnärliga ledningsgruppen i så fall måste ta konsekvenserna av.¹³⁴

Det rör sig inte om ett rasande revolutionärt eller märkligt organiserande av en ledningsstruktur. I princip är det så alla teaterledningar fungerar idag. Inte heller följande avsnitt ger en bild av någon exceptionell verksamhet utan den liknar snarare dagens verksamheter:

Teaterns marknadsföring måste ses över och intensifieras. Publikarbetet måste omorganiseras efter nya principer, dels utifrån övergripande frågor av typ; Vilken är teaterns publik? Vilka skulle kunna bli det? Dels som ett självklart arbete innan varje produktion.¹³⁵

Vad handlande manifeststriden i Göteborg 1981 om, egentligen? Knappast om struktur eller om formell makt. Styrelsen har fortfarande den övergripande makten och teaterchefer har med omedelbar verkan rätt att frånta den konstnärliga ledningens dess exekutiva makt över den konstnärliga verksamheten. Striden, som styrelsens representanter för motståndarsidan vann, grundades redan tidigare i politiska motsättningar på teatern som inte kommer att behandlas vidare

¹³³ Ibid. sid 165.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid. sid 164.

här. Maktstriden över Göteborgs Stadsteater handlade inte om den formella makten över teatern, eftersom styrelsen och teaterchefen fortfarande skulle inneha denna enligt manifestets förslag. Vad striden snarare handlade om var den informella makten över teaterns funktion i samhället. Skulle det vara en repertoarteater som mer passivt erbjöd ett smörgåsbord av dramatik till publiken eller skulle teatern vara en del i att spegla och kritiskt kommentera samhället?

Under 1990-talet skedde en stor förändring på Göteborgs Stadsteater då man – precis som vid de övriga stadsteatrarna – friställde ett stort antal skådespelare på grund av ekonomiska problem. Bakgrunden till detta syns bland annat i ett uttalande från teaterns årsredovisning 1988/89:

Teatern lider av att sakna de ekonomiska möjligheterna att knyta yngre skådespelare till verksamheten. ”West Side Story” har givit teatern stora intäkter, men också stora extra omkostnader, på grund av att man under ett antal år inte kunnat rekrytera en ung generation skådespelare till ensemblen. Ett, för framtiden, mycket behövt överskott har därmed ätit upp direkt.¹³⁶

Det fanns alltså ett mycket förståeligt behov att på något sätt reformera teaterns personalpolitik, som det tidigare citatet från Per Lysander också visade, vilket senare skedde på ett mycket radikalt sätt. Möjligen inte av konstnärliga skäl, utan ekonomiska.

Ett antal rubriker från DN får även här berätta om läget för teatern:

”Delade åsikter: Ovisshet på Göteborgs Stadsteater. Tunga kommunpolitiker går in i teaterstyrelsen”

”Göteborgs stadsteater räddas. 18 milj. i förlust. Bolagsstämman begär täckningsgaranti från ägarna”

¹³⁶ Årsredovisning för Göteborgs Stadsteater AB 1988/1989, sid 3.

”Stängning hotar teater. Göteborgs stadsteater. Facket förbereder sig på kamp efter intensiva rykten”

”Göteborgs stadsteater: ’50 personer kan få anställning’. Stefan Pettersson vill komma bort från kulturskymningssnacket så fort som möjligt”

”Teaterdebatt/Göteborgs stadsteater: Nedläggningen hotar demokratin. Det handlar om maktmissbruk”

”Ronny Danielsson packar ihop. Göteborgs stadsteater. ’Allt utrymme för att diskutera hur en framtida teater skulle fungera saknas”

”Unison protest mot stängning. Debatten om Göteborgs stadsteater. Kulturen har blivit tjänstemannastyrd, säger en av kritikerna”

”Teatern behöver inte stängas”. Hoppfull rapport. Konsulter visar att det går att lösa de ekonomiska problemen på Göteborgs Stadsteater

”Göteborgs stadsteater. Förslag i sista minuten ska rädda nästa spelår. Kampen för fullt bidrag fortsätter”

”Vi står på katastrofens rand’. Göteborgs stadsteater. Det konstnärliga rådet avgår innan de avgörande förhandlingarna inleds”

”Teater 97/98: Årets blodiga hämndtragedi. Kulturpolitiken. Det som sker på Göteborgs stadsteater avslöjar att begreppet medborgare spelat ut sin roll”¹³⁷

¹³⁷ Artiklarna är publicerade i DN (i tur och ordning): 1997-03-22, 1997-04-26, 1997-08-08, 1997-08-20, 1997-08-24, 1997-08-27, 1997-09-05, 1997-10-08, 1997-11-27, 1997-12-04, 1997-12-31.

I ett samtal med teaterförbundets chefsförhandlare Jaan Kolk berättade han om konflikten på Stadsteatern i Göteborg 1997 då styrelsen och teaterledningen hade som plan att helt stänga teatern och avskeda alla under ett par år, för att sedan ”börja om från början” som ett sätt att helt komma förbi lagen om anställningsskydd, och rätten till återanställning och själva fritt få välja personal:

Den intressanta erfarenheten från Göteborgs Stads-teater är att det visade sig, när alternativet var att lägga ner teatern helt och hållet, att göteborgarna i gemen tyckte att det var viktigt att det fanns en teater. Även om de själva inte gick på den och även om de själva inte riktigt gillade repertoaren så tyckte man ändå de vore skamligt om man stängde Göteborgs Stadsteater. Styrelsen hade räknat med att det fanns kritik mot teatern och då skulle de inte uppkomma någon större opposition när de stängde alltihop, de missbedömde opinionen. Det är en intressant erfarenhet över huvud taget, folk vill ha sina teatrar.¹³⁸

Teater kan uppenbarligen fungera som en viktig identitetsmarkör, inte bara för en stad eller region, utan även i högsta grad för människorna som lever där.

Scen 5

Kulturpolitik

För att vigda perspektivet kan det vara bra att påminna om de lite olika kulturpolitiska propositioner som funnits under undersökningsperioden. Mycket från 1974 års kulturproposition levde kvar till 2006 så vi börjar där.

¹³⁸ Egen intervju med Jaan Kolk våren 2013.

I 1974 års kulturproposition står det bland annat att:

- Kulturpolitiken skall medverka till att skydda yttrande-friheten och skapa reella förutsättningar för att denna frihet skall kunna utnyttjas,
- kulturpolitiken skall ge människor möjligheter till egen skapande aktivitet och främja kontakt mellan människor,
- kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet,
- kulturpolitiken skall främja en decentralisering av verksamhet och beslutsfunktioner inom kulturområdet,
- kulturpolitiken skall i ökad utsträckning utformas med hänsyn till eftersatta gruppers erfarenheter och behov,
- kulturpolitiken skall möjliggöra konstnärlig och kulturell förnyelse,
- kulturpolitiken skall garantera att äldre tiders kultur tas till vara och levandegörs,
- kulturpolitiken skall främja ett utbyte av erfarenheter och idéer inom kulturområdet över språk- och nationsgränserna.¹³⁹

Intressant att notera är att det kulturpolitiska målet att ”motverka kommersialismens negativa verkningar” har i propositioner både skärpt och fått en högre prioritet i förhållande till kulturutredningen där skrivningen låter: ”[M]inska eller hindra den negativa verkan som marknadsekonomin kan medföra.”¹⁴⁰ I betänkandet ”Ny kulturpolitik” från 1972 finns det indirekt formulerat stöd för institutionsledarens starka ställning i för-

¹³⁹ Regeringens proposition 1974:28, *Kungl. Maj:ts proposition angående den statliga kulturpolitiken*, sid 27–28. Regeringens proposition 1996/97:3, sid 15.

¹⁴⁰ Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2005) sid 158.

hållande till institutionsstyrelsen.¹⁴¹ Under 1990-talet börjande denna ställning undergrävas, inte bara genom organisatoriska maktförskjutningar eller andra ändrade beslutsordningar såsom bolagiseringar, ombildningar och avskedanden i första hand, utan med hjälp av ekonomi. I takt med 1990-talets växande krismedvetenhet skapades ett verksamt utrymme att styra konstnärliga verksamheter med hjälp av ekonomiska åtgärningar. Det uppdämda krismedvetandet hjälpte till att skapa detta handlingsutrymme utan större protester. Betonningen av det ekonomiska har på detta sätt skapat en maktförskjutning där chefen för institutionen numera snarare är styrelsens verktyg än en ledare för sina anställda. Hur detta hör ihop med den stora procenten frilansare på institutionerna dessa dagar kan diskuteras, men banden mellan kontraktsanställda skådespelare och teatern har blivit allt tunnare. Maktkoncentrationen blir förstås ännu starkare tack vare den stora procent arbetslösa skådespelare som står i kö för ett kontrakt.¹⁴²

1996 antogs en ny kulturproposition. Mycket av skrivningarna från 1974 finns kvar, dock med en viss perspektivförskjutning från kulturpolitik för samhället till kulturpolitik för individen.

Målen för kulturpolitiken skall vara att:

- värna yttrandefriheten och skapa reella förutsättningar för alla att använda den,

¹⁴¹ Sven Nilsson, *Kulturens vägar* (Malmö: Polyvalent AB, 1999) sid 325f.

¹⁴² Som passus måste den infama bestraffning som divergerade a-kasseavgifter medför belysas. 2007 trädde en reform i kraft, med differentierade och höjda avgifter för medlemskap i A-kassan för verksamheter med hög arbetslöshet, vilket i praktiken medför att de som väljer högriskverksamheter (som t.ex. teater) skulle bestraffas. Val av yrkesverksamhet regleras knappast av framtida kostnader för a-kassa. Men det fungerar utmärkt för att märka ut vissa sektorer i samhället som mindre önskvärda, att splittra upp och tunna ut det "gemensamma", som nyligen präglat vår samhällsstruktur. Detta avgiftssystem har sedan brutits upp och ändrats igen.

- verka för allas möjlighet till kulturupplevelser och eget skapande,
- motverka kommersialismens negativa verkningar och främja kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet,
- bevara och bruka kulturarvet, främja internationellt kulturutbyte och möten mellan olika kulturer inom landet.¹⁴³

Organisationsteoretikern Mats Alvesson hävdar att dagens organisationer definierar sig i grandiosa termer: "Grandiositet handlar om att försöka gestalta eller ladda fenomen så att de låter så tjustiga som möjligt, men inom ramen för vad som framstår som rimligt."¹⁴⁴ Ganska ordinära fenomen ges en spektakulär yta, en yta som blir viktigare än innehållet för att skapa legitimitet för den aktuella verksamheten. Men metoderna för att ladda fenomenen är oerhört likriktade och vi får mimetiska företag och organisationer, uppbyggda av människor med mimetiska begär, som arbetar på sin individualitet för att framstå som unika och särskilda, men i princip gör som alla andra. Pressen på att framstå som unik och lyckad får människor och organisationer att härma vad som betraktas som vinnande koncept. Osäkerheten leder till härmande och detta blir norm. Olikheter tenderar att försvinna i detta samhälle. När vi alltså tror att vi skapar egna unika personligheter och vi har egna fria val så tenderar vi istället att göra som alla andra och valen är egentligen chimärer.¹⁴⁵ "Härmingen" mellan teaterorganisationerna innebär att de riskerar att förlora sin särart. I viss mån har den risken alltid funnits genom fenomenet att samma pjäser i olika uppsättningar av någon anledning valsar runt bland teatrarna i någon sorts återkommande periodicitet. Men samtidigt har varje teaters egenart präglad uppsättningarna. Nu när teatrarna

¹⁴³ Regeringens proposition 1996/97:3, sid 27.

¹⁴⁴ Mats Alvesson, *Tomhetens triumf* (Stockholm: Atlas, 2006) sid 19.

¹⁴⁵ Detta beskrivs mer ingående i akt 3.

marknadsför sig på likartade sätt och samma stjärnskådespelare turnerar runt på olika teatrar blir likheterna större. Teatrarna marknadsförs med ansikten. Om man slår upp en tidning stirrar nästan ofelbart ett antal ansikten mot dig från teaterannonserna, och mestadels känns skådespelaren igen som en välkänd person. Risken blir att teatrarna kommer att fortsätta blåsa upp sig på detta slags kapital tills de till slut spricker. Kanske det är vad som behöver hända för att det ska uppstå något nytt?

Nerdragningar, avskedandet och omstruktureringar på institutionerna under 1990-talet har ebbat ut och nu under 2000-talet har läget i någon mån lugnat ner sig och stabiliserats, men rationaliseringen har fortsatt. Vi fick en ny kulturutredning 2009 som skiljer sig en del från de två tidigare:

Kulturen ska vara en dynamisk, utmanande och obunden kraft med yttrandefriheten som grund. Alla ska ha möjlighet att delta i kulturlivet. Kreativitet, mångfald och konstnärlig kvalitet ska prägla samhällets utveckling. För att uppnå målen ska kulturpolitiken:

- främja allas möjlighet till kulturupplevelser, bildning och till att utveckla sina skapande förmågor,
- främja kvalitet och konstnärlig förnyelse,
- främja ett levande kulturarv som bevaras, används och utvecklas,
- främja internationellt och interkulturellt utbyte och samverkan, särskilt uppmärksamma barns och ungas rätt till kultur.¹⁴⁶

Från formuleringar om att kulturen ”skall möjliggöra, garantera, medverka eller motverka” 1974 har man i de senare kulturpropositionerna uttryckt det; 1996 som att ”värna, verka

¹⁴⁶ Regeringens proposition 2009/10:3, *Tid för kultur*, sid 26.

och bevara” och 2009 ”främja möjligheter, kvalitet, kulturarv och utbyten” etc. Kvalitetsbegreppet talas det inte explicit om i 1974 års proposition, däremot 1996 och 2009. År 1996 finns fortfarande skrivningen ”motverka kommersialismen negativa verkningar”, här i samma mening som ”kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet”. Fyra besvärigheter har klumpats ihop i en mening. Det går även att utläsa en viss skillnad i hur politikerna ser på den egna möjligheten eller viljan att påverka genom att 1974 års ”skall” 1996 har blivit ”värna och verka” och övergår helt till ”främja” 2009. Och detta är kanske grundbulten i politiken och kulturpolitikens utveckling; att göra sig mindre synlig genom vagare formuleringar, samtidigt som allt fler konstnärer och teatergrupper idag vittnar om mer detaljstyrning och allt fler blanketter att fylla i.

Det är oroväckande signaler vi får. Där staden ska gå in och godkänna enskilda produktioner, det är inte så det var tänkt att bli. Självfallet måste teatergrupperna kunna räkna med att få reducerat, i vissa fall väsentligt reducerat stöd för sin verksamhet, men det måste kunna motiveras principiellt och inte genom en detaljstyrning av verksamheten.¹⁴⁷

Jag är inte ensam om att uppleva att dagens kulturpolitik bygger på misstänksamhet och okunskap.¹⁴⁸ En misstänksamhet som man kan ana grundar sig i motsättningen mellan en borgerlig regering och ett kulturliv som av hävd antas vara vänsterorienterat som inte vill ”sälja” sig. Många, väldigt många konstnärer och kulturarbetare, är egna företagare och vana att agera på en ”kulturmarknad”, att göra sig synliga och tydliga. Kulturminister Liljeroth uppvisar sin okunskap i en intervju i SVT:s kulturnytt:

¹⁴⁷ Tomas Rudin, oppositionsborgarråd (s), Stockholm.

¹⁴⁸ Berit Gullberg, ”Öppet brev till Stockholms kulturförvaltning”, Tanke-smedjan de osynligas blogg, 2013-10-05.

För att också kunna leva på sitt konstnärskap behöver man lära sig mer om bokföring, hur man skyddar kanske sitt varumärke, marknadsföring, på de konstnärliga högskolorna. Och då blir det inte heller så komplicerat som det kan vara och uppfattas av många andra.¹⁴⁹

I Kulturutredningen 2009 identifierades konstnärsrollen på följande sätt:

Vi kan tala om en expansion av konstnärsrollen där konstnären blir medborgare, aktivist, etnolog, journalist, kulturvetare, socialarbetare, forskare, organisatör, projektledare, företagsledare. Konsten bryter upp från konventionerna och försöker intervensera i samhället. Frågan är vad som händer med kulturpolitiken, borde inte den följa med i samma riktning?¹⁵⁰

Utredningen kännetecknas av en konstsyn där kultur uppfattas som nyttig och instrumentell. Dessutom beskriver utredningen konstnären som en allkonstnär som tycks vara överallt. Det finns inga gränser för vad konstnären kan uträtta i detta nya kulturklimat. I jämförelse med hur kulturklimatet ser ut i verkligheten är denna bild verklighetsfrämmande. Överlag har det som förändrades under 1990-talet cementerats under 2000-talet. Det talas mycket om flexibilitet kring arbetstagarna och det betraktas närmast suspekt att vara utbildad skådespelare som inte arbetar inom sjukvården under arbetslöshetsperioder. Som DN:s liberala ledarskribent Hanne Kjöllner, uttrycker det:

Jag har inget särskilt horn i sidan till kulturarbetare.
Jag har ett horn i sidan till människor som flyter

¹⁴⁹ Ur SVT kulturnyheter, 2013-10-22.

¹⁵⁰ SOU 2009:16 Kulturutredningen, del 2, sid 20.

ovanpå, som tar sig rätten att leva på andras arbete istället för eget. Eftersom jag levt med en manusförfattare och träffat åtskilligt med film- och teaterfolk så vet jag hur a-kassan används.¹⁵¹

Människor blir många gånger hårt åtgångna av arbetsförmedlingen och vi lever i en ifrågasättande kultur. Man kan fråga sig hur dessa expansiva och tunga roller, som alltså ska inrymmas i konstnärskapet, är förenliga med det nya arbetsklimat som skapar tystnad och lydnad i organisationerna? Och hur behöver chefskapet förändras i en flexibel värld, med en stor andel korttidsanställda medarbetare? Vad innebär det för individerna inom en bransch som förväntas arbeta både med historien och framtiden, att man står blanka inför varandra?

PORTVAKTERSKAN – Det är sista dan i dag och operan stängs... det är nu de få veta om de äro engagerade...

DOTTERN – De som inte få anställning, då?

PORTVAKTERSKAN – Ja, Herre Jesus, det är att se... jag drar schalen över huvet, jag...

DOTTERN – Stackars människor!

PORTVAKTERSKAN – Se, där kommer en!... hon är icke bland de utvalda... Se, hur hon gråter...

SÅNGERSKAN [från höger rusande ut genom grinden med näsduken för ögonen. Stannar ett ögonblick i gången utanför grinden och lutar huvudet mot väggen, därpå hastigt ut].

DOTTERN – Det är synd om människorna!...¹⁵²

¹⁵¹ Hanne Kjöllér, ledarskribent på DN i en email-diskussion med mig. (2007-03-29)

¹⁵² August Strindberg, *Ett drömspel* (Stockholm: Norstedts, 1988) sid 20.

Några teorier kring organisation

Att beskriva en organisation skulle å ena sidan kunna göras genom att helt enkelt beskriva sin familj. Det kan också bestå i att rita en överskådlig karta över FN:s organisation. Organisationer finns i de mest disparata sammanhang och skepnader och för att beskriva dem behöver man verktyg. Som beskrevs i inledningen till detta kapitel är organisationsforskningen ett väl utvecklat forskningsfält, med olika teoribildningar. Olika modeller betonar olika aspekter av verksamheten. Övergripande kan man säga att de teorier som har tydliga avgränsningar ger åskådliga bilder med konkreta resultat (åtminstone i teorierna), medan mer komplexa teoribildningar tenderar att fastna i begreppsformuleringar. Jag presenterar kort några modeller som sedan kan fungera som ett raster i den vidare diskussionen. Och som en påminnelse om att det inte finns något entydigt eller enkelt sätt att förklara eller uppfatta organisationer.

Byråkratiteori

Byråkrati är ett sätt att hantera centralisering och/eller strukturer. Byråkratin har en lång historia men Max Weber (1864–1920), tysk sociolog, nationalekonom och filosof, som skapade ett vetenskapligt begrepp som betecknade en speciell organisationsform av byråkratin, är numera nästan synonym med begreppet. Egenskaper som kännetecknar en byråkratisk organisation är: formalisering, auktoritet, hierarki, regler och instruktioner, arkiv, formell träning, anciennitetsprinciper och oavsättliga administratörer. Det finns flera skönlitterära verk som mer eller mindre är beskrivningar av byråkratiska absurditeter; Joseph Hellers *Moment 22*, George Orwells *1984* och PC Jersilds *Babels bus*. Alla tre är filmatiserade vilket möjligtvis kan beskriva hur tacksamt material byråkratin är för den som vill visualisera en regelstyrd och odynamisk värld; likt en anatomiplansch som berättar allt om människa, men ingenting säger om individen.¹⁵³

¹⁵³ Flaa, (1998) sid 21.

Agentteori

Agentteorin behandlar ägandestrukturer och det problem det innebär att alla inom en organisation inte har samma mål. Agentteorin försöker svara på frågan hur man ändå formar och når ett gemensamt mål. Lösningen består i belöning och straff som system för att reglera målstyrningen inom organisationen. Lönen till arbetaren stiger och faller med prestationen. Hur får vi direktören som inte har något personligt ägande i bolaget att ändå göra det bästa för företaget? Ett sådant incitament är de nu så omtalade bonusarna som i dagsläget möjligen blivit alltför normaliserade för att fungera enligt intentionen. Grundtanken för agentteorin är ”den ekonomiska människan” – *homo economicus* – som i alla situationer handlar för egen vinning. Just detta är agentteorins begränsning. Den bortser från möjligheten att människor också kan handla kooperativt – människans inbyggda oegennyttan – ”den ömsidiga människan”, *homo reciprocans*. Att så ensidigt förutsätta en egocentricitet som senare reproduceras inom organisationen kan vara kontraproduktivt, och motverkar kanske ett företags intressen. Som analyserande teori har den dock vissa fördelar tack vare sin renodlade ekonomiska syn och kan vara användbar tillsammans med andra teoretiska verktyg.¹⁵⁴

Ny institutionell teori

Organisationer är trendkänsliga när det gäller att bevara sin yttre legitimitet eller öka sin inre effektivitet. Denna legitimitetsjakt blir viktig för att vinna fördelar mot konkurrenter som har ungefär likvärdiga produkter. Varumärken, trender och frontfigurer är idag långt mer avgörande än tekniska omorganisationer. Samspelet eller rörelserna mellan de olika aktörerna på marknaden kallar de amerikanska sociologerna Paul J. DiMaggio och Walter W. Powell isomorfism. Isomorfism är en begränsande process som av olika anledningar tvingar en organisation att efterlikna andra organisationer eller grupper inom samma fält. DiMaggio och Powell identi-

¹⁵⁴ Mary Jo Hatch, *Organisationsteori* (Lund: Studentlitteratur, 2002) sid 366.

fierade tre olika isomorferande tendenser som de kallade *tvingande isomorfism*, vilket handlar om politisk påverkan och problemet kring legitimitet; *mimetisk isomorfism* som uppstår när osäkerhet råder samt *normativ isomorfism*, vilket förknippas med professionalisering.

Tvingande isomorfism uppstår när en organisation ställs inför både formella och informella krav från en yttre makt och måste anpassa sig efter offentliga regelverk och bestämmelser. Ett exempel på tvingande likformighetsprocesser är jämställdhetsplaner. *Mimetisk isomorfism* uppkommer när en organisation blir osäker på hur den ska förhålla sig till ny teknik, mål och en svårtydd omvärld. Organisationen väljer då att imitera andra organisationer inom samma fält som den uppfattar som mer framgångsrika eller legitima och uppnår förhoppningsvis genom detta samma legitimitet, utan egna lösningar på problemen. Den *normativa isomorfismen* uppstår framförallt vid högre professionalisering där allt fler anställda har likartad professionell utbildning, vilket skapar normer som likriktar organisationer. Om de även sinsemellan bilda nätverk kommer organisationerna ytterligare likriktas.¹⁵⁵

Kritisk organisationsteori

Kritisk organisationsteori är enligt Mats Alvesson och Stanley Deetz uttalat politisk, eller kanske ska man säga politiserande av det till synes apolitiska: organisationer är inte värdeneutrala institutioner utan är politiska arenor där olika former av maktutövning bedrivs. Enligt Alvesson och Deetz har kritisk organisationsteori framförallt bidragit med kritik av hur mål-inriktad, instrumentell rationalitet, det vill säga ett tänkande som präglas av ett ensidigt fokus på resultat i termer av produktivitet eller lönsamhet, kommit att dominera managementtänkandet och managementpraktiker i organisationer. Den ideologi som ibland kallas managerialism innehåller föreställningen att alla typer av organisationer kan tillämpa

¹⁵⁵ DiMaggio & Powell, "The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields" ur *American Sociological Review*, Vol. 48, Nr. 2 (1983), sid. 147–160).

ett fastställt regelverk och *en* uppsättning metoder och tekniker, i syfte att uppnå sina målsättningar. En föreställning som blivit analyserad och kritiserad inom den kritiska organisationsteorin. Dels på grund av förenklingen som ligger i att samma mall skall ge alla organisationer framgång, vilket helt utesluter det individuella människans prägling på verksamheten samt interaktionen mellan människor. Senare ledarskapsforskning betonar snarare ledarskap som ett växelspel mellan ledare och följare.¹⁵⁶

Struktur och kristallisering

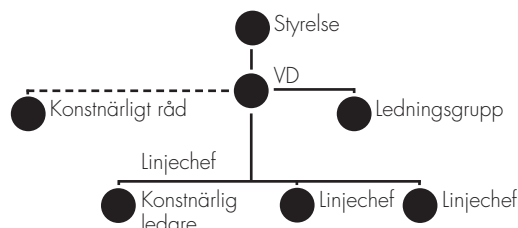
När det gäller de stora omvälvande förändringar som skett under 1990-talet på alla de tre teatrarna som här finns beskrivna har inte ledningsfunktionen förändrats nämnvärt. Alla tre teatrarna har numera en VD i spetsen. Under den funktionen kan en eller flera konstnärliga ledare sitta. På Stockholms Stadsteater var chefen både VD och konstnärlig ledare fram till sista juni 2013, då kulturhuset slogs ihop med Stadsteatern. Numera finns en VD för kulturkoncernen Kulturhuset Stadsteatern och ett antal konstnärliga chefer har utsetts till olika delar inom denna koncern. Från och med den 1 juli 2013 finns alltså en konstnärlig chef för Stockholms Stadsteater, dessutom finns som sagt ett antal konstnärliga mellanchefer.¹⁵⁷ På Göteborgs Stadsteater är rollerna uppdelade på fler personer, VD för Göteborgs Stadsteater AB och konstnärlig ledare för Götaplatsen och konstnärlig ledare för Backa Teater. På Malmö Stadsteater finns rollerna VD/teaterchef och konstnärlig ledare/teaterchef i ledarskapsfunktionen. Även om ledarskapet ser lite olika ut är själva organisationstrukturen relativt lik mellan de tre stadsteatrarna. Dessutom har inte den formella strukturen i fråga om ledarskap nämnvärt förändrats under de dryga 20 år

¹⁵⁶ Mats Alvesson, Stanley Deetz, *Kritisk samhällsvetenskaplig metod* (Lund: Studentlitteratur, 2000)

¹⁵⁷ Se <http://www.stadsteatern.stockholm.se> för namn på de som för tillfället besitter dessa poster.

denna undersökning behandlar. Ur den byråkratiska teorins synfält har den byråkratiska exercisen däremot ökat. Det som skiljer tiden och de tre institutionsteatrarna teatrarna åt är ledarskapets inriktning, styrelsernas exekutiva makt och medarbetarinflytandet, och organisationernas storlek.

En organisationskarta över teatrarna skulle i princip se på följande sätt:



Ägaren, stat, kommun och/eller landsting har förändrat förutsättningen för ledarskapet inom den offentligfinansierade teatern genom explicit ekonomisk styrning och genom ökad detaljkontroll av verksamheten, krav på uppföljning och rapportering. Genom styrdokument och kvalitetssäkring begränsas ledarskapets svängrum både i tid och rum: genom att fler verksamhetstimmar måste läggas på återkoppling och rapportering, samt genom ökade krav på verksamhetsresultat och målstyrning. Bildligt talat kan man säga att teaterledningen leder med ryggen vänd mot verksamheten och blicken riktad mot styrelsen. Genom mer detaljerade krav uppifrån blir ledarskapet mer fokuserat på att gestalta styrelsens vision än sin egen, vilket ger en tydlig politisering av verksamheter. Den kritiska teorin ger skäl att studera detta närmare. Förutsättningen för organisationen har genom nya anställningsvillkor blivit en annan. Vi har under perioden 1990 fram tills idag fått en förskjutning från 70 procent fasta tjänster och 30 procent frilansande skådespelare till det omvända 10 procent fasta och 90 procent frilansare.¹⁵⁸ Detta innebär att

¹⁵⁸ Statistik, Jaan Kolk, Förbundsdirektör Teaterförbundet, 2013-10-24.

den genomsnittliga skådespelaren i större utsträckning agerar som tillfällig besökare på scenerna. Ledarskapet påverkas genom att de anställda är mer osäkra på sin anställning. Lägg därtill den externa hotbild som vilar över teatern i egenskap av kostnadsskapande – tärande – offentlig verksamhet. Organisatoriskt befinner sig svensk offentligfinansierad teater numera i vad man med sociologen och ledarskapsforskaren Bengt Abrahamssons kan kalla en konstant kristallisering. Abrahamsson förklarar organisatorisk kristallisering på följande sätt:

Begreppet kristallisering står för snabb kollektiv koncentration och centralisering av auktoritet. Den makt som på så sätt koncentreras till ledningen är definitionsmässigt legitim: alla accepterar att ledningen har rätt att göra den samlade bedömningen av prestationerna, och att styra dem i den riktning som ledningen anser rimligast.¹⁵⁹

En organisation kan kristalliseras vid yttre eller inre hot. Vissa organisationer är uppbyggda för att vid ett visst ögonblick kristalliseras i en förutbestämd form. Som i exemplet brandkåren, som tidigare nämnts, där alla i samma stund som larmet ljuder vet sin plats i organisationen och vad som förväntas av dem. Alla vet sin uppgift i den starkt hierarkiska, men funktionella, kristalliseringen. Och här finns inget utrymme att ifrågasätta varför just jag ska dra ut slangen i dag igen, när en villa står i lågor och folk skriker på hjälp en trappa upp. Kristalliseringen av organisationen är en förutsättning för brandkårens organisatoriska funktion. Samma kristallisering av organisationer förekommer på andra liknade arbetsplatser och är fullt naturliga och erkända. Även på teatern kan kristallisering beskriva den process som leder fram till att publiken möter en föreställning där alla vet vad de ska göra kväll efter kväll. Men varken brandkåren eller teatern kan eller bör befinna sig i det tillståndet under resten av tiden.

¹⁵⁹ Abrahamsson, (2007) sid 55.

Det är när en organisation på grund av yttre eller inre hot stelnar i konstant kristallisering som problem uppstår. Med bakgrund i de strukturer som vuxit fram inom svenskt teaterliv de senaste decennierna är det tyvärr adekvat att beskriva hela Teatersverige som organisationer stadda i permanent kristallisering. Rädsla och hot skapar en kristalliserad organisation där ledningens agerande legitimeras genom medarbetarnas tystnad baserad på oro för att hamna utanför, att bli bortvalda, att inte få förnyade kontrakt och bli arbetslösa.¹⁶⁰ Det är en ofta högst reell oro men den fungerar även utmärkt självreproducerande.¹⁶¹ Något som ytterligare förstärker denna situation är den kritiska blick som man ofta upplever från omgivningen i denna verksamhet. De offentligt finansierade teatrarna är beroende av anslag vilket gör verksamheten öppen för kritik från de som vill begränsa statens storlek och inflytande. När nyliberala ideologer kräver ökad marknadsanpassning, när politiker ställer vård mot kultur eller när skattebetalarna framställs som ett mörkt hot, drar organisationen ihop sig och legitimerar den hierarkiska ledarskaps-

¹⁶⁰ Brev från kollega, en frilansande skådespelare, 2010: "I maj öppnade jag min e-post och gladdes åt ett nytt meddelande – 'Inbjudan till audition!' Men när jag läste vidare formuleringar som 'allmän audition', 'ej till specifika produktioner' och slutligen den något nedlåtande uppmaningen 'förbered dig väl' hamnade jag i en uppgiven känsla av att nu får det vara nog. [...] Jag, en frilansande skådespelare med tolv års erfarenhet av yrket [...], ska på något sätt bli glad över chansen att på några minuter få visa upp mig i största *allmänbet*. Jag förväntas gå på en anställningsintervju utan att veta vad det är för anställning jag söker. [...] Förhoppningsvis är denna audition med sina otäcka hierarkiska förutsättningar bara ett uttryck för företagskulturen på just denna arbetsplats och inte ett tidens tecken. Men jag är rädd att det är ett skrämmande exempel i det lilla på något mycket större besläktat med aktuella diskussioner om sextrakasserier, rädsans kultur och känslan av maktlöshet hos många av oss utövare."

¹⁶¹ Utdrag ur brev från kollega: "Teatervärlden utger sig gärna för att vara radikal och jämställd, bl.a. för att vi alla berättar en gemensam historia från scenen. Detta förgivet-tagande – att teatern är radikal och jämställd – har jag verkligen behövt ifrågasätta. Alla mina erfarenheter under 35 år inom teatern måste ses i perspektiv av att jag är kvinna. Och därmed också i perspektiv av både utseende och ålder. Och alla trakasserier jag erfarit inom yrket under 35 år (samtliga av sexuell art) är också de givetvis en följd av att vara kvinna i vårt yrke."

strukturen.¹⁶² De förändrade anställningsformerna för skådespelare till företrädelsevis kortare kontrakt skapar en maktförskjutning till teaterledningarnas fördel. Detta tillsammans med permanent hög arbetslöshet skapar just denna förtätning som Abrahamsson beskriver:

Organisatorisk kristallisering är den snabba ibland blixtnabba – ökning av täthet och koncentration som man ofta finner i kollektivt och koordinerat arbete.¹⁶³

Att denna förtätning uppkommer i föreställningssituationen på och runt scenen på en teater som jag tidigare tog upp är begripligt och en förutsättning för genomförandet av en så organisatoriskt komplicerad struktur som en teaterföreställning är. Alla måste ha klart för sig sin del av vad som ska göras och när och av vem och i vilken ordning. En självgenererande hierarki, om man så vill. Det är lika självklart som när larvet går på en brandstation. Men det blir annorlunda när skådespelares osäkerhet inför att plötsligt hamna utanför organisationen, och stå maktlös inför detta, skapar en permanent och konstant kristallisering inom organisationen. Under krisernas 1990-tal skedde en väsentlig maktförskjutning: då jämnades marken för de som ville slimma offentligheten och föra oss in i en ny era. Detta blev kännbart på alla nivåer för teatern, jämte många andra verksamheter i samhället. 1990-talets ekonomisering och bolagisering övergick på 2000-talet till utförsäljning. Ännu har ingen direkt verkat för en utförsäljning av till exempel Dramaten – antagligen för att det saknas spekulanter. Men utförsäljning av våra gemensamt ägda verksamheter har resulterat i ett allt snävare ekonomiskt tänkande inne på teatrarna. Våren 2013 diskuterades utlokalisering av verksamheter som ligger utanför "kärnverksamheten" på Stockholms Stadsteater.¹⁶⁴ För att utreda hur den konstnärliga

¹⁶² Se: "Teaterchefen som feodalherre" DN 2011-03-01

¹⁶³ Ibid. sid 56.

¹⁶⁴ "Bemanningsföretag tar över teaterjobb", DN kultur 2013-03-13.

kärnverksamheten ska preciseras och möjligheten att utlokalisera anlitas en konsultfirma, som presenterade en rapport 24 maj 2013. Sammantaget visar utredningen att:

- Det finns begränsade erfarenheter hos likartade aktörer av att upphandla tjänster inom områden som kan vara aktuella för Stadsteatern
- Det finns en marknad för att köpa och sälja tjänster inom flertalet områden som kan vara aktuella
- Möjliga leverantörer inom flera områden förefaller ha begränsad erfarenhet av att tillhandahålla tjänster till verksamheter av Stadsteaterns karaktär
- Det finns hos Stadsteatern en stor interaktion i den praktiska rollfördelningen mellan konstnärlig, teknisk och ibland administrativ verksamhet
- Produktionsplanering och koordinering är kritisk för att lyckas hantera mängden scener och parallella produktioner, även med begränsat inslag av externa leverantörer i teknisk- och administrativa processer.¹⁶⁵

Som av en händelse sammanfaller de yrkesgrupper på Stockholms Stadsteater, som kan bli föremål för *outsourcing*, med de grupper som ger teatern sämst betyg i medarbetarenkäterna, som har minst förtroende för ledningen.¹⁶⁶ Genom att utlokalisera arbetskraft förstärker man maktcentrum än mer. Dessutom medför sammanslagningen med kulturhuset att mer makt riktas till en person, direktören för hela den nya kulturkoncernen. Efter den organisationsförändring som

¹⁶⁵ Björn Borgman, Lena Joelsson "Stockholms Stadsteater – Analys av förutsättningarna att upphandla verksamhet", Stockholm: Ernst & Young, 24 maj 2013.

¹⁶⁶ Se: Medarbetarenkät 2012: "Stadsteaterns anställda mår sämst i Stockholm", SR Kulturnytt 2013-02-11, "Oacceptabla förhållanden på Stockholms stadsteater", DN kultur 2011-03-02.

skett på institutionsteatrarna de senaste 25 åren, där de fasta ensemblerna ersatts med en allt större rörlig skådespelarbas och få tillsvidareanställda, är det inte helt orimligt att betrakta skådespelare som en redan *outsourcad* grupp. Fördelarna är lätta att se: en rörlig organisation som lätt kan forma sig efter de krav som ledningen kräver. De negativa sidorna kommer efter en tid ikapp en organisation i form av identitetsproblem och avsaknaden av organisatorisk gemenskap vilket kan leda till disparat organisation och alienering av medarbetarna. För en konstnärlig organisation där verksamheten i sig, konsten, ofta bygger på närvaro och en kritisk blick på samtiden är följderna av detta dramatiska.¹⁶⁷ Förutom att organisationen i sig blir utslätad, riskerar teaterns konstnärliga utveckling att stanna av. Det finns många skäl till att just teatervärlden mår dåligt av strukturellt inbyggd osäkerhet. Dels ingår redan som förutsättning i skådespelarens yrkesutövning att ta risker och leva med osäkerhet, dels skapar nutidens kritiska blick på en verksamhet som anses svår att förstå sig på och vars samhällsnytta kan vara svår att mäta, en osäker fond att spela mot.¹⁶⁸

En rysk religionsfilosof, Nikolaj Berdjajev, verksam i början av 1900-talet, skriver i sin bok *Historiens mening* följande:

När den mänskliga anden helt och hållet är innesluten i en epok som är kristalliserad, stabil och helt orörlig, formuleras aldrig filosofiska frågor med tillräcklig skärpa, frågor om den historiska rörelsen

¹⁶⁷ Samtidigt fungerar teatrarna fortfarande som arbetsplatser med ett stabilt "vi", i alla fall i sina visionsdokument: "Vår vilja är att bygga broar mellan människor, såväl konstnärliga som sociala" (se <http://kulturhusetstadsteatern.se>). "Folkteatern skall värna och vitalisera demokratin genom att vara ett slagkraftigt alternativ till den kommersiella kultur som passiviserar människor" (se www.gavlefolkteater.se). "Uppsala stadsteater skall vara Sveriges främsta konstnärliga teater – en ny typ av lokal scen med internationella samarbeten" (se www.uppsalastadsteater.se). "Jag tror inte på visioner som man uttalar innan. Jag måste ut i landskapet och identifiera behoven först." (Intervju med Mari-Louise Ekman, Dramaten, tidningen *Chef* 2011-10-12).

¹⁶⁸ Se t.ex. Fredrik Segerstedt: "Dela ut kulturpengar direkt till publiken" DN 2008-12-08.

och dess mening. En historisk epok som är organisk och enhetlig missgynnar uppkomsten av historisk insikt, liksom uppkomsten av en historiefilosofi.¹⁶⁹

Berdjajev beskriver vad som händer när en epok av olika anledningar slutar att kritiskt betrakta sig själv och homogeniseras, och konsensus skapas kring hur man uppfattar samtiden. Avvikande åsikter sorteras bort som marginella eller oseriösa både i samhället i stort och inom organisationer, ett mönster som påminner om Foucaults beskrivning av monstret som vandrar utanför diskursens ordning. Det skapas en mittfåra som har tolkningsföreträde, en sorts skygglappar för avvikande tankar, människor slutar att se sin samtid – men också sin dåtid och framtid – med kritisk blick. Skeenden upplevs som nödvändiga och ofrånkomliga, och inget som individen kan påverka eller ifrågasätta. Mark Fishers använder i sin bok *Kapitalistisk realism* en tydligare metafor för att beskriva en samtid som har svårt att artikulera alternativ till konsumtionssamhället: ”Det är enklare att föreställa sig jordens undergång än kapitalismens slut”.¹⁷⁰ Det individualiserade samhället gör oss mer partikulära och i denna partikulära värld får oron inför framtida försörjning konsekvenser för kvaliteten på arbetet och beredvilligheten att ta risker eller göra sin stämma hörd.

Utmaningen för en ledare för framtiden som vill ha det bästa ur sina medarbetare torde vara att hitta en väg för ledarskap som genererar tillit i en reflexiv kontext. Trygghet skapar arbetsro men också möjligheter för människor att sträcka sig utanför sig själva. ”Leadership by proxy” skulle man kunna kalla den nu dominerande metoden att styra verksamheter i samhället: att styra genom ombud. Ombudet utgörs här av den oro som det ekonomiserade ledarskapet genererar. På en flexibel arbetsmarknad behöver inte ledare konfrontera de som leds, ju mindre kontakt desto bättre.

¹⁶⁹ Nikolaj Berdjajev, *Historiens mening* (Skellefteå: Artos, 1990) sid 10.

¹⁷⁰ Mark Fisher, *Kapitalistisk realism* (Hägersten: Tankekrafts förlag, 2011) sid 12.

Inom institutionsteatern finns det en organisationsstruktur som är formell och tydlig i enlighet med den byråkratiska modellen. Genom arbetsmarknadens rörlighet, genom risken för utanförskap, genom en ogenomtränglig ekonomisk diskurs behöver dagens ledare inte själva riskera att konfronteras av sina anställda.¹⁷¹ De protesterar inte, för de tror inte att möjligheten existerar. Och i den individualiserade samtiden samlar individerna sig inte till kollektiv längre. En diffus och ogripbar marknad styr människors och verksamheters aktiviteter i tysthet, och det är svårt att ifrågasätta det som inte syns och går att ta på. Det som är avpolitiserat, och istället en del av en byråkratisk nödvändighet.

”Härmande” strukturer

Vad gör den nuvarande fluktuerade arbetsordningen med teatern som organisation? Jag nämnde tidigare Di Maggio och Powells term ”mimetisk isomorfism”. I korthet innebär begreppet att organisationen – för att verka legitim (och för att det finns osäkerhet) – härmar andra liknande organisationer: mimetisk isomorfism i betydelsen organisatorisk likformighet. Den klaraste bilden av denna utveckling får man kanske genom att titta på de skådespelare som tidigare var knutna till en viss teater eller vissa sammanhang. I början på 1990-talet var det relativt ovanligt att man rörde sig mellan teatrar eller sammanhang, mellan de fria grupperna och/eller mellan institutionsteatrarna. Dels stod teatrarna för olika inriktningar, dels var basen, ensemblen, till största delen fast anställd. Idag råder fri rörlighet mellan institutionerna, mellan fria och privata teatrar. Det positiva är att rörligheten innebär att fler får chansen till visstids anställning, fler konstellationer ger en större variation och nya möten kan befrukta konsten. Baksidan är att respektive teaters eller

¹⁷¹ I Lars von Triers film, *Direktøren for det hele* (2006), hyr ägaren till ett IT-företag in en, inte särskilt duktig, skådespelare till att spela ”Direktøren for det hele” för att själv slippa konfronteras med de anställda. En tänkvärd kommentar till hur dagens organisationer ser ut, där ansvar och avsikt är bortrationaliserade, till förmån för det nödvändiga och naturgivna.

sammanhangs särart tunnast ut och riskerar att försvinna helt. Det dialektala eller lokala teaterspråket blir inte längre en fråga om ställningstagande eller val utan handlar om tillfälliga möten och ögonblickliga uttryck. Det får också effekter på själva konstformen, på skådespelarens hantverk, en diskussion vi återkommer till i avhandlingens nästa del. De korta kontraktсанställningarna och rörligheten mellan teatern gör att skådespelarna förlorar sin konstnärliga lojalitet med den teater de för tillfället tillhör. Den ersätts med en "tvingande", ekonomistisk lojalitet, som bygger på tillgång och efterfrågan. Den frilansande skådespelaren har korta kontrakt och tvingas till lojalitet för att optimera sin möjlighet att förlänga eller få nya kontrakt. Denna lojalitet bygger på rädsla för utanförskap. Risker att bli "svartlistat", stämplat som besvärlig, är högst reell. I en artikel i Svenska Dagbladet 2009 beskrivs frilansarens prekära arbetsförhållanden genom en intervju med skådespelaren Josefin. Det kanske mest talande står i fotnoten efter artikeln: "Josefin heter egentligen något annat. Att som frilansande skådespelare gå ut och kritisera sina arbetsvillkor kan skada möjligheterna att få jobb i framtiden."¹⁷² Eftersom branschen är liten finns det fog för viss rädsla. Rykten är bara en kafferast eller ett telefonsamtal bort. I en sådan miljö frodas det auktoritativa ledarskapet, eftersom mycket få krav på en annan ledarstil efterfrågas eller utkrävs. Ett tydligt tecken på isomorfism kan man se i det material teatern artikulerar utåt, till exempel via dagstidningar. Det är idag svårt att avgöra om materialet härrör från en institutionsteater, från någon av alla fria grupper eller från en privatteater. Varken estetik, skådespelare eller pjäsval visar längre någon genuin särart eller tillhörighet till någon specifik teatertradition. Eftersom skådespelaren i stort sett redan är outsourcad kan man argumentera för att den svenska institutionsteatern redan har blivit eller är på väg att bli rena produktionsorganisationer. Något som nuvarande VD för Göteborgs Stadsteater, Ronnie Hallgren, uttrycker bävan inför:

¹⁷² "Fast jobb en hägring för skådespelare", SvD 2009-04-23.

