

TEXT 2 AV 2: WEAR IT LIKE A CROWN

FRÅN "AKADEMIKER" TILL "DRAMATURG"

Början till ett nytt projekt

Man brukar säga att varje projekt innehåller början till ett nytt. Oavsett om det uppstod ur *Inside Out* eller inte så hade Tilde i alla fall redan under dessa samtal tankar på ett nytt projekt:

TB: Och då så skulle jag kunna tänka mig, som nu för nästa projekt, så har jag väldigt mycket aningar, jag jobbar ju egentligen intuitivt, jag är ju inte en sådan som skissar upp. Utan jag har en massa scener eller berättelser, med just de artisterna, som jag skulle vilja undersöka. Om jag skulle drömma, då skulle jag kanske först vilja jobba med det materialet och se vad är det, och också jobbat med vem är dem. Till exempel så skulle jag gärna vilja jobba med [...] Henrik [Agger, red.] och Louise [Bjurholm, red.]] [...] Sen har jag saker som växer mellan Henrik och Louise. Jag skulle vilja att Louise ska bära Henrik, vilket inte är en omöjlighet tror jag. Då skulle jag vilja jobba med det, och Henrik han sitter fast i en soffa eller kan liksom inte komma upp, han vill massa saker, men det drar honom ner [...]

Och sen utifrån att man har jobbat fram materialet, då se "vad är det", man har skapat en värld, och så börja därifrån skriva ett manus. Som man sen gör. Och där är det också svårt: vem ska skriva det manuset? [...] Men jag tror att [dramaturger] är en viktig yrkeskår. Precis som att: varför har teater dramaturger? Jo, det är för att det behövs den friktionen, det ögat, behöver det bollplanket. Så även om inte vi ska göra på samma sätt, och det är olika språk, så tror jag att det är en funktion som hjälper en föreställning framåt. För att nå i alla fall de bottnar som jag är intresserad av att hitta till. Så jag tror att jag på nåt sätt i nästa produktion kommer att jobba med en... men det skulle kunna vara att jag frågar om du vill vara dramaturg... (TB, under samtalen om Inside Out)

När jag drygt ett halvår senare blev tillfrågad om jag kunde tänka mig att vara med i processen med nästa föreställning på nära håll som dramaturg, tror jag att det hade ganska mycket att göra med dessa samtal. Att jag genom mitt lyssnande hade visat förståelse för de svårigheter som uppstår rent dramaturgiskt när man arbetar med cirkus. Men att man förstår ett projekts svårigheter rent principiellt, betyder inte att man kan undvika alla svårigheter i ett nytt projekt. I stället uppstår det nya svårigheter att ta ställning till; man kanske också upptäcker att även om man trodde att man talade samma språk, så behöver det inte vara så i alla situationer; och man

kanske blir konfronterad med sitt eget sätt att arbeta och sitt eget sätt att se på scenkonst.

I denna monologiska undersökning kommer jag att försöka återvända till detta projekt, och vad min position inom projektet betydde för den förståelse jag fick av arbetet med *Wear it Like a Crown*. Jag kommer därför att återvända till två frågor: vad lärde jag mig om scenkonst och cirkus genom att delta i processen på så nära håll, och på vilket sätt satte det indirekt strålkastaren på mitt arbetssätt? Därmed återvänder jag också till viss del till mitt arbetssätt som akademiker eller humanist eftersom mitt arbetssätt är påverkat av de metoder jag är bekant med via mina discipliner. Jag kommer också att återvända till några av de frågor som redan har diskuterats, men nu utifrån min position som deltagare i projektet *Wear it Like a Crown*. Jag vet inte om min monolog kommer att vara lika självvranssakande som Tildes, men till mitt stöd i denna retur till projektet har jag mina anteckningar, de texter som producerades under repetitionsprocessen, filmmaterial, samt förstås minnet.

I dramaturgens mantel

När det bestämdes att jag skulle ingå i processen, bestod upplägget i att jag skulle vara "dramaturgisk samtalspartner, skapa berättelsen, hålla koll på dimensionerna och teman" (egna anteckningar, 6/10 2009). Mitt sätt att förhålla mig till dramaturgens roll i denna text, är däremot inte utifrån en position som yrkesdramaturg (eftersom detta inte är min främsta aktivitet). Det handlar snarare om en sorts utfrågande inställning: vad betyder det att arbeta som dramaturg inom cirkus, på vilket sätt påverkas mina metoder (som cirkus-, dans- och teatervetare) av det, och på vilket sätt påverkar det mitt sätt att tänka som forskare? Jag vill med andra ord inte påstå att jag har de rätta svaren på hur man bäst arbetar som dramaturg – det lämnar jag med varm hand till dem som är specialister på det – utan är snarare ute efter vad det tillför mitt perspektiv som forskare.