Om femton, tjugo år så kommer vi se de här stora teatrarna som produktionsenheter, här finns en administrativ enhet, *artistic producers*, någon konstnärlig ledare, någon som har hand om ekonomi, någon som har hand om rollbesättning och sedan sätter man igång att ringa. Så samlar man hela den där produktionen omkring sig och så får de vissa resurser; varsågod gå in och gör detta på stora scenen 2018. Sen när de är färdiga: tack ska ni ha det blev jättebra! Eller det här blev mindre bra: adjö med er, in med nästa! Jag ser med fasa inför det, för det kommer att slå sönder hela tanken om vad scenkonst är och bygger på, nämligen på det kollektiva skapandet där varje del, varje kugge inne i det här huset måste överlappa varandra.¹⁷³

Men utgångspunkt i denna beskrivning kan man först fråga sig om det går att se några positiva aspekter i ett konstnärligt landskap som är öppet, flexibelt och hela tiden nytt. Det skulle kunna vara de frigjorda resurser teatrarna genererar genom färre fasta tjänster som kan användas till att engagera nya, unga eller andra skådespelare, på korta kontrakt. Den nya tiden ger också möjlighet för nya möten, mellan olika typer av skådespelare med olika erfarenheter. Ännu i början på 1990-talet var det ganska stängt mellan olika institutioner och mellan institutioner och fria grupper eller privatteatrar. Privatteatrarna har visserligen inga fasta ensembler, men rörligheten mellan olika former av teater var ändå låg. Inom de fria grupperna höll man sig gärna där och såg knappt åt vad man såg som stela och konservativa institutionsteatrar. Jag hade ett möte med regissören Rickard Günther 1991 och försökte övertala honom att komma till Stockholms Stadsteater. Han var då ledare och framgångsrik regissör för teater Galeasen och hade rönt stora framgångar med flera uppsättningar. Han hade en gång tidigare regisserat på Stockholms Stadsteater, vilket var ovanligt. Som skådespelare på Stock-

¹⁷³ Egen intervju med Ronnie Hallgren 10 april 2013.

holms Stadsteater var min tanke att det kunde var spännande och livgivande om han kom och regisserade där. Av vårt möte blev det intet, han ville inte ha med institutionsteatern att göra. Men bara några år senare börjande murarna falla, och i och med institutionsteatrarnas omdaning under 1990-talet började det röra på sig ordentligt.

Scen 6

Ojämligheter på teatern

Så sent som 1990 redovisade Stockholms Stadsteater personalen uppdelat i män och kvinnor för första gången. Bland konstnärlig personal fanns 43 procent kvinnor respektive 57 procent män. 2012 fanns 47 procent kvinnor jämte 53 procent män. Jämställdheten har alltså blivit bättre tack vare ett medvetet arbete och större fokus på problemet. All diskriminering gällande kön, ras eller sexuell läggning anmäls oftare till diskrimineringsombudsmannen eller polisen och uppmärksammas mer i media. Trots detta är det idag fortfarande en "belastning" att vara kvinna, utomeuropeisk eller hbtq-person i teater-Sverige.

Just nu är jag mammaledig och då "fryser" de mitt kontrakt så att jag har resterande att komma tillbaka till efteråt vilket känns fantastiskt lyxigt. Egentligen helt rimligt, men tyvärr inte så vanligt. Det är skönt att våga skaffa barn – så hemskt det låter, men det handlar faktiskt om det. Att få våga.¹⁷⁴

Citatet ger en positiv bild av den nuvarande arbetsplatsen, men en ganska negativ bild teater som arbetsplats i allmänhet fungerar. Att vara vit och man är fortfarande en konkurrensfördel. Eftersom teaterfältet är en liten konservativ hierarkisk bransch syns obalansen tydligare här än på många andra ställen. Det finns få andra branscher där man explicit kan välja

¹⁷⁴ Kvinnlig skådespelare ur enkät nov. 2013.

människor på urval av ålder, hudfärg eller kön (sexualitet och klass tillhör inte på samma sätt utseendet och är därför "diffusare kategorier"). Hänvisning till tradition kan reproducera underordning och när många slåss om få arbetstillfällen går förändringarna trögt. Avsaknad av kvinnoroller har länge varit en stor diskussion, eftersom klassiker ofta står på repertoaren, med färre och mindre roller för kvinnor och eftersom det är och har varit vanligare med manliga regissörer – som kanske inte haft jämställdhet på sin agenda – har obalansen gällande män kvinnor varit stabil. Detta handlar också om hur man framställer kvinnor på scen – de patriarkala normativa bilderna reproduceras.¹⁷⁵ Det finns många exempel på hur framför allt kvinnor påverkas av samhällets normering. Teaterns värld verkar med dubbla speglar: inte bara föreställningar om kön och den egna kroppen är utsatt för samhällets stereotyper, även rollens plats i makthierarkierna påverkar. Svårigheten för unga kvinnor att röra sig i dagens samhälle utan en bedömande blick som betraktar en beskriver den danska poeten Olga Ravn på ett belysande sätt:

Om man är en kvinna på tjuogoett år och därmed är en representant för den unga kvinnan vars ansikte och kropp syns överallt i reklamen eller där det erotiska ska presenteras, vad gör det då med ens kropp när man går in i ett annat rum, vilket som helst: sitt klassrum, sin läkare eller sin pappa? Den unga kvinnan är en behållare för det erotiska vare sig hon vill det eller ej.¹⁷⁶

I förhållande till rum, som Ravn här tar upp, är scenrummet ett extremt exponerande område där normer som inte hantearas medvetet kan reproduceras ytterligare. Här är det också viktigt att fråga sig i vilken mån teatern som bransch tvingar

¹⁷⁵ Gunilla Edemo och Ida Engvoll (red.) "Att gestalta kön – Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val" (Stockholm, Teaterhögskolan i Stockholm, 2009).

¹⁷⁶ Olga Ravn ur intervju i tidskriften *10-tal* nr 14, 2013, sid 9.

människor att upprätthålla normativa strukturer för att bli synliga. Vilka strategier är nödvändiga för att kunna passa in i de normer som diskursen artikulerar? Det ligger förstås en stor performativ utmaning i skådespelarens möjlighet att granska, undersöka och pröva varför skillnader iscensätts på vissa sätt, och inte på några helt andra, för att därmed ifrågasätta invanda mönster.

Filosofen och kulturkritikern Slavoj Žižek tar våld som utgångspunkt för sin diskussion om samhällsstrukturer i sin bok *Violence*.¹⁷⁷ Han delar in våldsbegreppet i *subjektivt*, *symboliskt* och *systemiskt våld*. Det *subjektiva våldet* är det fysiska våld som har ett tydligt subjekt och objekt. *Symboliskt våld* finns inbäddat i språket och i meningsskapandet, som gör vissa tolkningar möjliga men inte andra. *Systemiskt våld* kommer ur ett ekonomiskt och politiskt system som samverkar globalt och lokalt. Risker för att utsättas för *subjektivt* våld är liten för de flesta medborgare, medan rädslan för att bli utsatt är betydligt större. Det *symboliska* konfliktfältet handlar om innehållet i mellanmännsliga relationer på ett intersubjektivt vis, där ett "vi" och "dem" skapas. Man måste bli erkänd, följa vissa rutiner eller passa in i mallar för att få ingå. I teaterns värld blir detta synligt till exempel i hur familjen reproduceras på scenen. Teatern antar alltför sällan den performativa potential som finns inbyggd i konstformen. Hur vanligt är det att skådespelare med olika etnisk bakgrund spelar medlemmar i samma familj? Hur vanligt inom scen- och filmkonst är det inte att skådespelare med annan hudfärg än den "vita" eller annan sexualitet än heteronormen, medverkar som representant enbart för just sin etnicitet eller sexualitet, och i den bemärkelsen avvikande från en normalitet. "Symboliska väggar" distanserar olikheten, den andre, och cementerar över- och underordning.¹⁷⁸ Erkännande, erkännandeordningar och respekt är centralt. Det *systemiska* konfliktfältet problematiserar fördelning av makt och resurser. Tidigare en fråga för arbetsmarknaden, och politiska rörelser. I vårt samhälle idag

¹⁷⁷ Slavoj Žižek, *Violence* (London: Profile Books LTD, 2009).

¹⁷⁸ Ibid. sid 49.

finns stora grupper som står helt utanför både arbetsmarknad och politisk intressesfär. Vilket innebär att ingen företräder dem eller för deras talan.

Livet i det här samhället är – i bästa fall – skittråkigt, och ingen aspekt av det är överhuvudtaget relevant för kvinnor.¹⁷⁹

I förhållande till Žižeks tre kategorier kan man se på teatern som organisation både ur det *systemiska* och *symboliska* perspektivet. I relation till begreppet "kristallisering" ligger det systemiska våldet mot institutionaliserade konstytringar i samhället i legitimitetsproblemet, vanan att ställa kulturens ekonomiska kostnader mot skolans och sjukvårdens kostnader är ett tydligt sådant exempel. Även ifrågasättandet av att skattepengar används till en verksamhet som inte "kan stå på egna ben" eller generera ekonomisk vinst, hör till det systemiska våldet. Till den symboliska kategorin kan vi hänföra det ofta använda begreppet "bidrag" när det handlar om medel till kultur. "Bidrag" implicerar något man ger, som allmosor, eller bidrar med när det finns pengar över.¹⁸⁰ Detta till skillnad från till exempel "infrastruktursatsningar" där staten betalar som en investering i framtiden. Kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth hamnade i blåsväder efter att ha uttryckt önskemål om att omvandla biblioteksersättningen till bidrag.¹⁸¹ En ersättning till författarna för bibliotekens avgiftsfria utlåning av deras verk skulle omvandlas till bidrag. Vad var anledningen? Att leva på bidrag eller att vara bidragsberoende har fått en pejorativ klang i vårt ekonomiserade/individualiserade samhälle. I denna kontext kan frågan ställas vad Adelsohn Liljeroths avsikt är med att vilja föränd-

¹⁷⁹ Valerie Solanas *Scum manifest* (Stockholm: Modernista, 2010) sid 29.

¹⁸⁰ En slagning i Nationalencyklopedin på ordet bidrag ger resultatet: "tillskjutet materiellt understöd (vanligen i pengar e.d., särskilt från samhället)".

¹⁸¹ Författaren får 137 öre per lån med avtrappning vid hög utlåning. De frigjorda medlen fördelas genom Författarfonden som stipendier till författare, översättare och illustratörer.

ra en rättmätig ersättning för utfört arbete till ett bidrag? Rent ideologiskt går det på tvärs med vad hennes parti står för, nämligen att individer och verksamheter ska vara ekonomiskt bärkraftiga. Är det en marginaliseringspolitik som förespråkas? Användandet av ordet bidrag har blivit ett slags symboliskt maktspråk. Kan man behäfta någon grupp med att vara bidragstagare skapas ett politiskt övertag, ett slags misstänkliggörande, och en inplacering i gruppen "tärande". Tanken att det handlar om en medveten politiskt strategi för att marginalisera kulturellt arbete är inte långt borta. Ordvalet implicerar beroende, utanförskap och tärande. Det finns ett repressivt drag i behandlingen av arbetslösa och sjuka människor i vårt land idag. Och denna repression riktar sig i den ekonomiserade retoriken även mot de människor som jobbar inom kultursektorn. Att vara bidragstagare är inte att *hamna* i utanförskap, det är att bli *satt* i utanförskap. I detta "vid sidan om" försvinner lätt den egna rösten. Budskapet är enkelt: det uppmanar till tystnad och markerar grupper av människor som mindre värdefulla för samhället. Skillnaden mellan att vara sjuk, arbetslös och att vara kulturarbetare är dock att de förstnämnda ses som, och bör ses som, tillfälliga och olyckliga omständigheter, men ska vi se likadant på kulturarbetare? Är författare, skådespelare och andra konstutövare individer i permanent marginaliserade positioner? I så fall blir dessa verkligen de monster som Foucault talar om.

Att människor inom kultursektorn inte tydligare protesterat mot detta förklenande sätt att hantera kulturen måste förstås mot bakgrund av detta symboliska våld, där marginaliseringen har integrerats till en del av identiteten. Kulturarbetare vet att ordet "bidrag" återkommer jämt och ständigt när det handlar om kulturanslag. Bilden av att kulturarbetare lever på "bidrag" har blivit hegemonisk. Inte sällan avkräver debattörer och politiker ett större ansvar hos kulturaktörer att "skapa ekonomi" kring sina verksamheter, att bli entreprenörer, något som kulturarbetare har varit sedan Beethovens tid. Om det är något som kulturarbetare är bra på så är det att uppfinna sina egna arbetstillfällen. Genom att genomgående

använda ordet "bidrag" i kultursammanhang skapas uppfattningen att kulturmänniskor inte behöver motprestera för sin lön från skattebetalarna, att det egentligen är en verksamhet som inte behövs eller som inte är riktigt viktig. Att förskjuta innebörden i kulturens roll i samhället från samhällsbyggande till en fråga om underhållning har med åren blivit vanligare.

"Av varje satsad krona på kultur får samhället tre tillbaka i form av olika intäkter från till exempel service och kommunikationer", är ett flitigt använt citat i många sammanhang, för att argumentera mot ekonomismen med ekonomismens egna argument.¹⁸² Det finns alltså andra bilder än de som tärande bidragsmottagare vad gäller kulturens betydelse för ekonomi och arbetsmarknad, för kreativitet och image. I de få fall som visat på motsatsen tycks orsakerna vara desamma: en krass och kommersialiserad kultursyn som lett till kortfristiga spektakulära satsningar, en kulturpolitik som inte är förankrad i den egna historien och egna traditioner, oengagerade kulturpolitiker och en tendens bland etablerade kulturstäder att leva på lagrarna och sätta fantasin på undantag.¹⁸³ Flera senare källor styrker Lisbeth Lindeborgs slutsats ovan om vinsterna med kultur för samhället.¹⁸⁴ Låt

¹⁸² Lisbeth Lindeborg, *Kultur som lokaliseringsfaktor: erfarenheter från Tyskland*, Industridepartementet (Stockholm: allmänna förlaget, 1991). Många kulturadministratörer har använt sig av Richard Floridas bok *Den kreativa klassens framväxt* (Göteborg: Daidalos, 2006) om kultur som central faktor i senmodernt varumärkesbyggande. Dock är det viktigt att ha klart för sig att detta slags argument helt och hållet befinner sig inom det ekonomistiska paradigmet, och ser kultur som en mätbar nytta. Sven-Eric Liedman argumenterade redan i sitt bidrag till boken *Humaniora på undantag* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1978) för att vi måste laborera med flera nyttobegrepp, och där hävdar han att intellektuella, till vilka jag här räknar kulturarbetare, är nyttiga genom att de bidrar till nya idéer, sätt att tänka sig världen annorlunda etcetera.

¹⁸³ Lisbeth Lindeborg: "Hur gick det sen för städerna som satsade på kultur?", Aftonbladet 2004-12-08.

¹⁸⁴ I *The Economy of Culture in Europe* från 2006 visas enastående siffror: de kulturella och kreativa industrierna motsvarar 2,6 procent av EU:s samlade BNP och 3 procent av arbetsmarknaden. Dessa näringar var mer än dubbelt så stora som den europeiska bilindustrin 2006. Se David Karlsson *En kulturutredning: pengar, konst och politik* (Göteborg, Glänta produktion: 2010) sid 79f.

mig klargöra; det intresserar mig inte att se på kultur som ett instrumentellt verktyg för annan etablering, men det är ändå i denna diskussion om bidrag på sin plats att nämna vilka vinster kultur kan skapa. John Armbrecht klargör i en nyligen framlagt avhandling av vid Göteborgs universitet att kulturen är värd mer än det vi betalar.

Two aspects call for a broader assessment of the value created. First, use value may be larger than the traces that may be observed in markets. Secondly, cultural institutions may be valuable, whether or not they are used.¹⁸⁵

Ett återkommande argument från nyliberalt håll är att traditionellt "tärande" verksamhet, som kultur, i vår modernitet behöver skapa egna ekonomiska incitament för att ha något existensberättigande. Men utifrån hur beräkningarna ser ut är kulturen kanske alltså redan en lönsam affär. Det avgörs av hur samhällseliga transfereringar tolkas, eller hur olika ideologiska agendor ser ut. Detta har alltså bevisats om och om igen. Kan det finnas något annat, mer ideologiskt skäl, till att fortsätta tala om kultur som tärande? Som kanske har att göra med det som Liedman talar om, att sätta fantasin på undantag, insikten att kultur visserligen är en motor i ekonomin, men också om den inte hålls stängd, kan bidra till att vi förmår föreställa oss en annan värld?¹⁸⁶ En politisk värld, bortom ekonomism? Att använda "bidrag" som begrepp på anslag till kultur kan som sagt ses som kraftig missvisande. Möjligen är det då en avsiktlig begreppsfrskjutning för att behålla tolkningsföreträdet om den så kallade verkligheten.

Man kan se kultur som infrastruktur. Om vi tar en jämförelse med annan infrastruktur, som vårt vägnät så ser vi en helt annan logik och retorik: Trafikverket (TRV) är en svensk

¹⁸⁵ John Armbrecht, *The value of cultural institutions Measurement and description* (Göteborg: Bokförlaget BAS, 2012) sid 33.

¹⁸⁶ Tomas Forser (red.), *Humaniora på undantag?: humanistiska forskningstraditioner i Sverige: en antologi* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1978).

statlig förvaltningsmyndighet som ansvarar för långsiktig planering av transportsystemet för vägtrafik, järnvägstrafik, sjöfart och luftfart.¹⁸⁷ Trafikverket ansvarar även för byggande samt drift och underhåll av statliga vägar och järnvägar. Trafikverket underhåller kommunikation och verkställer infrastruktuursatsningar. För detta upphandlar verket och leverantörer eller entreprenörer skickar in sina anbud. Ingen anklagar dessa för att vara bidragstagare, trots att medlen till vägnät kommer från samma "skattebetalare". Kultursektorn är bekant med kommunikation och underhåll, och längtar efter kulturella infrastruktuursatsningar. Kulturrådet fördelar de budgeterade pengarna till kultur.¹⁸⁸ Den statliga bidragsgivningen till scenkonstområdet har stor betydelse för att hela landet ska nås av scenkonst som präglas av hög konstnärlig kvalitet, mångfald och bredd.¹⁸⁹ Trafikverket använder sig av en *Cost-benefit-analys (CBA)*, en analysmodell som används för att väga fördelar mot kostnader i olika samhällsprojekt. Med hjälp av modeller försöker man väga in alla aspekter som kan räknas som vinster eller förluster skapade av projektet. Aspekterna uttrycks i monetära termer. *Detta innebär att man sätter en prislapp på kostnaden för en bra miljö eller en god hälsa.* Denna analysmodell används alltså inte för kultursektorn. Här diskuteras istället bidrag, konstnärlig kvalitet och bredd, men sällan fördelar eller vinster. De kulturella

¹⁸⁷ TRV är en självständig organisatorisk enhet inom den statliga eller kommunala förvaltningen. Ett mera vidsträckt begrepp är *myndighet*, som även omfattar domstolar. Enligt regeringsformen finns det för rättskipning domstolar. För den statliga eller kommunala förvaltningen inom olika områden finns statliga och kommunala förvaltningsmyndigheter.

¹⁸⁸ "Kulturrådet är en myndighet under Kulturdepartementet och har till uppgift att, med utgångspunkt i de nationella kulturpolitiska målen, verka för kulturens utveckling och tillgänglighet genom att fördela och följa upp statliga bidrag och genom andra främjande åtgärder."

¹⁸⁹ "Staten ansvarar för nationalscenerna och de övriga riksinstitutionerna. Landstingen och kommunerna ansvarar för länsinstitutionerna t.ex. läns-teatrar och orkestrar, men staten ger ett årligt stöd. I de län som infört kultursamverkansmodellen går stödet via landstingen. Staten lämnar även ett betydande stöd till fria teater-, dans- och musiklivet genom bidrag till bland annat fria grupper, arrangörsföreningar och musikinspelningar."

institutionerna bågner under effektivitetskrav och återkopplingar och ekonomiska preferenser. Men stat, kommun och landsting utreder inte samhällsnyttan i ekonomiska termer för sina kulturella stöd. Snarare är deras preferenser politiska eller ideologiska eller rent instrumentella. Så vad vi som arbetar inom det kulturella fältet behöver lära oss och strida för är de förtjänster och den samhällsnytta kulturen ger tillbaka till samhället. Den vinst (inte enbart pekuniär) som kulturen ger eller kan ge tillbaka på satsade medel. Kultur är inte i sig bidragstagare lika lite som vägbyggen är det, det är en samhällsresurs att räkna med.

Slutligen: det är ur samhällsnyttoperspektiv ingen principiell skillnad mellan att betala företag för ett vägbygge eller en teater för teaterverksamhet, speciellt inte eftersom båda verksamheterna är experter på kommunikation. Ingen skulle heller komma på tanken att använda "bidrag" i förklenande ordalag när det handlar om medel till en motorväg, hur onödig och omodern den än kan tänkas vara. Men finns det en avsikt i allt detta? Kan man skönja ett maktperspektiv i att inte ge kulturen en samhällsnyttostatus, utan nästintill en parasitär ställning? Är det konspiratoriskt att fundera över om kultur av rädsla trycks åt sidan av den ekonomiska diskursen? Är politiker och näringsliv rädda för den kraft som ändå finns inom kulturella yttringar? På samma sätt som makten alltid försökt kväsa eller styra kulturen i diktatoriska stater? Är inte talet om publiksiffror ett indirekt sätt att lyfta fram lättillgänglig kultur som snarare bekräftar än ifrågasätter den rådande ordningen, på bekostnad av kultur som ifrågasätter den, och hjälper oss att få syn på vår diskursiva ordning?

För att återkomma till de tre stadsteatrarna, så kämpar de med att legitimera verksamheten utåt, vilket under undersökningsperioden blivit allt svårare. Den offentliga inblandningen i konstnärliga samhällsfunktioner är inte längre självskrivna. Den nya liberalismen strävar efter att minimera staten med förevändning att individen själv ska få bestämma var hennes pengar ska spenderas. Dessa tre verksamheter, som så många andra, har under perioden fått allt högre krav på effektivise-

ring och maximering. Samhällsnyttan beskrivet i ekonomiskt tolkningsbara termer har blivit allt viktigare, antal föreställningar, antal besökare. Man kan se lite olika perspektiv från de tre teatrarna för att möta dessa krav. Stockholms Stadsteater har sedan Benny Fredriksson blev VD arbetat med kvantitet som främsta medel, medan Göteborgs Stadsteaters konstnärliga chef Anna Takanen, med VD Ronnie Hallströms goda minne, satsat på nyskriven svensk dramatik och med en medveten profil mot jämställdhet. Huruvida detta genomsyrar verksamheten eller är ett grandios utanpåverk är svårare att veta. Malmö Stadsteater är sedan ombildningen en ganska liten teater som under Staffan Valdemar Holms cheftid rönt stora konstnärliga framgångar, men publikt gick det lite sämre. Den nuvarande chefskonstellationen Jesper Larsson och Petra Brylander försöker bevara kvalitetsstämpeln, men samtidigt bredda repertoaren, och framåt skapa en teaterprofil som sträcker sig över sunden mot Europa.

De vertikala beslutsordningarna på teatrarna är som sagt ganska intakta och hierarkiska, samtidigt kräver det dagliga konstnärliga arbetet en ganska friktionsfri horisontal och diagonal dialog inom och mellan de olika avdelningarna på teatern. Vilket är ganska självklart, det sceniska arbetet skulle bli omöjligt om varje beslut behövde förankras hos ledningen. För skådespelaren handlar detta om en "informell makt" – vilket är ett återkommande och viktigt begrepp i hur jag föreställer mig skådespelarens handlingsutrymme. Makten är inte formell, men för att kunna kreera någon form av konst behövs viss skapande frihet, makt över sitt instrument. Denna kan visserligen inte vara total på grund av teaterkonstens kollektiva beskaffenhet och den konstnärliga chef, regissören, som står som skapare av konstverket, den sceniska produkten. Problemet är att denna informella makt blir mindre ju osäkrare man upplever att ens ställning som skådespelare är på teatern, där till exempel anställningsform har avgörande betydelse. Generellt gäller att ju säkrare anställning desto större makt i det sceniska arbetet. Även om detta är en sanning med modifikation där det finns flera andra variabler att ta hänsyn

till, beskriver det ändå en länk mellan det organisatoriska och det konstnärliga, vilket skulle kunna vara en viktig pusselbit när skådespelarens hantverk diskuteras.¹⁹⁰ Skådespelaren behöver ett informellt utrymme i sitt konstnärliga arbete men det finns även andra beslut i teaterorganisationen som i högsta grad påverkar skådespelaren, såsom repertoarval, val av regissör och val av ensemble. Här har det definitivt skett en förändring sedan början på undersökningsperioden. Delvis beror även denna förändring på de förändrade anställningsformerna. Det är svårt för en skådespelare att få inflytande innan denna påbörjat sin kontraktsanställning, och efter det att kontraktet har löpt ut finns det för skådespelarens del ingen mening med att försöka påverka. Under anställningstiden kan det vara svårt att hitta vägar för påverkan och rent ut sagt hinna med att försöka. Följande svar fick jag i enkäter på frågan om det fanns möjlighet att påverka:

Nej. Som frilansande äldre kvinna har jag ingen möjlighet alls att påverka min arbetssituation på den tillfälliga arbetsplatsen.¹⁹¹

Den erfarenheten har jag själv som frilansare att det är svårare att tränga igenom strukturer när man är tillfälligt anställd, och svårare att hinna och finna motivation till att engagera sig. Dessutom kan det vara svårt i positionen som kontraktsanställd att ställa krav, istället försöker man vara nöjd med det som bjuds. Även för skådespelare som har längre kontrakt eller tillsvidareanställning har möjligheten att påverka försämrats. I de organisatoriska funktioner på teatern som kallas konstnärligt råd eller liknade brukar vanligtvis en eller flera skådespelare sitta. Oftast har inte råden någon beslutande makt, vilket hörs på namnet, men de kan vara mer eller mindre exekutiva. Dagens konstnärliga råd, där de fortfarande finns, har inte samma exekutiva makt som i början på 1990-ta-

¹⁹⁰ Skådespelarens status i övrigt, storlek på roll, ålder, kön och relation till regissör eller chef spelar också in.

¹⁹¹ Kvinnlig skådespelare ur enkät nov 2013.

let. Orsaken till detta finns bland annat i de hårdnande kraven utifrån. Dels från ägarna, som tidigare beskrivits, i form av högre beläggningskrav, mer detaljerade styrdokument, målformulering och kvalitetssäkringar. Det finns mindre tid för processer inom teatern och medbestämmande, och demokrati kräver tid och reflektion. Dels har de ideologiska kraven utifrån hårdnat. Tonläget bland de som tycker att offentliga medel bara ska användas till det allra nödvändigaste har fått större inflytande under undersökningsperioden. Detta innebär att toleransen och intresset för demokratiska processer har minskat. Teatrarna måste skapa ett varumärke som en effektiv, slimmad organisation som styrs av ett tydligt och fast chefskap. Detta smittar av sig inåt i organisationen som hamnar i den stelade organisation som jag tidigare benämnt som kristallisering, där alla i organisationen formar sig hierarkiskt för att bäst försvara sig mot en yttre fiende.

Samtidigt kan man fråga sig om tvånget eller viljan att spela för en allt större publik i slimmade tysta teaterhus bara är av ekonomisk natur. Kan det möjligen också vara en berättelse om något annat? En berättelse om storslagenhet, grandiositet. Hopslagningen av kulturhuset och Stockholms stadsteater är en annan sådan berättelse. Byggandet av två jättearenor i Stockholmsområdet är två andra, som berättar om behovet att synas, att bygga landmärken, eller för den delen, om det så kallade eventstråket i Göteborg. Kanske är det relevant att jämföra med de kungastatyer, från andra epoker, som står på utvalda platser i våra städer. För byggnader provocerar, nyligen byggandet av VM-arenor i Brasilien. Det är en berättelse som lutar sig mot kapitalismens tes om evig expansion, "the world is not enough". En fråga att ställa sig, i en kritisk betraktelse är, vad är det man *inte* berättar när man berättar om denna storslagenhet? Är det något man skyler över?

För att återgå till teatern kan detta behov av expansion, större publik, mer produktion, härledas till den kapitalistiska berättelsen om konkurrens och den starkares rätt. Men kanske denna strävan efter en allt större publik, på allt större arenor, eller sammanslagningar som samlar allt mer makt i

färre händer, samtidigt som publikunderlaget bara ska öka, i någon slags förvrängt folklighet, egentligen handlar om avsaknaden av en gemensam berättelse?

Individualiseringen är vårt öde, inte ett val som Bauman säger.¹⁹² Ett möjligt svar på varför vår nutid ser ut som den gör kan vara bristen på framtidsvisioner. Politiken sakar visioner, den svenska inrikespolitiken sträcker sig högst fyra år framåt. Eftersom allt är flyktigt, verkligheten är ett gungfly med allt längre mellan fast mark under fötterna, finns det mycket små möjligheter att reagera på något annat sätt än som individer. Eller som min kollegas reflektioner kring den egna skådespelarkonsten:

Jag har blivit mycket säkrare på att leverera under de förhållanden som råder, men jag har nog inte utvecklats så mycket som skådespelare.¹⁹³

Scen 7

Till sist: ledarskap och teatern

Föregående avsnitt var ett försök visa hur ledarskap är en funktion av sin tid och dominerande diskurser, och i mindre utsträckning är resultat av djupgående analyser av mänskligt beteende. Kanske är det som först ter sig "naturligt" inte alls så nödvändigt som vi tror utan har istället sitt ursprung i olika maktstrukturer. Men huvudfokus har legat på att diskutera ledarskapets konsekvenser för institutionsteatern i Sverige under de gånga 30 åren. Hur ser då summeringen ut? Vad är egentligen en teaterorganisation och en ledare i det flexibla arbetsliv som har uppstått de senaste decennierna? Vi kanske behöver friska till, ruska av oss olustighetskänslorna och be om ledarskap som klarar av att hantera vår flexibla nutid.

¹⁹² Zygmunt Bauman, *Det individualiserade sambället* (Göteborg: Daidalos, 2002) sid 61.

¹⁹³ Skådespelare Ulf Eklund från Stockholms Stadsteater svar på frågan: "Hur har du utvecklats som skådespelare under de senaste 20 åren?"

Konst och kultur har i vårt senmoderna samhälle succesivt fått allt mindre symbolisk och politisk makt till förmån för den ekonomistiska doktrin som blivit allt viktigare. Detta trots, eller kanske tack vare, att mycket mer pengar är i omlopp i samhället idag än för bara 25–30 år sedan. Kultursfären har under den 25-årsperiod undersökningen täcker pressats tillbaka av ekonomistiska interventioner och lider idag generellt av dåligt självförtroende, vilket lett till att kulturyttringar blivit mer underhållning än underhåll. Gränserna mellan fin- och "fulkultur" suddas ut allt mer på gott och ont. De ekonomiska parametrarna får allt större inflytande. Ett populärkulturellt jippo som schlagerfestivalen har blivit ett så enormt stort projektet tack vare uppfattningen om den instrumentella bärkraften för de orter där deltävlingar förläggs.¹⁹⁴ I takt med storleksökningen och populariteten har projektet fått mer status och allt fler etablerade och namnkunniga artister ställer upp och sjunger med, vilket genererar än större popularitet. Enstaka konstnärer eller konstnärsgupper visar då och då den politiska och emotionella kraften i kultur genom sina verk och sitt mod. Ett exempel är det ryska konstnärskollektivet Pussy Riot som i sina protester vågat utmana den allra högsta makten i Ryssland, president Vladimir Putin. Ett svenskt exempel på utmanande och modig konst är Anna Odell som 2009 iscensatte sitt konstprojekt *Okänd, kvinna 2009-349701*, i vilket hon iscensatte en psykos på Liljeholmsbron och blev upphämtad av polis och togs in på den psykiatriska akutmottagningen S:t Görans sjukhus, lades i bälte och tvångsmedicinerades. Senare beskrev hon verket som ett försök att bland annat synliggöra maktstrukturer inom vården. I mitt tycke var detta konstverk den största teaterhändelsen det året trots att det inte ens var en teaterföreställning och trots att Anna Odell själv inte tänkt på det som teater (med filmen *Återträffen* (2013) har hon tagit steget fullt ut in på såväl regissörens, skådespelarens som manusförfattarens arena).

¹⁹⁴ "Så mycket kostar Melodifestivalen", Sundsvalls tidning 2010-09-15; "Melodifestivalen kostar 800 000 kronor", P4 Västernorrland 2010-02-03; "Så mycket lägger städerna på slagern", Expressen 2012-09-19.

Kulturinstitutionernas ledning har under samma period fått en något förändrad ställning, eller det har uppstått en viss maktförskjutning. Själva ledarstrukturerna är inte nämnvärt förändrade, men makten har ändå koncentrerats på cheferna till förfång för medbestämmande och demokrati. Denna studie begränsas till institutionsteatrarna, men jag tror inte det är felaktigt att påstå att kultursektorn rent allmänt blivit ängsligare och i synnerhet har ledarskapet spetsats till. Eller för den delen, hela det svenska arbetslivet lider av tystnaden som Jens Sörensen beskriver i en artikel på *Newsmill*:

Sverige har blivit ett tystare land när du inte har rätt att kritisera din chef, tala illa om din arbetsplats, vara oliktänkande inför statsideologiska påbud, eller utnyttja den grundlagsstadgade meddelarfriheten. Tystnad råder bland partifunktionärer, tjänstemän, akademiker och arbetare som alla uppmanas vara lojala inför diverse ordningar.¹⁹⁵

Vi har under ett drygt decennium sett ett ledarskap som på grund av ekonomisering, och med detta en tydliga politisk ideologisk styrning från de politiskt tillsatta styrelserna, blivit mer orienterat kring styrelsen och kommit längre från sin personal. Vi får inte glömma att kulturinstitutionerna i synnerhet är politiskt styrda, och hela kulturlivet vilar på en grund av politisk vilja, eller ovilja. Vårt samhälle behöver ett kulturliv som på alla sätt påstår sin nödvändighet. Essentiellt är att kulturlivet behöver ett ledarskap som med hjälp av och tillsammans med sin konstnärliga personal betonar sin egen betydelse och sitt samhällsansvar.

Som betraktare av de gångna 25 teateråren med avskedanden, nedläggningar, besparingar och försvunna fasta tjänster, måste man ändå passa sig för att hamna i föreställningen av att det var bättre förr. Trots ett samhällsklimat och en teater

¹⁹⁵ Jens Stilhoff Sörensen: "Censuren på arbetsplatser är ett demokratiproblem" (Newsmill 2011-03-24) Under arbetets gång har Newsmill stängt ner (texten finns i författarens ägo).

där kollektivet motarbetas till förmån för individualiteten på alla plan. Dåtiden hade sina besvärligheter att tampas med som vår nutid har ett mycket klarare perspektiv på. Förmodligen var det aldrig bättre förr, men kan möjligen bli bättre sedan. Vad som utforskas i detta arbete är tecken på en framtid som vi som konstnärer kan se an med tillförsikt och där vi i våra strävanden kan vara stolta över vad vi åstadkommer och så småningom lämnar efter oss. Vad den individualistiska tiden för med sig är ett större fokus på att själv vara drivande, både i process med andra och i projektering. Man kan argumentera för att ”projektismen”, som vuxit under undersökningsperioden, skapat en ny sorts konstnärligt medvetna och drivande skådespelare.

Med en ny estetik – framförallt postdramtiken med sin mix av performance, dekonstruktion, ny teknik och sitt självfrågasättande på metanivå – har vi blivit tvungna att utöka verktygen i lådan. Jag har bara upplevt det som positivt.¹⁹⁶

Som ett resultat av den svåra arbetsmarknaden skapas nya scener, nya konstellationer och annorlunda temata. En polyfon verkstad skulle man kunna säga som i mångt och mycket bygger på de hörnstenar som denna argumentation bygger på: informell makt, tänkande bortom kön och etnicitet, att låta sig själv vara ifred osv. Önskescenariot skulle vara att hela branschen kunde ändra kurs och bli ett kokande myller av olikhet, istället för som nu, allt mer likformighet, med mindre enheter istället för det megalomana tänkandet kring kulturinstitutioner som är standard idag. Och med ett ledarskap som mer bygger på informell auktoritet – alltså ett ledarskap som ges – än formell makt. I ett sådant ledarskap finns en naturlig växelverkan i kommunikation till skillnad mot i ett formellt maktanspråk som är mer enkelriktat och får andra konsekvenser:

¹⁹⁶ Manlig skådespelare, ur enkät nov. 2013

Du gav mig en insikt idag som jag inte haft tidigare: det har som du säger blivit förknippat med risker för oss skådespelare att uttrycka våra åsikter på arbetsplatsen. Vad jag inte tidigare reflekterat över är att detta leder till att vi slutar att överhuvudtaget ha åsikter.¹⁹⁷

I citatet kommer ängsligheten inför att tala, som i en förlängning blir till tystnad inom en själv, till uttryck. Det tydliggör ojämlikheter och den osäkerhet som kännetecknar kultursektorn idag. Det verkar som att konventionella sociala och arbetsrättsliga bestämmelser i viss mån tycks fungera sämre för konstnärligt arbete, men kanske är det lika illa överallt. Det blir i alla fall inte lättare av att sektorn är finansierad via skatten och formulerad som bidrag, dessutom tvivlar konstnärer i ett frilans-landskap på sina rättigheter och möjligheter. Om staten ska tillhandahålla konst och kultur som är en tillgång för medborgarna borde det vara möjligt att kräva att staten även tillhandahåller trygghet för de som arbetar där. Inte minst blir detta betydelsefullt i en kontext där NPM är den dominerande företagsideologin och de ”klassiska arbetsgivarna” (teaterchefer, VD, konstnärliga chefer) antingen inte har möjlighet eller inte är villiga att ta på sig detta ansvar. I dagens läge sitter både personal, tillsvidareanställd och tillfällig, och det relativt lilla Teaterförbundet, i knät på arbetsköparsidan.

Man kan kanske tala om en ny hierarkisk ordning i den senkapitalistiska nutiden. I takt med att rörlighet, flexibilitet – och i skådespelarens värld frilanseriet – blivit legio har organisationen förändrats till något större, något annat än den nuvarande tillfälliga arbetsplatsen. När de flesta skådespelare blivit sina egna företag, sina egna små teatrar, blir strukturen, hierarkin någonting bortom, något flytande, som Bauman illustrerar det. Den eventuella diffusa framtiden är min arbetsgivare som jag som leverantör av teater måste göra

¹⁹⁷ Citerat ur brev från kollega Pelle Grytt efter ett seminarium på teaterbiennalen i Borås 2009.

mig säljbar inför. Det sammanhang jag behöver bli synlig i är alla presumtiva sammanhang, arbetsgivaren är alla presumtiva arbetsgivare. Risken är betydande att denna så kallade rörlighet stannar upp själva konstens utveckling, genom att man ständigt måste vara representativ för sitt säljbara konstnärssjag.

Den Svenska teatern som kollektiv kanske behöver fundera på att (åter)skapa en uttalad överenskommelse om armlängds avstånd mellan teaterns chefspersonal och den konstnärliga processen, och en explicit strävan från regissörer att ha en öppen kritisk dialog. För att påvisa och påminna om detta behov av svängrum och kritisk dialog vill jag åter lyfta fram betydelsen av Foucaults symboliska monster, den "narr" som står utanför den tongivande diskursen och "stör". Monstret, i form av det konstnärliga arbetets försvarare, behövs mer än någonsin på 2000-talet. Men framför allt behövs ett ledarskap som fokuserar på att producera ett *konstnärligt arbetsklimat* i en reflexiv tid.

VLADIMIR:

– Jag blir van med dyngan medan jag håller på.

ESTRAGON: (*efter förlängd begrundan*)

– Är det tvärtom?

VLADIMIR:

– En fråga om temperament.

ESTRAGON:

– Om karaktär.

VLADIMIR:

– Ingenting som du kan göra någonting åt.

ESTRAGON:

– Ingen vits att streta emot.

VLADIMIR:

– Man är som man är.

VLADIMIR:

– Ingen vits med att åma sig.

VLADIMIR:

– Det väsentliga ändrar sig aldrig.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Samuel Beckett, *I väntan på Godot* (Översättning L Patrik W Johansson).

AKT 3 Skådespelarens hantverk

Det ogripbara, det ofattbara, alltså det som vi inte kan få tag på men som ändå faktiskt ändå finns, som ju livet är, som en människa kan vara – egentligen. Rollen är så ibland också kan jag tänka för den överraskar en själv [...] Jag tänkte mig det som en *pulserande intensitet*.

*Bo Eneroth, sociolog och författare*¹⁹⁹

Scen 1

Det behövs samtal om skådespelarens hantverk, det är för tyst! I detta kapitel rekapituleras situationer ur min egen erfarenhet och det traditionella hantverket problematiseras, ett hantverk som idag befinner sig i en ny verklighet. Vad kräver samtiden av skådespeleriet och vad erfordras av denna samtid för att upprätthålla detta skådespeleri? Jag summerar min egen metod och tänker vidare kring en gestaltningsmetod i en postdramatisk tid.

Fiskpinne

Jag drar mig till minnes en kort period under det första året på Teaterhögskolan i Malmö, 1986. Det var ett så kallat "etydarbete", och vi var två klasskamrater som arbetade tillsammans med en pedagog med några scener ur Jean Anouilh's pjäs "Eurydike". Pedagoggen, som till vardags arbetade som regissör och skådespelare på Malmö Stadsteater ledde arbetet med oss två ganska oerfarna och unga elever. Pedagoggen använde sig av den amerikanska versionen av Konstantin Stanislavskijs metod i Lee Strasbergs tappning: *Method acting*. Skådespelare skapar rollkaraktärer genom att

¹⁹⁹ Egen inspelad intervju våren 2009.

aktivera egna känslor och minnen, med hjälp av en uppsättning av övningar och metoder.²⁰⁰ Pedagogen var särskilt intresserad av s.k. *sense memory*, vilket kort kan gå ut på att man exempelvis ska minnas något sorgligt ur sitt liv för att senare kunna använda detta för att börja gråta i en scen. Eller visa ilska eller glädje eller... bara dra ut lådan... trycka på knappen... och... och... häpp.

En av *sense memory*-övningarna vi fick göra började med att vi fick ligga ned på golvet, blunda och slappna av. Vi skulle sedan dra oss till minnes först ett sorgligt minne – en situation ur vårt liv som berört oss mycket – och senare på samma sätt ett roligt eller lyckligt minne. Liggande på golvet med armar och ben utspridda, försökte jag nå fram till en vemodig stämning genom att tänka på något sorgligt. Mina tankar drogs till min upplevelse av min fars död, vad som skedde och när det hände. Försökte minnas och känna något, det gick sådär. Visst upplevde jag och hamnade i en viss stämning av sorg, eller en bekant känsla av nedstämdhet som borde varit sorg. Men inget kom ur mig och liggande som en död padda på golvet med en tung helt privat och introvert upplevelse av sorg bakom ögonlocken kände jag mest misslyckande. Samtidigt i detta virrvarr av oförlösta känslor, hörde jag min klasskamrat snyfta en bit bort. Det lät som riktig gråt! Samtidigt gick pedagogen omkring i rummet och nynnade för sig själv. Efter sorgen var det dags för det roliga: på en given signal från pedagogen skulle vi alltså minnas något roligt – vilket var ännu svårare. Inte för att jag saknade erfarenhet av roliga stunder eller lycka, utan för att all luft plötsligt försvann ur mina lungor. Förmodligen för att min levda kropp jobbade dubbla skift för att hålla inkapslingen runt sorgen intakt. Andningsproblemen fortsatte, spänningar i min kropp inför uppgiften – den yttre likväl som den inre – fick lungorna att vissna och luften tog ideligen slut. Korta...

²⁰⁰ Lee Strasberg, amerikansk skådespelare, regissör och pedagog (1901–1982). För närmare betraktande av hans skådespelarteknik se till exempel: Lee Strasberg och Robert H. Hethmon *Strasberg at the actor studio* (New York: Theatre communication group ink., 1965).

korta ytliga andningar. Trots att munnen var torr som krita upplevde jag tillståndet som att drunkna. Samtidigt – i samma rum i samma tid – låg min klasskamrat bredvid och skrattade högt och hjärtligt. De roliga minnen som blixtrade genom min hjärna genererade inget skratt i min strupe. Inte minsta ryckning i någon muskel över huvud taget. Ljusa minnen räckte inte riktigt till för att fylla denna övning. Om möjligt blev kroppen än mer spänd av tankar som vilt for runt i minnets labrynter för att få fatt i något glatt. Äntligen var övningen slut. Efteråt fick min klasskamrat beröm för det hon lyckats ”minnas”, medan... jag inte minns om pedagogen över huvud sa något till mig.

Mycket under den första tiden på skolan handlade om att positionera sig gentemot resten av klassen. Vi var de 12 utvalda bland många sökande och vi kände oss pressade att leva upp till det förtroendet. Oron kom ideligen smygande att juryn som tog in mig på skolan kanske hade gjort ett misstag. Något som jag fort lärde mig var att barndomen var viktig för en skådespelare. Det var därifrån man hämtade sitt ”material” och ju värre barndomen hade varit desto bättre var det. Många historier berättades under den första tiden, om frånvaro, övergrepp, saknad. Ofta förbannade jag min uppväxt som alltför bra och normal. Det enda jag hade att komma med var min pappas dödsögonblick, bokstavligen i mina armar, vid 14 års ålder under en skidsemester i Norge. Och var det egentligen så märkvärdigt? Nej, det var ju inte det, det var ju nästan ingenting! Inte i jämförde med de andras livsöden. Jag försökte ”minnas” något slags övergrepp i min barndom, under långa ensamma promenader, men utan resultat. Jag var fan så jävla skitnormal!

I jakten på det naturalistiska ”ärliga” spelet stoppade pedagogen hela tiden våra (mina) impulser. Mitt självförtroende blev sämre och sämre, och min person blev mindre och mindre. Mitt spel krympte och krympte. ”Scenbilden” bestod av en säng i ett hotellrum. Vi elever krympte spelet, till slut steg vi inte ur sängen. Pedagogen började tilltala mig liksom i tredje person, slutade nästan ge instruktioner direkt, istäl-

let blev hela min uppenbarelse ett rundningsmärke för min klasskamrat. Bredvid min klasskamrat blev jag ett hopplöst fall. Min vänstra armbåge började göra ont, en dov besvärande smärta, jag sov dåligt och fick problem med magen.

Vi kröp runt i sängen, såg varandra djupt i ögonen, kärlekspar var vi ju... Jag kröp in i mig själv till den grad att replikerna knappt hördes längre. Det som inte var absolut sant, var falskt och fult, fick inte finnas. Min armbåge blev värre, jag fick hemorrojder. Droppen som aldrig fick bågaren att rinna över var när min klasskamrat plötsligt sa, på bred skånska, mitt i en replik ett par decimeter från mitt ansikte:

– *Nej, det går inte!* Allt stannade upp, jag blev om möjligt ännu stelare.

– *Varför inte, frågade pedagogen?*

– *Jag kan inte säga det så där,* sa min klasskamrat och reste sig ur sängen, ställde sig på golvet och satte händerna i sidorna.

– *Varför inte, det ser jättebra ut,* replikerade pedagogen som nu också hade rest sig från sin stol och slängde till med sjalen.

– *Ja, men jag kan ju inte säga "ÅH, ÄLSKADE" till honom om jag bara ser mig själv.*

– *Hur menar du?*

– *Jag ser mig själv i hans pupiller ju.*

– *Vadsägerdu!*

Pedagogen klev fram till sängen, kröp upp och fram till mig, som förstenad av skräck satt kvar i samma position. Pedagogen lyfte upp sina mörka glasögon i pannan, stack fram sitt ansikte intill mitt och tittade mig djupt i ögonen:

– *Ja, det gör man faktiskt,* sa pedagogen och log. *Man ser sig själv i hans ögon, gud vad fascinerande!*

Från detta ögonblick hade jag helt och hållet försvunnit som person. Jag förstod att jag inte längre var en människa, en elev – jag hade blivit en spegel. Naturligtvis hade juryn gjort ett misstag när de antog mig till utbildningen. Hade de bara tittat på min barndom så hade de förstått; två föräldrar, medelklass, inga droger, inget våld, incest eller andra övergrepp,

nej honom kan vi inte ta in på skolan! Jag gick hem med min tennisarmbåge och mina hemorrojder och med en övertygelse om att vara en obegåvad elev med små möjligheter att bli något. Efter uppspelet visste jag att jag var sämst, jag såg det i allas blickar och medlidsamma leenden. Snälla tips om att tala högre så att replikerna hördes hjälpte mig föga. Hade jag haft någon stolthet borde jag ha slutat skolan och lämnat staden, men jag gjorde inte det. Jag blev kvar mest för att jag inte visste vad jag annars skulle ta mig till. Snart nog kom nya etydarbeten. Nästa projekt föstes jag ihop med några andra misslyckade klasskamrater till en "obs-klass". Det var det bästa som hänt mig. Det blev min räddning. Det var då jag förstod att "ska man gå till kiosken på en scen måste man vara närvarande i varje steg, medan man i verkligheten är framme redan när man går ut genom dörren". Jag började förstå att lögnen var bra mycket sannare än "sanningen" och förde mig närmare ett fungerande skådespeleri. Jag lärde mig att "rollen inte vet att det är en tung pjäs" och "sceneriet är skådespelarens frihet". Att ord och språk är lika mångtydigt som känslor. Att en fiskpinne kan vara en pinne man fiskar med...

Att undersöka möjligheter

Efter nästan två terminer på Teaterhögskolan i Malmö fick jag alltså möjlighet att arbeta med skolans konstnärliga prefekt Radu Penciulescu. Han började om från början med oss med de mest basala teaterövningarna, med konkreta enkla sceniska övningar. Efter någon vecka med detta fick vi börja arbeta med kortare texter av August Strindberg. Tillsammans med en klasskamrat arbetade jag med en scen i början av *Fadren*, tidigt i pjäsen där mannen och hustrun för första gången i pjäsen pratar med varandra. Metodiskt arbetade Radu med de praktiska handlingarna, vad rollerna konkret gör och vart de är på väg på scenen. Vad står det i manuskriptet? Trots detta metodiska arbete hamnade jag och min medspelare ideligen i tillstånd av känslor och det fanns inget i det vi gjorde som kändes naturligt eller självklart. Radu kämpade och drev på

oss med sin ganska nasala och brutna svenska. Han var aldrig elak, bara mycket envis och tydlig med vad han ville: Tyng inte så mycket! Var konkret! Vart är du på väg? Nej, stopp, du gör inte vad det står i texten, var konkret! Du ska göra så, och så och så, inte så! En dag orkade inte min klasskamrat längre utan frustrerat skrek hon tillbaka till Radu medan tårarna rann: MEN DET ÄR INTE SÅ LÄTT, DET ÄR JU EN SÅN TUNG PJÄS! Det blev tyst en stund. Radu sög på sin pipa och kisade lurigt på oss. Sedan sa han: Jo, men rollerna vet inte att det är en tung pjäs!

Rollen vet inte att det är en "tung pjäs". Så enkelt, ja banalt, men ändå så sant. För mig hände något. Rent praktiskt kanske det inte var just i det ögonblicket det skedde, men något hände, något vände. Det började gro en förståelse för att om det låg någon "magi" eller "mystik" bakom skådespelarens hantverk, handlade det om att vara konkret. Inget hokus pokus, utan faktiskt mest bara hårt arbete. Att gå upp i rollen, att gestalta, är inte att bli någon annan, det är att undersöka möjligheter; att utmana begränsningar utan att bryta överenskommelser. Radu gav mig flera förlösande meningar som fortfarande finns med mig i mitt teaterarbete. De har kommit att fungera som bevingade ord och jag har använt dem för att utveckla "min teater".

Radu fick oss att tänka på ett nytt sätt. Han fick oss att se "rollen" som något mellan skådespelaren och texten, som något utanför det individuella jaget.²⁰¹ Detta ligger bortom föreställningen om att "bli" rollen. Något verkligt essentiellt i skådespeleri är att skilja på att "vara" eller "bli" och att "skapa". Skådespelare använder hela tiden sig själv som redskap när hon skapar; sin kropp, röst, sina erfarenheter, minnen och fantasi. Men även om skådespelaren smyckar rolltolkningen med allt detta "privata" är det inte "jaget" som står där. Skådespelare blir aldrig rollen, man kan inte "vara" någon annan. Trots användandet av sina personliga erfarenheter "är"

²⁰¹ En dialogisk triangel mellan individ, text och roll, där dessa tre perceptioner samarbetar och samarbetet flödar fram och tillbaka mellan hörnen i triangeln.

skådespelaren inte ens sig själv på scenen. Skådespelaren "skapar" med sina erfarenheter och sitt kunnande möjligheten för betraktaren att tolka agerandet som ett varande eller ett blivande. Skådespelaren är alltså aldrig privat i sitt skapande, även om skapandet och metoden är personlig. Följaktligen är det inte sig själv, sitt eget jag som blir risat eller rosat av dem som betraktar ens arbete. Detta är viktigt att hela tiden påminna sig om för att inte "förlora sig själv", för att orka och våga vara sann. Det är lite av en paradox; först när jag behandlar rollen som någon "annan" kan jag vara personlig i rollen. Rollens jag är inte något statiskt, något mystiskt utan rollen lever i handlingarna på scenen.²⁰² Identitetsskapandet blir alltså till i själva handlingen vilket leder tillbaka till en tidigare diskuterad passage från Hanna Arendt, samtalet om en öppen identitet, men inte som någon passiv öppenhet utan handlande, sökande, hela tiden ombildande.²⁰³ Vad Penciulescu försökte få oss till var att se bort från oss själva en stund, "att låta oss själva vara ifred".

Scen 2

Skådespeleri

När detta är sagt återstår ändå frågan, vad är skådespeleri? Vad gestaltar skådespelaren, var sker gestaltningen? Att skådespeleri inte behöver ha med empati att göra i den gängse betydelsen är allmänt känt. En skådespelare kan vara direkt okänslig mot andra människor och ändå göra en fantastisk prestation på scenen.²⁰⁴

²⁰² Kent Sjöströms avhandling *Skådespelaren i handling – strategier för tanke och kropp* (Stockholm: Carlssons förlag, 2007) behandlar handlingens betydelse för skådespelarens arbete. Sjöström är pedagog vid Malmö Teaterhögskola sedan många år, och var också min lärare en gång i tiden. I sin avhandling betonar han även skådespelarens ansvar genom att "inte fråga efter att bli sedd, utan genom att själv se och granska", sid 250.

²⁰³ Arendt, (1998) sid 180.

²⁰⁴ Se till exempel Matthieu Ricards beskrivning av sin uppväxt med besök

Trots detta har själva teatern och skådespelarens gestaltning med livet att göra, otvivelaktigt, med tiden och rummet. Teater är, som många sagt före mig, ögonblickets konst. Det händer i rummet i tiden och vi upplever händelsen gemensamt. I en teatral situation blir vi i rummet en kollektiv enhet som tillsammans upplever en helt unik engångshändelse. Ingen annan före eller efter upplever just det som händer i rummet på scenen, i tiden, just nu. I dessa avseenden är scenkonsten unik. Men återigen, vad gestaltas på scenen? Det är liv. I allt teckenskapande, i allt handlande och inlevande och skapande av ögonblick, är det just "bara" ett stycke erfarenhet som presenteras, som rör runt på scenen eller i betraktaren.

I betraktandet av en ko som fredligt går och betar på en äng så är den en ko i det ögonblick den uppenbarar sig för betraktaren, om vi antar att erfarenheten säger betraktaren att det hon ser har fått beteckningen ko. Det är inlärt att det "är" en ko. Den bonde däremot, vars ko betraktaren ser, ser något annat, något mer. Bonden ser den specifika individen, inte bara en ko vilken som helst, han ser denna kos specifika historia och egenheter. Bonden ser historien runt kon så fort just denna specifika ko uppenbarar sig. Att gestalta en ko är i första hand inte att visa den allmänna bilden av en ko utan att gestalta en individ som vi betraktare kan lära känna, och genom denna specifika kossa, vi kan kalla henne Rosa, få en kännedom om kor i allmänhet. För att kunna gestalta Rosa måste skådespelaren använda sina personliga erfarenheter av att vara ko. Eller i brist på sådana försöka "överföra" andra erfarenheter till en gestaltning av Rosa. Där använder skådespelaren sin fantasi kopplad till erfarenheter, egna och andras, som inhämtats ur livet eller konsten. Skådespelarens arbete har ingenting med magi eller empati att göra. Gestaltning är kanske en partikulär förmedling av erfarenheter av livet.

av idel kända och framstående konstnärer och vetenskapsmän. Det var sällan deras storhet inom sina områden motsvarades av en förmåga att vara en god, ärlig och empatisk medmänniska: *Munken och filosofen* (Stockholm: Natur & Kultur, 1999) sid 30.

Gestaltningens grundarbete skiljer sig i detta inte nämnvärt över tid. Den enskilda skådespelarens hantverk såg på denna punkt troligen liknande ut i början på 1990-talet och sannolikt också i början på 1900-talet, som idag. Skillnaden ligger troligen mer i hur skådespelaren benämner eller benämnde sitt sätt att arbeta, men grunden är likartad. Skådespelarens gestaltning kan i detta avseende betraktas som liktydigt med viljan att berätta. I detta skiljer jag inte på olika teaterinriktningar, såsom till exempel Stanislavskij och Brecht.²⁰⁵ Det finns inte heller någon motsättning i att arbeta kroppsligt eller intellektuellt, utifrån och in eller inifrån och ut. Mina vitt skilda egna erfarenheter bekräftar detta: exempelvis Robert Wilsons arbetsätt där i princip alla rörelser i föreställningen är framarbetade med andra personer innan produktionsstart och där i princip ingenting om innehållet vad gäller karaktären sägs under repetitionsarbetet.²⁰⁶ Eller Björn Melanders metod där alla sitter tillsammans innan det börjar repeteras på "golvet" och antecknar i manuset under varje replik vad som "egentligen" sägs eller menas. I arbetet med dessa diametralt skilda "regimetoder" använder skådespelaren ett likartat professionellt arbetsätt oavsett regimetod.²⁰⁷ Alla skådespelare använder alltså sina mer eller mindre egna tekniker på ungefär samma sätt, enligt min erfarenhet, medan uppsättningarna och regiformen skiljer sig. Den enskilda skådespelarens gestaltning är viljan att berätta, att förmedla. Men denna vilja, detta sökande efter det specifika i en karaktär är bara en del i det som vi benämner som gestaltande och detta är en av mina poänger. Skådespelarens enskilda arbete med gestaltning är en flytande process, det är i kontexten och speglingar som rollen får struktur och träder fram. Kontext och spegling i samspel med de andra på scenen, med rummet, material och publik.

²⁰⁵ Teatermännen Konstantin Stanislavskij och Bertolt Brecht har ofta fått representera mycket olika sätt att närma sig teaterarbetet och hur det framställs på scenen.

²⁰⁶ Jag återkommer strax lite utförligare till den erfarenheten.

²⁰⁷ Under förutsättning att skådespelaren har en "roll" att arbeta med, men mer om detta i avsnittet om den postdramatiska skådespelaren.

Mitt sätt att arbeta

Denna skrift är delvis byggd på mina specifika erfarenheter av att arbeta som skådespelare och regissör. I detta kapitel vill jag försöka ge en bild över hur skådespelareprocessen ser ut från mitt perspektiv: hur jag brukar "göra". Det är inte helt enkelt eftersom processen alltid på ett eller annat sätt är ett samarbete med andra skådespelare och teaterarbetare, vilket gör att ingen process är den andra lik, men bortom detta finns alltid ett egenarbete som inte ändras i särskilt hög grad. En slags rutin om man vill, eller metod som är präglad av vilken skolning man har fått och vilka stigar man beträtt under sitt professionella konstnärsliv.

Min egen process liksom många andras börjar med att läsa pjäsen, om det föreligger en sådan i arbetet. Det initiala arbetet blir att försöka läsa pjäsen som ett stycke prosa. Är det en pjäs jag tycker om eller som fångar mig stiger pulsen. Omvärlden försvinner och jag läser fort, fort, reflekterar inte över meningsbyggnad eller ordens valör denna första gång, utan fångas av berättelsen, själva förloppet, vill veta hur det går, vad som händer. Förutsatt förstås att pjäsen är obekant. Man kan kalla det en oreflekterad läsning, en "ometodisk" läsning. Först senare blir läsningen mer metodisk, professionell.

Att "få" en roll i en uppsättning av en pjäs kan gå till på många sätt, från att bli beordrad av sin chef, eller lockad med att få en större mer attraktiv roll i en senare uppsättning, till att man som skådespelare fritt får välja roll i pjäsen. Vanligt är att en producent på teatern eller regissören (eller teaterchefen själv) tillfrågar en skådespelare om denne vill medverka i uppsättningen och spela en specifik roll. Efter att senare hemma ha läst pjäsen och funderat blir det (för det mesta) ett: – Ja, jag vill vara med. Då, sittandes hemma med pjäsen i handen, drar jag tummen i kanten på manuskriptet och bläddrar snabbt igenom. Tittar efter "min" roll och gläds då mitt rollnamn dyker upp på sidorna. Väger pjäsen i handen, det känns som en gåva, som att öppna en present.

Första läsningen går som sagt ganska fort, vill ha hela

historien nu! Vill få samma känsla som under läsningen av en spännande bok eller under en bra uppsättning, vill bli uppslukad! Oftast sker inte detta. Läsningen blir avbruten av något yttre, eller av att pjäsen är svår att släppa in i kroppen eller så är den inte tillräckligt bra. Vid läsningen skapas bilder, texten blandas med fantasi som bygger på erfarenheter och skapar scener, färger, lukter och kroppar, men sällan ansikten. Jag ser personer som relaterar till varandra rumsligt, fysiskt och mentalt, jag ser var de befinner sig i rummet och deras stämning, men jag ser inga ansikten. Jag hör dem skrika eller viska, gråta eller skratta, men de förblir ansiktslösa. Är jag ensam om dessa upplevelser?

När formalia är avklarad, när projektet blir verklighet, påbörjas ett annat arbete. Ofta brukar repetitionsarbetet ligga en tid framåt i tiden, så kanske också anställningen. Nu börjar en andra läsning, en mer professionell sådan. En långsam och kritisk läsning väntar, men samtidigt måste där finnas nyfikenhet och ett professionellt intresse. Med penna stryker jag under det som jag finner viktigt eller för stunden obegripligt, registrerar konstigheter eller saker som måste dryftas i kollektivet senare. Kan inte låta bli att även nu få bilder och ibland försvinna bort från läsningen in i ett drömskede, redan inne i den sceniska verkligheten. När detta sker avstannar läsningen och kan fortsätta först när dessa visioner klingat av. Det är en påfrestande läsning, måste hela tiden vara på min vakt mot att dras med, eller "se" resultatet. Först i en professionell läsning är det möjligt att se bortom orden och att börja läsa mellan raderna. Dessa egna läsningar får naturligtvis inte bli för explicita med tanke på att min läsning snart ska möta andra skådespelares och regissörens vision(er). Kanske är denna öppenhet en av de största svårigheterna med yrket, känslan är som att jonglera, eller som att gå på lina. Ofta finns en längtan efter att ensam få råda över det konstnärliga skapandet, men nu är detta min profession, den kanske svåraste av alla: att vara konstnär i ett kollektivt sammanhang, där individen hela tiden måste revidera sina impulser utan att svika sig själv.

Så småningom börjar repetitionen och det kan, som finns beskrivet tidigare i texten, se mycket olika ut. Nu måste skådespelaren och alla andra professioner runt scenen ge och ta av sina egna konstnärliga visioner av materialet på ett reellt praktiskt plan. En sorts lång utdragen förhandling börjar, där allas förhoppning och önskan är att resultatet ska bli något mer eller större än delarna tillsammans. I repetitionsskedet försöker jag hålla mig öppen för impulser och infall både från mig själv och andra. Erfarenheten säger att en trygg miljö skapar en högre benägenhet hos mig att ge mig ut på okända vatten. Med en trygg miljö i detta avseende avses ett kollektivt sammanhang där alla kan uppleva professionell tillit och gemenskap och där alla skådespelare tillåts och vågar prova sin "informella makt" över sitt eget instrument. I andra sammanhang kan en stelhet eller stramhet infinna sig hos mig som säkert kan uppfattas som jobbig eller kritisk, eller tystlåten och hemlig. Att prova sig fram att hålla rollen öppen är ett drömscenario som håller till en viss gräns. Gränsen kan bestå av att tid saknas eller att regissören inte vågar låta skådespelarna hamna för långt utanför sin egen vision. Regissören kan bli rädd för att uppsättningen ska spreta åt olika håll eller fara iväg åt ett håll som inte var avsett.

Min egen metod har förändrats under det att yrket gett mig nya erfarenheter. Den egna säkerheten inför yrkesrollen, självförtroendet, gör också att sättet att hantera sin metod blir mer expressivt. En del av dessa upptäckter eller förändringar finns redan redovisade här i texten. Exempelvis kom uttrycket "att låta sig själv vara ifred" till genom ren frustration över min egen oförmåga att hantera undertexter.²⁰⁸ Och egentligen är det just det som "metod" handlar om: förändringen, att ompröva genom reflektion, att aldrig cementera sanningar eller mönster.²⁰⁹

²⁰⁸ Uttrycket förklaras mer ingående under nästa rubrik.

²⁰⁹ Se till exempel: Rebecca Solnit, *Gå vilse. En fälthandbok* (Göteborg: Daidalos, 2012).

Ett problem som följt mig genom åren är textinläring. Att bokstavligen *lära* mig texten är inget problem, snarare tvärtom. Svårigheten är att inlärd text har en förmåga att förvandlas till en memorerad ramsa, ungefär som i grundskolan. Mitt stora problem har varit att själva textens placering på manuskriptets materiella sida gärna fäster sig i mitt minne och sedan visualiserar textsidan sig samtidigt som jag återger texten på scenen. Mitt sätt att hantera detta har varit att snarast undvika att aktivt lära mig texten, och istället försöka låta den växa fram i samband med att de kroppsliga aktiviteterna, scenerier, arbetas fram i repetitionsarbetet. Detta är inget att rekommendera som en universallösning eftersom metoden i sig kan stoppa upp det kollektiva arbetet. Regissörer och medspelare har många gånger blivit irriterade på min långsamma inläring av texten. Ett typiskt sådant exempel var under ett arbete med pjäsen: *Alla mina söner* på Dramaten 1997. En längre passage som min roll skulle säga i ett ganska upprört tillstånd fick aldrig form och därför blev texten svår att lära in för mig eftersom jag inte ville "plugga" in den. Visst läste jag och försökte lära mig den på olika sätt, men det tog tid. Regissören Björn Melander gav mig ingen regi och passagen förbigicks ideligen. Vid något tillfälle i repetitionsarbetet blev stämningen irriterad, hur det kom sig är glömt, men en kollega tog mig i försvar och sa att *han ju inte får någon regi*, varpå Melander svarade att han inte kunde ge regi, eftersom *Ulf inte kan texten, det finns inget att jobba med!*

Detta blev en tankeställare för mig. Hur skulle mitt eget problem med att "lära text" lösas, samtidigt som jag såg Björn Melanders svårighet att ge mig regi när jag inte kunde texten? Det tog mig ganska många år att känna mig fri i detta avseende. Hur gör jag för att komma förbi utantillinläringen utan att mina problem blir ett problem för resten av medarbetarna? Min lösning var till att börja med att läsa texten fler gånger utan att försöka memorera. Att göra det lite "by the way", utan pretentioner att förstå eller egentligen att "arbeta" med texten. Att skriva av texten för hand eller på dator och få det utskrivet i olika texturer, eller att spela in den och lyssna

på den, var olika metoder som avhjälpte problemet till en viss del. Men den kanske viktigaste metoden blev att läsa texten baklänges. Inte bokstavligen förstås, utan stycke för stycke för att bekanta mitt väsen med textens kropp utan att förlora mig i sammanhanget. Jag läser även hela manus på detta sätt i en viss del av processen i ett försök att hindra mitt skådespelar-jag från att "invadera" dramat för tidigt. För vad missas om texten kommer in i mig för tidigt? Vilka vägar låter jag bli att gå om det skapas en färdig förståelse för tidigt?

Jag upplever fortfarande idag för tidig inläring som en genväg förbi de svåraste kurvorna i dramat eller karaktärens gestaltning, det som kanske ligger längst bort från min egen "bekvämlighets-zon". En genväg som blir längre i slutändan. Detta är en process av motstånd kan man säga. Där ett ständigt och medvetet ifrågasättande av mitt engagemang i texten eller arbetet blir ett skydd mot att inte "luras med" av mig själv i en förenkling. I detta sätt att arbeta finns en tröghet som försöker vända ambitionen mot strömmen. Teaterpedagogen Andris Bleckte uttryckte det alldeles strålande en gång under min utbildning på Teaterhögskolan i Malmö. Under en introduktion till hans undervisning i avspänning sa han: "En överdriven ambition är en spänning". Vilket man inte ska tolka som att man kan ta det lugnt, snarare var det ett varnande finger för att vara allt för "duktig". För Andris var avspänning en aktivitet, inte det motsatta. Aktiv avspänning är medveten kontroll av ens egen funktion, det är ingen tankeflykt eller vila. Att känna kontroll över sitt instrument skänker frihet till det skapande arbetet, menar han. Att stå ut med att vara kritiskt skapande, att motstå impulser att förenkla kräver förstås tid, inte bara repetitionstid utan även egen tid mellan repetitionerna. Under egna regiprojekt vinnlägger jag mig om att planera repetitionerna så att det finns luckor, andningshål i arbetet. Gärna avbruten av en naturlig ledighet som julledighet eller semester. Då kan texten, arbetet ligga i varje medarbetares kropp och marinera utan inblandning av det egna "jaget", vilket jag har funnit vara en stor fördel i det fortsatta arbetet eftersom texten på ett djupare plan kan kom-

municeras ur skådespelarens kropp. En kommunikation som i bästa fall delvis befrias från ens eget begränsande medvetna jag och ibland förbluffar en själv. Detta hör ihop med föreställningen om att vi som kroppar tänker.

Att låta sig själv vara ifred

Är jag skådespelare eller regissör? Jag är båda. Hur då göra för att regisserar mig själv? Hur tar skådespelare Ulf regi av regissören Ulf? Har det någon som helst likhet med någon annans upplevelse av hur jag arbetar? Kan man regissera sig själv? Troligen och troligen inte. Min erfarenhet av att delta i uppsättningar under min egen regi är att det inte egentligen är något stort problem i sammanhanget, ja, kanske för de övriga i ensemblen, men inte för mig som regissör. Men vi lämnar denna delikata maktbalans därhän tillsvidare. Regissören har ingen tid att bry mig som skådespelare eftersom koncentrationen är större på de andra skådespelarna och vad de gör. Skådespelaren Ulf blir lämnad ifred. Och skådespelaren Ulf arbetar intuitivt med den förförståelse av pjäsen och materialet som regissören Ulf sitter inne med. Detta medför att skådespelaren Ulf känner sig avspänd och materialet får tillåtelse att leva på egen hand i kroppen, i mitt system. Materialet väljer på sätt och vis själv sina uttryck, med min egen medverkan som professionell skådespelare förstås. Säger detta något om en process?

Om vi börjar med materialet, alltså texten eller pjäsen eller historien. Kanske bearbetas materialet på två plan (åtminstone) inom skådespelaren, två mentala nivåer inom en som simultant arbetar både medvetet och intuitivt. Jag har ägnat många år av mitt yrkesliv åt att hitta en modell för att lämna mig själv ifred i skapandet. Från början utan att veta vad det var jag letade efter. Då skavde bara de modeller jag hade blivit undervisad i inombords. Ofta eller alltid vände jag frustrationen mot mig själv och känslan av att vara omotiverad, lat eller korkad infann sig. En hel del kraft gick åt till att dölja dessa brister för kollegor och regissörer. Oron över av

att snart bli avslöjad som en bluff kastade en skugga över mig, i likhet med många andra har jag senare förstått. Vad menas då med att "lämna mig själv ifred"? Tanken är att det medvetna ska låta det omedvetna eller intuitiva eller oreflekterade eller omedelbara verka ifred. Låta de impulser eller tankar som uppenbarar sig i en process komma och gå utan inblandning eller censur av det dömande jaget. En pendang till Blecktes tankar om spänning, i den meningen att en stark fokusering på målet snarare blir en fokusering på "sig själv". Kanske finns det också en koppling till identitetens/jaget tillblivelse som jag tidigare diskuterat med hjälp av Arendts tankar, den öppna identiteten.²¹⁰ Det handlar förstås inte om att skådespelaren inte ska tänka, men om att skapa en balans mellan olika slags "tänkande" så att inte den intellektuella förståelsen hela tiden blir det dominerande redskapet i processen. Min övertygelse är att hela kroppen är delaktig i den erfarenhetsbaserade kunskapen, minnen lagras inte enbart i hjärnans veck utan även i muskler och nervtrådar. Att erfara är en levande process för hela subjektet i rumtiden.

Om vi till exempel tittar på "undertexter", alltså det som vi skådespelare tänker oss att rollfiguren egentligen menar med det den säger, eller det som rollkaraktären egentligen vill. Dessa undertexter arbetar man fram under processen tillsammans med regissören. Ibland så konkret att ensemblen antecknar vad karaktären egentligen menar under varje replik i manuskriptet. Ibland sker det på ett samtalande plan, där man repeterar sig fram till olika tolkningar och slutligen väljer den tanke som fungerar bäst. För det mesta under alla försök att använda mig av undertexter på detta konkreta sätt fungerade det inte för mig. Mitt självmedvetande tycktes för starkt och satte hela tiden krokben för mig. Var det bestämt att rollen som undertext i en sekvens i en scen skulle tänka något specifikt ifrågasatte jag genast det inombords och började tänka motsatsen. Paradoxalt nog skapade koncentrationsförsöken att stanna kvar i "situationen" istället

²¹⁰ Se Akt 1 scen 5.

ett betraktande av mig själv – som omedelbart blev till en konvention. Ju mer försöken handlande om att hålla kvar den första ”bestämda” tanken eller känslan desto starkare blev mitt motstånd mot mig själv. Först när mina tankar fick ”sväva” fritt, först när alla motstridiga tankar fick korsa mitt medvetande under arbetet, kunde pjäsen och rollfiguren ta plats i mig. Med att vara tillåtande mot ingivelser och tanke-skrot (helt irrelevanta tankar) kunde jag öppna mig för drammat – jag lät mig själv vara ifred. Och i denna kontext var jag plötsligt ”där” i situationen, när jag tillät mig själv att rent fysiskt och rumsligt närvara ”där” på scenen i samma rum som publiken, alltså ett raserade av den så kallade fjärde väggen.²¹¹

På Teaterhögskolan, men även innan och efter, var min upplevelse att de flesta verkade anse att undertexterna var centrala i arbetet som skådespelare. Man *skulle* anteckna och skriva under repliker. Varje roll och replik har en underliggande mening som är den *egentliga* sanningen, vad rollen egentligen menar. Mot detta har jag inget principiellt motstånd, även om rollerna själva ”inte alltid vet vad de menar”. Det är hur som helst fruktbart och essentiellt att fundera över vad pjäsen handlar om och vad karaktärerna i den egentligen vill och strävar efter. Men vid inträdandet på scenen blev dessa undertexter som ett mantra för mig. Undertexter framarbetade under repetitionsperioden som hade till uppgift att skapa koncentrationen och hjälpa skådespelaren att ”vara där”, höll istället fast både mig och rollen och dödade både energi och kreativitet. Men effekten blev som sagt alltid den motsatta. Här glider både jag och kunskapen om skådespeleri lite mellan vad ”rollen” vet är sant och vad skådespelarjaget vet är sanningen om rollen, alltså vad som senare i pjäsen visar sig vara sant. Först när vi släpper tanken på kontroll och vetskap kan pjäsen och karaktärerna bli levande och motsägelsefulla levande gestaltningar. Skådespelaren får gärna och bör vara en

²¹¹ Den fjärde väggen utgörs av publiken – scenens ”framsida”. Vilket alltså skapar en situation där publiken tittar in i ett skeende som pågår utan att publiken till synes är närvarande för skådespelarna på scenen.

ningar. Skådespelaren får gärna och bör vara en intellektuell¹⁴⁹

intellektuell tänkande människa men måste vara modig nog att ibland pausa det planerade tänkandet i en arbetsprocess.

Så plötsligt en dag fick jag alltså nog och gick in på scenen med en medveten motståndsrörelse. Nu skulle allt konstruerade tvingande lämnas bakom, uppgiften var att "bara vara där". Utan att censurera alla tankar som kom till mig, tillåta mig att se verkligheten, så som det verkligen såg ut, och kanske viktigast av allt, lita på att det arbete som föregått föreställningen fanns lagrat i min kropp och knopp. Det finns en tydlig gränsdragning i detta och den innebär att, trots den medvetna viljan att trotsa det givna, så är det förbjudet att låta det gå ut över sina medspelare, det är att gå över gränsen. Detta är "att utmana begränsningarna utan att bryta överenskommelser". "Att låta sig själv vara ifred" är alltså att avstå sin osäkerhet för en stund, skulle man kunna säga. Att bejaka de irrelevanta tankar och impulser som hela tiden rör sig i och kring oss. Att låta hela vårt trassliga jag vara närvarande medan vi samtidigt "gör det vi ska" på scenen.

Men vad hände då, hur gick det med detta motstånd? I stort sätt blev det ingen revolution skådespelarmässigt, inte på en gång i varje fall. Men så småningom erfor jag en spirande möjlighet att känna mig friare och öppnare inför de skeenden som verkligen utspelade sig på scenen. Kanske går det att beskriva det som att inte längre uppleva sig helt genomskinlig för publiken att avslöja mig. Allt som inte var riktigt "äkta" som förut känts synligt för åskådaren, var inte det. Jag kunde ljuga, skarva och ta i på ett mycket friare och roligare sätt, jag var friare att skapa, att följa impulser och låta texten, medspelarna, publiken och situationerna (samt jag själv) ge mig nya utmaningar varje föreställning.

Att avfokusera seendet

På liknande sätt har en metod att "avfokusera seendet" arbetat sig fram till mig, en metod alltså att medvetet välja att inte titta på eller inte göra det som "borde" göras. Inte i meningen "att inte göra", utan snarare att inte göra såsom *mitt jag har en bild av hur det borde göras*. Om arbetet är att leta (leka) fram

en karaktär är det adekvat att tänka sig detta som att medvetet söka den karaktären i sig själv eller leta efter likheter, skillnader och erfarenheter i det egna "levda livet" som kan klarna karaktären för skådespelare. Men kanske att skådespelaren kan tillåta sitt "levda liv" att klara det på egen hand i högre utsträckning än vad åtminstone jag tidigare tillät mig. Utan det planerande medvetandets begränsningar. Mitt medvetna jag ska istället se till att föda det undermedvetna med tankar runt pjäsen och fakta och samtal i processen med de andra i arbetet. Mitt benämning av detta är att se vid sidan om, att välja ofokus för att tillåta fokus att arbeta ifred. En fenomenologisk tanke hämtad från Maurice Merleau-Ponty:

När kameran i en film är riktad mot ett föremål, för att vi ska se det i närbild, kan vi mycket väl *komma ihåg* att det handlar om askkoppen eller en persons hand, men i själva verket identifierar vi det inte. Filmduken har nämligen ingen horisont. I synen däremot riktar jag min blick mot ett fragment av landskapet, det får liv och breder ut sig, de andra föremålen skjuts undan och sätts i vila men de upphör inte att vara där.²¹²

Det finns övningar som medvetet försöker föra bort vårt medvetna jag från fokus för att släppa fram andra kvaliteter. Det handlar om att försöka dra medvetandet från den primära uppgiften genom att koncentrera sig på ytterligare en uppgift. Exempelvis har jag själv gjort och utsatt andra för en övning där en text eller sång deklameras eller sjungs i samband med fysisk ansträngning för att "avfokusera" medvetandet från rösten. Under ett regiarbete 1997 av pjäsen "Vill ha syster" på Orienteatern med Robert Fransson, Cecilia Nilsson och Peter Nystedt som skådespelare, gav jag dem en uppgift strax före ett genomdrag i slutfasen av repetitionsarbetet: "Idag ska genomdraget ske på engelska, varsågod!" Efter lite protester

²¹² Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, (Göteborg: Daidalos, 2006) sid 14.

körde de igång. Och tack vare att de var så ockuperade av att översätta sina repliker, samtidigt som de sa dem, ”glömde” de bort att gestalta medvetet utan släppte istället fram den omedvetna gestaltningen som vuxit fram i det fördolda under arbetet gång.

Scen 3

Var skapas gestaltningen?

En fråga som en längre tid samtalat med mig är *var* gestaltandet sker. Det är en adekvat fråga i diskussionen kring skådespelarens process i förhållande till den samtid vi lever i, som i sig är genomsvår av historiska processer. Att gestalta en roll heter det. Att gestalta används synonymt med att föreställa en annan person. Skådespelaren iklär sig en annan gestalt. I vissa sammanhang – för att beskriva en skådespelares storhet – ”blir” skådespelaren rollen. Men är det verkligen i skådespelaren det essentiella i gestaltandet sker, livgivandet av en karaktär? När man diskuterar hur samtiden eller samhället påverkar arbetet på scenen, skådespelarens hantverk, är det viktigt att analysera vilka delar av en gestaltning som äger rum tillsammans med regissör och kollegor i en repetitionssal och vilka delar som eventuellt uppstår någon annanstans. Sker gestaltandet verkligen *i* skådespelaren, vilket är en vanlig uppfattning om skådespelarkonsten? Stanislavskijs metod föreslår det. Skådespelaren lär sig använda sina egna erfarenheter, lär sig koncentrera och disciplinera sig för att så trovärdigt som möjligt återge en rollkaraktär och ett skeende. Eller är det så att gestaltningen sker mellan skådespelarna på scenen? Eller sker det i distansen mellan rollen och skådespelaren, som Brecht förespråkar? Brechts berömda ”verfremdungseffekt” är till för att skapa en distans till inlevelsen, så att åskådaren inte ska luras in i det ”magiska” tillstånd av att skådespelaren ”blir” någon annan. Åskådaren ska se kritiskt på stycket utan att luras av sina känslor. Eller sker gestaltandet mellan scen och

salong i ett gemensamt, kollektivt gestaltande som skådespelaren ”bara” initierar?

I gestaltungsarbetet använder sig skådespelare av egna erfarenheter som man så att säga ”väger av” mot den skrivna rollen. Skådespelaren observerar verkligheten och applicerar sina egna minnen och erfarenheter på rollen, hon drar ifrån, lägger till och finslipar en karaktär som senare i färdigt skick ska vara möjlig att tro på (där är Brecht och Stanislavskij ganska ense). Men inte bara detta förstås. Arbetet under repetitionerna, där man prövar sig fram tillsammans, är minst lika viktigt. I arbetet med att lägga rollens och pjäsens ”karta” letar ensemblen och regissören efter handlingar, scenerier. Detta är grunden, handlingens teater. Handlingarna är viktiga, det är där vi avslöjar oss. Det är handlingarna som blottlägger karaktären; handlingarna och handlingarnas valörer, hur vi relaterar till varandra, hur repliker sägs, rörelserna över golvet i förhållande till texten och rummet. Detta är essensen i dramatiskt arbete. Det skapar karaktärer i ett sceniskt rum, det skapar handling. Själva idén med handlingens teater påminner mig om Hanna Arendts tankar om det mänskliga mötet: ”I handling och ord uppenbarar människorna alltid vem de är, visar aktivt sitt väsens unika individualitet och träder in på världens scen.”²¹³

Allt detta kan möjligen ge en rättvisande bild av gestaltandet så länge vi skådespelare håller oss till repetitionsallarna. Det essentiella här är handling och möte. Eller för att använda professor Sharon Todds beskrivning av att det rör sig om mötet med en annan som tänker annorlunda:

I samma ögonblick som vi förstår att mötet med en annan som inte är lik mig inte bara innebär ett *möte* eller konfrontation med ett annat sätt att tänka, utan också ett *utbyte*: detta innebär i sig en provokation och en potentiell möjlighet till nytänkande.²¹⁴

²¹³ Hanna Arendt, *Människans villkor* (Göteborg: Daidalos 1998), sid 243.

²¹⁴ Sharon Todd, *På väg mot ofullkomlighetens pedagogik – mänsklighet och kosmopolitism under omprövning*, (Stockholm: Liber, 2010) sid 252.

Vi kan inte helt vara förberedda på vad mötet ska innebära, för att ett utbyte ska kunna ske, och en öppenhet för förändring. Kanske kan man utsträcka sig till att beskriva utbytet som en förhandling.

Vi blir till i mötet med den andre; skådespelarkollegor, text, rum, regissör. Men vad händer sedan, för det händer något väsentligt i mötet med publiken, då också ett helt annat arbete väntar skådespelaren?²¹⁵ Ofta brukar teaterarbetare tala om mötet med publiken som tillfället när dramat börjar leva, när allt faller på plats, då man som skådespelare börjar förstå rollen. Detta brukar vi nog tänka oss hänger samman med att vi först då får ihop rollen, den energi publiken skapar ger oss kraft att pussla ihop det allra sista i rollskapet. Men är detta en adekvat beskrivning av vad som egentligen händer där i salongens mörker när pjäsen sätts på scen? Det vi egentligen upplever i mötet med publiken är publikens unika förmåga att gestalta! Min övertygelse är att det vi skapar på scenen (om vi kallar det roll, pjäs, gestaltning) som i pulserande strömmar sköljer över publiken och likt ett förvrängt eko ges tillbaka, omskapas i detta möte till en helhet. Det fulländas utanför skådespelaren i mötet/utbyte med mörkret i salongen.²¹⁶ Gestaltandet sker i utbytet med publiken. Jag tror därför inte vi på allvar kan tala om gestaltande utan att blanda in publiken, som alltså inte enbart är åskådare utan även medskapare. Det är i mötet med den andre som vi själva blir till, och det gäller också för rollen.²¹⁷ Vi vet i själva verket inte vilka vi är utan utbytet med, eller återspegligen av, den andre.

I vilken utsträckning kan skådespelaren strunta i rollens

²¹⁵ Att upprätthålla dramat. Upprepning dödar egentligen fiktionen. Det handlar om att upprepa utan att göra samma sak. Jag tänker att *skådespeleri handlar om att bela tiden utmana begränsningar utan att bryta överenskommelser*.

²¹⁶ Eller i ljuset. En uppsättning eller föreställning kan föregå på vilken plats som helst i skiftande sammanhang. Här används mörkret snarare som en dramatisk beskrivning.

²¹⁷ Jmf. Arendt, (1998) kap V, eller Martin Buber, *Jag och Du* (Ludvika: Dualis, 2006).

”linje genom pjäsen” och bara ägna sig åt utbytet med de andra i rummet? I vilken grad kan skådespelaren utifrån detta synsätt lämna ”sig själv” för att i slutändan ”vara” en annan? Om nu åskådaren konkret medverkar i gestaltningen vad är det då skådespelarna gör i repetitionsarbetet? Vi skulle kunna kalla det teckenskapande, eller metaforskande. För enkelhetens skull kallar vi det ”tecken”. Det är alltså tecken skådespelaren arbetar med under repetitionsarbetet: hon varken gestaltar en helhet eller berättar historien om ”helt liv”. Skådespelaren arbetar fram tecken, mönster, ett utsnitt, för betraktaren att fullborda. För att hårdra: några utkastade fraser kan bli ett drama i betraktarens öga. Dramat blir förfärdigat när skissen når sin läsare och dessa skisser blommar ut i färger. På detta vis kan rörelsen beskrivas som ett universum.

Ett bestående minne från arbetet med den amerikanske regissören Robert Wilson är att han beskrev rörelsen som något aldrig avstannande, vi skulle föreställa oss att den fortsatte i all evighet. Och genom åskådarens gestaltning blir verkligen rörelsen evigt förlängd. Men att tvingas agera utan att ha rollens liv inom sig som drivkraft kan blir en skakig tillvaro för skådespelaren. Att lämna över skapandet av karaktären helt till människor man inte känner som sitter ute i mörkret, förefaller för de flesta skådespelare alltför skrämmande. Vad vet vi på scenen om dem, de kanske är illvilliga och gör allt för att inte föra samman våra omsorgsfullt givna tecken? Denna osäkerhet lever skådespelaren alltid med. Men genom att göra oss medvetna om hur och var gestaltningen verkar, kan vi skapa ett intressantare och mer levande skådespeleri, ett hantverk som är mer dynamiskt och i takt med tiden.

Om vi utgår från att antagandet stämmer att rollen skapas med publiken: vad spelar det för roll var karaktären, pjäsen gestaltas? För synen på professionen spelar det faktiskt roll huruvida skådespelarna ses som satelliter som endast har kontakt med nutiden genom pjäsen, strukturen, det vill säga genom regissörens, scenografens och kostymörens konstnärliga, dramaturgiska val, eller om man ser deras utövande

som i direkt dialog med samtiden i det publika ögonblicket. Om gestaltningen sker i varje åskådare och samtidigt i det kollektiva rummet, är skådespeleri något mer än förmedling. Skådespeleri lever i ett kollektivt skapande. Därför kommer det inte enbart an på skådespelaren hur gestaltningen blir till, eftersom hon befinner sig i en levande kontext. Vad finns mellan scenen och åskådaren? Tiden, mer precis, vår nutid, och rummet, rymd. Skådespelarens hantverk påverkas av, och artikulerar i bästa fall, det samhälle i vilket det utövas – i vilken diskurs, om man så vill. Skådespelaren bär i sin yrkesutövning med sig ”åskådare”, den implicite betraktaren – tidens diskurs – i sin kropp, rörelse, tanke. Vi kommer inte undan vare sig tid eller rum när vi gestaltar och gestaltningen befinner sig i en dynamisk process med det samhälle den verkar i. Man kan se scenerierna (handlingsmönstren på scenen) som artikulation av samtidens estetiska och politiska ideal och blottor. Precis som den rådande diskursen skapar begränsningar i tankar och språk skapar det även handlingsbegränsningar i våra kroppar. Hur skådespelaren hanterar samtiden, både som enskild utövare och som ensemble, får en enorm betydelse för det konstnärliga meningsskapandet. I detta meningsbygge är skådespelarens hantverk politiskt, det är trots allt alltid en politisk handling att ställa sig på en scen. Hur är tiden eller tidsandan medskapande till våra scenerier och hur vi kan göra oss medvetna om dem?

Detta kan tyckas självklart, men min egen erfarenhet från teatern har visat att skådespelarens yrkeskunskaper ofta undslipper verklighetens rum. Skådespelarens hantverk betraktas som skyddat från tidens strömningar och ideologier. Den gängse uppfattningen man möter inom teaterinstitutionen, enligt min erfarenhet, är att det som berörs av tiden är regi, text och iscensättning, men inte själva skådespeleriet. Men den svarta låda som huserar teatern skyddar inte mot tidens strömningar. Skådespelaren är lika inbakad i de ”rasade strider” som hela tiden pågår i samhället. Och inte bara med intellektet utan i lika hög grad med kroppen. Det finns en tidens diskurs för gesten, för rörelsen och för kroppen.

>**politi´k** (franska *politique*, av grekiska politikē' (téchnē) 'statskonst', av *politiko's* 'medborgerlig', av *poli'tēs* 'medborgare', av *polis*), statskonst, processen att erövra och utöva makt i offentliga sammanhang.²¹⁸

När man står inför ett auditorium av åhörare utövar man makt i kraft av sin position. Det är en makt som sträcker sig utanför det man faktiskt säger; av sin kropp i rummet, av åhörarnas vilja eller tvång att lyssna. Rent kroppsligt berättar man en historia så fort man ställer sig på scenen. Skådespelaren är alltid en representant på scenen. Hon representerar inte bara rollen, pjäsen, teatern, inte bara ålder, kön, ursprung, etc., utan kan bli en representant för den rådande ekonomiska politiken, den förhärskande människosynen, alltså vår epoks diskurs kort och gott. Skådespelaren blir en förlängning av samhället, den kultur vi lever i, förlängning av det rådande. Om hon inte medvetandegör och tydliggör sig själv, blir varse den samhälleliga och sociala kontexten, och reflekterar över rådande diskurser som formar den tid vi lever i, är hon inget mer än en förlängning av det rådande. Åtminstone så länge hon inte specifikt påstår något annat, och medvetet arbetar i en annan riktning. Gör hon inte det rör sig dramat, texten, handlingen inte utanför de fåror som den politiska, moraliska kontexten trampat upp. Jag menar att det teatrala arbetet alltid borde utmana tidens diskursiva begränsningar. Frågan blir då hur man – om man kan – bryta sig ur den diskurs man själv är en del av? Hur som helst måste man tro att det är möjligt. Vi håller oss kvar ett ögonblick i den Robert Wilson-ska tanken på den "oändliga rörelsen": alltså tanken att scenens scenerier, tankar, ord når utanför teatern genom det publika medskapandet och beblandar sig med/skapar motbilder, narrbilder. Möjligtvis hjälper det skådespeleriets utveckling om man i första hand tänker sig gestaltandet som en kollektiv handling.

²¹⁸ Ur Nationalencyklopedin, nätversionen.

Scen 4

Vår tids avART och skådespelarens informella utrymme

Vi lever enligt Zygmunt Baumans och Ulrich Becks beskrivningar i en flytande eller reflexiv tid vilket gör det mer komplext både att vara skådespelare och åskådare.²¹⁹ Eftersom teaterns klassiska kollektiva arbetssätt begränsas av nya framväxande strukturer blir den enskilda individen snarare tvungen att söka sitt kollektiv i det imiterade, isomorfa.²²⁰ Om skådespelaren i en flytande tid söker sitt konstnärskap i en anpassad roll som nära nog sammanfaller med den egna personen söker åskådaren sitt gestaltande i de föreställningar den "vet" är bra redan på förhand. Till detta kommer poängsystemen i dagspressen som ger en bild av kritik som "tyckande" mer än analyserande.²²¹ Åskådarna, kultursfären, kritikerna söker skådespelare som redan etablerat sin person, som redan tidigare uppnått en position i kulturvärlden. Detta har naturligtvis även ett ekonomiskt värde. Eftersom vår tids kvalitet har blivit likställt med kvantitet blir en skådespelare eller uppsättning kvalitativt "bättre" i relation till hur mycket publik den drar.

En skådespelare är sitt eget instrument, verktyg. Hon tar med sig sina tankar, sin kropp, sin röst, sina erfarenheter, in i arbetsprocessen. Det privata jaget är på så sätt delaktigt i det professionella. Skådespelare som blivit uppmärksammade för en rollkaraktär blir inte sällan bemötta utanför arbetet som karaktären snarare än som privatpersonen vilket är ett exempel på en konsekvens av att skådespelaren är sitt eget instrument.²²² En skådespelare behöver ha tillgång till hela

²¹⁹ Se till exempel Zygmunt Bauman, *Liquid modernity* (Cambridge: Polity press/Blackwell publisher Ltd 2000), och Ulrich Beck, *Individualization* (Sage publication Ltd London 2002).

²²⁰ Vilket jag tidigare beskrivit i AKT 2.

²²¹ Tomas Forser, *Kritik av kritiken: 1900-talets svenska litteraturkritik* (Gråbo: Anthropos, 2002) sid 149–150.

²²² Min mamma kan fortfarande inte förlåta Stig Järrel för att han var elak mot Alf Kjellin i filmen "Hets" från 1944. Eller var det "Caligula" som var elak mot "Jan-Erik Widgren"?

sin person för att kunna gestalta så bra som möjligt. Detta innebär att hon för att fungera optimalt bör uppleva sig inte bara som en bricka i helheten utan som en bricka som i sig själv rymmer helheten.²²³ Detta skulle man kunna kalla ett "informellt svängrum". Det innebär inte att arbetstider och upprättade kontrakt med arbetsgivaren inte ska hållas, eller att skådespelaren ska ha möjlighet att bete sig på andra moraliskt eller lagligt tvivelaktiga sätt. Men det innebär att arbetet kräver högt i tak och i viss mån trygga ramar för att skådespelaren ska orka använda sin person och utnyttja sitt "levda liv" i en professionell arbetsprocess. En form av kontrollerat kaos. Detta ställer mycket höga och speciella krav på organisationen för att den konstnärliga personalen ska fungera optimalt.

I skådespelarens arbete ingår en form av koncentration på det sceniska berättandet, på partnern på scenen, på handlingen, på karaktärens emotionella rörelse. Det är en delaktighet i det redan förutbestämda, men också ett sorts utestängande av irrelevanta impulser, av "brus". Den teatrala närvaron är alltså ett enormt kontrollerande av den absoluta omvärlden. Det handlar i stor utsträckning om att eliminera oförutsedda händelser, yttre som inre, från att kontrollera sina egna tankar, med hjälp av "metoder", till de sociala normer som bestämmer hur en teaterpublik ska bete sig. Att genomföra en föreställning är att förhålla sig till begränsningarna, och att begränsa oförutsedda händelser. Det vi kallar att improvisera handlar ofta om samma sak egentligen.²²⁴ Den frihet som inom begränsningarna återstår är, trots alla skyddsnät, mycket skrämmande. De flesta människor har

²²³ Se Bo Eneroth, *Orelationer: Undflyendets socialpsykologi* (Stockholm: Akademeja, 1987) sid 67.

²²⁴ En improvisation är att under vissa betingelser "fritt" hitta på text och rörelse. Improvisation kan inom teatern vara en övning för att gymnastisera "sitt instrument", eller att undersöka ett givet tema som korresponderar med exempelvis en pjäs man håller på att repetera, eller ett sätt att samla "material" till en uppsättning. Improvisationen behöver regler och ramar som indikerar i vilken riktning skådespelaren(na) ska söka.

nog erfarenhet av hur det kan kännas att ställa sig inför andra människor och tala, hur skrämmande det kan upplevas trots att det skrivna talet finns till hands och att alla snällt lyssnar koncentrerat. Det oförutseddans mörker sprider ändå kyla omkring sig och skrämmer oss. Skådespeleriets kärna är att riskera att göra fel, att våga misslyckas. Det är i glappet mellan att göra det förväntade och att sträcka sig för långt och falla som spännande gestaltning blir till. Men för att kunna detta behöver skådespelaren tillgång till hela sitt instrument. Jag drar mig till minnes en övning en rysk pedagog genomförde med oss på Stockholms Stadsteater under arbetet med en uppsättning 1994. Han bad oss stå på kanten till ett lågt podium och blunda. En replik ur pjäsen skulle sägas samtidigt som vi föll framåt, precis i fallet, innan vi föll för långt skulle man ta ett steg och återfå balansen på golvet nedanför podiet. I detta ögonblick av svävande, mellan uppe på kanten och nere på golvet, menade han att repliken skulle födas, ur obalans.²²⁵ För mig liknar det hur hela skådespelarens konstnärskap bör befinna sig i ett sådant fall, i detta ögonblick av viktlöshet. Men det blir mycket svårare och otäckare att våga ta steget om man är osäker på om det över huvud taget finns något golv nedanför podiet att landa på. Kanske är det till och med omöjligt då att våga utsätta sig.

Först när skådespelaren kan använda hela sitt instrument kan hon fullt ut gestalta någon annan. Det kan ibland vara förvånansvärt lätt, men ofta är det svårt eftersom det är krävande att våga utan att kunna förutse vad som ska hända – det är skrämmande. Risktagandet är oförutsägbart och svårt, men det är också det som är teaterns styrka. Mycket av skådespelarens konstnärskap handlar samtidigt om utrymme. Det innebär att vara närvarande, öppen för medspelare, situation och händelser. Det handlar om att bli respekterad som individ och att tillåtas informell makt runt sitt konstnärskap, en sorts stabilitet eller trygghet. Denna stabilitet är förstås

²²⁵ Det påminner om förklaringen hur det är möjligt att flyga i *En liftares guide till galaxen* av Douglas Adams, att i fallet glömma bort att man faller, då flyger man.

beroende av yttre omständigheter som har med arbetsplatsen att göra, men inte bara, det är en sammanslagning av olika mekanismer som till exempel självförtroende, anställning, chefskap, hierarkisk placeringen och efterfrågan. Man riskerar alltid att bli invaderad. För att våga ta risken krävs en tilltro till omgivningen, till medarbetare och chefer. En sorts sfär av trygghet. Jag brukar kalla just detta för skådespelarens informella utrymme, informella makt.

Att stå framför rollen

”Men Åsa”, säger hon, ”du fattar väl att Jamie Oliver har en hel stab bakom sig som ser till att vi uppfattar honom precis som du gör. Killen är ju en hel industri. Han är en miljardär med restauranger, tv-serier, glossiga magasin och kokböcker spridda över hela världen”. Hon tömmer sitt glas och säger: ”Jag skulle inte bli förvånad om det som driver honom rätt och slätt är pengar.” Jo, jag känner mig lite stukad när jag går hemåt. Jag vet att i ett varumärkessamhälle är detta en överlevnadsstrategi. Man måste bli skeptiker. Vi lär oss att genomskåda allt mer infernalisk reklam. Vi lyssnar misstroget på politiker och makt-havare. För 150 år sedan skulle människor aldrig utgå från att det alltid ligger en slipad strateg bakom allt som en offentlig person säger.²²⁶

I citatet tydliggörs de strategier som man vet eller misstänker sker bakom kulisserna. I detta fall i ett medialt sammanhang, men både bristen på transparens och tilltro är typisk för hela vårt moderna samhälle i Ulrich Becks mening, där skepticism närmast är en överlevnadsstrategi.²²⁷ I rubriken på detta avsnitt föreslår jag ett identifierande av den moderna skådespelarens förhållande till sitt yrke och sin roll som ett

²²⁶ Åsa Beckman DN 23 juni 2013.

²²⁷ Beck, (2002).

tydliggörande av sig själv som skådespelare snarare än ett tydliggörande av rollen. Men om man redan har skapat sig – eller fått sig tilldelad – en karaktär som man applicerar på alla roller, i alla uppsättningar, vad händer då med mötet?

För att förstå skådespelarens förhållningssätt till rollen tänker jag på det i tre olika strategier; att stå *bakom* rollen, att *vara i* rollen eller att stå *framför* rollen. Att stå *bakom* rollen domineras av ett intellektuellt förhållningssätt, kanske kan man associera det till brechtiansk teater. Att *vara i* rollen är snarare ett känslomässigt förhållningssätt inspirerat av Stanislavskijs metodskådespeleri. Det tredje alternativet, att stå *framför* rollen, speglar bäst den tid vi lever i nu, vår tids avtryck i de sceniska gesterna. Att stå framför rollen innebär att rollen formas efter skådespelarens ”person”. I det här förhållningssättet spelar man egentligen inte olika roller utan skådespelaren skapar sig en roll som sedan finns med en genom karriären. Samma roll spelas gång på gång, skillnaden ligger i kostymen. Orsaken till detta finns bland annat att hämta i igenkänningskulten. Teater säljer föreställningar på ”kända ansikten” och det ”kända ansiktet” får arbete tack vare sitt ”kända ansikte”. Då vore det ytterst oekonomiskt och dumdrigt att i en gestaltning suddas ut sin vinnande personlighet, att ”bli” någon annan. Rollen av sig själv som man arbetat fram genom karriären måste synas i och genom den gestaltning man för tillfället arbetar med. Det blir t.o.m. farligt att ”försvinna” i en roll. Som publik kommer man då för att titta på ett antal ”varumärken” som gör vad man förväntar sig att de ska göra. ”Vi ger publiken vad de vill ha”. Där – precis där – har vi upphört att vara konstnärer.

För att beskriva ett annat sceniskt dilemma vill jag återgå till Hannah Arendt:

Den mänskliga pluralitetens faktum, det grundläggande villkoret för såväl handlande som tal, manifesterar sig på två sätt: som likhet och som olikhet. Utan likhet mellan människor skulle de inte kunna göra sig förstådda med varandra, inte förstå dem som kom före och inte kunna dra upp några planer för en

framtida värld, som inte befolkas av oss men väl av våra likar. Utan olikhet, utan varje individs absoluta åtskillnad från alla andra som lever, har levat eller kommer att leva, skulle vi varken behöva språk eller handlande för att kommunicera; det skulle räcka med tecken och läten för att förmedla allas identiska behov och önskningsar.²²⁸

Det kan vara verksamt att koppla Hannah Arendts text ovan till teaterns teoretiska systemsvårighet. Teatern befolkas av olika skådespelarsystem som berättar hur skådespelaren ska betrakta sig själv, rollen och texten för att bli en så bra skådespelare som möjligt. Systemen handhar teorier om ett gemensamt "språk" som ska förenkla och förbättra teatern. Och det är naturligtvis ofta mycket bra att ha gemensamma referenser och ett antal uppsatta preferenser att förhålla sig till. Men problemet tenderar att handla om att systemet oftast, på något plan, tycks förutsätta att människor (skådespelare) inte har några olikheter. Att kommunikation utanför systemet är onödig – eller ibland t.o.m. farlig. Om man av någon anledning känner sig främmande inför den specifika teoriansatsen blir skeendet obegripligt för en och förståelsen bryts. Detta var vad som skedde mig som elev i skådespelararbetet innan arbetet med Radu Penciulescu, som tidigare är beskrivet. Penciulescu skapade förutsättningar för att vi elever skulle våga öppna vårt identitetssökande genom att leda oss mot att fokusera på karaktärernas handlingar. Handlingar framåt, i tiden, som i en riktning bort från oss själva. Där kunde vi gå bakom händelsen och suga i oss av det som blir till av det vi själva gör som karaktären, rollens handlingar genom oss själva. Om man redan har skapat sig en karaktär som man applicerar på alla roller uppstår inget möte. Skådespelaren möter då egentligen varken handlingarna eller de andra kollegorna på scenen, eller publiken. Möter skådespelaren inte karaktärens handlingar på scenen tenderar skådespelaren

²²⁸ Arendt, (1998) sid 237–238.

att bara ”göra” saker utan inre nödvändighet, och förlitar sig istället på den ”magiska” förvandlingen.

Som skådespelare blir man alltså rollen efter hand som man handlar. Detta istället för att fokusera på någon slags förvandling inom sig själv där mitt jag ska ”bli” rollen och där mitt jag (i den mån detta jag nu finns) ska ”prestera” rollen. Allt fokus hamnar då på mig – mig som identitet – istället för på handlingen som skådespelare. Arendt skriver att det är genom handling, i mötet med andra, den unika individens subjektivitet träder fram.²²⁹ Om man tar detta för sant blir man aldrig till genom att ställa sig *framför* rollen, skådespelaren blir snarare en dålig kopia av en bild av en skådespelare. Tyvärr ser det allt oftare ut på detta sätt, och det finns en ganska sorglig självklarhet kring detta. Samtidigt glömmet vi att det för bara 20–25 år sedan fortfarande fanns andra ideal som kunde tävla med samtidens narcissistiska strävan att bli bländad av sig själv. Som jag tidigare varit inne på, innebär inte detta att blicka tillbaka att man måste *längta* tillbaka eller saknar en svunnen tid. Min idé genom tillbakablicken är istället att se framåt; att problematisera en konstforms framtid, och de förutsättningar som är denna konstforms predikament.

Postdramatisk teater och skådespelarens fjärde vägg

Den postdramatiska teatern utforskar händelserna i mötet i rummet, och följer inga givna dramatiska ramar. ”Rollen” är inte viktig i sig utan skådespelaren står i fokus. Eller är det rummet eller publiken? Den moderna skådespelaren fogar sig inte i givna kollektiv eller i gamla traditioner, utan skapar sina egna rum. Den moderna skådespelaren är stark, personlig och egen-sinnig. Finns det en möjlighet att en modern syn på teatern och en traditionell skådespelartradition kan arbeta tillsammans?

Teaterforskaren Hans-Thies Lehmanns bok om den postdramatiska teatern är en flitigt använd nyckelreferens i sammanhanget. Han beskriver postdramatik på följande sätt:

²²⁹ Arendt, (1998) kap. V.

The adjective "postdramatic" denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time "after" the authority of the dramatic paradigm in theatre. [...] This describes postdramatic theatre: the limbs or branches of a dramatic organism, even if they are withered material, are still present and form the space of a memory that is "bursting" open in a double sense [...] the prefix "post" indicates that a culture or artistic practice has stepped out from the previously unquestioned horizon of modernity but still exists with some kind of reference to it.²³⁰

Den postdramatiska teatern är inte ny, Lehmann drar ut trådarna tillbaka till 1960-talet. Men i någon mening har denna dramatiska hållning i någon mån funnits med genom teaterhistorien, till exempel är det inte omöjligt att beskriva Strindbergs Drama *Ett drömspel* i termer av postdramatisk text. Det är vanligt att betrakta postdramatisk teater som en teater som inte primärt vilar på en linjärt berättande text eller dramaturgi. Istället läggs stor vikt på utforskandet av tillstånd, relationer och språk. Den bryter mot texthierarkier, och element som ljus, ljud, film och scenerier blir jämbördiga med det talade ordet. Men som Lehmann beskriver i texterna ovan finns alltid det klassiska dramat som en fond att spela mot på något sätt. En bild han ger är hur dramat "spricker upp" och man kan nästan se hur varet väller ur minnet och nya fragment skapas i en jämlik ordning utan borgerlighetens dramaturgi.

Ni tittar inte. Ni ser och vi ser på er. På så vis bildar ni och vi så småningom en enhet. Istället för ni skulle vi under vissa förutsättningar också kunna säga vi. Vi befinner oss under samma tak. Vi är ett slutet sällskap.²³¹

²³⁰ Hans-Thies Lehmann *Postdramatic theatre* (London: Routledge 2006) sid. 27.

²³¹ Peter Handke: "Publikskyfning", ur tidningen *Dialog* (Stockholm: Albert Bonnier förlag, 1967) sid 23.

Den postdramatiska teatern kan alltså hänvisas till teater i många olika tidsperioder och genrer. De senaste åren har det förts en hel del debatt om postdramatisk teater inom den svenska teatern och den har börjat göra avtryck inom institutionsteatern. Vad som främst har intresserat mig i sammanhanget är vad den postdramatiska skådespelaren är för något och vilka möjligheter den konstarten har att "spricka upp" i denna kontext. Kulturjournalisten Theresa Benér skriver i *Teatertidningen* i juni 2008 följande om skådespelaren i den postdramatiska teatern:

Skådespelarna i den postdramatiska teatern lever sig inte in i färdiga roller vars psykologi och bakgrund de ska förstå. Skådespelarna förväntas i stället anta tillfälliga funktioner som bär upp det övergripande temat i föreställningen. Hos Robert Wilson kan det gälla att agera stiliserat och artificiellt, som om människans tal och gestik vore dikterade av ett större liv, en fiktiv mytologi.²³²

Den är en intressant poäng och rätt använd framstår skådespelaren i detta som en form av marionett, en intelligent marionett.²³³ Jag har själv arbetat med Robert Wilson på Stockholms Stadsteater och känner inte riktigt igen mig i beskrivningen ovan, men den erfarenheten återkommer jag till utförligt senare i texten.

Mina egna erfarenheter av att arbeta både som skådespelare och regissör i en möjligtvis postdramatisk kontext kan vara relevant att nämna i detta sammanhang. Förutom medverkan i uppsättningen regisserad av Robert Wilson, har jag

232 Theresa Benér, "Publikvänlig eller svårtillgänglig" (Stockholm: Ek. fören. Nya Teatertidningen, 2008) nr 2-3 sid 52. .

233 Adolphe Appia (1862–1928), arkitekt, teaterteoretiker och scenograf. Denne schweiziske teaterreformator strävade efter en formalistisk dekorativ dekor där även ljussättning var en konstnärlig faktor. Parallellt, och i viss mån påverkad av Appia, verkade Edward Gordon Craig (1872–1966) för att frigöra texten från skådespelarkonsten och fokusera upplevelsen av pjäsen ljud- och bildmässigt. Han var en brittisk skådespelare som så småningom blev regissör och författare med scendekoratitv patos.

också medverkat i en uppsättning av Mats Ek 1997, vilket kanske inte kan betraktas som postdramatisk teater men väl i gränslandet mellan teater, dans och musik. I arbetet med Joakim Groths uppsättning av Marlene Streeruwitz pjäs *Waikiki Beach* på Stockholm Stadsteatern 1994 fanns det ett postdramatiskt dilemma mellan regissörens vision och skådespelarnas tradition. Där oviljan till kommunikation mellan traditionellt arbetande skådespelare och regissörens vilja till formsökande fick negativa följder på resultatet. Jag har regisserat två uppsättningar som kan tänkas överensstämma med det postdramatiska formatet, dels *Hamlet* på Orienteatern 2001 samt *Stora Landsvägen Goes Gottsunda, eller vad är det som går och går och aldrig kommer till E?* på Gottsunda Dans och Teater 2012.

När jag tillsammans med koreografen Annika Boholm satte upp *Hamlet* på Orienteatern visste vi inte vad postdramatisk teater var för något. Texten i översättning av Britt G. Hallqvist var hårt nedstruken till ett ändamålsenligt format och bearbetad med avsikt att skapa jämbördigare förhållanden avseende auktoritet och utrymme – mellan skådespelarna och mellan rollerna. Till exempel fick drottningen ta över repliken som öppnar scen 2 i andra akten och kungen, Hamlets farbror och styvfar, fick ta den bekräftande och understödjande följande repliken. En petiness kan tyckas, men sådana val hade en tydlig performativ inverkan, dels på rollernas inflytande över det sceniska skeendet, dels gav den typen av estetiska val ett fruktbart arbetsklimat som öppnade för att ifrågasätta representation och konventioner. Musiken spelade en stor roll i föreställningen som mot- och medspelare, och bestod alltigenom av relativt samtida pop, rock och konstmusik. Ett videoverk projicerades på scenväggen under vissa partier och en konstnär kreerade en animerad film över mordet på Hamlets far, vilken visades på TV-apparater på scenen och i foajén under pausen. Ensemblen var vald utan beaktande av ålder eller etnicitet, några aktörer var dansare. I ett försök att omskapa den traditionella föreställningssituationen arbetade vi under repetitionsprocessen med stort fokus på att skapa

ett motstånd i gestaltningen och därigenom rucka på konventioner och aktivera publikens medskapande roll. Flera nivåer av metafiction fanns inbakade i föreställningen. Scenarbetare på scenen störde då och då föreställningen eller satte igång vissa skeenden. Ett långt textsjok mellan Laertes och kungen dränktes i oväsendet från en bandsåg. Vålnaden gestaltades med ljud och ljus. På scenen stod ett slott i miniatyr som hela tiden roterade. Vid ett tillfälle tittade några skådespelare ner i miniatyrslottet och vinkade, samtidigt som en annan, på en annan plats i rummet, tittade upp och vinkade tillbaka, ett sceneri som problematiserade proportioner och perspektiv trots det något naiva anslaget. Ett annat grepp för att stärka känslan av att showen ägde rum här och nu, var att låta det gästande skådespelarsällskapet i pjäsen gestaltas av en gästskådespelare, som alltså var ny för varje föreställning. En sorts happening i fiktionen kan man säga och effekten blev en sorts upplösning både av fiktion och roller. Den gästande aktören fick själv välja hur hon eller han ville gestalta sitt bidrag till föreställningen och vi fick se allt från nakenchock till virtuos pantomim. Tanken var att med hjälp av dessa metateatrala val ruska liv i nuet i det – för teaterarbetare och publik – gemensamma teatertrummet och att ifrågasätta teaterkonventioner som bygger på en falsk överenskommelse om hur det ska eller bör se ut. Vissa val i föreställningen använde teaterns möjlighet att vara subversivt performativ. Som till exempel att syskon rollsattes ”färgblind” eller att ålder och kön inte nödvändigtvis behövde överensstämma med en tänkt normativ ”verklighet”. Jag skriver tänkt med insikten att trots de möjligheter teatern har att ifrågasätta rådande normativa diskurser tenderar ändå verkligheten att ofta vara än mer mångfasetterad och spretig.

I uppsättningen på Gottsunda Dans & Teater medverkade en skådespelare, sex dansare och två amatörer. Det var en föreställning som riktade sig till högstadietåldern och uppåt. Huvudrollen spelades av alla aktörer i någon del av föreställningen och alla var närvarade i scenrummet under (nästan) hela föreställningen. Några scener arbetade med polyfoni för

att matcha den unga publikens simultankapacitet. Målet var att skapa ett rum av röster, rörelser och möten som berättade en specifik historia om några vandrare och samtidigt var en politisk historia om dagens Sverige. I det nyskrivna vandringsdramat, som baserar sig på Strindbergs *Stora Landsvägen*, sker vandringen från världen till Europa, Sverige och Gottsunda, en plats på jorden där den närbelägna skolan hanterar femtio olika språk. I pjäsen som i sin struktur är öppen, lekfull och djupt allvarlig var mycket av det polyfona redan inskrivet, mitt uppdrag var att förvalta, förgylla och placera dramat i en samtida gestaltning som försökte tillvarata teaterns performativa potential.

Problemet att i dagsläget närmare precisera vad postdramatiskt skådespeleri är för något kvarstår dock. Min egen upplevelse och erfarenhet är att det inte finns några givna markörer som fungerar som skiljelinje mellan dramatiskt skådespeleri och postdramatiskt dito, åtminstone inte i de teatersammanhang jag rör mig. Själva hantverket fungerar likartat enligt min erfarenhet. Något som Erik Rynell beskriver i sin avhandling *Action reconsidered* på följande sätt:

She invents her own circumstances and just goes to business as usual. This way to cope with "difficult" texts is very common, it is well known that actors often do so, and this is often also satisfactory from the audience's point of view. [...] [I]n many cases there is no fundamental difference between acting in action-based drama and acting in drama that is not action-based. Again, drama without action might exist on the page, but it could be argued that it is not possible on the stage.

But, first, the application of this technique might be cumbersome, and opportunities to do it successfully could vary from play to play. Second, and more important, the problematic feature with using traditional action-based acting methods with texts that are not action-based is that this could be at

odds with the whole concept of the play. If the aim with the play is to show that human agency of the kind for example presupposed in traditional acting is illusory, it becomes contradictory to apply such acting to demonstrate this idea. In order to avoid this clash various directors and playwrights have invented means to prevent actors from doing this. One example is Beckett, who ventured to lead his actors off this path by means of meticulous instructions even in the text of the play.²³⁴

Rynell beskriver "dilemmat" på ett adekvat sätt och jag har själv stött på frustration bland skådespelare som saknar "rollen" i det moderna dramat, som känner att deras professionella verktyg inte riktigt "passar" eller är efterfrågade, och det är kanske just här skillnaden ligger. Men ofta, som Rynell beskriver, kan det "traditionella hantverket" användas i postdramatiskt dramatik. I viss mån kan det förstås diskuteras huruvida Becketts instruktioner är riktade mot skådespelaren eller regissören. Vad jag har noterat däremot är en vilshenhet hos skådespelaren i många postdramatiska uppsättningar. En vilshenhet som kan få till följd att den fjärde vägg som i det postdramatiska oftast är borttagen flyttar in i själva skådespelaren. Den till synes närvarande skådespelaren är egentligen mer inbakad i en form än i ett rollskapande. Ofta ser man skådespelare som skall spela "sig själva" och ibland uppträder under eget namn. Självet blir förstås en chimär eftersom den privata människan aldrig uppträder på en scen. Självet blir en skylt, eller för att leka med orden, en *selfhood*, jagets skylt under en huva. Det saknas ett seriöst samtal om den postdramatiska skådespelaren inifrån skådespelarens hantverk. Det behövs strategier både från skådespelarhåll och från dramatiker och framför allt regissörer för att möta upp det dunkel som omgärdar ämnet. Några ord från ett annat håll:

²³⁴ Erik Rynell *Action reconsidered* (Helsingfors: Theatre Academy, 2008) sid 187.

Jag tror att den traditionella och konventionella, analyserade-psykologiska teatern ofta misslyckas för att den hamnar i ett slags pleonasm. I stället för att handla försöker man tänka ut hur man ska handla. Då får man en imitation av handlingen, sådan man tror att den skall vara. Man gör helt enkelt saken genom saken själv.²³⁵

Det Ingemar Lindh uttrycker i citatet ovan fångar vad jag själv ofta upplever: att skådespelare ofta förevisar handling istället för att utföra den. Detta kan hänga ihop med svårigheten att exempelvis agera undertexter som man bestämt i detalj i förväg utifrån en uttänkt logik, och den reducering av möjligheter detta innebär. Framför allt tror jag att detta förevisande är resultatet av en osäker kontext, där skådespelaren på något sätt är ensam eller övergiven. Om man överför detta till den postdramatiska teatern där den traditionella dramaturgin i det klassiska dramat är utmanad till förmån för tillstånd och tillfälliga funktioner, ger det en skådespelare som förevisar sin kropp på scen i ett nu. Och detta låter sig inte göras utan någon form av skydd eller fundament. En viktig iakttagelse kring skådespelaren jag har gjort under de år det postdramatiska dramat spelats på våra svenska scener är att när en föreställning ges av en stabil grupp skådespelare uppfattas inte någon större osäkerhet. De vet var de kommer ifrån och vart de är på väg, och det finns en konstnärlig självklarhet i det fundament som gruppen eller teatern ger. Andra gånger då företräddelsevis i en ensemble som inte har en tydlig eller naturlig bas saknas denna stabilitet och skådespelare upplevs stå ensamma. När det gäller undersökning av rum, tid och tillstånd i en postdramatisk kontext, kräver detta mycket av skådespelare. Interaktionen med publiken är för

²³⁵ Ingemar Lindh *Stenar att gå på* (Hedemora: Gidlunds förlag 2003) sid 37 (not), han var grundare och konstnärlig ledare för *Institutet för Scenkonst* från starten 1971 fram till sin bortgång 1997. Institutet för Scenkonst är en laboratorieteater och internationell mötesplats för scen- och andra konstnärer. Se även Cecilia Lagerströms avhandling *Former för liv och teater* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2003).

mig ett problem eftersom den nästan alltid i någon mån blir artificiell. Ett äkta möte kräver tid, tid vars disposition ligger mellan parterna, något som är svårt i en definierad rumtid där ramarna för mötet redan är utstakade och folk dessutom kanske har en buss att passa. Så kontentan är att detta möte nästan alltid är ett mer eller mindre tomt löfte som sänds ut från scenen. Det krävs mycket av skådespelarens hantverk i det postdramatiska dramat, och det är lätt att hamna bakom denna inre fjärde vägg, som skyler skådespelarens identitet som en *selfhood*.

Kanske förväntas skådespelaren idag ha en större bredd i vissa projekt där man ex. skriver, dansar, gör intervjuer, tar hand om publiken. När jag gick på scenskolan arbetade vi alltid med pjäser. Materialet var färdigt och vi skulle kliva in. Det var mycket snack om karaktärens båge och utveckling. Idag utgår många projekt från en tematik och jag förväntas vara med och bidra med material och på så sätt också ta ett större ansvar för vad vi vill berätta. Skådespelarens uppgift kretsar inte lika mycket enbart kring gestaltning, utan jag förväntas ibland även vara med och ta fram det vi ska gestalta.²³⁶

Citatet ovan beskriver situationen för många skådespelare idag, där teatern kräver en vidare kompetens än vad som var brukligt tidigare. På så sätt kan den postdramatiska metoden i många sammanhang inbjuda till större medskapande och medbestämmande över vad som gestaltas, även om det förstås inte är någon garanti. Det ger också en bild av hur förväntningarna på skådespelarens hantverkskunnande har förändrats. Det är angeläget att diskutera vad den postdramatiska teatern innebär för skådespelaren. Hur skapar vi fundament för skådespelaren som fångar upp avsaknaden av roll och linjära, psykologiskt motiverade strukturer? För

²³⁶ Kvinnlig skådespelerska ur enkät november 2013.

teaterns framtid är det av vikt att problematisera den traditionella borgerliga teatern – tittskåpsteatern – och kanske helt lämna över det traditionella berättandet, som en stor del av världsdramatiken består av, till andra medier och koncentrera oss på att utforska kommunikationen och rumtidens frihet/begränsning. Samtidigt som den enorma kunskapsbas som skådespelare med vana från den mer traditionella teaterformen, med givna roller och handling, måste tas tillvara. Jag är övertygad om att den postdramatiska teatern behöver dessa erfarenheter och kunskaper även i framtiden. På samma sätt som den postdramatiska teatern använder den traditionella som någon form av referens, måste även skådespelarens postdramatiska hantverk speglas i det mer traditionella hantverket.

Scen 5

Teatern, skådespelaren och unkna strukturer

Vi är mitt i det mångkulturella året och Staffan Waldemar Holm väljer att sätta upp "Macbeth" med bara vita svenska män och en kvinna. Han har dessutom av "konstnärliga" skäl låtit tre av kvinnorollerna gestaltas av en man!

Citatet kommer från en debattartikel i DN jag skrev 2006 om situationen i Teatersverige i allmänhet och på Dramaten i synnerhet, samtidigt som jag arbetade där.²³⁷ Det som provocerade mest var med vilken avmätthet Staffan Waldemar Holm bemötte och hanterade den kritik som riktades mot honom och Stockholms Stadsteaters chef Benny Fredriksson, via Vanja Hermeles uppsats *Teaterchef och gatekeeper. Konsten att kanonisera med begreppet konstnärlig kvalitet*.²³⁸

I sin studie riktade Hermele kritik mot Stockholms Stadsteaters och Dramatens brist på jämställdhet. Just begreppet

²³⁷ Ulf Friberg: *Holm borde skämmas*, DN 2006-04-06.

²³⁸ Hermele (2005).

konstnärlig frihet, som beskrivits mer ingående i avhandlingens andra del, används ofta för att legitimera en unken eller oreflekterad bild av samhället. Vad det handlar om är en avsaknad av reflekterat kritiskt tänkande. Den konstnärliga friheten är en frihet, men i lika hög grad en skyldighet att inte trampa i gamla mönster och att ifrågasätta och nyskapa historien. I en kulturvärld som i hög grad bygger på igenkänning och positionering blir detta allt svårare.

En teaterchef har väldigt små möjligheter att i dag över-skrida sin budget med hänvisning till konstnärlig frihet. Gör hon det överlever hon inte länge som chef. Hur kommer det sig då att någon, teaterchef eller regissör, får åsidosätta jämställdhet med hänvisning till budgetläget? Något som jag tyckte både teatercheferna Staffan Valdemar Holm och Benny Fredriksson mer eller mindre explicit gjorde i bland annat de intervjuer som Hermele refererat till i sin uppsats. Man kan säga att ledarskapets positionering genomsyrar organisationen. Om ledarskapet är oreflekterat i relation till jämställdhet så kan man se samma oreflektion genom hela verksamheten på ett eller annat sätt. En kvinnlig skådespelerska ger i detta citat en känga till den manliga kollegan:

Alla manliga skådespelare måste reflektera över sitt varande på teatern. Vem är jag, vad gör jag här, vilka arbetar jag med, vad behöver vi tillsammans? Har jag hög status, varför har jag det, vem blir lidande av att jag har hög status, är jag beredd att förlora den för att förbättra stämningen i ensemblen jag tillhör? Hur ung är min nyaste flickvän? Är det OK att hon tar mina barn till dagis under min pappavecka? Varför blir jag arg när mina kvinnliga medarbetare klagar? Varför är mamman till mina barn arg på mig? Jag upplever alldeles för många bakfulla flirtande killar som glufsar i sig bullar, kritiserar det som sägs och görs utan att se sin egen roll. Utan omsorg, omtanke och välmening. Den institutionella teatern använder också sexualitet som metod på ett mycket

oreflekterat sätt. För övrigt är jag gift, heterosexuell, med två barn. Fördenskull är jag väldigt intresserad av normkritiskt arbete, på och bakom scenen. För vem är teatern? Kan vi försvara att vi bara spelar för en vit heterosexuell medelklass? ²³⁹

Stockholm Stadsteaters dåvarande chef Benny Fredriksson sa i en tidningsartikel 2004 att "Stockholms kommun ska spara en miljard – då får vi respektera detta, det är en fråga om demokrati och trovärdighet. Det är också viktigt att beslutet får ett synligt, direkt resultat".²⁴⁰ Detta uttalade han angående de 38,75 tjänster som skulle bort från teatern. Han fick rättmätig kritik från de anställda för att han inte försvarade deras arbetsplats. År 2006 sa han i en debatt om jämställdhet att "jämställdhet är bra, men den måste ske på vårt sätt, man får inte ha för bråttom. Det får inte kännas som om det är politiska dekret som kommer uppifrån".²⁴¹

Det är inte jämställdheten som är ett hot mot den konstnärliga friheten,

det är ekonomerna.

Det är inte jämställdheten som är ett hot mot teaterkonsten,

det är tystnaden.

Att arbeta som skådespelare innebär att rent bokstavligen gå in i strukturer och mönster på scenen som man inte ensam bestämt över eller skapat. Ibland kanske till och med i ganska liten utsträckning. Skådespelaren rör sig hela tiden mellan improvisation och fastlagdhet, mellan frihet och avgränsning. Hon ska kunna ge liv åt föreställningen kväll efter kväll, hon ska kunna vara skapande inom ramen för ett

²³⁹ Kvinnlig skådespelerska ur Enkät november 2013.

²⁴⁰ "Spara en fråga om trovärdighet", SvD kultur 2004-04-01.

²⁴¹ Från egna anteckningar från en diskussion på ABF i Stockholm.

kollektiv där olika viljor och åsikter verkar, och inom ramen för en regissörs visioner och anvisningar. För att synliggöra problematiken i skådespelarens situation i gestaltungsarbetet med en arbetsledning som styr väldigt hårt och ger mycket lite utrymme för skådespelarens medskapande, återberättas här några erfarenheter från en uppsättning för ett antal år sedan där jag deltog som skådespelare.

Skådespelarens frihet

Under hösten 1998 satte Robert Wilson upp August Strindbergs pjäs *Ett Drömspel* på Stockholms Stadsteater.²⁴² Jag var en av de lyckligt lottade som var uttagen att medverka i rollen som Advokaten. Alla skådespelare var redan före sommaren noggrant utvalda och tilldelade sina uppgifter. Nu satt vi alla medverkande i projektet och väntade på mästarens entré. Många stolar var uppställda i stadsteaterns största repetitions-sal, alla riktade mot ett antal bord framför oss. Tolv personer satt vid borden och likt oss väntade de på "Bob". De tolv var hans assistenter från olika delar av världen som reste med honom till hans olika uppsättningsuppdrag världen över. Regi-assistent, ljusdesigner, kostymör, personliga assistenter och assistenternas assistenter var deltagare i denna världscirkus som nu hade intagit Stockholms Stadsteater. Så kom han då till slut, gurun, som skulle förlösa oss. Sent omsider kom han in, ledig, välklädd och världsvan tog han självklart plats i det centrum vi hade skapat åt honom. Allt försiktigt mumlande tystnade tvärt, luften stod stilla. Vi ville inte missa ett ord av vad mästaren sa. Han tog tid på sig. Sa ingenting, såg ingen, bara sysslade med att vara i det han gjorde: sätta sig ner, sätta sig tillrätta, se åt sidorna, lägga armarna på bordet, luta sig tillbaka. Till slut stillnade han, drog efter andan... och förblev tyst. Han skapade en tystnad som varade flera minuter. Han skapade ett fokus runt sin egen person som var totalt. Hund-

²⁴² Se även Magdalena Folder *Scenography in action* (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, 2005) sid 5–7.

raprocentig närvaro från oss alla till honom, denna märkliga kraft som satt där framme. Ett av de mest effektiva och väl-fungerande sätt att skapa uppmärksamhet och fokusering som jag någonsin fått tillfälle att uppleva. Min aktning för honom som domptör steg kraftigt. Han behärskade oss.

När väl repetitionerna satte igång var det en av de märkligaste, mest frustrerande repetitionsperioder jag upplevt under mina år som skådespelare. Hela projektet, hela pjäsen var redan noga förberedd in i minsta detalj när våra repetitioner satte igång. Noggranna bilder av varje scenbild var uppsatta på väggarna i repetitionslokalen. Alla scenkläder var ritade och klara att sys upp. Wilson hade utformat och ritat all scenografi, alla stolar och bord som medverkade i föreställningen hade han formgivit. Alla scenerier – alla rörelser – var noga utprovade på Wilsons anläggning "The Watermill Center" på Long Island utanför New York. De var utprovade med hjälp av frivilliga som betalar för att få medverka i sommarprojekten på Watermill som går av stapeln varje år.

Man kan verkligen fråga sig vad vår uppgift som skådespelare egentligen var i detta "industriellt" utformade konstverk. Var vi något annat än marionetter vars enda uppgift var att återge mästarens vision så exakt som möjligt? Fanns det något utrymme för skådespelarens kompetens, vår erfarenhet, vårt skapande? Upplevelsen under den första tiden av repetitionsarbetet var att Wilson egentligen inte var intresserad av skådespeleri eller dess funktion i gestaltandet av föreställningen. Inte som egna avtryck. Vi var där för att skapa hans egen bild av oss som rollen, inget annat. Många av mina kollegor var djupt fascinerade av de rörelser och scenerier han gav oss, av hans bilder och konstnärskap. De beundrade varje steg han visade oss. Dessa filmades också, så att vi senare skulle kunna ta hem en kopia av våra scenerier på video för "hemarbete". Det hela började kännas som ha hamnat mitt en grupp nyfrälsta människor som okritiskt följde sin ledare, som en sekt. Det är vanligt för att inte säga regel att skådespelare av nödvändighet är mycket lojala mot de projekt de för ögonblicket medverkar i eller den teater de

arbetar på. Men detta gick bortom det. Hela teatern stod på tå och bockade djupt för denne store teaterman från New York. Min hållning blev skeptikerns, vilket jag upplevde mig som ganska ensam om. Det var hur som helst ingen i ensemblen som visade att de kände någon tveksamhet inför regissören. Jag försökte se det storartade i de rörelser eller det relationer som växte fram ju mer rörelser han gav oss. Var det genialt, eller var det "kejsarens nya kläder"? Till slut växte sig faktiskt en form av beundran för honom fram hos mig. En beundran över att kunna ta sig själv på så stort allvar, att vara helt befriad från blygsel eller skam inför okända människor. En fascination över hans till synes obekymrade och självklara sätt att ta centrum, att ta rollen som ledaren. Han stannade aldrig upp och såg sig om efter oss. Han var fullständigt övertygad om att vi följde honom, i alla fall upplevde vi det så. Han verkade sakna behov av att känna sig förstådd, antagligen för att han var övertygad om att vi skulle följa honom oavsett om vi förstod eller inte. Vi var bara viktiga som redskap, inte som individer. Så vad kunde man då göra annat än att beundra och följa? Naturligtvis skapar han inte detta maktcentrum runt sin person helt själv. Han är inbäddad av de assistenter som själva är beroende av honom. Teatern och dess ledning hade rullat ut röda mattan för honom. Att ge honom total frihet trodde de var garanten för att alla pengar som de hade investerat i projektet skulle ge avkastning: att projektet skulle höja teaterns anseende och ge eko världen över. Det är uppenbarligen ett auktoritärt sammanhang som här beskrivs. Det är en maktordning som Wilson aldrig själv behövde bevisa, sammanhanget självt gjorde det åt honom. Stockholms Stadsteater gav honom allt han begärde, hans medarbetare och assistenter tog allt han sa som ett axiom som skulle utföras in i minsta detalj enligt Wilsons anvisning – det är som bekant "folket som gör kungen till kung".

Efter en introduktion de första dagarna, där vi alla medverkade, började sedan de verkliga repetitionerna där bara de som medverkade i scenen behövde närvara. Vi andra kunde titta på eller vara *stand by* tills vi blev kallade till repetitio-

nen via högtalarsystemet på teatern. Ingen visste hur lång tid varje scen skulle repeteras. Det var heller inte intressant för varken teaterledningen eller projektledningen att försöka klargöra detta, så att vi som väntade skulle ha ett hum över vad vi väntade på, eller hur länge vi kunde förväntas vänta varje dag, om vi över huvud taget skulle få chansen att repetera den dagen. Kanske inte så märkvärdigt om det inte var för själva arbetets beskaffenhet. Det handlade om att imitera Wilsons rörelser så exakt som möjligt. Att ur intet träda in i hans värld, inga möten, inga egna erfarenheter eller professionella kunskaper att tillföra, bara lära utantill. Jag fick ingen rätsida på min avoga inställning, och fick svårt att förstå storheten i det han gjorde. Det irriterade mig intill benmärgen och jag blev med stor säkerhet enormt barnslig i dessa kokande känslor. Det antogs vara en ynnest att få tillträde till hans värld, som en gåva att få vara ett stumt redskap i mästars hand, men jag blev bara avog. För att vara en skådespelare med en inneboende svårighet för auktoriteter – vilket tydligen är en del av mig – upplevdes denna tid som, till slut faktiskt, outhärdlig. Med tveksamheten över Wilsons självklara auktoritetskrav och med geni-statusen som omgav honom bad jag till slut producenten att plocka bort mig från projektet. Hela cirkusen skapade bara illamående, jag ville inte mer. Efter en lång diskussion övertalade teaterns producent mig ändå att stanna. Min lojalitet mot den teater jag hade arbetat på i nästan tio år, min lojalitet inför det projekt jag ändå gått in i och gentemot mina kollegor fick mig att stanna. Jag svalde min obehagskänsla av att vara ett identitetslöst och utbytbart redskap – och försökte inlemma mig i de positiva strömningar som omgav projektet. Vi höll ju på med en självskrivnen succé! En storartad teaterhändelse som skulle sätta Stadsteatern i Stockholm på världskartan (och för all del Peter Wahlqvist, teaterchefen). Jag försökte intala mig själv att det jag kände bara var en känsla av att inte vara tillräckligt sedd! ”Att han skulle behöva min kompetens var väl ändå att förhäva sig!”

Snart var jag emellertid tillbaka i den starka, och för mig

ohanterliga, känslan av att bara vara en lerklump utan egen inneboende form som skulle knådas till rätt skepnad av geniets hand. Jag befann mig återigen på botten, och såg ingen annan utväg än att hoppa av. Efter ett allvarligt samtal med Wilson där jag återigen meddelade mitt beslut att hoppa av och att han faktiskt inte behövde just min kompetens för denna uppsättning, gavs jag vissa öppningar i det sceniska arbetet. Det blev efter detta samtal möjligt för mig att ibland komma med egna sceniska förslag i den planerade strikta formen.

Robert Wilson pratade ofta under perioden om rörelsernas kvalitet och deras eviga förlängning. Han talade om en tänkt förlängning och kroppsdelen i rörelse, om en evig fortsättning av den aktuella rörelsen. Jag försökte omfatta detta och upplevde en förståelse i min egen kropp. Min tolkning av det han sa till oss kan sammanfattas med att vi inte skulle göra rörelsen men försöka ta oss *förbi* den utan att spräcka formen, den sceniska estetiken.

Ett av de motto som jag fått med mig från min lärare på Teaterhögskolan Radu Penciulescu är att "sceneriet är skådespelarens frihet". Med detta menar han att om man har alla möjligheter öppna på scenen, riskerar man att hamna i beslutsproblem som gör en mer ofri att gestalta den roll man bär med sig igenom föreställningen. Ett fungerande sceneri däremot, som är framarbetat under repetitionerna, ger skådespelaren större frihet och trygghet. Detta betyder inte att man slaviskt ska upprepa rörelserna/scenerierna exakt, utan att den begränsning sceneriet ger ska öppna möjlighet till en större spontanitet. Sceneriet är som ett rum där man kan känna sig hemma, fri att undersöka detta rums begränsning varje kväll under föreställning. Detta förstås utan att gå utanför de överenskommelser man har med sina kollegor på scenen. Jag ser det som min uppgift att försöka behålla rollen levande under varje föreställning genom att utmana rollens och sceneriets begränsningar. Genom att hela tiden bända och vända språket och rörelserna inom de överenskomna begränsningarna får man möjlighet att hitta nya nyanser och en djupare förståelse för det material som ligger för handen. Jag försökte para detta

undersökande av begränsning med Wilsons tal om rörelsen som oavslutad, och arbetade med materialet i den andan. Varje kväll under föreställning var mitt mål att försöka slita mig loss från begränsningarna den strikta formen gav. En fånge inlåst i sin cell kan varje kväll söka frihet i fantasin – dessa drömmar är det min uppgift att förmedla. Detta är en kreativ motsägelse. Uppgiften är alltså inte att upprätthålla formen utan att bryta sig ur den form man själv samtidigt måste upprätthålla eller är instängd i. Ett skådespelarhantverkets ”Drömspel”.

Skådespelarens uppgift är sålunda att både upprätta en form och skapa frihet, bryta sig ur det förbestämda. I vissa arbeten är detta klurigare än i andra och då leds frågan tillbaks till den om ledarskap och hur klimatet och strukturerna fungerar på en teater. Min slutsats från arbetet med denna uppsättning blev ändå till slut att ledarskapets auktoritet vinnns i varje enskilt sammanhang – i medarbetarens blick. Man måste förtjäna utrymmet, tiden. Det absoluta värdet av makt, som en position i sig själv ger, är grogrund för missbruk.

Det av Foucault inspirerade angreppssättet att förstå organisationsformer och dess påverkan på beteende, förkastar idén att det handlar om effektiv produktion av varor och tjänster (vilket snarast är en efterrationalisering). Istället framförs idén att organisationer är utformade så att de skall ge möjlighet till maximal övervakning av de arbetande, och ge möjlighet till maximal kontroll. Sådan övervakning utförs på en myriad olika sätt, allt från direkt visuell övervakning, via registreringsprocedurer, som in- och utstämpling, resultatmätning, mätning av nedslag per minut (maskinskrivning). Till mer subtila och personliga mättekniker som exempelvis utvärdering och karriärplanering. Sett ur detta perspektiv blir t.ex. hierarki en plan för övervakning och kontroll, snarare än en funktionell pyramidformad struktur av auktoritet.²⁴³

²⁴³ Norman Jackson och Pippa Carter *Organisationsbeteende i nytt perspektiv* (Malmö: Liber, 2002) sid 65.

I denna förståelse förkastas idén att det handlar om effektivitet i produktionen. Andra tankar ger istället vid handen att större frihet över sin arbetade tid ger större produktivitet. Ytterst handlar det om politik, ideologi och människosyn.²⁴⁴

Min uppgift som skådespelare är alltså att "utmana begränsningarna utan att bryta överenskommelser", medan ledningen uppgift är att skapa det "rum" där detta kan se, rummet för skådespelarens "informella makt". Detta är den trygghet som jag är övertygad om ger kvalitet till teatern och som utvecklar skådespelarkonsten.

Scen 6

Tid

Att tid är makt är en etablerad sanning och ganska lätt att konstatera. Tiden är också en förutsättning för skådespelarkonsten, för att skådespelaren ska kunna upprätthålla och utveckla sin förmåga. Som skådespelare vet jag att nuet är oerhört svårt att hantera trots att vi inte har något annat att välja på, vi kommer inte undan det, vi är tidens och nuets fångar.

> **presens** (latin *praesens* [praⁱ-] 'det närvarande', 'nutid', av *praesum* [praⁱ-] 'stå i spetsen för', 'anföra'), ett finit tempus vars grundbetydelse är nutid, dvs. tid som till någon del sammanfaller med talögonblicket.²⁴⁵

Populärt kallar många ofta nuet för "närvaro". Närvaron skapar gemenskap kring en plats – tid – och ökar troligtvis lyssnandet, närvaron öppnar sinnen. Närvaro har alltså snarare med lyssnande att göra, än med gestaltning eller föreställande! Lena Dahlén skriver i sin avhandling *Jag går från läsning till gestaltning* bland annat följande om *närvaro*:

²⁴⁴ Exempelvis ROWE – results-only work environment.

²⁴⁵ Ur Nationalencyklopedin, nätversionen.

Vad skådespelaren själv upplever när hon anser sig vara "där" är dolt i dunkel och relativt ointressant för mig som betraktare. Det intressanta är om skådespelarens uttryck *når fram eller inte* som avläsbar gestalt.²⁴⁶

Att vara "där" som Dahlén skriver är synonymt med den mystiska närvaron och är svårt att etablera en gemensam förståelse kring. Det komplexa är att man behöver närvara i samma rum i samma tid för att uppleva detta "där". Kort sagt man behöver vara där för att förstå det specifika ögonblickets närvaro. Skådespelaren hanterar ständigt tidsförlopp i sitt gestaltande. Men vad gör tiden med oss? Är vi egentligen fångar i den eller gör vi oss fånglade i tiden för att slippa mötet i rummet?

Den franske stadsplaneraren och teknikfilosofen, Paul Virilio, diskuterar i sin bok *Försvinnandets estetik* begreppen tid och hastighet. Han beskriver det moderna resandet där vi snarare är kollin än resenärer samtidigt som det primära ligger just i själva förflyttningen: "med behovet att ständigt resa omkring har livets beständighet till sist kommit att ligga i själva bytet av ort".²⁴⁷ Han menar att hastighetsökningen i sig, accelerationen, är ett hot mot vår demokrati. Han frågar sig om det går att demokratisera simultanitet, möjlighet till allestädesnärvaro och förmågan att ögonblickligen och samtidigt kunna se överallt.

Demokrati innebär delad makt; men att vara överallt samtidigt är ett gudomligt attribut som således också tillkommer enväldshärskaren. Demokrati innebär att de avgörande besluten delas, men när besluten fattas med ljusets hastighet kan det inte längre fin-

²⁴⁶ Lena Dahlén, *Jag går från läsning till gestaltning* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2012) sid 158.

²⁴⁷ Paul Virilio, *Försvinnandets estetik* (Göteborg: Korpen 1996) sid 72.

nas någon demokrati. Tekniken förändrar nämligen de mänskliga handlingarnas tidshorisont så radikalt att den hamnar bortom själva övervägandet.²⁴⁸

Virilio skriver: "Informationens hastighet är viktigare än informationen själv".²⁴⁹ Och så kan man beskriva dagens samhälle så som vi tror att vi känner det. Det är många gånger viktigare att vara först än genomtänkt. I nyhetsvärlden vinner ofta hastigheten över sanning och etik. Detta hastighetsdyrkande med ekonomiska preferenser spiller över på många, snart när alla områden i vår tidsfixerade samtid. Svaret på "hur lång tid tar det?" är ytterst viktigt när människor väljer att handla en tjänst eller vara. Det frågas mer sällan efter omsorg och kvalitet. Hastighet och acceleration har blivit ett av de viktigaste konkurrensmedlen. Frågan blir hur detta påverkar skådespelarens hantverk, om det över huvud taget gör det?

Tidigare diskuterades hur ökad produktionstakt i en ekonomisk och social kontext där korta kontrakt och rädsla för att hamna utanför påverkar synen på yrket. Men hur påverkar hastighet och acceleration själva hantverket? Det låter kanske ytterst märkligt att tala om acceleration i samband med skådespeleri, men eftersom utgångspunkten är att hantverket påverkas av den tid vi lever i är det rimligt att prata om hastighet och acceleration i denna kontext. Skådespelarens instrument är det egna jaget, kroppen, tankarna, minnen och erfarenheter. Vi lever i en tid som den tyske sociologen Ulrich Beck kallar den andra moderniteten, den reflexiva moderniteten. Denna tid – till skillnad från den första moderniteten där samhällets institutioner är stabila och transparenta – är reflexiv och flytande.²⁵⁰ Vi som personer i denna tid har svårt att se något bara för vad det är. Vi förväntar oss hela tiden att det ligger något annat bakom, att det finns en dold agenda, att ett handlande drivs av en dold makt bakom. Den enda

²⁴⁸ ibid. sid 16.

²⁴⁹ ibid.

²⁵⁰ Beck, (1998) sid 18.

sättet att hantera denna verklighet utan att själv gå under eller att ställa sig helt utanför samhället är att reagera likadant; att som person själv bli reflexstyrd och icke-transparent, att se sig om efter den snabbaste och bästa vägen. Den viktigaste uppgiften blir sålunda inte att utvecklas som skådespelare utan att skapa en bild av sig själv som skådespelare. För den enskilda skådespelaren i en produktion är det då inte frågan om att välja den svåraste och mer tidskrävande vägen utan att snabbt leverera det som tros vara det som förväntas. Jag kan inte låta bli att åter citera skådespelaren från Stockholms Stadsteater som svarade på min fråga om och hur han utvecklats som skådespelare de senaste 20 åren.

Jag har blivit mycket säkrare på att leverera under de förhållanden som råder, men jag har nog inte utvecklats så mycket som skådespelare.²⁵¹

Detta är vad som sker i en miljö där produktionstakten drivits upp till en sådan nivå att den enda möjligheten att överleva som skådespelare är att upprepa sig själv. Utmaningen är inte att utvecklas som skådespelare utan utmaningen är att överleva som skådespelare. Mötet sker inte längre i rummet utan bortom rummet i en värld där mötet snarare är en spegelövning där vi liknar varandra för markera status och framgång. Ett skådespel är inte längre en upplevelse som sker mellan scen och salong i realtid, det sker istället mellan skådespelarens uppnådda position och åskådarens förutfattade bild av mötet, båda är redan någon annanstans. Kanske motsvaras det av Peter Brooks koncept "Den smittbärande teatern", när teaterupplevelsen blir en död transaktion mellan förutfattade uppfattningar, som han berör i sin berömda bok *Den tomma spelplatsen*.²⁵² Det handlar om när åskådaren redan på förhand är införstådd med vad som är "teater" och vad

²⁵¹ Ulf Eklund, skådespelare vid Stockholms Stadsteater, egen intervju 2013-04-26.

²⁵² Peter Brook *Den tomma spelplatsen* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1969).

som ska ske på scenen, och skådespelarna är där för att ge åskådarna just detta. En smittbärande teater är en teater utan nyfikenhet och utan egentlig vilja att berätta något nytt, något genuint, utan bara upprepa vad någon annan tidigare definierat. Författaren Malin Lindroth diskuterar i en tidningsartikel under rubriken "Smittbärande litteratur", kopplad till Brooks begrepp, vad som händer när man beskriver händelser utan fördjupning och utan att snudda vid orsakssammanhangen. Hon frågar sig om den här sortens berättelser bara är en spegling av den stora samhällsberättelsen som vi alla deltar i:

Kanske räcker det inte med att fråga vad konsten ska göra med samtiden. Kanske måste man också fråga vad samtiden gör med konsten och i vilken mån den, utan att mena det, kan dra på sig olika samtidssjukor och sprida dem vidare.²⁵³

Effektivitet är ett ekonomiskt ledord som tagit sig in i hantverket. Vi ser skådespelare som gestaltar effektivt, paketerat och klart. Vi ser skådespelare som levererar, som håller en hög nivå, som "alltid är bra" och som "lirar smart", som ekonomiserar och ger valuta. Orden korrumperar. Slavoj Žižek talar om våld i tre faser där det *systemiska* våldet är ett våld utan avsändare, något som är inbyggt i systemet och därför är svårt att ta på.²⁵⁴ Det *subjektiva* våldet är däremot lätt att förfasas över och reagera mot. Där finns en tydlig avsändare och en tydlig mottagare. Han talar om att det systemiska våldet finns i språket, att språket är våld. Redan när vi artikulerar ett objekt, ger det ett namn, utför vi en våldshandling i den systemiska kategorin. Detta kan översättas till det jag talar om. Språket korrumperar oss, språkets användning får betydelse för hur jag behandlar mitt arbete. Det är svårt att ta på, och det är just det som är hela poängen, om det hade varit lätt att dechiffrera förändringen hade den inte skett lika lätt utan

²⁵³ Malin Lindroth, "Smittbärande litteratur", GP 11 juni 2006.

²⁵⁴ Žižek (2009) sid 1.

motstånd. Samhällsförändringen letar sig in i våra kroppar i vårt språk och det är först när vi är överfulla som vi reagerar och då svänger pendeln åt andra hållet.²⁵⁵

Tid är egentligen det enda vi har, vår stund på jorden är utmätt tid. Vi fyller den så gott det går med mening. Tid är också en oerhört viktig aspekt i det konstnärliga arbetet. Konstnärligt arbete tar tid. Själva repetitionstiden skiljer sig mellan 1990 och idag, det som då var minst 8 veckor har idag blivit knappt. Men ännu viktigare är kanske att själva produktionstakten har accelererat, dvs antalet produktioner som görs på en teater har ökat, avsevärt under 1990-talet och kanske än mer på 2000-talet. Viket får till följd att skådespelaren på teatern spelar allt mer och allt oftare. Och det skapar vissa svårigheter både för människan i organisationen och skådespelarkonsten: det finns inte längre tid för återhämtning och reflektion. Hur ska skådespelarkonsten kunna utvecklas om det inte finns plats för att reflektera över det man gjort som individ, grupp eller teater? Hur ska instrumentet hålla ton om det aldrig finns tid att stämma? Att som konstnär inte få tid till reflektion är som att långsamt utarma skapandet. Zygmunt Bauman beskriver i *Det individualiserade samhället* demokrati som en ständig översättning mellan det offentliga och det privata:

Demokrati är i själva verket en praktik där det sker en ständig översättning mellan det offentliga och det privata. [...] Friedrich Schleiermacher lärde oss att tolkning består i en ständigt roterande "hermeneutisk cirkel". Man kan betrakta översättning på samma sätt. Demokrati är en "översättningscirkel". Där översättningen upphör slutar demokratin.²⁵⁶

Här finns en möjlig beskrivning av det jag söker. Det kan överföras till scenen. Där demokratin lever i det ständiga mö-

²⁵⁵ Utförligare beskrivs detta i Akt 2.

²⁵⁶ Zygmunt Bauman (2002) sid 241–242.

tet mellan privat och offentligt, kan man på liknande sätt se det oavbrutna omformandet av erfarenheten i det sceniska arbetet som en dialog mellan den professionella konstnären och den enskilda individen. När växelverkan bryts eller hindras av till exempel tidsbrist stoppas den konstnärliga utvecklingen.

För att återkoppla till Virilio tar han upp begreppet pyknolesi eller absens – frånvaro. I Virilios text blir det att lösgöra sig från tiden, något som man i många barnlekar försöker uppnå genom att snurra våldsamt eller på andra sätt försätta sig ur balans.

>**abse´ns** (franska *absence* 'frånvaro', 'bortovaro'), tillfällig störning i uppmärksamheten eller medvetandet. En absens kan inträffa normalt vid trötthet eller vid påverkan av t.ex. sömnmedel eller alkohol. Absenser av sjuklig art förekommer vid vissa former av epilepsi, främst i barnåren, s.k. *petit-mal-epilepsi*. Under en sådan absens, som brukar vara 2–10 sekunder, blir blicken frånvarande, och barnet svarar inte på tilltal.²⁵⁷

Kanske är frånvaro i detta avseende att vara närvarande? Kanske är närvaro att slita sig loss från tiden? Kanske är detta "att låta sig själv vara ifred"? Virilio beskriver frånvaron som några ögonblick *utanför tiden*, som en annanhet. I den meningen en remarkabel annanhet, vilket en skådespelare kan vara och som vår uppmärksamhet då söker sig till. För mig ger det bilden av något självständigt som försöker ställa sig utanför diskursens ordning. En bild av motstånd, någon som bromsar den accelererande tiden. Kanske den position en konstnär borde ha. Makten och tiden är i stark symbios och i vårt högteknologiska samhälle besitter tiden nästan en symbolisk makt. Språket vimlar av tidsmarkörer som befäster status och viktighet. Att i detta maktcentrum som konstnär försöka ställa sig i en tids-parantes kan således uppfattas som provocerade

²⁵⁷ Nationalencyklopedin (nätutgåvan).

och nästan vulgärt. Medan det egentligen är det omvända som är vulgärt; vad och vem springer vi för, till vad och för vem? När vi inser att vi aldrig kommer fram, eller att ”vad det bara det här” är det oftast redan försent.

Under mina fastanställda år på en stor teater, förändrades produktionssättet. Mot slutet av min anställning blev jag som skådespelare redan vid kollationeringen förelagd att: så här skall du se ut i mask och kostym och scenografin var redan klar. Allt var klart. För mig var det bara att hänga på mig allt. Detta för att verkstäderna skulle hinna med att tillverka, kostymavdelningen hinna sy och peruker göras. Det innebar att den kreativa dialogen mellan mask, kostym, skådespelare och regissör försvann. Våldigt lite gick att ändra. Tid fanns inte. Verkstäderna var redan inne i tillverkningen av nästa produktion. Teatern blev industri. En stor och lite sorglig förändring för mig. Senaste åren har jag jobbat på mindre teatrar och där finns de kreativa mötena kvar. Om allt skall gå snabbare, vara hårdare organiserat så påverkar det de konstnärliga mötena och kreativiteten. Dom hinns inte med.²⁵⁸

Frågan är kanske: ska skådespelaren i vårt moderna samhälle vara aktör eller leverantör? Ska skådespelaren leverera bilder av det vi tror eller vill ska vara sant eller verkligt, samtidigt som vi vill veta att det bara är på låtsas? Paradoxen blir att samtidigt som en skådespelare levererar denna bild, som vi vill ha, talar samtidigt om att det bara är på låtsas. Mycket teater och film befolkas av skådespelare som visar att de ”är”, och visar att de ”gör”, istället för att vara och göra. En spelstil som vilar mot schablonen istället för det specifika. Som lutar sig mot normativ istället för att vara performativt ifrågasättande. Det upplever jag som att leverera ett uttryck, servera en färdig mall om hur en person är, projicera schabloner. En aktör

²⁵⁸ Kvinnlig skådespelerska ur Enkät november 2013.

däremot levererar inte över huvud taget utan lever i mötet, problematiserar våra gängse föreställningar. Ordet "leverera" används flitigt numera i både film- och teatersammanhang som något positivt, till exempel angående en skådespelares förmåga att hålla hög standard, att alltid göra det den är bra på bra. Och detta leverera har definitivt ett ekonomiskt fundament, då den säkerheten favoriseras med tanke på att de satsade pengarna måste ge ett visst resultat. Man ska veta vad resultatet blir innan det är gjort för att våga satsa pengar på en skådespelare eller ett projekt. Detta rör och har i hög grad rört filmindustrin under lång tid, men numera berör detta förhållningssätt generellt även teaterns värld. Jag tror att detta är en av förklaringarna till att vi ser ett så stort antal produktioner inom film och teater som bygger på andra förlagor, vanligtvis böcker. Det finns en ekonomisk variabel genom att de som satsar pengar redan vet ett det finns ett kommersiellt intresse i historien och dels för att vi som publik vet vad vi ska se, vi slipper att bli överraskade eller tilltalade på ett sätt som vi inte är förberedda på.

Scen 7

Individen: en dubbelriktad besvärlighet

Det individuellas tidsepok ekar tomt på ansikten. Individualitet i denna kontext står inte för tydlighet och ansvar, det står för befrielse, att slippa. Ingen vill ta ansvar, ett tillstånd som Hannah Arendt kallar nullokрати, "en tyranni utan tyrann".²⁵⁹ En potent myt är den att individualismen garanterar det genuina, det personliga, det originella, det som utmanar det konforma. Men det individuella sticker dessvärre inte ut, individualiteten gömmer sig i en kollektivitet som bygger på en likhetsnormalitet. Trygghet som jag genomgående talar om skall inte definieras som något överdrivet skyddande eller verklighetsfrånvänt, utan egentligen bara som en mellanmänsklig och varaktig dialog, ett demokratiskt samtal.

²⁵⁹ Arendt, (1970) sid 79.

Det individuella, det reflexivt kapitalistiska, i en kollektiv konstart återspeglas i hur vi idag ser på skådespeleri och i förlängningen vilka scenerier vi väljer på scenen. Detta medför att ett individuellt skådespeleri som bygger på den enskilda skådespelarens person dominerar framför ett skådespeleri byggt på professionalitet. Och detta bidrar till likriktning och utarmning. Alla liknar varandra, alla ska likt kroppsidealen likna varandra, och bara ett fåtal är kallade till rampljuset. Å ena sidan har vi alltid haft stjärnskådespeleri, det är inget exklusivt för vår tid. Det specifika för vår tid är när personkulturen blir norm i ett konstfält där kollektivet håller på att försvinna. Stjärnskådespelare som lyser på kollektivets bekostnad har alltid funnits, även i gruppteatern på 70-talet. Men det har tidigare många gånger funnits andra motviker, andra ideal och praktiker, som gjort att det perspektivet inte helt tagit över. I dagens samhälle blir vi alla till satelliter. Varje skådespelare är sin egen teater, sitt eget företag och det bör väl sägas: jag är själv inget undantag. Jag säljer min kropp, min röst, till saker jag inte alltid tror på för att tjäna pengar, för att försörja mig.

Det finns även positiva aspekter i individualismen. När nya konstellationer skapas ur motstånd och lust, när unga människor går sina egna vägar så kan positiv innovativ konst skapas. Men i gemen är den skådespelande egenföretagaren inte primärt intresserad av att tjäna pengar utan snarare att leva på sin profession. Betrakta följande: det kulturella konstfältet går i en annan takt än det ekonomiska och politiska samhället när det gäller idéströmningar och ideologiska omvälvningar. När kultursfären väl interveneras får idéerna genast fullt genomslag på alla nivåer. Med tanke på den relativt korta tid under vilken teaterns fasta konstnärliga bas i stort sätt försvunnit till förmån för frilansare finns det fog för detta påstående. Men varför detta genomslag? Det omhuldade utanförskapet, patriarkala, hierarkiska eller konservativa strukturer, hög ingångströskel eller beror det på att teaterområdet är ett relativt litet sammanhang som har svårt att försvara sig? Troligtvis samverkar allt detta. Att de

olika "samhällsskikten" går i "olika takt" är en idé jag hämtar från Daniel Bell.²⁶⁰ I sin bok från 1976 skriver han att både entreprenören och artisten drivs av att söka nytt och tänja gränser.²⁶¹

Both impulses, historically, were aspects of the same sociological surge of modernity. Together they opened up the Western world in a radical way. Yet the extraordinary paradox is that each impulse then became highly conscious of the other, feared the other, and sought to destroy it.²⁶²

Vi befinner oss i en konflikt mellan ekonomismens krav på användbarhet, profitering och instrumentella effekter och konstnärens behov av sökande, prövande och reflektion. Vad kulturutövaren behöver är trygghet för att våga kasta sig ut i osäkerhet. Vi måste misslyckas, för i det är i fallet som konst gror. En nödvändig paradox för konst är just att behöva misslyckas för att kunna lyckas, men det finns det varken tid eller plats för det i den nervösa kapitalistiska samtiden. Striden står mellan den kapitalistiska instrumentella synen på kultur och den intrinsikala synen på kultur, en syn som egentligen inte har någon politisk hemvist idag. Hur kan en konstform som kan vara radikal och som många – inte minst nyliberala förespråkare – kallar vänsterorienterad samtidigt vara konservativ som ovan föreslogs? Från mitt perspektiv finns det flera skäl. Ett är att teatern som konstform är traditionalistisk och "långsam", samtidigt som den är full med människor med progressiva humanistiska idéer. Ett annat att det finns ett stort intresse av att komma in i och delta i teatervärlden samtidigt som teatervärlden har en stark skråanda med mycket hög ingångströskel. Det är en svår bransch att "ta sig in i" och därför

²⁶⁰ Daniel Bell *The cultural contradiction of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976) sid 10.

²⁶¹ Ibid. sid 16.

²⁶² Ibid. sid 17.

håller de som tagit sig in i hop och accepterar de hierarkiska regler som "alltid" har funnits, trots att de motsäger andra ideal som många skådespelare omhuldar. Det är som att bli initierad i en hemlig orden. Att bli invigd i en orden innebär ökad status samtidigt som det ingår att acceptera dess spelregler och ritualer. Gemenskapen är stark, traditionerna viktiga. Att skydda gruppen och varandra är essentiellt. Det kan till exempel innebära att medlemmar döljer andra medlemmars snedsteg för att inte hela gruppen ska svärtas ner.

Scen 8

Att veta av en annan

Problematisering av skådespelarskrået som en enda stor familj där likhet förutsätts. Detta innebär att man kanske döljer sina olikheter för att passa in. Olikheter som istället kunde vara befruktande.

I vårt relativt lilla Teatersverige finns en föreställning om att alla känner varandra, när det egentligen handlar om någon sorts igenkänning. Skådespelare hejar på varandra på stan och känner sig besläktade och liksom lite "samma". Att vara medlem i samma definierade klubb kan skapa en illusion om likhet. Ungefär som när motorcyklister höjer handen till hälsning när de möter en annan motorcykel ute på vägarna. Eller handlar det om ett behov av gruppskydd mot en hotfull värld utanför? Det är som människor man träffar av en slump på semestern långt borta och det visar sig att de är svenskar. Plötsligt skapas en gemenskap: här är några som står på vår sida mot allt annat okänt. Grunden i detta "kännande" är egentligen ett igenkännande och ett utestängande av andra som inte ingår i vår "grupp". Ett "vi och den andre". Där "vår" grupp, skådespelarna, känner sig hotad, eftersom dess medlemmar ofta är inbegripna i korta projekt som är dåligt finansierade, eller är arbetslösa. Vis av erfarenhet vet skådespelare att andra män-

niskor har svårt att förstå arbetets beskaffenhet, hur mycket arbete som i verkligheten ligger bakom en föreställning.²⁶³

Teatern är en ganska trög företeelse, den tar tid, involverar kollektiva strukturer och betalar sig inte tydligt i reda pengar. Den riskerar därför att förlora sin givna plats. Mot den bakgrunden är det lätt att förstå att skådespelare behöver ha en känsla av att känna varandra, att tillhöra en grupp, att hålla ihop.

Denna tendens finns förstås inom många grupper och områden i samhället. Men problemet blir i skådespelarens sammanhang att detta behov av tillhörighet tas med in i arbetet som en tystnad, in i det teatrala bygget. Vi bryter inte gärna denna yta av likhet för vi vill kanske inte kännas vid att vi egentligen är olika, vi vill inte komplicera eller kontaminera sammanhanget med en avvikande åsikt. Skådespelarna i en modern ensemble behöver inte lära känna varandra för de "förstår" redan varandra.

Min uppfattning om samtidens teater är att den har släppt tanken om ett personligt medskapande. Av flera skäl är det sällan professionellt möjligt att vara delaktig och engagerad i varandra på en teater och det material som för tillfället är aktuellt. Två skäl är kontraktens längd samt den ökade individualiseringen. Återigen; korta kontrakt skapar ingen grogrund för att aktivt ta del i teaterns kollektiva framtid eftersom skådespelaren inte vet om hon har en framtid på teatern. En känsla av att "göra sitt jobb och dra vidare" infinner sig. Individualiseringen jobbar på samma sätt. Den första prioriteten blir jaget, *min* roll *min* framtid. Individerna på dagens teatrar är inte alls förknippad med kollektivet som det fungerade tillbaks i tiden (för 20–25 år sedan), då individer ofta förknippades med en specifik teater. Då ansågs det som var bra för teatern också bra för den enskilda personen, och tvärt om. Detta gäller inte idag. Skådespelaren är sitt eget varumärke, som inte står och faller med teatern eller uppsättningen. Detta tankesätt smittar obönhörligen av sig

²⁶³ Det som de flesta utomstående förundras över är hur skådespelare kan lära sig all text, något som vanligtvis är ett mindre problem för skådespelaren.

i arbetet och på vilket sätt den individuella skådespelaren närmar sig ett material. Det finns egentligen ingen teater eller inget ämne som en modern skådespelare är villig att riskera sitt varumärke för; först *mitt jag* sedan det andra. Svenska fotbollslandslagetets förbundskapten Pia Sundhage talade om denna problematik i sitt sommarprogram 2011:

Fotbollen för mig är i mångt och mycket kollektivets arena, medan [fotbollen] för 80-talisterna är individens arena där hon får glänsa med hjälp av andra.²⁶⁴

En träffande beskrivning av skillnaden mellan då och nu. Jag har dock svårt att tro att människor blir individualister av alldeles fri vilja. Det måste till ett mått av tvingande i diskursen för att kollektivt få människor att individualisera sig på det sett som skett under de senaste årtiondena, som Zygmunt Bauman konstaterar i sin bok *Det individualiserade sambället*:

Men här får inte råda någon missuppfattning: individualiseringen är nu liksom tidigare ett öde och inte ett val; i valfrihetens land står möjligheten att undgå individualiseringen och vägra delta i individualiseringsspelet *inte* på dagordningen. [...] Om de blir sjuka beror det på att de inte tillräckligt bestämt och idogt följt hälsodieten. Om de blir arbetslösa beror det på att de inte lyckats skaffa sig förmågan att gå segrande ur en intervju eller inte ansträngt sig tillräckligt för att hitta ett jobb eller helt enkelt är arbetskygga.²⁶⁵

Och varför vi måste, varför det är vårt öde, det vet vi nog knappt själva. En hel annan bild av samma verklighet som ger en mer positiv potential för dagens bemanningsteater

²⁶⁴ Pia Sundhage *Sommar* (Sveriges radio P1, tisdag 26 juli 2011).

²⁶⁵ Bauman (2002) sid 61–62.

är att alla skådespelare i en tillfällig ensemble har större möjligheter till en nystart, där gamla flagor av "vetande" om varandra inte klibbar fast lika bra. Det förutsätter förstås att alla i ensemblen är villiga till det och inte sitter fast i bilden av alla skådespelare som en enda stor familj. I viss mån är den *kamarada* impulsen kanske omöjlig att bortse ifrån, men det allra viktigaste är att inte nöja sig. Att lära känna ett stycke eller ett material går hand i hand med att fördjupa kunskapen om en själv och alla som medverkar i projektet.

Ett kollektiv av annanhet

Att beskriva teaterns specifika rum med postkoloniala begrepp, låter det sig göras? Och ger det mening? Ett försök att använda "Det tredje rummet" som en problematisering av salongen som ett uttryck för annanhet, och förhandling och ett problematiserande förhållande till originalitet. Möjlighet att betrakta teaterns rum som en plats där något omskapas i mötet, ett utbyte.

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These "in-between" spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.²⁶⁶

Kulturteoretikern Homi Bhabha introducerar begreppen "in-between spaces" eller "third space" för att beskriva det nya utrymme som uppstår i mötet mellan det som betraktats som olika eller åtskilda kulturer. Bhabha är kritisk till hur de van-

²⁶⁶ Homi K. Bhabha *The location of culture* (New York: Routledge Classics, 2004). Homi K. Bhabha (f 1949) är en av de främsta litteraturteoretiskt inriktade postkoloniala teoretikerna.

liga beteckningarna *kulturell mångfald* och *multikulturalism* används okritiskt, utan att ifrågasätta hur det västerländska samhället fortsätter att vara den norm som allt annat blir just annat i förhållande till. Han bidrar till att förändra vårt sätt att förstå det vi kallar kulturell mångfald – hur vi ser på den, talar om den, tänker på den, genom att införa andra sätt. Exempelvis inför han genom begreppet *kulturell skillnad* möjligheten att *uttrycka annorlunda*, det vill säga möjligheten att tala om och erkänna parallellt existerande diskurser. Det ger utrymme för kulturella uttryck på mer lika villkor.²⁶⁷

Detta utrymme som Homi Bhabha talar om – i relation till etnicitet i första hand – kan möjligen överföras till det sceniska arbetet. Följande citat föregås av en diskussion kring kulturers ständiga rörelse – som kommer sig av yttre men också inre påtryckningar. Kulturens rörelser kan liknas vid en översättningsprocess där betoningen inte ligger på det språkliga utan på uttryck av förändring:

Om man vidareutvecklar begreppet, så kan översättning också ses som en form av imitation, men i en skälmsk och subversiv mening, dvs. imiterande av ett original på så sätt att originalets prioritet inte betonas utan istället det faktum att det faktiskt *kan* simuleras, kopieras, översättas, förvandlas, göras till ett simulacrum etc., vilket innebär att originalet i sig aldrig är avslutat eller fullbordat.²⁶⁸

Både översättning och imitation är verksamheter som har släktskap med skådespeleriet. Grunden för sceniskt arbete ska heller inte sträva efter att *avbilda* en verklighet utan efter att ge en ”verkligare” bild av denna, som dessutom är i ständig rörelse. Denna strävan kan i och för sig ligga i linje

²⁶⁷ Homi Bhabha ”Det tredje rummet” ur *Globaliseringens kulturer*, red. Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn (Nora: Nya Doxa, 2011) sid 285.

²⁶⁸ Homi Bhabha ”Det tredje rummet” ur *Globaliseringens kulturer*, red. Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn (Nora: Nya Doxa, 2011) sid 285.

med det postdramatiska förhållningssättet på scenen, men det är samtidigt en grundestetisk hållning som sträcker sig långt bortom den svarta lådan. Människor är inte enbart en förlängning av sin egen historia. Om en person byter vistelseort av tvång eller fri vilja bidrar både tiden och rummet till en helt unik påverkan på den personliga historiska berättelsen som i sig är något helt nytt, en ny livslinje om man så vill. Samma sak händer med platsen personen lämnar och kommer till. Det går inte att reversera. Samtidigt kan själva förflyttningen liknas vid en tidsmaskin där ett objekt från en annan rumtid dimper ner och för alltid påverkar framtiden för platsen dit subjektet kommer. På samma sätt påverkar en främling alltid den tänkta prolongeringen på en ny plats. Och osäkerhet eller fientlighet skapas av oförmåga eller ovilja att revidera denna framtidsbild, som vi egentligen redan lever i. Vi lever inte bara nu utan också en stund in i framtiden. Vi har redan en bild av hur det kommer att se ut.

Detta är något som händer hela tiden, dagligen, vid alla möten, men problematiseras för det mesta utifrån nationalitet, hudfärg eller kön. Det är som om det som vi kallar det multikulturella samhället är ett försök att skapa en berättelse kring ett enormt antal parallella verkligheter som vi föreställer oss inte påverkar varandra. När vi egentligen borde se verkligheten som en sammansatt verklighet som hela tiden skiftar kurs, eller korrigerar kursen för att kompensera för de nya historier som påverkar samhällsbåtens färd framåt. Eller som ett samhälle som kan hålla flera tankar i huvudet samtidigt.²⁶⁹ Det är självklart så människans historia ser ut. I det stora är det lätt att se, vad hände till exempel när européerna landade med sina båtar på för dem främmande platser i världen? Hur påverkar dagens invasion av västerlänningar i till exempel Thailand platsens framtida historia? Hur påverkar eller förändrar krig och umbäranden på andra platser vår nutida historia eller framtida nutid? Dessa stora rörelser

²⁶⁹ En formulering lånad av Mikela Lundahl: "Konflikt, konsensus eller kompromiss? Eller om konsten att hålla två tankar i huvudet samtidigt." Jönköpings Museums webbkatalog, 2010.

i rumtiden är lätta att identifiera och vi förstår påverkansmekanismerna, men även i det lilla sker dessa förändringar ständigt. Vi hör ett samtal på bussen, vi träffar någon för ett kort möte, båda dessa saker kan kanske stöta till vår livsbana lite och skapa en minimal kursförändring som vi inte ens registrerar. Eller så skapar ett sådant egentligen trivial möte en helt omvälvande kursändring i livet; uppbrott, förlåtelse, glädje eller sorg. Dessa ständiga förskjutningar och modifieringar i tillvaron har skådespelare att hantera på scenen i det sceniska arbetet.

Det förekommer ibland en jämförelse mellan att betrakta en specifik teateruppsättning och betraktandet av en målning, ett konstverk. Men det finns en avgörande skillnad som ligger i att det teatrala "konstverket" hela tiden förhandlar med dig som betraktare, du är medskapande samtidigt som du betraktar. Detta kan man hävda sker även i mötet med en målning, men det sker på ett radikalt annat sätt än för den medskapande konstbetraktaren eftersom en åskådare på teatern faktiskt *rent konkret* kan påverka skådespelaren att agera annorlunda. Skillnaden ligger i att det teatrala konstverket, och skådespelaren, betraktar betraktaren i nuet. Arendts diskussion om identitet i ständig förhandling med sin omvärld är en bild av en skådespelare lägger skapandet av sin roll hos publiken i och med sina handlingar på scenen. "Öppen identitet" som beskrivs i Akt 1 är ett förhållningssätt till en omvärld som bör vara skådespelarens förhållande till sin omvärld och till det sceniska arbetet.²⁷⁰ Det berör även en performativ diskurs som handlar om identitetsskapande och omförhandlingar av subjektivitet. Där alltså skådespelaren som enligt tidigare diskussion är "teckenskapande" har möjlighet att ge nya och normbrytande förslag och tecken till en gestaltande publik. Allt detta berör egentligen direkt grundfrågan i hela detta arbete, hur samtiden förändrar skådespelarens hantverk? Det gör den naturligtvis, men hur tar vi som skådespelare hand om detta? Och gör vi över

²⁷⁰ Se Akt 1, scen 5.

huvud taget det? Idéerna kring "det tredje rummet" väcker tankar kring scenen, eller snarare hela scenrummet, som det tredje rummet. I teaterns svarta låda uppstår ett tredje rum där varje möte, är ett möte som fortsatt påverkar rumtidens utsträckning. I detta rum finns under några timmar möjlighet att radikalt upphäva de lagar och normer som gäller i vardagen, där kan de ställas på ända, möta andra logiker, existenser, livsformer. I den tidigare diskussionen om rollgestaltning och var och hos vem den ligger, framhölls tanken att gestaltandet huvudsakligen sker i teatterrummet i spelögonblicket som en kollektiv rörelse, och det skeendet liknar Bhabhas idé om ett tredje rum. Det är ett oförutsägbart rum, där aktörer och publik möts, men resultatet av mötet är inte givet. Bhabhas beskrivning av det tredje rummet som ett mittemellan, igen;

These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. ²⁷¹

Vi uppfinner alltså marken medan vi står på den. Men i vilken utsträckning kan man göra detta i ett stycke pjäs där alla delar är repeterade i många veckor och där alla är helt beroende av allas samstämmighet på scenen? Det finns naturligtvis ingen självklar metod för detta, men tanken om det tredje rummet kan inspirera till att se både teaterarbetet och mötet med publiken som ett ny- och omskapande av situationer, identiteter och samverkan, som aldrig är givna och färdiga. Det kan ge utrymme för ett erkännande av "det vi inte vet" om varandra i en ensemble, att erkänna olikheter (också olika läsningar) och vara nyfikna på det okända. Att tydliggöra och tillåta skillnader i den gemensamma gestaltningen blir, som jag påtalade redan i inledningen, ett mer dialogiskt sätt att arbeta.

²⁷¹ Homi K. Bhabha, *The location of culture* (New York: Routledge Classics, 2004).

Ett problem eller hinder mot att uppnå "ett tredje rum" på teatern har att göra med *mimetisk isomorfism*, ett begrepp som beskrivits i ett tidigare kapitel och är hämtat från två organisationsteoretiker, DiMaggio & Powell.²⁷² De frågade sig vad som fick organisationer att likna varandra, hur förändringar sker. De talar om organisatoriska fält där organisationer med liknande verksamhet samlas av tvingande orsaker, yttre eller inre. Enligt DiMaggio och Powell finns det tre olika former genom vilka dessa förändringar sker: *tvingande isomorfism* som härrör från politisk påverkan och problemet kring legitimitet, *mimetisk isomorfism* som oftast uppstår när osäkerhet råder och *normativ isomorfism* som förknippas med professionalisering. Isomorfism i sig själv står för en begränsande process som av olika anledningar tvingar en organisation att efterlikna andra organisationer eller grupper inom samma fält. Så långt om organisationer, men nu kommer begreppet *mimetisk isomorfism* användas för att beskriva en nutida *skådespelares arbete med sig själv*.

Är det relevant att beskriva skådespelarens sceniska interagerande i organisatoriska termer? Jag tror det. Det finns flera faktorer som idag "tvingar" skådespelaren till förändrade positioneringar på grund av hur de faktiska arbetsvillkoren ser ut, och när detta sker förändras hantverket. *Mimetisk isomorfism* står alltså för en härmande process där man av yttre eller inre faktorer tvingas efterlikna andra. Men inte vilka andra som helst utan andra – i detta fall – skådespelare som man uppfattar som konkurrenter och framgångsrika inom samma sfär. Denna härmande isomorfism uppstår därför oftast inom områden som präglas av osäkerhet och otrygghet. Och detta kan vi kanske slå fast nu: att teatern som arbetsfält är otrygg.

Skådespelaren på scenen i dag i en helt annan utsträckning än för 25 år sedan identifierar sig allt mindre med ett kollektiv. Möjligen en trivial insikt, men vad innebär det i praktiken för den handlande skådespelaren på scenen? Det kollektiv som idag erbjuds på det flesta svenska teatrar är så

²⁷² Se AKT 2 *Några teorier kring organisation*.

flyktigt att det inte går att lita på som ett verkligt kollektiv. Frilansade skådespelare befinner sig inte *i jobb* utan snarare *mellan arbetslöshet*. Skådespelaren byts ofta ut och *de är inte ens riktigt där när de är där*. Både på grund av den egna inre rastlösheten och yttre kollektiv ensamhet vänder sig istället skådespelaren "längre bort" för att spegla sitt konstnärskap, i ett mycket tystare jämförande, en speglade kultur, med andra synliga skådespelare. Skådespelaren lämnar det kollektiva mörkret som teaterns svarta låda erbjuder, det kollektiva gestaltandet, och speglar sig i "rollen som skådespelare". Här saknas samtalen, reflektioner, möten eftersom det mimetiska objektet befinner sig längre bort, utanför skådespelarens tillfälliga (pseudo)kollektiva sammanhang. Det mimetiska objektet behöver inte ens vara en person, utan kan vara en bild av hur en framgångsrik skådespelare skall vara som har skapats i vårt samhälle och som ges liv i det kapitalistiska systemet genom medierna. För att röna framgång, som i idag är synonymt med att vara "bra" – söker skådespelare att efterlikna den rådande bilden av en framgångsrik skådespelare. Tillika söker viss kultur- och nöjesjournalistik och den potentiella publiken efter samma sak, nya stjärnskott som liknar de nyss nya. I detta tysta, isomorfa härmande handlar det inte så mycke om att lära sig ett förhållningssätt till konsten utan snarare ett förhållningssätt till "branschen". I en allt osäkrare värld är det viktigare att något ser bra ut på ytan än att det är genomtänkt och problematiserat. Bilden som skådespelare speglar sig i är ett stelnat massproducerat ideal.

Att skapa en orelation – om handlingsutrymme och makt

Att söka beskriva gestaltning där både skådespelarens inre upplevelser och de yttre omständigheterna möts, att fundera kring ett arbetssätt tillika förhållningssätt till skådespelarens hantverk i den trånga verkligheten som beskriver vår tid, låter det sig göras? Hur går man i så fall tillväga?

Under förarbetet till ett radioprogram om "inlevelse" sprang jag på boken *Orelationer* av sociologen Bo Eneroth.²⁷³ Jag fastnade för hur han beskriver alltings varande och där kaos är själva grunden för livsbetingelsen:

Genom depressionen ser jag världens sanna grundläggande natur [...] att verkligheten till sin natur är oordnad, osammanhängande, och att varje ordning, sammanhang, struktur, nätverk och mönster endast är sköra krusningar på en väldig oordnings yta. De är krampaktiga försök att hålla samman och göra förutsägbart, mitt i en värld av osammanhang, ett kaos som oupphörligen attackerar och väller in i våra försök att åstadkomma ordning och reda.²⁷⁴

Första gången jag läste detta genomfors jag av en sorts lättnad. Världen är större än jag! All min strävan ger knappt en krusning i närmaste vattenpöl, mitt liv är egentligen i det stora hela helt obetydligt. Jag kände lättnad. Paradoxalt blev världen i detta kaos-perspektiv en mycket mer greppbar värld. I all sin obegriplighet, spretighet, i all sin galenskap och icke-transparens blev världen genom synliggörandet av kaos begriplig. Här finns paralleller till hur Terry Eagleton i sin *En essä om kultur* diskuterar Slavoj Žižeks formulering av kommunikation som brist på kunskap om den andre. Kulturell "ofärdighet" är för Žižek den gemensamma nämnaren mellan kulturyttringar och den situation där kan de mötas i jämlikhet.²⁷⁵ Arendts tankegångar kring språkets nödvändighet som en bro mellan olikheter är ute efter något liknande: "Utan olikhet, utan varje individs absoluta åtskillnad från alla andra som lever, har levat eller kommer att leva, skulle vi varken behöva språk eller handlande för att kommunicera."²⁷⁶

²⁷³ SR Reporter (2007-05-22)

²⁷⁴ Eneroth, (1987) sid 9.

²⁷⁵ Terry Eagleton, *En essä om kultur* (Göteborg: Daidalos, 2001) sid 117.

²⁷⁶ Arendt, (1998) sid 237–238.

Hoppet ligger alltså i att jag i viss mån är obegriplig även för mig själv och insikten i att denna brist återfinns även hos alla andra, vilket gör mötet möjligt trots allt. Är det detta som Samuel Becketts makabra formulering pekar på? Handlar det om hopp och förtröstan:

De föder gränsle över en grav, ljuset glimmar till
ett ögonblick, sedan är det åter natt.²⁷⁷

Denna korta glimt av ljus strålar kring oss ett ögonblick och uppenbarar sig plötsligt som ett hopp om liv och framtid. Beckett beskriver i ett övergripande perspektiv det rudimentära i förgängligheten, men också födelsen och döden som beroende av varandra: vi lever vidare i barnet som i sin tur föder nytt liv och så vidare.

Det som förenar alla människor, oberoende av vilket samhälle vi tillhör, är alltså en okunskap om oss själva? I denna okunskap kan vi kanske mötas. Ibland kallar vi det nyfikenhet. Det är när vi vägrar känna vår egen okunskap om oss själva som vi slutar betrakta varandra som medmänniskor. Öppenhet betraktas då som svaghet. Men vi söker varandra för att skapa mening och för att överleva. Vi skapar mening genom att sluta oss samman, genom att betrakta våra likheter och olikheter, vi är en kollektiv skapelse.

För att föra över dessa tankegångar till idéer om gestaltning så handlar det om att *inte* förklara, utan tillåta att kaoset finns där. Hela tiden. Genom att lämna kravet på att vara begriplig i gestaltningsarbetet öppnas det en möjlighet till ett fördjupat möte mellan scen och salong. Det handlar naturligtvis inte om att låta bli att fundera över eller diskutera pjäsmaterialet eller rollen, utan mer om att inte definiera i gestaltningen. Bo Eneroth igen:

I stället för att fråga oss: med vilka ord kan vi bestämma, precisera och helst definiera en person eller

²⁷⁷ Samuel Beckett, "I väntan på Godot", ur *Tre Dramer* (Stockholm: Bonniers, 2006) sid 194.

företeelse – och helst spika fast det på vårt medvetandes väggar – så måste vi fråga oss vad det är jag missar när jag beskriver det med dessa ord.²⁷⁸

Tillämpat på det sceniska arbetet betyder det att ju fler beslut om pjäsen eller rollen som tas, desto fler möjligheter väljs bort. Väljer jag att gå till höger kommer jag sannolikt aldrig att gå till vänster. Bestämmer vi att min rollkaraktär är på ett visst sätt, kommer andra sätt aldrig att gestaltas. Många som arbetar på eller vid en teaterscen känner säkert följande autofiktiva dialog:

- Kan du inte skratta till, gå och sätta dig och ta upp tidningen på den repliken?
- Nej, det går inte!
- Varför inte?
- Min roll skulle aldrig göra så!

Vi begränsar gärna rollen för att förstå den eller för att skänka rollen förståelse. Vi avgränsar eller väljer bort för att känna igen oss eller för att hantera det kaotiska, för att avtäcka. Det är lätt att stympa och att förminska, att beskära en målning för att den ska passa in i en allt för liten ram. Naturligtvis ska skådespelaren gestalta, men kanske inte rollen? Är den sceniska överenskommelsen att skådespelaren i en given situation ska gå ut till höger på en given replik måste skådespelaren hela tiden söka alternativen, det är egentligen de som är intressantast, inte det skådespelaren sedan gör (går ut till höger) – utan vad skådespelaren inte gör i den givna situationen. Vilka val skapar skådespelaren en *orelation* till? Vem söker sin död med lätthet? Naturligtvis måste allt prövas innan vi väljer den vägen. Stanislavskij skriver:

Först på scenen kan man fullständigt lära känna en pjäs och andemeningen i den, först i själva före-

²⁷⁸ Eneroth, (1987) sid 76.

ställningen kan man uppfatta pjäsens verkliga själ i undertexten, som skapas och förmedlas av skådespelaren på nytt vid varje ny föreställning.²⁷⁹

Han har rätt, det är på scenen det ska hända! Då måste vi hålla alla vägar öppna i varje skeende, vi måste umgås med det vi kanske inte vill se: rollernas kaos. Men detta kan inte ske om möjligheterna redan begränsats. Att bära med sig karaktären hela pjäsen igenom är en hämsko för ögonblickets gestaltande på scenen. Låt publiken skapa rollen! I repetitionsarbetet undersöker skådespelaren vanligtvis rollen och tar absoluta beslut om "karaktären"; "hur den är" eller "vad den är" eller hellre "vad den inte är"!

Det där med O

Problemet är inte att människor behöver utveckla sin förmåga till relationer – jo det kanske de också behöver göra – men det största problemet är när man inte klarar av etablera ett *oförhållande*. När man inte kan hålla en orelation, då man så att säga bara kan bli invaderad. Jag kommer att tänka på de här killarna som har Dobermann Pinschers och behöver vapen och vill ha respekt... Kommer någon förbi eller säger något; "hörrudu jag ska bara gå förbi här, går det bra" eller "så där skulle du inte gjort". Då kan de inte ta det, det blir omedelbart ett angrepp på deras person. Eftersom de inte kan klara att etablera ett oförhållande, alltså i det här fallet urskilja en ganska ordinär fråga eller uppmaning från en livsfarlig attack. Då måste de börja bygga upp saker omkring sig, de måste försvara sig, skydda sig. Detta har att göra med deras *oförmåga till orelation*. De är som ett öppet sår...²⁸⁰

²⁷⁹ Stanislavskij, (1986) sid 89.

²⁸⁰ Intervju med Bo Eneroth, våren 2009.

Med hjälp av Eneroths sätt att tänka kring relationer och orelationer har jag kommit att förstå gestaltning som något mer komplext och kaosartat. Tankarna kring gestaltningsarbetet skapade frågan: är det verkligen *i mig* som skådespelare som rollen lever? Myten om att som skådespelare "bli" någon annan, stämmer den?

– *Ja, säger en del, det är magin!*

På samma sätt som när vi ser en trollkarl på scenen: det är magi så länge vi inte förstår hur tricket utförs.

– *Men jag upplever ju när jag spelar rollen, jag känner, skrattar och gråter som rollen, jag lever mig in i en annan person!*

Ja, det stämmer också. Precis som åskådaren gör. I Akt 3, Scen 3, diskuterade jag hur gestaltningen försiggår både hos mig som skådespelare och hos åskådaren. Hur mycket är ett gemensamt arbete mellan oss på scenen respektive mellan scen och salong? Filosofen Jacques Rancière skriver angående teaterhändelsen att "spectators see, feel and understand something in as much as they compose their own poem, as, in their way, do actors or playwrights, directors, dancers or performers".²⁸¹ Det är alltså också åskådaren som gestaltar, både individuellt och kollektivt i spelögonblicket. Vi kan se på teatersalongen, det givna teaterögonblicket som ett samhälle som vi alla närvarande är delaktiga i. Och det är människornas upplevelse av detta "samhälle" som gestaltar detsamma. Det är inte (scenens) makthavare som bestämmer vad invånarna ska känna och tycka, det är en gemensam process där medborgarna har sista ordet. Eller borde ha. Men för att få till denna medskapande, kritiska, åskådare som ska göra en del av gestaltningen måste publiken bjudas in. Vi måste väcka deras häpnad till att börja bygga dramat, häpnadsväcka! En del av detta uppvaknande ligger i att bli överraskad, att få tillgång till det oväntade på scenen, det vi inte kunde ana eller förutse. Om man medvetet ska försöka arbeta med en större oförutsägbarhet på scenen, om vi i ett arbete har som utgångspunkt att kategorisera minimalt,

²⁸¹ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London: Verso, 2009) sid 13.

framträder då stycket och rollerna på ett annorlunda sätt för åskådaren? Frågan är egentligen: kan vi tygla kaoset utan att stänga in det? Detta är grunden i mina tankegångar. Ett annat signifikant citat från Bo Eneroth är:

När jag betraktar uttrycken för kaos som det genuint oförutsägbara i världen, framträder alltså en bild av verkligheten som ett tomrum där sträckor av avgränsade skeenden hänger åtskilda från varandra som korta vägar av förutsägbarhet, medan "hoppen" mellan dem är oförutsägbara. Ur detta kaos-perspektiv är en företeelse alltså ett begränsat och avgränsat "tomrum" i vilka en viss uppsättning beteenden (eller hellre korta sträckor av skeenden) svävar fritt från varandra *som möjligheter*.²⁸²

Dessa hopp och oförutsägbarheter blir ytterst intressanta för teatersituationen. Citatet ovan beskriver hur jag menar att en fungerande teateruppsättning griper tag i och häpnadsväcker åskådaren genom sin oförutsägbarhet. Paradoxen är att ju mer oförutsägbart spelet på scenen är, desto mer delaktiga blir åskådaren i gestaltandet, eftersom åskådaren gestaltar alla dessa icke valda scenarier som skådespelarna försöker hålla öppna. På så sätt drivs en fördjupad bild av dramat fram tillsammans av åskådare och aktörerna på scenen. Detta i kontrast till all scenkonst som inte lyckas nå bortom det förutsägbara, där åskådaren tenderar att bli en passiv betraktare som vill få valuta för pengarna: "underhåll mig!"²⁸³

Hur kan man då använda sig av dessa idéer om det oförutsägbara i gestaltning?

²⁸² Eneroth, (1987) sid 15.

²⁸³ Underhållning i en kulturell kontext borde snarare ses som underhåll: "> Underhåll av tekniska saker är att sköta om dem väl så att de ska hålla länge. Det kan vara att smörja eller olja in maskindelar så att de glider lätt. Då slits de inte så mycket. Det kan också vara att byta ut vissa detaljer som blir slitna, sådant som lager, packningar och gummiskydd. En annan typ av underhåll är att tvätta och hålla rent från smuts, polera och lägga på skyddande vax." (NE)

En företeelse råkar inte ut för vilka oförutsägbarheter som helst. Varje företeelse kännetecknas med andra ord av sin unika uppsättning oförutsägbarheter.²⁸⁴

Jag talar om möjligheter. Jag talar om liv på scenen som är oförutsägbart, utan att för den skull bryta överenskommelser eller att lämna kollegor i sticket. Uppgiften på scenen torde för varje skådespelare vara något som jag tidigare diskuterat, att utmana begränsningarna som vi satt upp gemensamt utan att bryta dem. Den paradoxen är liv på scen. Den paradoxen utgör skådespelarens mod och skörhet. Ett skapande i osäkerhet som ändå förutsätter någon form av trygga omständigheter. Man kan alltså säga att varje dramatisk text och varje rollkaraktär, är ett eget specifikt kaos, en unik samling oförutsägbarheter. Det är dessa vi ska släppa lös framför publiken.

Första gången jag mötte Eneroth och började tala om de tankar som hans bok gett upphov till avbröt han mig med orden: "Jaha, du vill skapa en orelation till teaterchefen!" Och det är sant. Skådespelaren behöver ett vist svängrum eller som jag tidigare i texten benämnt det: "informell makt". Skådespelaren måste kunna ta risker utan att riskera sitt fortsatta arbete på teatern. Oavsett om risken är reell eller inte begränsar blotta tanken på en sådan risk skapandet. Detta betyder inte att jag förordar ett avskaffande av regissörsrollen eller teaterchefer för den delen, det betyder bara att teaterarbetare måste skapa rymd runt sig för skapandet av den oförutsägbara poesin. Med detta sammanföll både den inre gestaltningen och de yttre omständigheterna i mina tankar. Det är naturligtvis så att den struktur som en skådespelare upplever på arbetsplatsen, den strukturen tas också med in i det konstnärliga arbetet. En tät, trång och repressiv arbetsplats skapar osäkerhet också i det konstnärliga arbetet.

För att fortsätta att problematisera yttre och inre, inledningsvis i avhandlingen använde jag den tyske pedagogen Rudi Penkas metoder. De fem v:n han talar om, som man som skådespelare ska möta pjäsens karaktär med, används för

²⁸⁴ Eneroth, (1987) sid 18.

att kunna bygga en gestaltning och ge liv åt en text. Kanske behöver vi en metod för att placera in oss själva – både jaget och den ensemble som man för tillfället är en del av. Kanske är världen så flytande, reflexiv att vi måste titta efter var vi själva står i förhållande till den innan vi kan fundera vidare på textens karaktärer? Och där kan kanske Penkas fem v:n vara till hjälp.²⁸⁵ Frågor, frågor, frågor. Men istället för att pröva dessa mot rollen besvarar man alltså själv frågorna, om sig själv, som jag inledningsvis gjorde. Frågorna placerar den enskilde skådespelaren i en kontext. Sedan skulle man kunna gå vidare och diskutera frågorna som ensemble. För att skapa riktning, för att förmedla sitt kaos, behöver man veta från vilket underlag man tar avstamp. Det arbetet är det gemensamma fundament på vilket konsten formar sig. Jag behöver ringa in mitt unika kaos i relation till min uppgift kanske man kan säga.

> **Nebulosa** Töckenaktigt oregelbundet himmelsobjekt utanför vårt solsystem bestående av ytterst tunn gas el. små fasta partiklar i kaotisk struktur²⁸⁶

Eneroth beskriver i sin teori det specifika oförutsägbara:

Här framträder alltså en bild av verkligheten som ett tomrum där sträckor av avgränsade skeenden hänger åtskilda från varandra som korta vägar av förutsägbarhet, medan 'hoppen' mellan dem är oförutsägbara.²⁸⁷

Han talar om att varje situation eller företeelse har sin alldeles egna oförutsägbarhet. För en bil som kör för fort i en kurva i halt väglag är det sannolikt att den glider av vägen ner i

²⁸⁵ Rudi Penkas fem v:n: Vem är jag? Vad gör jag? Varför gör jag det? Var? Vilken tid?

²⁸⁶ Norstedts Svenska ord.

²⁸⁷ Eneroth, (1987) sid 15.

diket. Det är också sannolikt att den klarar kurvan för att det är sandat just där. Sannolikt är också möjligheten att en mötande bil frontalkrockar med bilen och alla dör. Det är också sannolikt att alla överlever på något mirakulöst sätt. För oss är alla dessa sannolikheter oförutsägbara möjligheter i den givna situationen. Vi vet inte vad som ska hända, men när det händer är det i den givna situationen *möjligt*. Däremot är det osannolikt att bilen i kurvan förvandlas till en ostmacka eller att den plötsligt försvinner i tomma intet. Av detta kommer att varje situation eller företeelse har sin alldeles egna *ostruktur*.

Bo Eneroth talar numera hellre om nebulosan som metafor för en specifik situation eller företeelse.

Nu har jag slutat tala om helheter egentligen, jag talar hellre om formlösheter. Och formlösheten är verkligen *en* formlöshet. En bestämd formlöshet. Sen finns det ju andra formlösheter.

Vi låg långt ut i skärgården nära svenska högarna och där såg vi plötsligt något, det var helt bagatellartat egentligen men det blev som en slags modell för mig senare, nämligen: Vi sitter i aktern på båten på kvällen. Då ser vi fåglar, flockar, olika flockar av samma fågelsort som sitter här och där i träden. Sen plötsligt lyfter en flock där, och då lyfter en annan flock där, och de börjar vävas ihop. Och plötsligt är det, jag skulle tippa tusen fåglar, som rör sig i en stor formation, som en nebulosa. De drar iväg åt ett håll sen plötsligt vänder de, men det är ju inte så att de gör det simultant utan det finns de som en stund drar i en annan riktning men som sakta vänder av åt samma håll. Sen avskiljer [sig] vissa grupper av fåglar en stund för att senare komma tillbaka igen. Det här är verkligen ... det går inte att kalla detta för en helhet för den är alldeles för dynamisk på något sätt, jag tänkte mig det som en pulserande intensitet. Nebulosan är ju sådan. Men det behöver inte vara det. Sen började jag tänka på andra bilder som be-

skriver det jag är ute efter, nu är det nog mera det ogripbara, det ofattbara, alltså det vi inte får tag på men som faktiskt ändå finns, som ju livet är, som en människa kan vara – egentligen. Rollen är så ibland också, kan jag tänka, för den överraskar en själv? ²⁸⁸

Nebulosan som beskrivning eller förebild för en scenisk process? Ja, varför inte. Det som händer på scenen kan man kanske beskriva som Eneroth beskriver nebulosan som att "den går inte att ta i över huvud taget, men den är djävligt påtaglig!" ²⁸⁹

En relation är ett definierat område – en lekpark med omgivande staket, där staketet är relationens begränsning och själva lekparken relationens begränsade – men med "oändliga" – lekmöjligheter. Alla leksakerna i parken är definierade. Där kan vi leka med varandra eller ibland var för sig. Det låter alldeles rimligt och ganska kul och fritt, eller? Och vad är då orelation? I en *orelation* accepteras även det "mörka", i en orelation finns inget staket. I en orelation kan man även vara till exempel i skogen bland alla träd, samtidigt som skräcken vällustigt kittlar i en när diset tyst väller fram mellan träden i skymningen. Orelationer är en form av kaos, där förhandlingen istället konstant pågår. – Aha, om hon ställer sig där då ställer jag mig här. Eller: – Om han gör så då gör jag så, eller nä, då går jag! Det är inte så att den ena formen av kontakt är bättre än den andra, men det är skillnad. I förhållande till skådespelarens konstnärliga process, får det stor betydelse vilket form av "tillåtande" process skådespelaren står ut med, eller ges möjlighet att stå ut med. I skapandet på scenen kan den förhandlande relationen pågå mellan skådespelarna på scenen, mellan skådespelare och regissör, skådespelare och chef, men även mellan skådespelaren själv och pjäsen/rollen.

För att skapa en "nebulosa" inför en publik måste man på något sätt i varje ögonblick hålla situationens oförutsägbar-

²⁸⁸ Ur egen intervju med Bo Eneroth, våren 2009.

²⁸⁹ Ibid.

heter levande. Hur ska man då praktiskt gå till väga? Genom att öppna situationerna. Ett starkt minne från första gången jag läste Stanislavskijs *En skådespelares arbete med sig själv*, för många år sen, är när han pratar om koncentrationscirklar. Som i krympande storlek, från att bestå av hela teatertrummet, slutar de med en liten cirkel kring medspelaren. Dessa cirklar leder in till kärnan i gestaltningen. Syftet med Stanislavskijs metod är att undvika den mekaniska upprepningen på scenen. Med hjälp av inlevelse/upplevelse och en aktivering av minnet ska skådespelaren finna samband mellan rollens inre och yttre liv – den ”skapande processen”. Brecht låter istället gestaltningen vara ett språkrör, en riktning för temat. Teatern ska inte appellera till åskådarens känsloliv utan till hennes intellekt. Och det är användbart. De har båda varit viktiga utgångspunkter för mig som skådespelare i att komma fram till en egen metod. Just aspekten med åskådaren som *medspelare* är det som intresserar mig. Åskådarens uppenbarelse var länge en massa som kritisk betraktade mig och kollegorna på scen. Men igen teaterpedagog eller regissör jag arbetat med har problematiserat förhållandet till publiken i nämnvärd utsträckning. Jag upplevde dem nästan som motståndare. Men just det faktum att åskådaren gör en aktiv handling när den går på teatern är avgörande för medskapandet. När jag började tänka i dessa banor insåg jag att koncentrationscirkeln på sätt och vis måste vara inställd på hela salongen hela tiden.

De tongivande teatergiganternas, Konstantin Stanislavskijs och Bertholt Brechts, metodik måste betraktas som uttalanden i och riktade mot sin egen tid, skapade ur ett behov av att kommentera och utveckla samtidens teaterpraktik. Sett ur det perspektivet är Brechts teaterestetik även en utveckling av Stanislavskijs teman och tankar. Jag ser det som nödvändigt bryta med dagens ganska introverta skådespeleri och samtidigt bråka med den rådande dualismen i synen på människan som fortfarande präglar teatern i stor utsträckning. Och som allegori till Brechts, *teatern ska inte appellera till åskådarens känsloliv utan till hans intellekt*, vill jag istället

rikta mig till *bela* åskådaren, människan som helhet, som ett – och utmana uppdelningen mellan känsloliv och intellekt. Överlag finns det fog att beskriva ett glapp i samtidens teater eftersom den i min erfarenhet ofta baseras på normativa värderingar om människan. Ett visst sätt att se på karaktär och människa (som ett avgränsat jag med en tydlig kärna) är fortfarande centralt inom de flesta skådespelarmetoder, med vissa undantag. Att tänka sig en människa som i en ständigt omformande process ändrar perspektiven, men även kraven på skådespelarens metodik. Det som behövs är en systematik kring att *inte* slå fast, *inte* hävda och bestämma, utan våga härbärgera flera möjligheter i gestaltningen samtidigt. Att arbeta med symboler som i sig kanske inte skapar en helhet, men som åskådarna i sig själva kan skapa helheter av.

Det finns ett starkt behov av att bjuda in åskådaren i den "skapande processen", lämna över gestaltningen till den. Även om många i dagens Teatersverige jobbar utanför eller helt säger sig monterat ner den fjärde väggen (den som utgörs av publiken – scenens "framsida") så finns den ofta kvar i gestaltningen, för att återknyta till ett tidigare resonemang. Inbjudan till publikens medverkan är många gånger bara en tom gest, en chimär, eller en regipose. Hantverket är påfallande ofta lika slutet, både i själva det sceniska ögonblicket, men även i samtalet kring skådespelarens hantverk, eller brist på samtal ska kanske tilläggas. Mötet med publiken, spelet med den är inte på riktigt. Den fjärde väggen är bara flyttad från scenkanten in i varje individ på scenen. Skådespelaren spelar "fri" och "öppen" men är i själva verket mer sluten än slutenheten som den fjärde väggen traditionellt skapade. Den öppna fjärde väggen ska implicera ett interaktivt möte med publiken som kan vara alltifrån att skådespelaren ser och använder publiken som en samtalspartner till att skådespelaren vill använda publiken eller någon i publiken till något konkret i rummet. Oftast är detta spel med publiken just bara ett spel, som imiterar öppenhet eller nakenhet. Skulle någon i publiken reagera utanför den gängse överenskommelsen så låtsas skådespelarna på scenen att det inte har hänt eller

så skojas det bort och man går snabbt vidare, man stänger den oväntade och ovälkomna öppning detta oförutsägbara ingripande möjliggjorde.

Överenskompisen

En scen i pjäsen "Mefisto" av Klaus Mann utspelar sig under en repetition. Den store skådespelaren Hans Höfgen, spelad av Niklas Falk, och min roll som den unga skådespelaren har ett politiskt meningsutbyte, grälet avslutas med att Niklas "roll" spottar mig i ansiktet. Som den trevliga kollega Niklas är försökte han varje kväll "missa" lite lagom så att jag inte skulle få hela spottloskan rakt i ansiktet. Vi stod i profil mot publiken och huvuddelen av loskan brukade snudda den kind som var dold för publiken. En kväll hade vi en person med funktionsnedsättning i publiken. Han satt i rullstol och hade slangar och maskiner som hjälpte honom att andas. Ett pip ljud hördes hela tiden från utrustningen. Denna kväll under scenen som ovan är beskriven, efter att Niklas har spottat, hörs en röst från publiken, från den funktionsnedsatte mannen: – Han missa!

En lustig episod. Ett litet teaterminne att berätta i teaterkantin. Men det är inte mitt syfte med att minnas. Mina funderingar kretsar kring de teatrala överenskommelser som outtalat finns mellan scen och salong. Det måste med all säkerhet vara så att många fler än denna enskilda person varje kväll såg att Niklas missade när han spottade mot mig. Att inga andra högt noterade den medvetna missen handlar förstås till stor del om en socialisering, dvs. de inlärdade kulturella koderna. I Sverige kommenterar vuxna sällan högt det som sker på scenen. Men det är inte hela sanningen. Det finns även en annan orsak, en orsak som ligger i de överenskommelser – de koder – som existerar mellan scen och salong i betraktandet av teater. Alla som betraktar föreställningen och som accepterar de outtalade koderna förstår att Niklas roll i fiktionen spottade min roll i ansiktet. Men mannen i publiken som inte accepterade dessa koder, är han

mindre förmögen att uppleva? Nej, förmodligen tvärt om. Sanningen är snarare att han verkligen levde sig in i det som *faktiskt* utspelade sig framför honom och reagerade spontant på detta, medan resterade publik reagerade på den bild som situationen representerade. Mannen i rullstolen reagerade på det som verkligen utspelade sig i rummet på scenen, han var i verkligheten, i nuet. Medan resten av publiken befann sig i den överenskomna fiktionen. Den moderna skådespelaren borde kunna utveckla sitt hantverk genom att kräva tillbaka nuet från konventionen. Det borde enligt min mening vara en utmanande uppgift att spränga dessa konventioner (men utan att ta bort teaterns fiktiva och föreställande dimension), och bjuda in åskådaren att reagera känslomässigt på det de verkligen ser. Inte på vad de tror att vi vill att de ska se.

Orelation är alltså en typ av relation där större ansvar ställs på var och en i sammanhanget, där fältet mellan parterna i princip är oreglerat. Givetvis är det inte helt oreglerat eftersom inga sammanhang någonsin är det i ett samhälle. Även människans socialisering reglerar hennes förhållande till andra människors kulturella mönster. De fördomar och förförståelse som finns i oss, mellan oss, påverkar även en "oförhandlad" orelation. Men för enkelhetens skull kallar jag en orelation för ett "oreglerat förhållande". Kanske kan man se en orelation som ett "professionellt förhållande", ett slags förhållande som man har på sin arbetsplats. Det stämmer förstås inte helt då en mängd ting är reglerade på en arbetsplats, det är redan uppgjort hur man ska förhålla sig till varandra och regler som bestämmer agerandet. Men under eller bakom detta finns en dimension av orelation hos dessa arbetskontakter. Vi kryper närmre scenen.

När man säger något så är det alltid lika spännande vad man då inte säger med dessa ord. Alltså, vad är det jag lämnar öppet för, vad är det jag utestänger? Kan jag säga någonting på ett sådant sätt att man fortfarande kan ana allt det som inte blir sagt, just på grund av att jag säger det här? Det är inte på så

sätt att jag först säger det ena och sedan det andra. Utan i och med att jag sagt något specifikt om en person eller företeelse finns det nu omedelbart en massa saker som inte går att säga, som så att säga utestängs, eller blockeras. Det går inte att fånga längre. Om jag säger att en människa har demens till exempel, då har jag plötsligt uteslutit en massa saker av den människans specifika karaktär bara med de orden. [...] Diagnosen dement står då i vägen för det som finns kvar av resten av personligheten, och då kan man fråga sig vad jag missar när jag beskriver någon som dement.²⁹⁰

Min tolkning av vad Eneroth säger ovan, överförd till teatern, är att skådespelaren ofta "stänger till" rollen genom sin (relationella) förhandling med den. Att skådespelare utesluter impulser genom sin "relation" med medspelaren på scenen. Om skådespelaren bestämmer att rollen är sådan men inte sådan, vilket är ganska vanligt att man gör under ett repetitionsarbete, så utesluts en massa andra möjligheter för vad rollen kan vara. Det är, som vi har sett, inte helt ovanligt att under ett repetitionsarbete höra en skådespelare säga, "min roll gör inte så", som svar på ett förslag till sceneri. Vilka fantastiska möjligheter missar inte publiken på grund av alla dessa begränsande förhandlingar? Tänk hur vi skulle kunna väcka publiken, med karaktärer som lever sitt eget liv genom skådespelare som låter sig själva vara ifred.

– Stopp! Vi måste ha överenskommelser och begränsningar på scenen och mellan scen och salong! Jag som kollega måste veta att du säger det du ska, och går dit du ska på scenen och inte helt plötsligt säger andra saker eller lämnar mig ensam här för att du kanske känner för det!

Nej, det går förstås inte. Överenskommelser måste man ha, det är inte det jag argumenterar emot. Inte heller mot fram-

²⁹⁰ Ibid.

arbetade scenerier och val på scenen. Men skådespelarens uppgift i varje ögonblick på scenen måste vara att utmana begränsningarna utan att bryta dessa överenskommelser. Att hålla öppet för mörkret men inte släppa det helt över tröskeln (men lite kanske).

Det handlar kanske om att hitta balansen. Behovet av att införa ett begrepp som orelation i teaterarbetet är att medvetet styra arbetet mot ett kontrollerat, kreativt kaos. Möjligen kan man betrakta ögonblicken på scen invävda i det orelationella mötet som "fickor av tillåtelse". Alla relationer innehåller orelationer. Alla har behov av att ibland skapa en orelation till den andre. Bo Eneroth igen:

Ja, ungefär som min orelation till Staden; Där jag bor norr om Åkersberga har jag inga problem med att bo. Däremot när jag bodde långt ut på Österlen kände jag plötsligt en dag att här kan jag inte dra in till stan eller jag kan inte ens tänka "vad skönt att jag slipper åka in till stan". I Åkersberga är staden tillräckligt nära för att det ska vara någonting jag slipper ifrån, men på Österlen var det inte det.²⁹¹

I Åkersberga har han alltså en orelation till staden, medan den på Österlen var för långt borta vilket skapade en icke-relation istället. Här kanske det finns en möjlighet att använda begreppet orelation för att släppa skådespelaren och hennes roll fria tillsammans, där deras identitetsskapande lever sida vid sida. Jag ser det på liknande vis som när Radu Penciulescu använde handlingen till att befria mitt skapande från skuld, en skuld över att prestera dåligt och över att inte ha en identitet som räckte till, för att inte kunna bli rollen. På grund av att jag inte trodde mig räckta till för att härbärgera en karaktär och "bli den". Penciulescu befriade mig från min genomskinlighet och jag fick så tillgång till skogen att leka i: mitt eget mörka oförhandlade kaos.

²⁹¹ Ibid.

Kanske innebär all kreativitet att medvetandet får självständig kontakt med kaos.²⁹²

Man kan se det sceniska arbetet som kamp om svängrum. Att arbeta med orelationer skulle kunna hjälpa skådespelare att utmana sin inre fjärde vägg. Som tidigare beskrivet händer allt för ofta det i den postdramatiska teatern att skådespelaren blir lämnad ensam i en disparat teaterteori som den kanske inte har något förhållande till. Rollös må skådespelare vara, medverka i ett fiktivt sammanhang som är upplöst i tid och rum, uppträda i eget namn kan hon göra, men hon är aldrig privat på scenen. För att undvika att skådespelaren tvingas spela rollen av sig själv där hennes personliga försvar blir den fjärde väggen behöver vi skapa alternativa metoder för gestaltning. Som tidigare problematiserat i avsnittet om den postdramatiska teatern finns det ett stort glapp i diskussionen kring skådespelarens hantverk i förhållande till denna teaterform. Det saknas en metoddiskussion och kanske verktyg, åtminstone för mer traditionellt formade skådespelare. Orelationer kan möjligtvis vara ett embryo till ett verktyg, eller som diskussionsunderlag om metodik. Det kan här finnas möjlighet till ett förhållningssätt som både kan ge en grund att stå på och hjälpa skådespelaren att bibehålla en öppenhet i sökandet på scenen, både som enskild individ och som del i en ensemble. Som Brechts tankar om Icke-Utan, vilket innebär att skådespelaren agerar med alternativen närvarande: "När han går in på scenen, skall han på alla väsentliga punkter, förutom det han gör, låta ana vad han inte gör".²⁹³ I tanken att hela tiden "spela" alla möjligheter har vi grunden för orelationer som verktyg för skådespelaren.

I frilansandets tidevarv skapas tillfälliga möten, tillfälliga sammanslutningar. Krockar mellan fria gruppen och gamla institutioner är vardagsmat. Skådespelare med olika teatrala och estetiska bakgrunder samsas på samma scener, i samma

²⁹² Ibid.

²⁹³ Brecht, (1953) sid 44.

pjäser. Ibland går uppsättningarna vilse. Man behöver förstås inte befinna sig på samma plats, ideologiskt, kunskapsmässigt eller konstnärligt i en ensemble, men riktiga utbyten behövs. Samtal och möten behövs där egna erfarenheter, tankar och uppfattningar stöts med andras. Eftersom skådespelaren förväntas använda sina erfarenheter i det teatrala arbetet med rollen måste skådespelaren förstås ha tillgång till sig själv (som instrument och arbetsmaterial) under arbetets gång fram till pjäsens premiärstatus, och även efter förstås. Det finns två viktiga förutsättningar för det: för det första den kollektiva situationen med en ständig dialog med andra (eftersom man blir till först i mötet med den andre); och för det andra vikten av att befinna sig i en trygg och transparent miljö som ger möjlighet att skapa. För det tredje kan detta i sin tur ge utrymme för skillnader och heterogenitet i en ensemble, möjlighet att arbeta subversivt performativt.

Det finns många ensembler som arbetar på detta sätt, där man stöter och blöter allt mycket medvetet som en del i processen. Men återigen: denna text talar främst utifrån ett institutionsteaterperspektiv där ensembleunderlaget nästan helt har försvunnit under de dryga 20 år jag varit verksam.

Den ekonomiska begränsningen för skådespelarens hantverk

Man kan otvivelaktigt säga att pengar och teater inte behöver ha med varandra att göra. Allt som behövs för stor teater är en skådespelare och en publik, och – i linje med vad ovan beskrivs – däremellan kreeras gestaltningen. Men om man ser till den teater som existerar i vår samtid, och hur den är finansierad, så finns naturligtvis ekonomiska begränsningar. Skådespelare måste ha mat på bordet, därför behöver de lön. Vi har statligt och kommunalt finansierade teatrar. Vi har en kulturbudget som köper tjänster från ett antal ”fria grupper” runt om i landet.²⁹⁴ Alla de begrepp som tidigare in-

²⁹⁴ Se Akt 2, Ojämligheter på teatern.

troducerats och diskuterats i texten såsom ”informell makt”, ”automatiserade strukturer”, ”att låta sig själv vara ifred” – allt detta faller egentligen tillbaka på tankarna kring *skådespelarens ekonomiserade agerande* som blir ett resultat av den ekonomiska diskurs vi befinner oss i. Vad som krävs av en skådespelare är att hon både ska vara närvarande i tiden i rummet samt stå fri från det, vilket förstås är en ordentlig paradox. Men genom att regissör, teater och den grupp skådespelare som för tillfället arbetar med en uppsättning formaliserar sina utgångspunkter, kan kanske skådespelaren erövra det utrymme för skapande och medbestämmande som skådespelarens konst behöver.

Att skapa rum inom institutionen för informell makt åt skådespelaren – hur skapar man detta på en institution idag? Är det över huvud taget möjligt på en teater som bygger på en sorts flyktighet, en beredskap till snabba omstruktureringar och förflyttningar vid behov. Samtidigt som den är en omåttligt trög organisation där planeringen ligger flera år framåt i tiden, på grund av att man måste fånga upp regissörer, skådespelare, dramatiker och andra ur frilanshavet och binda de till sig i rätt ögonblick innan någon annan gör det. Man skulle kunna tro att detta är en kontradiktion, men så är inte fallet. Det reflexiva är beroende av den inneboende trögheten såtillvida att ”trögheten”, alltså planeringen, blir den absoluta fond som teatern kan flexa kring och som ingen kan ifrågasätta eftersom teaterns framtid är beroende av denna planering för sin fortlevnad. Detta är också en märklig effekt av den kapitalistiska kortsiktiga tiden; den kräver långtgående återkoppling och planering, den är byråkratisk till sin natur. Detta kan jämföras med en fotbollsspelare som stannar med bollen och kräver av sina medspelare att de hela tiden ska röra på sig för att bollföraren ska kunna se vem som eventuellt är passningsbar. Fotbollsspelaren/teaterledningen kräver att få se in i framtiden och samtidigt kräver den av medspelare/anställda att de hela tiden ska vara rörliga och beredda på allt.

Och detta är väl en av den ängsliga samtidens märkligheter, som skapar en närmast byråkratisk modell för planeringen på en teater. Flexibiliteten är minimal, möjligheten att vara riktigt aktuell är mycket begränsad, när planeringen ligger årtal framåt i tiden – vilket alltså delvis har att göra med att man *inte* har en fast ensemble. Just det som skulle skapa större flexibilitet har gett upphov till större byråkrati. En kapitalistisk byråkrati som Mark Fisher kallar ”marknadsstalinism”.²⁹⁵ Vad som krävs för att förbättra det sceniska arbetets möjligheter är att kapa barriären till den NPM-styrda återkopplingen, eller formulera om formen för styrning för denna form av verksamhet.²⁹⁶ Det kräver kanske en typ av styrning som är kulturellt intresserad och kunnig, och inte bara politiskt motiverad, som utgår från konstens villkor och behov, inte från ekonomismens. Kanske måste makten återgå från styrelsen till verksamheten.

Det krävs alltså fickor av skapande som är skyddade från teaterns hierarki. Hur detta skapas är måhända svåröverskådligt, men kanske den funktionen av en narr i organisationen jag tidigare talat om kunde vara en garant för detta. En person som gör makt och styrning tydlig för hela verksamheten och framför allt tydlig för de som innehar den. Det behövs glipor, sprickor i det teatrala maskineriet för att få rum med det remarkabla.

B (*närmar sig A, sänker rösten lite*) – Har du nånsin snuddat vid tanken att allt det här (*gör en svepande gest*) hela (*sveper med blicken mot taket*)... vederbörande... att allt det här bara är en figment of your imagination?

B står nu framför A, med ansiktet upptryckt i A:s ansikte, A lutar sig tillbaka, ser ängslig ut, med uppspärrande ögon.

²⁹⁵ Fisher (2011) sid 95ff.

²⁹⁶ NPM – *New public management*.

A – En figg-vadddå sa du?

B (*snabbt, innan A ens hunnit avsluta meningen, knackar sig själv i tiningen*) – Hjärnspöken.

A (*yttrar ett råskratt*) – Va fan...

B – Allt det här hänger ihop. Att det är jävligt intrikat. Att det faktiskt har ett samband med det jag berättat och att det faktiskt på många sätt är helt oförklarligt, en gåta. Att det faktiskt inte går att fatta och att man samtidigt måste leva i det ändå, mitt i det, varenda jävla dag. Att det finns vissa ledtrådar och ändå inte.

De står mycket tätt ihop nu, ansikte mot ansikte, B stirrar rakt in i As uppspärrade, frågande ögon.²⁹⁷

²⁹⁷ Mare Kandre *Pesthuset* (Stockholm: Draken Teaterförlag, 2004) sid 52.

Akt 4 Tystnad

Denna akt är en scenisk gestaltning av de tankar och reflexioner som hitintills framsprungit ur texten. Det är en fri, ibland kittlande banal dialog mellan några roller (som presenteras som färger), mig själv och eventuell publik. Läsare som missar gestaltningen i ett mörkt scenrum får sig istället scenanvisningarna till livs. Dessa kan möjligen vägleda i bilden av hur det kan ha sett ut.

*Roller: Gul
Röd
Lila*

Scen 1

Gul kommer in på scenen, går runt och placerar ut föremål, tre notställ ska ställas ganska långt fram på scenen till höger och vänster och i mitten. Gul går ut och kommer in med en ihoprullad matta som placeras lite vid sidan, till hälften utanför och till hälften på scenen, fortfarande ihoprullad. Hela tiden har Gul kontakt med publiken, ler och gör trevliga miner, men säger inte något ännu. Någonstans på väggen, synlig från både scen och salong, hänger ett digitalt tidtagarur, som hela tiden tickar fram sekunder. Till slut stannar Gul centralt på scenen och liksom samlar ihop sig för att börja.

Gul

– Tyst, jag har något viktigt att säga, tyst... tyst.
– Tyst... schhh...

Lång paus

Reagerar på alla små ljud från salongen.

- Sch... schh
- Tyst!
- Du där, tyyyyyyst, please.

Ytterligare en lång paus, nästan smärtsamt lång. Gul står helt stilla och liksom bevakar publiken. Reagerar i små nästan osynliga rörelser i kroppen vid minsta ljud eller rörelse.

- I Teatersverige tänker alla på sig själva, ingen tänker på mig
- Tystnad snälla, please. Sch...
- Det är smärtsamt att känna doften av något man gillar som inte längre finns.

Hela detta parti tar ungefär 5 minuter. Det ska infinna sig en känsla av spänning i rummet, en förväntan som i förlängningen är en koncentration på nuet. Publiken skall förhoppningsvis rubbas ur sin normala trygghet som bygger på de traditionella konventionerna som vanligtvis gäller mellan scen och salong i Sverige.²⁹⁸

Gul ser sig om ibland, som om någon förväntats att redan vara på plats.

- Jag undrar hur länge vi ska vänta? Vad är acceptabelt?

Här bör Gul inte säga "den akademiska kvarten" eftersom det är en seriös föreställning och inte en buskis. Gul börjar långsamt en dans en improviserad dans, samtidigt som en film börjar visas där ett barn, i en sorts pendang, också dansar, detta får förhoppningsvis publiken att häpna till gränsen av fniss och rodnad, dansen klingar långsamt av efter en stund. Möjligtvis finns det musik till dansen, kanske från ljudbilden till slutscenen i en pjäs från Gottsunda dans och teater.²⁹⁹

²⁹⁸ Med de traditionella konventionerna avses traditionerna i en konventionellt präglad teatersalong. Det postdramatiska dramat (bland annat) försöka bryta dessa konventioner för att skapa ett verksamt gemensamt rum.

²⁹⁹ Daniel Westerlund & Johan Knudsen "Mörka skogen" (2012) utgiven musik ur föreställningen *Stora Landsvägen Goes Gottsunda, eller vad är det som går och går och aldrig kommer till E?* (Annika Bobholm 2012).

Scen 2

Nu plötsligt dyker ytterligare två roller upp på scenen (Röd och Lila). De två nyanlända ställer sig vid var sitt notställ som står till vänster och höger på scenen. Samtidigt börjar nu alla tre deklamera följande tre texter där de markerade orden är extra tydliggjorda.

Röd

– **Häpenhet** hette det **mänskligas födelse** och **början** att **häpna** är att **andas** ett **syre** utöver **luftens**.³⁰⁰

Gul

– Något svar på min fråga som kan stilla den **häpenhet** som finns på naturvårdsenheterna? Endast i få fall medverkar den **mänskliga** verksamheten till att öka naturens egen produktionskraft. Rimliga ekonomiska villkor vid barns **födelse**. Den ökande biltrafiken i **början** av 2000-talet. Nog är detta ganska **häpnadsväckande**. Nedsmutsningen av luften vi **andas**. Fiskar med knäckt rygg och förstörd lever, sjöstjärnor som förtvivlat söker efter **syre**, samt döda bottnar är, bevis på hur allvarligt tillståndet är. Förra veckan fick vi larmrapporter om dålig **luft** i Göteborg, invånarna uppmanades att låta bilarna stå.³⁰¹

Lila

– Jag ser icke, men jag **hör!** Jag hör hur ankarklon river i bottenleran som när man drar en metkrok ur en fisk och **hjärtat** följer med upp genom halsen!... Min son, **mitt enda barn** skall resa i främmade land på det vida havet; jag kan endast följa honom med mina tankar... nu hör jag kättingen **gnissla**... och... det är något som **fladdrar** och **snärtar** som tvättkläder på torkstreck... våta näsdukar kanske... och jag hör hur det hulkar och snyftar som när människor gråta...

³⁰⁰ Harry Martinsson ur *Vägen till Klockrike*.

³⁰¹ Ur Riksdagens protokoll 1987/88:41 *onsdagen den 9 december* kl. 09.00

om det är småvågornas **skvalp** mot **nåten** eller om det är flickorna i stranden... de övergivna... de **tröstlösa**... Jag frågade en gång ett barn varför havet var salt och barnet som hade en far på långresa svarade genast: havet är salt därför att sjömannen gråter så mycket. Varför gråter sjömannen så mycket då?... Jo, svarte han, därför att de jämt ska resa bort... Och därför torkar de alltid sina näsdukar uppe i masterna!... Varför **gråter människan** när hon är ledsen, frågade jag vidare?... Jo, sade han, därför att ögonglasen skola tvättas ibland för att man skall se klarare!³⁰²

Texterna som är kortare (Röds och Guls) tas om tills alla är klara då det plötsligt blir tyst. Paus. Nu kommer ljud ur högtalare, barnröster. Rollerna på scenen står stilla och neutrala under det att scenen spelas upp på ljudfil.

Scen 3

Barn spelar rollerna B,U,S.

En mycket lång korridor. Kontorskorridor, tristess, dämpad ljudbild. En person kommer ut ur ett rum längre bort och försvinner in i ett kontor lite närmare oss. Efter en stund upprepas det hela men i omvänd ordning. En telefon ringer, någonstans svarar någon. Vi hör en röst.

B

– Sa vi inte nio?

S

– Jo, men han ringde och sa att han blir lite sen...

B

– Kunde man väl ge sig fan på!

³⁰² August Strindberg, *Ett drömspel* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1923) sid 285.

S

– ... Visst stopp i tunnelbanan...

B *efter en paus*

– Kolla med SL om de har stopp

S

– Har redan gjort det, det har varit stopp på röda linjen...
rökutveckling...

B

– Okej...

– Jag väntar hos mig, släpp in honom bara...

S

– Okej

Paus. Långt bort i korridoren kommer så en man runt hörnet. Han skyndar fram medan han knäpper upp sin ytterjacka. Han möter någon i korridoren med papper i händerna som tittar upp och bejar till. Mannen (U) bejar tillbaka. Plötsligt ser vi sekreteraren rulla bakåt i sin kontorsstol, tittar bort mot U, hon teaterviskar ut mot vänster.

– Nu kommer han!

B *Bortifrån*

– Okej

U är nu framme och S visar in honom samtidigt som de hälsar på varandra. U stannar i dörren till chefsrummet och B kommer mot honom med ett leende och banden lyft till hälsning, de hälsar.

B

– Hej, hej

U *Något – men inte allt för mycket – avvaktande.*

– Hej

B

– Kom in, kom in!

U

– Tack, förlåt jag är lite sen...

B

– Inga problem. Hur är det?

U

– Jo det är bra.

U drar av sig balsduken och tar av sig jackan.

B

– Vi sätter oss här borta.

B visar med handen mot ett stort konferensbord. Det stora skrivbordet framför de stora fönstren är belamrade med böcker och manuskript. En schäslong står vid sidan om skrivborden och den låga bokhyllan bakom är också full med böcker och papper. B stänger dörren i det att han ger instruktioner till S.

B

– Vi senarelägger en kvart. Inga samtal på en stund är du snäll.

B går fram mot konferensbordet.

– Vad jobbar du med nu?

U

– Jag jobbar med en finsk pjäs, skriven av Laura Ruohonen.

B

– Just det ja, det visste jag. *Han vänder i steget och går bort till en av manusbögarna vid schäslongen.*

– Jag har beställt en pjäs av henne...

Han fullföljer inte sitt letande utan kommer tillbaka och sätter sig.

U

– Ja, det är ett spännande arbete. Rolig text, pjäs. Ja, bra...

B

– Ja, ja...

U

– Ja, det är... bra

B

– Ja...

B har satt sig på en stol snett emot U. B flackar lite nervöst med blicken. U är koncentrerad, har ingen aning varför han är där.

– ... hon är bra.

U

– Åsa?

B

– Ja, hon också, men jag tänkte på Laura.

U

– Ja, ja...

B

– Ja. Jag bad ju dig komma hit idag...

För ett ögonblick viker det osäkra i B's ansikte och han kastar ur sig:

– Jag tänker säga upp dig!

U

Ser ut som han fått ett slag i ansiktet

– Va!?

B

– Jag säger upp dig

Lång tystnad U kämpar för att se oberörd ut, men det syns tydligt på honom att han är djupt skakad, ögonen blir blanka. Något genomskinligt över tinningarna.

U

– Men...

Blinkar och andas djupt.

– Du får allt komma med ett bättre bud... *Han ler lite snett när han säger det.*

B

– Det här är ingen förhandling, det är en uppsägning.

U

– Men hur...

B

– Du blir uppsagt på grund av arbetsbrist.

B's röst är kall, men ögonen ser rädda ut. Han reser sig och går bort till skrivbordet och kommer tillbaka med ett papper. U verkar inte riktigt närvarande, man kan se att han är skakad, han flackar med blicken. B lägger fram ett papper framför U.

B

– Skriver du på det här?

U

– Vad är det?

B

– Ett dokument som bekräftar att du tagit emot uppsägningen.

U

U tittar ner på dokumentet framför honom. Han kniper med käkarna och blicken blir dimmig. Han tar pappret håller det

framför sig och gör en ansats att försöka läsa vad som står. Men ger upp och reser sig plötsligt.

– Nej jag kan inte... nu. Jag, jag måste prata med någon först...

B

– Det är inget konstigt, bara ett dokument som bekräftar att du tagit emot...

U

– Inte, nu... Jag, jag har inte tid. Jag måste iväg till repetition. Jag måste läsa igenom det i lugn och ro. Jag kan inte...

B

– Du har tid, det tar bara någon minut, sätt dig ner.
B's röst har fått en irriterad ton. U sätter sig tveksamt ner och försöker läsa. Han har jackan och halsduken på sig igen och sitter längst ut på stolen. Han flackar med blicken och andas stötvis. Han släpper ner pappret på bordet.

U

– Nej, jag kan inte nu... Jag gör det inte...

B

– Nähä, då måste vi skicka ett rekommenderat brev hem till dig.
B låter riktigt sur.

U

Har rest sig igen
– Då får ni göra det...
Det knackar på dörren och den öppnas. B reser sig samtidigt som skådespelare P kommer in. B och P hälsar hjärtligt på varandra och skrattar. U passar på att gå sin väg. På väg ut passerar han B och räcker – utan att veta varför – spontant fram banden för att ta i hand, men B ser inte det utan vänder sig från honom, går bort till skrivbordet och svarar i telefonen som ringer. U skyndar

iväg bort i den långa, långa korridoren, han har bråttom. Han vill för allt i världen inte möta någon kollega.

Scen 4

En av de tre rollerna hämtar en matta och rullar ut den på scengolvet. De andra två äntrar mattan då den är utrullad och påbörjar ett samtal, medan scenen spelas ser den tredje rollen till att de andra två har de rekvisita de behöver vid rätt tillfälle.

Samtidigt, på en filmskärm visas en film där Gul kommer gående långt bortifrån mot kameran på en liten grusväg i ett stort landskap. Som en liten prick i fjärran syns Gul. Ibland i klipp hoppar Gul närmre kameran eller längre bort, det är en sorts sisyfos-vandring. Aldrig komma fram, ideligen backar och börja om.

Röd

– Vad är det du vill?³⁰³

Lila

– Det rör inte dig.³⁰⁴

Röd

– Du är död för mig.³⁰⁵

Lila

– Det är därför man inte kan strida med er.³⁰⁶

Röd

– Varför inlåter du dig i strid med en överlägsen fiende.³⁰⁷

³⁰³ Sarah Kane Ur *Törst* (Stockholm: Teatertidningen, 2004) sid 235.

³⁰⁴ Strindberg *Fadren* ur Naturalistiska sorgespel (Stockholm: Albert Bonniers, 1914) sid 43.

³⁰⁵ Kane (2004) sid 235.

³⁰⁶ Strindberg (1914) sid 43.

³⁰⁷ Ibid. sid 43.

Lila

– Om jag kunde vara fri från dig utan att behöva förlora dig.³⁰⁸

Röd

– Ja! Eget är det, men jag har aldrig kunnat se på en man, utan att känna mig överlägsen.³⁰⁹

Lila

– Nå, då skall du få se din överman en gång, så du aldrig glömmer det.³¹⁰

Röd

– Jag brukar berätta för folk att jag är gravid. De säger Hur gjorde du, vad tar du för nåt? Jag säger att jag drack en flaska portvin, rökte några cigg och knullade en främling.³¹¹

Lila

– Ut kvinna! Genast!³¹²

Röd

– Nedsatt omdömesförmåga, störd sexualdrift, ångest, huvudvärk, nervositet, sömnlöshet, rastlöshet, illamående, diarré, klåda, skakningar, svettningar, ryckningar.³¹³

Lila

– Ni ska inte begagna ordet sjuklig. Ser ni, alla ångpannor exploderar när manometern visar 100, men 100 är inte det samma för alla pannor; förstår ni? Emellertid, ni är här för att bevaka mig. Om jag nu icke vore man, skulle jag ha rät-

³⁰⁸ Kane (2004) sid 235.

³⁰⁹ Strindberg (1914) sid 43.

³¹⁰ Ibid. sid 43.

³¹¹ Kane (2004) sid 235.

³¹² Strindberg (1914) sid 45.

³¹³ Sarah Kane Ur *Törst* (Stockholm: Teatertidningen, 2004) sid 282.

tighet att anklaga, eller beklaga, som det så slugt kallas, och jag kanske skulle kunna ge er hela diagnosen, och vad mer än sjukdomshistorien, men nu är jag tyvärr en man, och jag har bara som romaren att lägga armarna i kors över bröstet och hålla andan tills jag dör. God natt!³¹⁴

Röd *Försöker överrösta lila*

- Må dagen då jag föddes förintas
- Må förmörkelsen slå den med skräck
- Må dess morgonstjärnor aldrig tändas
- Aldrig se gryningen slå upp sina ögon
- För den stängde inte dörren om min moders sköte³¹⁵

Lila

- Man kan inte hålla på och käka en massa skit hela tiden backa undan låta dom tro att dom kan ta för sig bara, vända andra kinden till för HELVETE det finns sånt som är mera värt som man måste skydda från skiten.³¹⁶

Efter repliken lämnar Lila mattan och försvinner ut i kulissen. Den andre, Röd, vänder sig till publiken och ler konstigt. Röd går långsamt fram mot publiken med ett inställsamt leende på läpparna.

- Är det någon som har ett rakblad?
- Är det någon som har ett rakblad?

Nu kan vi ju inte veta om någon säger ja, men troligtvis är responsen åtminstone inte omedelbar. Om det skulle inträffa att någon verkligen säger ja får Röd agera utifrån detta faktum. Annars måste Röd vara påstridig och fråga igen och igen och gå ut i publiken, krångla till det och börja prata om andra saker. Det absolut viktigaste i denna del av dramat är att Röd försöker

³¹⁴ (Strindberg 1914) sid 58.

³¹⁵ Kane (2004) sid 285.

³¹⁶ Sarah Kane, Ur *Krevader* (Stockholm: Teatertidningen, 2004) sid 56.

få publiken att svara, att vara öppen för svaret och låta samtalet pågå tills det tar slut. Filmen fortsätter på skärmen.

Scen 5

En ny röst kommer ur högtalarna (en ung kvinna läser):

Let there be no mistake: now, as before, individualization is a fate, not a choice; in the land of individual freedom of choice, the option to escape individualization and to refuse participation in the individualizing game is emphatically not on the agenda. That men and women have no one to blame for their frustrations and troubles does not mean, any more than it did in the past, that they can protect themselves against frustration by using their own domestic appliances or pull themselves out of trouble [...] If they fall ill, it is because they were not resolute or industrious enough in following a health regime. If they stay unemployed, it is because they failed to learn the skills of winning an interview or because they did not try hard enough to find a job or because they are, purely and simply, work-shy. If they are not sure about their career prospects and agonize about their future, it is because they are not good enough at winning friends and influencing people and have failed to learn as they should the arts of self-expression and impressing others. This is, at any rate, what they are told and what they have come to believe – so that they behave "als ob", "as if", this were indeed the truth of the matter.³¹⁷

Scen 6

Gul går fram till rampen och efter ett ljud av en typ gong-gong vänder rollen sig utåt publiken, balanserar som på en kant och resultatet blir att rollen verkar berusad, vilket förstärks av att lätt sludrig röst.

³¹⁷ Ulrich Beck & Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization – Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage Publications Ltd, 2001) sid VXI. Ur förord av Zygmunt Bauman.

Inom den neo-dramatiska teatern har den traditionella teatern och performance-teatern helt smält samman. Synen på "rollen", på "Dramat" har frigjorts från det förlegade dramaturgiska arvet. Men vad kanske viktigare är, teatern har frigjort sig från den ekonomiserade världens diskurs och blivit en konstart igen.

De två andra springer fram till den berusade rollen och bär iväg denna.

– Villig att strida för sin särart och sin självständighet. Vi har åter hissat kvalitetsflaggan och vägrar att framöver använda kvantitet som kvalitetsbegrepp.

Rollen som blir burens sprattlar så att de andra tappar taget. Lig-gande på golvet fortsätter pratet, de två andra släpar samtidigt iväg rollen över golvet.

– Det uppehållande dröjandet är därför den adekvata attityden inför konsten och, generellt, inför mötet med det främmande och med traditionen. Dröjandet är det som "egentligen utmärker konsterefarenheten"; dröjandet innebär inte att man spiller tid utan är snarare som ett "intensivt" växlande samtal, som inte är begränsat, utan varar till det är slut.³¹⁸

Efter att ha dragit ut den "pratande rollen" i kulissen kommer de två andra rollerna in på scenen igen. De ser lite vilsna ut. De går omkring lite planlöst kring varandra tills de möts och först mjukt sedan allt kraftfullare skjuter bort varandra med runda svepande rörelser. De "fastnar" i varandra till slut och blir en enbet.

Röd

– Vem är du egentligen?

³¹⁸ Hans-George Gadamer *Sanning och metod* (Göteborg: Daidalos, 1997) sid 12

Lila

– Hur menar du?

Röd

– Ja...

Lila

– Menar du som mig själv eller som roll?

Röd

– Roll?

Lila

– Jag fattar inte.

Röd

– Du fattar inte?

Lila

– Vem pratar du med?

Röd – *som en katt*

– Vem vill du att jag ska prata med... ?

Lila

– Jag känner det på mig, någonstans har jag nog alltid vetat det. Det ska väl vara fan om det måste gå så långt innan något händer, att det ska väntas så jävla många år, sen när det väl händer då vet man inte om man vill längre.

Röd

– Har du pengar att låna mig?

Lila

– Alla människor tror jag känner så någon gång i sitt liv...

Röd

– Vadå, att de är pankka? Det är ju inget man känner direkt, det är man ju...

Lila

– Nej, jag menar med, liksom ketchupen.

Paus

Röd

– Att allt kommer på en gång.

Lila

– Eller åtminstone aldrig så där lagom när och var man vill.

Röd

– Jag önskar att du aldrig sagt sådär.

Lila släpper taget om Röd och Röd går och rullar ihop mattan och slänger upp den på axeln, blir stående.

Röd

– Igår, jag menar igår.

Lila

– Fanns vi då? Fanns jag ett, två, tre.

Röd

– En mycket dum och egoistisk fråga.

Lila

– Glöm inte att jag sa vi; fanns **vi** då, sa jag!

Röd

– Sa **du** ja... men jag skiter i det nu, allt är blod.

Lila

– Har du tänkt på...

Röd

– ... Jag har tänkt på allt.

Lila

– ... att vi människor inte härstammar från aporna utan från gnuerna?

Röd

– Jaha och då vill du förstås förklara... ?

Lila

– Gnun är ett afrikanskt hovdjur av antiloptyp som lever i stora flockar på savannen. Deras skydd mot rovdjur är att de lever i flock, som vi människor, börjar en i flocken springa (av vilka jävla anledningar som helst egentligen, typ av ett getingstick, ett lejon eller en braskit), precis som vi människor, alla ska åt samma håll, ska en ska alla, slår aldrig fel. Men i den här gnuflocken, mitt i denna stora hord av kollektiva dammiga antiloptyper så finns det inte en enda jävel som bryr sig ett skit om en annan, alla bara springer på i sin egen lilla värld och hoppas att just jag ska klara mig, eller få ett knull eller vinna på POSTKODLOTTERIET!

Medan Lila säger detta bär Röd mattan den till vänster på scenen ganska långt fram, rullar så ut mattan och slätar till, plockar eventuellt bort något dammtussar.

Röd

– ... precis som vi människor...

Lila

– Ja... människan härstammar från gnun.

Paus, ganska lång, och på något konstigt sätt privat...

Röd

– Ärligt talat, så bryr jag mig inte så mycket om det bara jag får betalt och slipper stämpla.

Scen 7

Gul kommer in med bar överkropp och går fram till mattan. Gul stannar till bredvid mattan och tvekar innan hen ställer sig mitt på mattan. Ser uppfodrande på publiken.

Gul

– Hur fan tror ni det känns att stå så här framför er! Är det här verkligen nåt att ha, va? Varför ska jag stå här utan kläder och ni ska sitta där och titta, vad ligger det i det. Meningen är ju att... *tappar gnistan...* äh, skit i det.

En av de andra rollerna som står framför notstället på andra sidan scenen läser i pappret. Den andre står strax bakom.

Röd

– Nu står det här att jag INTE ska säga; "kladdigt" Jo, vadå...

Lila

– Ja, vadå då?

Röd

– MEN det är ju helt sjukt, jag kan väl inte inte säga det som står här, då blir det ju inget.

Lila

– Nu blev det det.

Röd

– För att jag inte gjorde som det stod.

Gul

Gul, kvar på mattan, fortsätter

– Hur mycket får man om man står med bar överkropp fram-

för en publik, på heltid? Alltså som en skådespelare, utbildad. 18 000 nyutbildad, 28 000 som 50-åring om du har jobb alltså. Men det ska man ju inte tänka på när man går på teater, då gäller bara nakna tuttar och kanske lite ... 35 000 kanske om man är stjärna, vad vet jag.

Vänder sig mot de andra på andra sidan.

– Hur mycket får Persbrandt i månadslön på teatern tror ni? 35 000, 50 000 på FAKTURA?

Röd

– Vet inte.

Lila

– Inte intresserad.

Röd

– Helt jävla skitointresserad.

Gul

– Han är ju inte ens bra... va? han är ju...

Lila

– ... Professionell.

Gul

– Ja, han är professionell... som... **Persbrandt**. Som sig själv...

Röd

– Sig själv? Det är han ju inte.

Gul

– Som rollen av sig själv som Persbrandt.

Lila

– Vi skiter i det här nu va, det är tråkigt prat.

Gul

– Som sin person som en roll som skådespelare, en roll som spelas i varje pjäs, varje film, varje krogbesök, varje intervju, likasamma...

Lila

– Jag tycker det här är olustigt...

Gul

– Vadå, att tala om en kollega?

Lila

– Ja

Röd

– Men gör du inte det hela tiden?

Lila

– Nä

Röd

– Med kollegor, i fikarummet, på krogen...

Lila

– Jo, men...

Gul

– Som en enda stor familj va?

Lila

– Jag bara säger... finns väl mer än han...

Det blir tyst, en lång tystnad. Dammet binner lägga sig. Roll-en på mattan, fortfarande med bar överkropp, tittar sorgset på publiken. Vänder sig inåt.

Gul

– Det började *paus* som något fantastiskt. Jag blev utvald av den här regissören till att börja jobba på teatern, jag menar jag bodde ju inte ens i stan då. Jag fick liksom göra en audition för honom och sen ringde teatern och ville ge mig ett kontrakt. Ja, var ju ganska nybakad så det kändes fantastiskt. Och i början minns jag egentligen inga konstigheter, minns inte att han sa... eller det kanske han gjorde, men jag sorterade liksom bort det, som om det inte fanns liksom. Sen så småningom när allt pirr av att börja på den här stora teatern lagt sig började jag känna av hans blickar. Och det är ju skit-svårt, man kan ju inte... det är liksom bara att avfärda, leva sig igenom, kan ju inte säga åt en regissör att sluta titta! Det ingår ju i jobbet. Men alla vet ju vad jag menar, alla som fått blicken som klär av en, vet vad jag menar... Och det svåra är tvivlet, tvivlet om att man är extra känslig om att man kanske missuppfattar, överreagerar. Det finns, eller det kanske det kan göra, men för mig fanns det ingen jag kunde prata med. Jag vet inte ens om jag gjort det även om det hade funnits, för jag skämdes.

– Sen börjande han säga saker som i förbigående, eller jag började ta in saker han sa i förbigående som han kanske sagt hela tiden, och... Kanske inte så märkvärdigt när man talar om det så här men: – Åh, titta vilken liten läckerbit som kommer här då... Eller om jag sa nåt så titta han på mig med den DÄR blicken som blir rent löjlig, som en parodi, men då: – Jaså, vad kom det för små ord nu ur den där lilla munnen. Samtidigt som han liksom sa att, jag vill ha dina läppar runt min kuk. Klapp på stjärten för att se att scenkostymen satt som den skulle, komma lite för nära vid instruktioner på scenen. Ville gärna visa hur motspelaren skulle ta i mig eller hålla om mig, lite för mycket, lite för länge... Lägga armen vänskapligt om en efter repetitionen och fråga vart ska du ta vägen nu då...

– Hem...

– Håhå...

– Sen var det inget mer. Förutom att det höll på så här

under hela repetitionsperioden. Att jag liksom kröp inåt i mig själv och började känna äckel. Äckel för honom och äckel inför mig själv som liksom fann mig i det här, och äckel inför kollegorna som liksom inte sa nåt, eller inte visade inför mig att "vi SER" och "HÖR". Och... *paus...* det kanske inte är så jävla märkvärdigt att vara skådespelare (fast jag tycker nog det faktiskt, om ni ursäktar) men det är märkvärdigt att ett yrke som ska vara så nära och öppet och man ska rota i erfarenheter och minnen och känslor, och så är det helt tyst om allt... sånt här... skit! Mer vad det inte... än att jag tappade självförtroende, tappade respekten för den här regissören och kände mig väldigt ensam och löjlig faktiskt, kanske överspänd av att detta fick sån plats i mig. Jag menar inga direkta närmanden, jo det var det kanske, men... *paus* Sexuella anspelningar, jo visst, men... *rycker inte på axlarna fast det känns så*. I alla fall blev jag inte våldtagen eller sexuellt utnyttjad i nån direkt fysisk mening, men... sen var det det där med...

Tänk att du har ett yrke där din arbetsledare kan föreslå att du ska klä av dig, och komma undan med det, att det kan vara en del av ditt arbete!

I slutet av pjäsen som vi repeterade fanns en scen där jag klättrade upp på ett sluttande plan på scenen och hade en skum monolog innan rollen dog och pjäsen var slut. Jag minns inte mer än så, det var mörkt på scenen förutom en strålkastare som följde mig medan jag klättrade upp för detta sluttande plan, som ett djur. Vad det var för text mins jag inte, men det handlade säkert om något viktigt om livet och konsten och döden. En dag mitt i repetitionsarbetet, efter ett antal veckor, sa han till mig att han tyckte jag skulle vara naken i den scenen. Det skulle tillföra något, sa han. Visst tänkte jag, jag vet nog vad det skulle tillföra i dina byxor, sa jag inte. Jag sa ingenting just då, men... Jag minns inte riktigt, men jag gjorde aldrig det. Jo, jag klädde av mig så mycket som möjligt utan att känna mig helt avklädd, vilket jag gjorde ändå, kanske ännu mer

eftersom jag tänkte att han tänkte att jag gjorde det för att han inte skulle se mig naken, vilket... vilken skit. Varje genomgång som vi hade efter genomdrag av scenen eller hela pjäsen i slutet av processen innan premiär kommenterade han denna scen på olika sätt, hur synd det var att jag inte... Inför alla sa han saker om mig, hur bra det skulle se ut, att det inte fanns något att skämmas för (skit på dig) att... Han kunde skoja och säga något om att man, "måste offra sig lite för konsten", och alla verkade tycka att det var lite kul när han sa så där. Och kanske tyckte alla i ensemblen att det var lite barnsligt av mig att inte bara göra som han ville, att jag borde "offra mig för konsten". Eller så tänkte de inte det. Problemet är kanske just det, att inte veta, att alla bara malde på som vanligt, för så här är det minsann att arbeta på teater, då måste man tåla lite skit.

På premiären, salongen var förstås full med folk, minns inte ett skit hur det gick, men inför sista scenen stod jag i kulissen och väntade på mitt stick att göra entré. Plötsligt skämdes jag något oerhört. Det kändes som om alla i salongen, jag vet inte hur många hundra, skulle se direkt på mig att "där var en skådespelare som skulle varit naken, men vågade inte...". Plötsligt kände jag mig fast, kände mig helt... ja, naken med underkläder på. Jag ville helst bara gå därifrån, men viste att jag inte kunde, inte fick, inte vågade, inte ville.

Jag klädde av mig helt och gjorde entré. Det fick bli så, orkade liksom inte stå emot, vara den där prettot som inte vågade offra sig för konsten...

Paus, tystnad rollen har liksom fästnat i en bubbla av sorg och vemod.

(Förlåt, jag... ska inte prata mer om det här nu... vill inte.)

Paus. En av de andra rollerna går snett bakåt på scenen nynnande på en folkmelodi går ut i kulissen och kommer tillbaka med tre stolar. Stolarna ställs på en rad framför publiken, rollerna sätter sig, paus. De tar fram var sitt papper som de läser ifrån.

Scen 8

Lila

– Epilog, vi lever i en kapitalistisk tid.

Gul

– I ett kapitalistiskt samhälle.

Röd

– När jag säger det finns det de som tänker, aha den där är vänster, eller kommunist, eller ännu värre.

Gul

– Vad skulle det vara?

Röd

– Vet inte, muslim?

Gul

– Mm...

Röd

– Men det är bara ett konstaterande, inte ett politiskt uttalande.

Lila

– Hur ska det kunna vara det, jag säger bara kapitalism.

Gul *skrattar*

– Det är ju nästan som man själv tänker, usch vad kommunism är dåligt, bara för man säger ordet kapitalism.

Lila

– Kapitalism, kapitalism, kapitalism *studsar upp och ner på sitsen* kapitalism, kapitalism...

Röd

– Lugna ner dig!

Lila

– Men det är ganska roligt att säga det: kapitalism...

Gul

– Tager du denna kapitalism att älska tills döden skiljer er åt...

Lila

– Vad ska man svara på det?

Gul

– Ja kanske, eller nej...

Röd

– Men vadå, om man säger nej, vad får man då?

Gul

– [Men om] det nu är så att kapitalismen håller på att förstöra livsförutsättningarna på den här planeten är det rimligt att vi försöker förändra **systemet**, snarare än **människan**. Och för att förändra ett system krävs först och främst att man förstår dess mekanismer – det är alltså hög tid att börja prata om kapitalismen!³¹⁹

Röd

– Kapitalism eller inte, allt är väl inte så jävla svart eller vitt; ”i mörkret är all kapitalism grå och alla pengar svarta”

Gul

– Kul.

³¹⁹ Borgnäs, Kajsa: ”Därför kan klimatfrågan inte lösas vid kyldisken”, DN 2013-10-15.

Lila

– Men vad menar du?

Röd

– Att det kanske i nuläget inte handlar om att välja. Ska vi ha det eller det systemet. Ska vi ha planhushållning eller Milton Friedman-kapitalism.

Lila

– Utan?

Gul

– Det kanske är frågan om vilken sorts kapitalism vi vill ha. Eller skit i kapitalismen, det är ju framtiden vi pratar om, eller hur, och den vet vi ju inget om. Vi snackar om visioner.

Röd

– Åh... !

Lila

– Ja, menar det, lyft på ögonbrynen, gör dig lustig, men det är faktiskt det det handlar om, att våga ha visioner, att våga vilja vara med, våga tänka.

Röd

– ”Tänka fritt är stort men tänka rätt är större... och störst är att *som en polis* tänka själv.

En av rollerna går fram till notstället. Läser texten som följer som ett tal, som ett politiskt tal, med en självklar ton utan sentimentalitet. Ljusen går ner och koncentreras kring rollen som talar, krymper ner och till slut försvinner helt.

Röd

Imagine there's no heaven

It's easy if you try

No hell below us

Above us only sky

Imagine all the people living for today
Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people living life in peace

You, you may say
I'm a dreamer, but I'm not the only one
I hope some day you'll join us
And the world will be as one

Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people sharing all the world

You, you may say
I'm a dreamer, but I'm not the only one
I hope some day you'll join us
And the world will live as one ³²⁰

Ljuset tonas ut och det blir nästan svart. Rollerna lämnar scenen långsamt samtidigt som en röst hörs ur högtalaren. Det är en 27 sekunder lång ljudinspelning från månlandningen 1969. Efter att ha landat på månen klockan 20:17:39 UTC den 20 juli 1969, steg Neil Armstrong den 21 juli 1969 klockan 02:56 UTC som första människa ner på månens yta med orden: "That's one small step for (a) man, one giant leap for mankind" ("Detta är ett litet steg för (en) människa men ett jättekälv för mänskligheten"). Nitton minuter senare stod även kollegan Edwin "Buzz" Aldrin på månen.³²¹

³²⁰ Lennon, John, *Imagine* (UK: Apple/EMI, 1971).

³²¹ Youtube: *1969: Neil Armstrong lander på månen* (DRP3radio).

Epilog

Framtiden finns den?

Ett försök att kollapsa tidigare teser, för att i ruinerna få något nytt att gro.

Med utgångspunkt i FN:s klimatpanel IPCCs larmrapport diskuterar Kajsa Borgnäs, doktorand i miljöpolitik och statsteori vid universitetet i Potsdam, kapitalismen:

Om det nu är så att kapitalismen håller på att förstöra livsförutsättningarna på den här planeten är det rimligt att vi försöker förändra systemet, snarare än människan. Och för att förändra ett system krävs först och främst att man förstår dess mekanismer – det är alltså hög tid att börja prata om kapitalismen!³²²

Utgångspunkten i Borgnäs resonemang är att förutsättningen för vår planets framtid snarare ligger i händerna på konsumtionsindustrin än på konsumenters presumtiva miljötänkande. I och med kapitalismens krav på evigt ökande omsättning är därmed framtiden en ideologisk fråga. Tillväxt som ekonomisk motor skapar irreparabla miljöeffekter. Miljöaspekten är i högsta grad en fråga som handlar om hela civilisationens överlevnad. Därmed är denna aspekt på framtiden naturligtvis även en fråga för konsten.

Ett problem för en individualiserad samtid är paradoxalt nog att bilder av framtiden inte längre förmår vara individuella,

³²² Kajsa Borgnäs: "Därför kan klimatfrågan inte lösas vid kyldisken", DN 2013-10-15.

framtiden tränger sig på med kollektiva scenarion av miljökatastrofer. Den egna explicita individuella förhoppningen på eller rädsla inför framtiden bleknar inför de enorma negativa utmaningarna vi har framför oss – global uppvärmning, ojämlik global fördelning, svält och bristen på rent vatten, exploatering av Arktis och energifrågor för att nämna några – som i sin tur starkt hänger samman med ett individuellt inrättat konsumtionssamhälle. Det ser varken särskilt ljusst eller hoppningivande ut. Var finns det individuella i allt detta? Vem är individen i detta sammelsurium av trasiga framtidstrådar som knyter sig i kroppen? För somliga blir svaret att ägna sin kraft åt just dessa frågor inom sociala rörelser eller lobbyorganisationer. För andra blir oron inför den framtida osäkerheten snarare en fråga om att skydda den egna familjens framtid, barnen med hjälp av cykelhjälm, GPS-telefoner och skjutsning till alla aktiviteter. Vissa skiter i alltihop. En osäker framtid som vi har svårt att föreställa oss – eller snarare undviker att visualisera eftersom det ställer krav på oss som individer – i ett ohållbart samhälle, hindrar oss att agera. Vad är det egentligen för mening att skriva om teater, organisation, kroppslig medvetenhet om framtiden snart inte existerar? Se hur argument vittrar sönder. Framtiden eroderar medan vi beträder den, vad ska skådespelaren med ”informell makt” till då? Hur ska någon kunna ”låta sig själv vara ifred” medan lungorna svider av överskridna gränsvärden av svaveldioxid, kvävedioxid och kväveoxider, partiklar och bly. Jag tar inte i, går inte för långt. Man måste vara realist eller: *mycket lätt att bli pessimist.*

Den franske sociologen Bruno Latour tar i *An Attempt at a Compositionist Manifesto* tempen på samtiden och kritiserar 1900-talets framstegstro:

If there is one thing that has vanished, it is the idea of a flow of time moving inevitably and irreversibly forward that can be predicted by clear-sighted thinkers.³²³

³²³ Bruno Latour: ”An Attempt at a Compositionist Manifesto”, *New Literary*

Hittills har vi försökt springa ifrån katastrofen liksom baklänges, utan att förstå att det är vi själva som skapar den alltmedan vi springer. Nu till slut vänder vi blicken framåt och ser plötsligt hur hela händelsekedjan från industrialismen genom moderniteten fört oss fram till avgrundens rand. Latour vänder sig mot bilden av *en sanning* eller *en lösning* till förmån för pluralistiska bilder av möjligheter, och emot myten att lösningen är en genomskådande kritik som kan avtäcka den sanna verkligheten. Striderna, där mänskligheten förgör sig själv, handlar om att få sin sanning etablerad som norm. Men det är inte möjligt, det finns inte tid för monologiska visioner, utveckling leder inte självklart framåt längre. Latour manar oss till att tänka nytt, att rekapitulera, att kompromissa och långsamt beträda ny mark; visserligen rör vi oss även i hans vision men inte i den riktningen som vi tidigare trott. Det handlar om att alla (alla) ska få komma till tals vid förhandlingsborden, även moder jord, men ingen går därifrån som förlorare och alla går därifrån utan att ha vunnit. Latour kallar sin vision för *compositionism*; som i komponera eller komposit, men också som kompost, kompromiss och dekonstruktion – alltså ett nyskapande hopbygge av idéer och kompromisser och omkonstruktioner.³²⁴

Visst kompromissa, men då måste alla först få en röst. Om människor har tystnat, vad finns det då att lyssna till? Jag möter dig gärna bara du möter mig först, vem ska först vända andra kinden till? Det ekar i korridorerna: "[f]ör att kapitalet ska ge vinst krävs ständigt växande produktion".³²⁵

Snart är det bara de korta kontrakten kvar att välja på, och Foucaults monster vandrar inte utanför diskursen längre, monstret står rakt framför oss och ropar, men vi hör inte på.

History, 2010, 41: 471–490. Citatet från s 473.

³²⁴ Komposit, ett konstruktionsmaterial där de ingående materialen var för sig har helt olika egenskaper som tillsammans bildar ett konstruktionsmaterial med nya egenskaper.

³²⁵ Kajsa Borgnäs: "Därför kan klimatfrågan inte lösas vid kyldisken", DN 2013-10-15.

Det flytande samhället – *liquid society* med Baumans ord – framstår klart och tydligt för oss först när isarna smält och Bryssel står under vatten. Min avhandling går mot sitt slut men spelar det över huvud taget någon roll om ledarskapet förändras om inte...?

Monstren griper tag i mig
För mig bort i glömska
Kvar vid foten av trädet
Står barnet och berättar
Sagor om livet

Ur askan kryper något fram, rör sig sakta. Någon reser sig längre bort och borstar dammet från kläderna. *Var det inte värre än så? Får vi gå hem nu?* Men det är lättare sagt än gjort, det är en lång vandring. Vi måste ta oss förbi de öppna fönstren, klättra tillbaka över broräcket, gå ner från banvallen, lyfta huvudet och se varandra. Kanske går det först inte att se något för allt damm och skit som yrt upp efter kollapsen, men en dag har det lagt sig och det klarnar sakta. Strindberg skriver att vi gråter för att ”ögonglasen skola tvättas ibland för att man skall se klarare” – vi gör det, (ja, vi gråter).

Ilskan har lagt sig en aning under åren, så för min del kan vi komma överens. Härom dagen var jag på teater. Mitt på dagen. En onsdag. En vuxenföreställning. Det var fullsatt. Kan vi enas om att teater är viktigt och att konsten är till för medborgarna? Kan vi vidare vara eniga om att kvalitet är viktigare än kvantitet, och samtidigt säga att publiken är viktig, det är ju för och genom publiken som berättelsen lever. Som tidigare har diskuterat i avhandlingen är teaterkonsten skapad under kollektiva premisser och dessutom är publiken en central del av all gestaltning. Finns det någon möjlighet att sluta ge bidrag till konsten och istället satsa på den, köpa in den, investera i det gemensamma? Är det någon som tror mig om jag säger att de flesta skådespelare *redan är* entreprenörer men inte primärt för att tjäna mycket pengar, utan för att kunna utöva sitt yrke?

Om styrelsen beslutar över teaterchefen borde inte då medarbetarna få bestämma teaterchef? Om jag säger:

– *Inrätta armlängds avstånd mellan det konstnärliga skapandet och ledningen på en teater!*

Då säger ledningen:

– *Det har vi redan här på vår teater!*

Men hallå, en *chef* är samtidigt *alla* chefer, en egen dörr med skylt är en tydlig bild i varje medarbetare, en chef är alltid närvarande även i sin frånvaro. När chefen tar hissen ner och greppar ett manus och tror att hon eller han plötsligt deltar arbetet under samma premisser som alla andra så är det ett stort misstag.

Orkar vi skapa en teater som ger utrymme även för de obekväma rösterna inom sin struktur, de som bevakar den konstnärliga processen och utgör kritiska stämmor? Som skribenten Jenny Nordberg skriver i en artikel: "Det borde finnas minst en jobbig på varje avdelning, som har dubbelt betalt enbart för att gå runt och vara jobbig och inte bli inbjuden till fredagskaffet."³²⁶

Hör ni också röster i huvudet (förföriskt musik):

– *Det är kapitalet som måste växa för att inte dö.*

– *Även om det sker på bekostnad av människor och miljö.*³²⁷

Något annat, nu när dammet har lagt sig och allt verkar stilla, vad är det som kommer krypande? Vad ber om vår uppmärksamhet, en stilla undran? Flera reser sig och tar tag i spillrorna och börjar sakta sätter ihop dem på nytt, på ett nytt sätt. Vi bildar annorlunda med samma.

Search for the Common, säger Latour.³²⁸ Jodå, men vilken; shabby, frugal, average, cheap, common, vulgar, paltry?³²⁹ Vad väljer du?

³²⁶ Jenny Nordberg: "De jobbiga är vårt enda hopp i motvinden", SVD 2013-10-18.

³²⁷ Kajsa Borgnäs: "Därför kan klimatfrågan inte lösas vid kyldisken", DN 2013-10-15.

³²⁸ Bruno Latour, "An Attempt at a Compositionist Manifesto", *New Literary History*, 2010, 41: 471–490. Citatet från s 488

³²⁹ tarvlig, gemensam, vanlig, allmän, ordinär, billig, simpel, frekvent.

Betydelsen av, och möjligheterna med, den kollektiva arbetsform som teatern i grunden är, måste nog vara kompromissen. Blir det svagt, blir det det? Men sakta nu, utan att tvinga sig på någon. Ser ni det händer något? Det kanske ändå finns en möjlighet. Nej, det måste inte det, vara svagt. Det blir inte det.

Tack

Tack ska alla ha som på olika sätt har hjälpt mig att komma till detta avslut. Tack alla som ställt upp när jag velat intervjua. Tack ska ni ha.

Tack Bo Eneroth för vänligheten att möta mig och dela med dig av dina tankar och resor i landet O... Tack ska du ha.

Tack Rikard Hoogland och Lars Johansson. Dina erfarenheter av hetluften har varit mycket viktiga Lars, och tro det eller ej Rikard, det blev en enkät till sist. Tack.

Tack speciellt mycket till dig Mikela Lundahl, som varit bihandledare och en VERSAL källa till kunskap utanför mitt räckhåll. Mycket tack.

Och tack Cecilia Lagerström, handledaren, som har varit just det: en hand att hålla i och en led att gå. Tack, tack.

Jag vill också passa på att tacka Radu Penciulescu som har haft en avgörande betydelse för min utveckling som skådespelare, tack.

Sist tack min familj för att ni finns kvar och står ut, Annika min värsta och bästa kritiker, tack.

Källor

Litteratur

Abrahamsson, Bengt, *Hierarki Om ordning, makt och kristallisering* (Malmö: Liber AB, 2007).

Alvesson, Mats, *Tomhetens triumf: om grandiositet, illusionsnummer & nollsummespel* (Stockholm: Atlas, 2011).

Alvesson, Mats & Deetz, Stanley, *Kritisk Samhällsvetenskaplig Metod* (Lund: Studentlitteratur, 2000).

Arendt, Hanna, *Människans villkor* (Göteborg: Daidalos, 1998).

Arendt, Hannah, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998).

Arendt, Hannah, *Om våld* (Stockholm: Bonniers, 1970).

Ambjörnsson, Fanny, *I en klass för sig Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer* (Stockholm: Ordfront, 2004).

Armbrecht, John, *The value of cultural institutions Measurement and description* (Göteborg: Bokförlaget BAS, 2012).

Ahrne, Göran, *Att se samhället* (Malmö: Liber, 2007).

Berdjajev, Nikolaj, *Historiens mening* (Skellefteå: Artos, 1990).

Bauman, Zygmunt, *Det individualiserade samhället* (Göteborg: Daidalos, 2002).

Bauman, Zygmunt, *Liquid modernity* (Cambridge: Polity press/Blackwell Publisher Ltd, 2000).

Beck, Ulrich & Beck-Gernsheim, Elisabeth, *Individualization – Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage Publications, 2002).

Beckett, Samuel, ”I väntan på Godot”, i *Tre Dramer* (Stockholm: Bonniers, 2006)

Beck, Ulrich, *Risksamhället* (Göteborg: Daidalos, 1998).

Bell, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976).

- Bhabha, Homi, *The Location of Culture* (New York: Routledge Classic, 2004).
- Bhabha, Homi "Det tredje rummet" ur *Globaliseringens kulturer*, red. Eriksson, Catharina, Eriksson Baaz, Maria och Thörn, Håkan, (Nora: Nya Doxa, 2011).
- Björk, Nina, *Lyckliga i alla sina dagar* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2012).
- Boal, Augusto, *Theatre of the oppressed* (London: Pluto press, 2008).
- Boholm, Annika, *Stora Landsvägen Goes Gottsunda, eller vad är det som går och går och aldrig kommer till E?* (opublicerat manus).
- Brecht, Bertolt, *Teater teori* (Borgå: tidskriften Arena, 1953).
- Brecht, Bertolt, *Om teater: Texter i urval av Leif Zern* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1975).
- Brook, Peter, *Den tomma spelplatsen* (Stockholm: Pan/Norstedts, 1969).
- Buber, Martin, *Jag och Du* (Ludvika: Dualis, 2006).
- Burchell, Graham, *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).
- Butler, Judith, *Könet brinner* (Stockholm: Natur och Kultur, 2005).
- Börjesson, Mats & Palmblad, Eva (red): *Diskursanalys i praktiken*, (Malmö: Liber, 2007).
- Clausewitz, Carl von, *Om kriget* (Stockholm: Bonnier fakta, 1991).
- Dahlén, Lena, *Jag går från läsning till gestaltning* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2012).
- DiMaggio, Paul J & Powell, Walter W, *The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields*, i *American Sociological Review* 48, 2 (April)1983.
- Eagleton, Terry, *En essä om kultur* (Göteborg: Daidalos, 2001).
- Edemo, Gunilla & Engvoll, Ida (red), *Att gestalta kön: berättelser om scenkonst, makt och medvetna val* (Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm, 2009).
- Ekenstam, Claes, "Utänför diskursens ordning vandrar blott monster", i *Kanon ifrågasatt*, Katarina Leppänen & Mikela Lundahl (red.) (Möklinta: Gidlund, 2009).
- Eneroth, Bo, *Orelationer: Undflyndets socialpsykologi* (Stockholm: Akademeja, 1987).
- Eriksson-Zetterquist, Ulla & Styhre, Alexander *Organisering och Intersektionalitet* (Malmö: Liber, 2007).
- Falk, Ann-Britt, *En grundläggande handling: byggnadsoffer och dagligt liv i medeltid* (Lund: Nordic Academic Press, 2008).
- Fisher, Mark, *Kapitalistisk realism* (Hägersten: Tankekrafts förlag, 2011).
- Flaa, Paul, et al, *Introduktion till organisationsteori* (Lund: Studentlitteratur, 1998).

- Florida, Richard, *Den kreativa klassens framväxt* (Göteborg: Daidalos, 2006).
- Folder, Magdalena, *Scenography in action* (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, 2005).
- Fornäs, Johan: ”Bryt med kulturkonservatismen” i *Socialistisk debatt* nr 2-3/1984.
- Fornäs, Johan, *Kultur* (Malmö: Liber, 2012).
- Forser, Tomas, *Kritik av kritiken: 1900-talets svenska litteraturkritik* (Gråbo: Anthropos 2002).
- Forser, Tomas (red.), *Humaniora på undantag* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1978).
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning* (Stockholm/Stehag, Brutus Östlings förlag Symposium, 1993).
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi* (Lund: Arkiv förlag, 2002).
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia, Band 1: Viljan att veta* (Göteborg: Daidalos, 2002).
- Fridolin, Gustav, *Blåsta: nedskärningsåren som formade en generation* (Stockholm: Ordfront, 2009).
- Furumo, Gunnar (red.), *Tågning eller Tystnad: Teaterförbundets guide till filmpolitiken*, (Stockholm: Teaterförbundet, 2009).
- Gadamer, Hans-George, *Sanning och metod (I urval)* (Göteborg: Daidalos, 1997).
- Garsten, Christina & Bergström, Ola, *Teorier om ordning och oordning* (Malmö: Liber, 2007).
- Göransson, Bengt, *Tankar om politik* (Stockholm: Ersatz, 2010).
- Hannula, Mika, *Allt eller inget: kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur* (GU: Art Monitor, 2005).
- Haraway, Donna, ”Situated knowledge: The science question in feminism and the privilege of partial perspective”, *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988).
- Haraway, Donna, *Primate vision: Gender, Race, and Nature in the world of Modern science* (New York, Routledge, 1989).
- Haraway, Donna, *Apor cyborger och kvinnor Att återuppfinna naturen* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008).
- Hatch, Mary Jo, *Organisationsteori* (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- Larsmo, Ola, *Djävulssonaten: ur det svenska hatets historia* (Stockholm: Bonniers, 2007).
- Hedin, Ulla-Carin, Månsson, Sven-Axel & Tikkanen, Ronny, *När man måste säga ifrån* (Stockholm: Natur & Kultur, 2008).

- Hermele, Kenneth, *Världens ordning: 60 år med Världsbanken och IMF* (Stockholm: Premiss, 2004).
- Hermele, Vanja, *Teaterchef och gatekeeper. Konsten att kanonisera med begreppet konstnärlig kvalitet* (Stockholms Universitet Centrum för Genusstudier Magisterkurs i Genusvetenskap VT/HT 2005).
- Hermele, Vanja, *I väntan på vadå? Teaterförbundets guide till jämställdhet* (Stockholm: Premiss förlag, 2007).
- Hermele, Vanja, *In som ett lamm, ut som en tigrinna* (Stockholm: Natur och kultur, 2012).
- Hettne, Björn, *Internationella relationer* (Lund: Studentlitteratur, 1996).
- Hobbes, Thomas, *Leviathan eller En kyrklig och civil stats innehåll, form och makt* (Göteborg: Daidalos, 2004).
- Holm, Ingvar (red.), *Teater 1: Polemik, teorier, manifest* (Lund: Studentlitteratur, 1970).
- Hoogland, Rikard, *Spelet om teaterpolitiken* (Stockholm: Teatertidningen förlag, 2005).
- Hoogland, Rickard: "Koffertmord på regionteatrarna?", *Teatertidningen* nr 3 2010.
- Höög, Victoria, *Upplysning utan förnuft* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 1999).
- Jackson, Norman & Carter, Pippa, *Organisationsbeteende i nytt perspektiv* (Malmö: Liber, 2002).
- Jakobsson, Ulf: "Marknadsinriktade reformer lönar sig – gör fler" (Stockholm: Svenskt Näringsliv, 2013).
- Jensen, Per: "Den missuppfattade dominansen" i *Hundsport och HundMagazinet*, nr 1–2 2003.
- Kandre, Mare, *Pesthuset* (Stockholm: Draken Teaterförlag, 2004).
- Kane, Sarah, *Phaedra's Love* (London: Methuen Publishing Ltd, 2001).
- Kane, Sarah, *Törst* (Stockholm: Teatertidningen, 2004).
- Kane, Sarah, *Kärvader* (Stockholm: Teatertidningen, 2004).
- Karlsson, David, *En kulturutredning: pengar, konst och politik* (Göteborg: Glänta produktion, 2010).
- KEA European affairs, *The Economy of Culture in Europe*, 2006.
- Klein, Naomi, *Chockdoktrinen* (Malmö: Ordfront, 2007).
- Kontext – kvalitet – kontinuitet: utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001–2005*, Vetenskapsrådets rapportserie 2007:06 (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2007).

- Krapotkin, Peter, *Inbördes hjälp* (Stockholm: Federativ, 1978).
- Kärreman, Dan & Rehn, Alf (Red.), *Teorier om ordning och oordning* (Malmö: Liber, 2007).
- Lagerström, Cecilia, *Former för liv och teater* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2003).
- Lagerström, Cecilia, "Artistic Research: A Transition into No Man's Land" i Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede (red.), *At the Intersection Between Art and Research. Practise Based Research in the Performing Arts*. (Århus: NSU Press 2010).
- Latour, Bruno: "An Attempt at a Compositionist Manifesto", I *New Literary History*, 2010, 41: 471–490.
- Lehmann, Hans-Thies *Postdramatic theatre* (Abingdon: Routledge, 2006).
- Lewan, Bengt, (red), *Världsdramatik 3. Det moderna dramat* (Lund: Studentlitteratur, 1990).
- Lindberg, Lisbeth, *Kultur som lokaliseringfaktor: erfarenheter från Tyskland* (Stockholm: allmänna förlaget, 1991).
- Lind, Hans (Red.), *Djurens beteende* (Stockholm: Forum, 1979).
- Lindh, Ingemar, *Stenar att gå på* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2003).
- Lorca, Federico Garcia, "Teaterns auktoritet", i Ingvar Holm (red.), *Teater 1: Polemik, teorier, manifest* (Lund: Studentlitteratur, 1970).
- Lundahl, Mikela, *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi* (Göteborg: Glänta produktion, 2005).
- Leppänen, Katarina & Lundahl, Mikela (red.), *Kanon ifrågasatt* (Möklinta: Gidlund, 2009).
- Magnusson, Lars, *Sveriges ekonomiska historia* (Stockholm: Tiden Athena, 1996).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi* (Göteborg: Daidalos, 2006).
- Mandestam, Jenny, *En kompis pappa och en yttlig djuping*.
- Martinsson, Harry, *Vägen till Klockrike* (Stockholm: Bonniers, 1998).
- Mech, David, *The Way of the Wolf* (Stillwater: Voyageur Press, 1991).
- Mech, David & Boitani, Luigi (Red.), *Wolves Behavior, ecology, and conservation* (Chicago: The University of Chicago press, 2003).
- Norberg, Johan, *T25* (Stockholm: Timbro, 2004).
- Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, (London: Verso, 2009).
- Regeringens proposition 1974:28, *Kungl. Maj:ts proposition angående den statliga kulturpolitiken*.
- Regeringens proposition 2009/10:3, *Tid för kultur*.

- de los Reyes, Paulina (red.), *Postkolonial feminism* (Hägersten: Tankekraft förlag, 2011).
- Rowell, Thelma, *Social Behavior of Monkeys* (England: Penguin Books, 1973).
- Regeringens proposition 1974:28.
- Regeringens proposition 1996/97:3.
- Regeringens proposition 2009/10:3.
- Revel, Jean-Francois & Ricard, Matthieu, *Munken och filosofen* (Stockholm: Natur & Kultur, 1999).
- Riksdagens protokoll 1987/88:41.
- Rynell, Erik, *Action reconsidered* (Theatre Academy Helsingfors 2008).
- Sandel, Michael J., *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Market* (New York: Farrar Straus and Giroux, 2012).
- Shakespeare, William, *Macbeth* (Stockholm: Ordfront, 1986).
- Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling – strategier för tanke och kropp* (Stockholm: Carlssons förlag, 2007).
- Solnit, Rebecca, *Gå vilse. En fälthandbok* (Göteborg: Daidalos, 2012).
- SOU 2009:16 *Betänkande av Kulturutredningen* (Stockholm: Fritze, 2009).
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen: om skådespelarens arbetsmoral och teknik; valda texter* (Möklinta: Gidlunds förlag, 1986).
- Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv* (Stockholm: Frölen & comp, 1944).
- Stockholms Stadsteaters årsredovisning 2008.
- Strasberg, Lee & Hethmon, Robert H., *Strasberg at the actor studio* (New York: Theatre communication group ink., 1965).
- Strindberg, August, *Fadren i Naturalistiska sorgespel* (Stockholm: Albert Bonniers, 1914).
- Strindberg, August, *Ett drömspel* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1923)
- Tunström, Göran, *Juloratoriet* (Stockholm: Bonniers, 1983).
- Tjäder, Per Arne, *Den allvarsamma lekplatsen* (Stockholm: Arbetarkultur, 1984).
- Todd, Sharon, *På väg mot ofullkomlighetens pedagogik: mänsklighet och kosmopolitism under omprövning* Stockholm: Liber, 2010).
- Virilio, Paul, *Försvinnandets estetik* (Göteborg: Korpen, 1996).
- Williams, Raymond, *Keywords* (London: Fontana Press, 1988).

Winsborough, David, Kaiser, Robert B. & Hogan Robert: "An evolutionary view: What followers want from their leaders", *Leadership In action*, Nr 3 juli/aug 2009.

Žižek, Slavoj, *Violence* (London: Profile Books LTD, 2009).

Dagspress, film, radio, tv samt digitala källor

Ahlström, Anna: "Melodifestivalen kostar 800 000 kronor", P4 Västernorrland 2010-02-03.

Amble, Brian: "Leadership and dominance", management-issues.com 211-10-11.

Andersson, Lars Gustaf: "Om konstnärlig forskning", i *Skola och samhälle* 2011-01-15.

Barkman, Clas: "Bemanningsföretag tar över teaterjobb", DN kultur 2013-03-13.

Borgman, Björn & Joelsson, Lena: "Stockholms Stadsteater: Analys av förutsättningarna att upphandla verksamhet", (Stockholm: Ernst & Young, 24 maj 2013).

Brander, Maria & Collin, Malin: "Så mycket lägger städerna på schlagern" Expressen 2012-09-19.

Beckett, Samuel, *I väntan på Godot*, svensk översättning L Patrik W Johansson, tillgänglig på www.poeter.se.

Beckman, Åsa: "Jag tänker fortsätta högakta Jaime Oliver", DN 2013-06-23.

Borgdorff, Henk: "Artistic research and Pasteur's quadrant", Gray Magazine nr 3, 2007.

Borgnäs, Kajsa: "Därför kan klimatfrågan inte lösas vid kyldisken", DN 2013-10-15.

Ekström-Frisk, Eleonor: "Teaterchefen fick sparken direkt", GP 2013-11-08.

Friberg, Ulf: "Holm borde skämmas", DN 2006-04-06.

Friberg, Ulf: "Farlig tystnad", DN 2008-05-21.

Friberg, Ulf: "Försvar för dem som kränker", GP 2010-02-19.

Friberg, Ulf: "Teaterchefen som feodalherre", DN 2011-03-01.

Greider, Dan, "Referat från Sven Wollters 'föreläsning' den 20/4 2009" (Göteborg: Blå stället, opublicerat manus 2009).

Hallberg, Lasse: "Så mycket kostar Melodifestivalen", Sundsvalls tidning 2010-09-15.

Halevy, Nir: "Leadership and dominance", Management-issues.com 2011-10-11.

Johansson, Lars Anders: "Rädda kulturen från det offentliga förlamande hand", Newsmill 2012-12-14.

Josefsson, Dan: "Novemberrevolutionen: den okända statskuppen", SVT, 2004.

Lennon, John, *Imagine* (UK: Apple/EMI, 1971).

Lindeborg, Lisbeth: "Hur gick det sen för städerna som satsade på kultur?", Aftonbladet 2004-12-08.

Lindroth, Malin: "Smittbärande litteratur", GP 2006-06-11.

Lundahl, Mikela: "Konflikt, konsensus eller kompromiss? Eller om konsten att hålla två tankar i huvudet samtidigt." Jönköpings Museum, 2010. Tillgänglig via www.academia.edu.

Nordberg, Jenny: "De jobbiga är vårt enda hopp i motvinden" SVD 18 oktober 2013.

Ring, Lars: "Spara en fråga om trovärdighet", SvD 2004-04-01.

Rudin, Tomas, "Stanna upp, tänk om, gör rätt", Pressmeddelande från socialdemokraterna i Stockholms stadshus, 2013-09-20.

SCB: "Länens arbetskraft: Utvecklingen de närmaste decennierna", Information om utbildning och arbetsmarknad 2003:2.

Sjöström, Mia: "Fast jobb en hägring för skådespelare", SVD 2009-04-27.

Sjöstedt, Madeleine: "Nya sätt att tänka ger mer kultur", SVD 2012-10-20.

Skawonius, Betty: "Delat ledarskap finns inte för mig", DN 2008-08-14.

SVT Kulturnyheterna 2013-10-22.

Sundhage, Pia: *Sommar*, Sveriges radio P1, 2011-07-26.

Stülhoff Sörensen, Jens: "Det postdemokratiska samhället", Sveriges Radio, OBS!, 2013-10-07.

Stülhoff Sörensen Jens: "Censuren på arbetsplatser är ett demokratiproblem", Newsmill 2011-03-24.

Teatertidningen (Stockholm: Ek. fören. Nya Teatertidningen, 2008).

Trier, Lars von, *Direktören för det hele* (Film, 2006).

Egna Källor

Bo Eneroth, intervju våren 2009.

Pelle Grytt, brev 2009.

Bengt Göransson, e-post 2013-11-18.

Ronnie Hallgren, intervju våren 2013.

Hanne Kjöllér, e-post-diskussion 2007-03-29.

Jaan Kolk, intervju våren 2013.

Intervjuer med skådespelare från Göteborgs och Stockholms Stadsteater under perioden 2012–2013.

Brev från skådespelare under perioden 2006–2013.

Enkät till 117 skådespelare i hela Sverige, genomförd mellan 17 november och 8 december 2013. Olika åldrar, kön och anställningsformer var representerade. 48 stycken svar inkom. Enkäten var anonym och undersökningen internetbaserad.

Bilaga

Enkät skådespelare

Enkäten gick ut till 117 stycken skådespelare i hela Sverige 2013-11-17. Olika åldrar, kön och anställningsformer var representerade. 2013-12-08, när enkäten stängdes, hade 48 stycken svarat. Enkäten var anonym och undersökningen internetbaserad.

Kryssa i och svara på frågor. Vid några frågor kan en del behöva kryssa i flera alternativ. Först några frågor om dig själv och din professionella bakgrund.

När är du född:

19.....

Är du:

| | |
|--------|--|
| Kvinna | |
| Man | |

Vad har du för utbildning inom skådespelaryrket:

| | |
|----------------------------------|--|
| Enbart gymnasieutbildning | |
| Högre teaterutbildning i Sverige | |
| Utbildning utomlands | |
| Sjävlärd/ "lärling" | |

Hur länge har du arbetat professionellt som skådespelare?

| | |
|--------------|--|
| 0-2 år | |
| 2-5 år | |
| 5-10 år | |
| | |
| 10-20 år | |
| Mer än 20 år | |

Hur ser din arbetssituation ut just nu?

| | |
|---|--|
| Tillsvidareanställning (Fast anställning) | |
| Tidsbestämt kontrakt 2 år eller längre | |
| Korttidskontrakt mindre än 2 år | |
| arbetslös | |
| Medlem i teateralliansen | |
| Arbetslös | |
| Jobbar med annat | |

Vilken form av anställning har du övervägande haft under din verksamma period.? Numrera i en skala där 1 är den anställning du haft mest.

| | |
|------------------------------------|--|
| Fast anställning | |
| Korttidskontrakt 2 år eller längre | |
| Korttidskontrakt mindre än 2 år | |
| Medlem i teateralliansen | |

Viken sorts teater har du huvudsakligen arbetat på? Numrera där 1 är den sort du arbetat mest.

| | |
|--------------------|--|
| Institutionsteater | |
| Frigruppteater | |
| Länsteater | |
| Privatteater | |
| Egna produktioner | |

Arbetsplatsen

Några frågor kring din arbetsplats. Är du för tillfället arbetslös eller anställd av teaterallianser svara på frågorna utifrån ditt senaste engagemang?

Hur trivs du på din nuvarande arbetsplats?

Har du möjlighet till att upprätthålla eller vidareutveckla din kompetens inom arbetsplatsens ram? Workshops... etc.

Ja nej

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
|--------------------------|--------------------------|

Ge exempel:

Känner du engagemang i din arbetsplats?

Ja nej

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
|--------------------------|--------------------------|

Tycker du att du har möjlighet att påverka din arbetsplats eller arbetssituation?

Har din arbetsplats(er) förändrats på något sätt under den tid du varit verksam där? I så fall på vilket eller vilka sätt? Finns det möjlighet att diskutera arbetsplatsen under arbetstid? Finns det organiserade möten där ni har möjlighet att diskutera arbetsplatsen?

Hur fungerar kommunikationen mellan chef och skådespelarna? Har kommunikationen förändrats under din verksamhetstid?

Har möjlighet till inflytande förändrats sen du började arbeta som skådespelare?

Har möjligheterna för skådespelarens hantverk förändrats något under din verksamma tid?

Ja nej

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
|--------------------------|--------------------------|

Om det har förändrats, på vilket sätt har det förändrats och vilka är konsekvenserna?

Berätta eller uttryck något som du inte haft möjlighet till inom frågornas ram.

Summary

This thesis is divided into a prologue, four acts and an epilogue.

Prologue

This work has its origins from my own practice. During the years since I graduated from Malmö Theatre Academy in 1989, I have worked as an actor and director in many different constellations, contexts and at many different theatres. My most long-standing employer was the Stockholm City Theatre, where I was employed for fourteen years. At some point along the way, I became angry. Maybe it was in a small meeting room on the tenth floor of the Stockholm City Theatre, when the theatre manager at that time stated for us present actors that *everyone is replaceable*. In retrospect, I find this statement from the early 1990's as a kind of demarcation, indicating when the restructuring of established theatres took off. My anger grew over how the theatre became increasingly driven by the need for more blockbusters and, by virtue of this, more stars that attract audiences.

Act 1

Much has happened in the years from 1990 through today, both in society in general and in the area of theatre. Naturally, since the theatre operates in society and must relate to and be a part of it. However, the theatre is a vulnerable place, called into question by ideologues and politicians with different agendas. Neoliberals promote the view that culture to a great degree must be financially sustainable. Theatre

workers have experienced, during a relatively short period, major changes in their labour market: from a stable ensemble theatre to a theatre dominated by temporary freelancers. This has occurred quickly and is pervasive. As the economic climate during the 1990's hardened, conditions of employment for all forms of agreements have deteriorated. The consequence of this is evident, among other things, in a silence on the theatres based on anxiety for repression. Something I have experienced myself and learned in interviews with and in testimonies from other actors. How do silence and anxiety affect the actor's craft and what are their consequences for actors as they exercise their profession? What counter strategies are available? The object of this thesis is to find answers to these questions.

The Swedish theatre may need an artistic "witness", a person whose job is to be critical, a fool if you like, who tells inconvenient truths. Every theatre has a safety officer, why not a safety officer specifically for the artistic process? According to the French philosopher and historian of ideas Michel Foucault, a monster symbolizes what lies outside the preferences of a specific practice. Perhaps this would be a fitting epithet for such a person, an artistic monster who observes processes. Foucault describes an outside and an inside of discourse or practice. The truth may be told outside, but the truth may only be valid inside the boundary.

How openly can one think in the cultural sphere? Who are the police of discourse, are there a few or is it everyone who subscribes to the discourse? Could criticism and resistance be a possible long-term goal for the development of the Swedish theatre and actors' work? My idea of art derives precisely from needs, necessity. Culture is one of the foundations of our existence as human beings. Culture is associated with being human; it springs from a need to explain our existence as thinking individuals.

Artistic research may generally be described as research about art in all forms. For me, artistic research is an exploration of how to describe professional experience of theatrical

art, the formation of artistic knowledge. Transformation of this quiet knowledge into academic writing has been a process, in part blind. One of the major challenges has been trying to transform anger and frustration in the workplace from angry opinion pieces into a form of writing that is thoughtful, investigative and legible. The investigation and the critical focus on my own profession derives, in other words, from my own experience and my knowledge, but is dissociated from the space of theatre through my current position in academia.

The analytical instruments or methods that were inspiration for this thesis are mainly from discourse analysis, but also hermeneutics and critical theory. A commonality among the three theoretical traditions is that they combine an overall perspective with interpretation. I understand discourse to be a particular way of talking about and understanding the world. Every discourse contains a framework of what may be said and done in a certain context, of the truths that may be exposed.

In this thesis and in my analysis of the actor's craft, I use concepts and theories from other areas, such as History of Ideas, philosophy and sociology. I am using organizational theory as a work tool for understanding the theatre's development during the investigative period. My intention is to reflect on the impact of this period on the art of the theatre, to analyse and identify possible strategies for the actor in a new and different context.

Act 2

In this chapter, I discuss the connection between the theatre's organization and the surrounding society and the actor's craft in relation to the theatre's organization. The period is limited to between the 1990's and today. What is the impact of social changes on the theatre as institution in general and the actor's situation in particular? Of course, there are many

different forms of experience in the field of theatre, but here I am concentrating mainly on institutional theatres. Thinker Zygmunt Bauman calls our post-modern time “liquid modernity”. A society that fills up, fills in and flows everywhere, a society that is difficult to adapt to, you have to go with the flow or drown.

During the crisis period in the late 1980’s and early 1990’s, widespread social changes occurred in Sweden. There was an ideological shift in the 1990’s, often depicted as necessary from a socio-economic viewpoint, not least from the Swedish business community. Some debaters and politicians divided society into nourishing and draining sectors of society, the theatre, of course, belonged to the draining sectors. Practically the entire political establishment was convinced of the necessity of these economic and political changes. An important result was that national and municipal institutions were privatized (if not already). Above all, it was decided that they would operate in accordance with principles known as ‘new public management (NPM)’, which mimics the management style long dominant in many private companies. The approach, which has come to dominate, means that municipal and national companies are most efficient if they are managed in the same way as private for-profit companies. Nationally and municipally owned companies – which have an expressed social mission – in this way have received ever-greater demands to improve efficiency and reduce costs. The worst economic crisis in Sweden since the 1930’s made this ideological change possible and legitimate: we could go from a mixed economy to a pure, decidedly market society, where more and more of our interpersonal dealings became products to be sold. This is one of the reasons I have for calling our time the “era of the capitalist theatre.” During this era, certain public funding of culture called “aid” becomes a subject of ideological rhetoric and a way to describe its operations as draining “the taxpayer” like parasites.

Theatre organizations (or institutions) in Sweden are based on a hierarchic tradition and thus the risk is that they, in

their structure, remain conservative and reproduce repressive categorizations, although it has become better over time. Sweden has legislation to regulate employment and fight preferential treatment and discrimination. Despite this, injustice persists. The gatekeeper effect creates problems and men with power who “are not against equality” wait passively for women to “help themselves.” If we do not question our own automated patterns of thinking, it will take a long time before the new models become valid for us. What motivates us, what is accepted in our common collective discourse, cannot be changed by political or moral decisions. At least not in a hurry. These old patters must be worn down, again and again, to be changed. According to Foucault, we think inside the discourse, we think what the discourse allows to be thought, and to change the way we think, the discourse itself must be changed. To achieve a change in discourse, or the performative models that we live with, we need to “exercise” our prejudices and consider what the basis is for our own actions or thoughts.

Crystallization is a term for describing a hardened organizational form. It is typically used to describe the necessity of structuring an organization in certain situations. Examples may include the absolute hierarchy of belligerent military units or when a fire brigade is sent out. It applies to an organization in critical situations that faces an internal or external threat. There are signs that the entire Swedish theatre as an organization has crystallized and become hierarchic during the period of investigation.

Today free movement reigns among institutions, between free and private theatres. The upside is that mobility means more people get a chance at temporary employment, more constellations provide greater variety and new meetings can stimulate the arts. The downside is that the unique character of individual theatres becomes watered down and risks disappearing in its entirety. The dialectal or local theatre language no longer becomes a matter of opinion or choice, but is just about casual encounters and momentary expres-

sions. Plus the contradictory fact that same actors, over and over again, get temporary employment. It also affects the actual art form, the actor's craft. Short-term contract positions and movement between theatres make actors lose their artistic loyalty to the theatre where they are currently employed. This loyalty is replaced by a "mandatory" financial loyalty, based on supply and demand.

The concept of strong leadership is often based on ideas about "natural hierarchies". Machiavelli's very widespread and influential *The Prince* is sometimes considered – perhaps unfairly – a model for "bad" leadership with built-in hierarchies based on a relationship of domination in which the goal justifies the means. Someone has to lead the pack, the strongest. This ranking positions individuals according to their relative strength. But not even among wolves, which often exemplify power based on physical superiority, can pure dominance and submission be found. Dominance and leadership do not necessarily stand together. Hanna Arendt distinguishes between power and violence in a similar way, violence is not an extension of policy or leadership. She means that power starts when a number of individuals transfer power to someone who is to act in their stead, or on their behalf.

Act 3

In this section, I recapitulate situations from my own experience and problematize traditional artistic craftsmanship, an craftsmanship that today finds itself in a new reality. What does contemporary society demand from acting and what is required from contemporary society to sustain such acting? I summarize my own method and brainstorm about a creation method in a post dramatic time.

I believe that acting is limited in the capitalist theatre. In today's Sweden, capitalist generated entities restrict the selection within art forms. There are many different criteria to select an actor for a role, but in the capitalist theatre one

dominates: the *saleable* actor. Capitalism has a short-term focus without a sense of history. The consequences of capitalism are in radical opposition to tradition. It is insensitive to other values such as equality, equal opportunity and justice, unless the theatre or the actor benefits from proffering these values. The capitalist theatre only works with a short-term memory, whatever worked best last time will probably work well again. Therefore the same actors tend to be featured in big roles, again and again, continually. How flexible and visible must we make ourselves to fit into the capitalist culture?

The actor must constantly use herself as a tool when creating; her body, voice, experiences, memories and imagination. But even when the actor adorns the role interpretation with all this “private” essence, there is no “selfhood” standing there. The actor creates, through her experience and expertise, the opportunity for the observer to complete the performance to a creation. Theatre workers often speak of the encounter with the audience as the moment when the drama comes to life, when everything falls into place. That is when you, as an actor, begin to understand your role. This may be linked to the fact that it is not until that point that the role is truly put together; the energy created by the audience empowers us to put together the last vital bits of role creation. But what we are really experiencing in the encounter with the audience is *the audience's* unique ability to create! I am convinced that what we create on stage (whether we call it a role, a play, creation) washes over the audience in a pulsating flow and like a distorted echo is returned, recreated in this encounter into something whole. It is perfected outside the actor in the encounter/exchange with the viewer. I believe that we cannot seriously talk about creation character development without involving the audience, who are not just spectators but also co-creators. In fact, we do not know who we are without the reflection of the other, in this case, the spectator. Arendt uses the term “open identity” to describe a searching identity construction. An approach that I think fits in well with the searching and risk-taking work of the actor.

An actor needs to have access to her entire personality to create the best portrayal possible. This means that, to work optimally, she should see herself not just as a piece of the whole, but as a piece which in itself contains the entirety. Supported by sociologist Bo Eneroth, I call this “informal elbow room.” This means that this work requires an open-minded atmosphere and a somewhat secure framework so the actor has the strength to delve down and use her range of personality and her own personal experience in a professional working process – a form of controlled chaos. To perform is to relate to limitations, and to limit unforeseen events. The freedom remaining within these limits is, despite all the safety nets, very scary. Most people have experienced how it feels to stand in front of others and speak, how scary it may seem, even though the written speech is available and everyone is listening politely with concentration. The essence of acting is to risk making mistakes, to dare to fail. It is in this gap, between doing what is expected and overextending yourself and falling, that exciting creation takes form. But in order to do this, the actor must have access to the entire range of her instrument and know that a floor is there to catch her fall.

To understand the actor’s approach to a role, I see it in terms of three different strategies: to stand *behind* the role, to *be in* the role or to stand *in front of* the role. To stand *behind* the role is dominated by an intellectual approach, perhaps one can associate it with Brechtian theatre. *Being in* the role is rather an emotional approach, inspired by Stanislavsky’s method acting. The third option, to stand *in front of* the role, best reflects the time we live in now, our time’s imprint on theatrical gestures. Standing in front of the role means that the role is shaped by the actor’s “persona.” Here you really do not act out different roles instead the actor creates *one* role of the “actor” that she carries with her throughout her career. The same role is played over and over again; the difference is in the costume. One reason for this derives from the cult of recognition. Theatres sell performances based on “well-

known personalities” and the “well-known personality” gets work thanks to being “well-known”. It would be extremely wasteful and foolhardy in a portrayal to erase her winning personality, to “become” someone else. The role of yourself as an actor that you have developed during your career must be visible in and through the portrayal you are currently working on. It even becomes dangerous to “disappear” into a role.

The modern post dramatic theatre explores the events of the encounter in the space, and follows no given dramatic framework. “The role” is not important in itself, but often the actor is in focus (or the space and the audience). The modern actor does not abide in given collectives or in old traditions and creates her own space. The modern actor is strong, private and *wilful*. In this situation, it is important to discuss what the post dramatic theatre means according to the acting, the importance of creating a foundation for the actor that captures the lack of linear, psychologically motivated structures. For the theatre’s future, it is important to problematize the traditional bourgeois theatre and perhaps completely hand over the traditional narrative, which is what a large part of world drama consists of, to other media and concentrate on exploring communication and the freedom/limitation of space-time.

The actor’s task is thus to both establish a form and create freedom, to break out of what is predetermined. This is tricky and leads back to the question of leadership and how the climate and structures at a theatre work. My belief is that leadership authority is won in every individual situation – in the eyes of your coworkers. As a leader you have to earn the space, the time. The absolute value of power, that a position in itself provides, is fertile ground for abuse. My task as an actor is to “challenge limitations without breaking agreements,” while the task of management should be to create the “space” where this can happen, space for the actor’s “informal power”. This is the security I am convinced brings quality to the theatre and which develops the art of acting.

Time is really the only thing we have, our moment on earth is borrowed time. We try, to the best of our ability, to fill it with meaning. Time is also an extremely important aspect of artistic work. Artistic work takes time. The rate of production has accelerated, i.e. the number of works made in a theatre has increased considerably during the 1990's and perhaps even more in the 2000's. A result of this is that an actor in a theatre acts more and more often: there is no longer time for recovery and reflection. How will the art of acting develop if there is no space to reflect on what you have done as an individual, group or theatre? To, as an artist, not have time for reflection is to slowly impoverish the act of creation. Bauman describes democracy as a constant translation between the public and the private, and, unless this translation works, democracy is undermined. This can be transferred to the stage. Where democracy lives in the constant encounter between private and public, you can similarly see the continual transformation of experience in the theatrical work as a dialogue between the professional artist and the private individual. When this interaction is interrupted or hindered by, for example, time constraints artistic development stops.

The age of individuality is reflected in blank faces. Individuality in this context does not stand for clarity and accountability; it stands for liberation, to escape. Nobody wants to take responsibility, a condition that philosopher Hannah Arendt calls nullocracy, "a tyranny without a tyrant." A potent myth is that individualism guarantees the genuine, the personal, the original, something that challenges conformity. However, the individual unfortunately does not stick out. Individuality hides itself in a collectivism based on likeness normalcy. Mimetic isomorphism is a concept from organisational theorists DiMaggio and Powell who describe the likeness norm. The concept represents the imitation of others stemming from one's own insecurity. Through a mimetic process, you hope to attain the same level as the person you are trying to emulate. The security that I consistently write about should not be defined as anything overly protective or divor-

ced from reality, but rather the stability of an interpersonal and lasting dialogue. We find ourselves caught in a conflict between economism's requirements of utility, profiteering and instrumental effects and the artist's need for searching, testing and reflection. What the cultural practitioner needs is the security to dare to throw herself into uncertainty. An essential paradox of art is precisely the need to fail in order to succeed. There is neither time nor space for this in the nervous, capitalist era. The battle is between the capitalist instrumental view of culture and the intrinsic view of culture, a view that does not really have any political affiliation today. How can an art form that can be radical and that many – especially neoliberal advocates – call leftist at the same time be conservative, as suggested above? In my view there are several reasons. One is that there is great interest in joining and participating in the theatre world, while the theatre world has a strong guild spirit with a very high entrance threshold. It is a difficult industry to “break into” and therefore those who got in stick together and accept the hierarchical rules that have “always” existed, even though they contradict other ideals that many actors cherish. It is like being initiated into a secret order. To be initiated into an order means attaining a better status while also accepting the order's rules and rituals. The community is strong; traditions are important. Protecting the group and each other is essential.

One can undoubtedly say that money and theatre need not have anything to do with each other. All that is required for great theatre is an actor and an audience, and – in line with what is described above – the portrayal is created between them. However, if you look at the theatre that exists in our time, and how it is funded, there are, of course, economic constraints. Concepts that were introduced and discussed in this text – such as “informal power”, “automated structures”, “allowing yourself to leave your self alone” – actually fall back on ideas about *the actor's economised form of acting* which is a result of the economic discourse we are engaged in. What is required of an actor is that she must both be present at the

time in the space and be independent of it, which of course, is a real paradox. But with an director, a theatre and a group of actors currently working on a performance formalize their starting points, and give space for the individuality, perhaps the actor can conquer the space for both the creation and the codetermination necessary.

To create space within the institution for informal power for the actor; how do you create this in an institution today? Is it even possible in a theatre based on a kind of fickleness, a readiness for rapid restructuring and relocation if necessary? At the same time, it is an immensely sluggish organization in which planning is made several years into the future, since you have to catch directors, actors, playwrights and others from the sea of freelancers and get them to commit at the right moment before someone else does. One would think that this is a contradiction, but it is not. The reflexive time is dependent on the inherent inertia to such an extent that this “inertia”, i.e. planning, becomes the absolute foundation around which the theatre can work flexibly. No one may question the foundation since the theatre’s future depends on planning for its survival. This is also a remarkable effect of the capitalist short-term focus: it requires extensive feedback and planning. Flexibility is minimal, the ability to be really up-to-date is very limited, when the planning is set years ahead of time – which in part is related to *not* having a permanent ensemble. A capitalist bureaucracy that Mark Fisher calls “market Stalinism”. The capitalism that should create greater flexibility has given rise to greater bureaucracy. What is needed to improve the possibilities for theatre work is to question NPM-controlled feedback, or reformulate the structure for managing this kind of business. It requires perhaps a type of leadership that is culturally interested and knowledgeable, and not just politically motivated, based on the conditions and needs of art, not economism.

Sociologist Bo Eneroth uses non-relation (derelation) to designate a non-negotiated relationship. In his mind, he is working with chaos as a normal state and various events as

specific instances of unpredictability. I have made a mental note of these thoughts when I watch the actor's work in the reflexive theatre. In line with the post dramatic theatre, what is needed – if not a theory or method – is structure around the actor's craft. We need a courageous way of acting that dares to challenge theatrical convention and astound the audience.

We therefore need pockets of creativity that are protected from the theatre's hierarchy. How this is created is perhaps difficult to fathom, but maybe the function of a fool in an organization, as I mentioned earlier, could be a guarantor for this. A person who makes power and control clear to the entire organization and, above all, clear to those who possess it. We need gaps, pockets in the theatrical machinery to make space for the remarkable.

Act 4

This act is a dramatic performance of the thoughts and reflections that have sprung from the text this far. It is a free, sometimes titillating banal dialogue between some roles (presented as colours), myself, and possibly an audience. Here is an excerpt:

Yellow goes to the ramp and after a sound like gong-gong, the role turns to face the audience, balances as if on an edge and the result is that the role seems drunk, which is reinforced by the slightly slurred voice.

Within the neo-dramatic theatre, traditional theatre and performance-theatre have fused together completely. The view of the "role", of "drama", has been released from the outdated dramaturgic heritage. However, perhaps more importantly, the theatre has freed itself from the economising world's discourse and become an art form again.

The other two run to the drunken role and carry it off.

– Willing to fight for its distinctive character and independence. We have rehoisted the flag of quality and refuse to use quantity as a *concept of quality*.

The role that is carried struggles so the others lose their grip. Lying on the floor, the talk continues. At the same time, the two others drag the role across the floor.

– Sustaining delay is therefore the appropriate attitude when facing the arts and, in general, before meeting with the foreign and tradition. The delay is what “really characterizes the experience of art”. A delay does not mean that time is wasted, but is rather like an “intense” lively discussion, which is not limited and lasts until it is over.

After having dragged the “speaking role” offstage, the two other roles take the scene again. They look a little lost.

Epilogue

The future, is there one? This epilogue is an attempt to collapse previous theses, to get something new from the ruins to grow.

In reference to the alarming report from the UN’s climate panel IPCC, Kajsa Borgnäs, doctoral student in environmental policy and government theory at the University of Potsdam, discusses capitalism. She highlights the importance of trying to change the systems rather than the person, and that one must then understand their mechanisms. The premise for Borgnäs’ reasoning is that the fate of our planet lies more in the hands of the consumer goods industry than with consumers’ supposed environmental thinking. Since capitalism requires ever-increasing turnover, the future thereby becomes an ideological issue. Growth as an economic engine affects

the environment irreparably. The environmental aspect is very much an issue that involves the survival of our entire civilization. This aspect of the future is therefore an issue for the arts.

A problem for an individualized era is paradoxically that images of the future are no longer capable of being individual, the future is breaking in with collective scenarios of environmental disasters. One's own explicit, individual hope for or fear of the future, pales in comparison to the huge negative challenges facing us – global warming, unequal global distribution, hunger and lack of clean water, exploitation of the Arctic and energy issues, to name a few – that in turn are strongly associated with a consumer society built around the individual. It does not look particularly bright or hopeful. Where is the individual in all this? What is really the point of writing about theatre, organization, or bodily awareness if the future soon no longer will exist? The future is eroding as we enter it, what is the use of an actor with “informal power” then?

In *An Attempt at a Compositionist Manifesto*, French sociologist Bruno Latour takes the pulse of contemporary life and criticizes the 1900's belief in progress. So far, we have tried to run away from disaster, and backwards as well, without understanding that we are the ones creating the disaster while we run. Now, finally, we look to the future and suddenly see how the entire chain of events from industrialism through modernity brought us to the brink. Latour rejects the image of *one* truth and *one* solution and embraces the benefit of the pluralist image of possibilities. The battles, in which humanity is destroying itself, are about having one's own truth established as the norm. But that is not possible, there is no time for monologic visions, progress does not necessarily lead forward anymore. Latour urges us to think in a different way, to recapitulate, to compromise and slowly tread new ground. It is about everyone getting the opportunity to be heard at the negotiating table, even Mother Nature, but no one walking away as a loser and everyone leaving without

having won. Latour calls his vision compositionism; as in compose or composite, but also like compost, compromise and deconstruction – in other words, an innovative jumble of ideas and compromises and redesigns.

Sure, compromise, but everyone must first get a voice. If people have fallen silent, what is there to listen to? It echoes in the corridors: “ever-growing production is necessary for capital to generate profit”. Soon only very short contracts are left to choose from, and Foucault’s monsters do not wander outside the discourse anymore, the monster is standing right in front of us and calling out, but we are not listening. Bauman’s *liquid society* becomes clear to us first when the ice is melted and Brussels is under water.

But out from the bits and bobs something emerges, creeps forward, moving slowly. And from the ashes of the ruins someone else rise, brush the dust away. My anger has subsided somewhat over the years, so, for my part, we can get along. The other day I was at the theatre. At midday. On a Wednesday. (Not a children’s play). It was sold out. Can we agree that the theatre is important and that art is for everyone? Are we also in agreement that quality is more important than quantity, and can we at the same time say that the audience is important? It is for and through the audience that the story comes to live. As previously discussed in the thesis, the art of theatre is created under collective preconditions and the audience is a central part of the artistic creation. Is there any way to stop giving aid to the arts and instead back them up, invest in it, invest in the community? Does anybody believe me if I say that most actors *already are* entrepreneurs but not mainly to earn a lot of money, but to be able to practice their profession? If the board directs the theatre manager, shouldn’t then coworkers get to choose the theatre manager? If I say: “*Establish an arm’s length between artistic creation and the management of a theatre!*” Then management says: “*We already have that at our theatre!*” But a *manager* is simultaneously *all* managers, an own office with a sign is a clear picture to each coworker. A manager is always present, even

in her absence. When a manager takes the elevator down to stage floor, grabs a script, and thinks that she or he suddenly is participating in the work in the same conditions as everyone else, that's a big mistake.

Do we have the strength to create a theatre that provides space even for the uncomfortable voices within its structure, those who are guardians of the artistic process and remain critical voices? The importance and possibilities of the collective work on which the theatre is fundamentally based, must lie in compromise. Will that be weak? No, it doesn't have to be, be weak. It will not.

Abstract

Title: Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?

English title: The Capitalist Actor – Artist or Provider?

Language: Swedish, with an English Summary

Keywords: actor's craft, the individual actor, theatre leadership and organisation, actors and capitalism, theatre and new public management, post-dramatic theatre, theatre in change, informal power, artistic research.

ISBN: 978-91-7374-813-1

The dissertation revolves around an actor's craft as a changing craft. Theatre workers - like many other professions in Sweden – have experienced major changes in the labour market during a relatively short period of time. In what way has capitalistic ideology changed society over the last 25 years, and in what way has this affected the actor's craft, and what impact has been experienced? What strategies can the field of the theatre, in general, and the actors, in particular, use to create space for the development of the craft of acting in a new era?

The different parts of the dissertation attack the questions mentioned above from a number of different angles. References from other disciplines such as philosophy, the history of ideas and sociology, which are placed in dialogue with the theatre in this dissertation project, are all-important.

In the first part of the dissertation, the author positions the research and himself and also presents the methods used and the theories from other disciplines through which he discusses the issues to be addressed.

The next section discusses leadership and organisation through the 1990's until today. The economic crises that affected Sweden during this time not only produced fairly extensive changes for publicly funded theatres but also brought about a changing balance of power in theatres.

Theatrical craft is discussed in the next section, where the main questions addressed are: In what way do changes in power relations affect the actor's craft? What is the actor's craft and who is really portraying the role? Actors in fact need what the author would like to call "informal power" in relation to their craft; however, this informal space, the author argues, has been cut back.

The fourth act in this dissertation consists of the text of a play, which adopts a freer and more associative approach to the issues discussed, and, as part of the discussion, is staged in a publicly funded theatre in connection with the actual public defence of the dissertation.

The Epilogue carries and drives issues towards a changing future – if this future exists.