ATT SE EN IMAGINÄR HELHET VIA FRAGMENT

Från empati till tankeläsning

Min förmåga att sätta mig in i Tildes sätt att tänka, och jag skulle nästan vilja säga hennes fantasi, blev testat redan i den första fasen av projektet, innan kollationeringen. Innan repetitionsprocessen började träffades vi ett antal gånger för att diskutera projektet, och för att Tilde skulle kunna sätta mig in i de idéer som låg bakom föreställningen. Framför allt gällde det de fragment och element som skulle ingå i den: scenografins utformning, de medverkande artisterna och Tildes idéer om deras karaktärer, objekt och

effekter som på olika sätt var tänkta att ingå. Vi diskuterade också möjliga arbetsmetoder och tillvägagångssätt.

De element som fanns redan i början av processen var:

- Tematiska idéer om att bära sin rädsla och sina särdrag, identitet, individ och kollektiv.
- En idé om att cirkusdisciplinernas dimensioner skulle finnas med, fast på ett underliggande sätt.
- En skiss till föreställningens visuella utformning med den centrala kronan, ett rått uttryck med obearbetade material och synlig teknik, färgskalan på kostymerna i rött och grått.
- Grunden i karaktärerna: Henrik och hans förvirring, Louise och hennes förhållande till kläder och ytan, Jespers androgyna geishaliknande uttryck [Jesper Nikolajeff]. Några artister kom in i bilden lite senare: Davids metalltänder [David Eriksson] och lättsamma uttryck, Fofos smil [Fouzia "Fofu" Rakez], och Shannons [Savage] påle.
- Objekt som skulle vara knutna till karaktärerna: Henrik/soffan, Louise/kläder och skor, Jesper/knivar och motorsågar, Fofu och David/pingisbollar; samt andra objekt, t.ex. hattar.

Det fanns också mycket som senare inte blev en del av föreställningen, t.ex. fanns det tankar på att Molly Saudek på något sätt skulle ingå via film.

Det som inte fanns, och var tänkt att utvecklas utifrån det fysiska materialet och repetitionerna var: karaktärernas utveckling och den överordnade berättelsen (fast i en mer fragmentarisk och mindre linjär form än i *Inside Out*), samt en idé om hur de olika scenerna, objekten, idéerna o.s.v. skulle ligga i förhållande till varandra i föreställningens struktur. Tanken (enligt vad jag kan rekonstruera) var att dels arbeta fram en preliminär scenordning, men framförallt att arbeta med de olika delarna och idéerna "på golvet", genom sceniska improvisationer baserade på olika principer. Improvisationerna skulle vara – och var – undersökningar av objekten/tekniken och deras möjligheter, samt några för föreställningen grundläggande fysiska metaforer: verbet "att bära" (att bära sin kropp, att bära objekt, att bära varandra), samt olika rumsliga energier (avstånd – närhet). Eller som jag senare noterade: "Impro: objekt, rum/riktning, tid, fysiska metaforer (bära, lyfta, push, pull), psykisk situation."

Att se en imaginär helhet genom hundratals fragment

Eftersom det är dramaturgens arbete att skapa struktur och sammanhang, var det under jullovet min uppgift att försöka skapa en preliminär scenordning utifrån de element och fragment som Tilde hade presenterat för mig. Jag hade därför med mig en lista på element/fragment, som innehöll följande moment:

Henrik: Tyngdklot, I soffan del 1-2-3, Rita i luften, Upp och ner i taket – evt. hålla David i fötterna, medan David stutsar bollar, Rita på plexiglas – rita in de andra i tavlan, spela situationer, Tappa rösten. Jesper: Gå på glas, På snurrtavlan (? Samma som knivkastarnummer?), Tömna armar, Evt. bära alla sina saker, Motorsågar, Knivar från taket, Knivkastarnummer, Boll i flätan, Louise: Balans – Molly, Skor, Magnettröja, Evt. repa upp tröja, Parakro, Under madrassyget, Lösa kläder som kroppsdelar/hålla ihop kroppen, Magnetkläder, Gå på huvuden, David: Släpa människor med tänder, Pingpong jonglering, En massa pingpong bollar, Evt. stickade saker i munnen, Sytråd i tre delar, Klättra i tyg med boll, Trolla ur munnen – sprider sig till andra, Sugproppar, Jongleringstrick, Straightjacket – jonglering utan armar, Nacksnurr – Foffo och David, Balans med ballong och vinglas, Tandborsta tricks, Spika ner en spik med pingpong bollar, Balansera kniv med sabel på, Golfboll – Jesper slår iväg den, Trapets med Foffo, Foffo: Trapets med David – vill inte ha honom upp dit (antingen sent eller väldigt tidigt), Med walkman, Tyg, Pingis jonglering, Stickning?, Stutsbollar – Foffo bär David, Shannon: Påle – där de andra är med, lyfter, slänger, Påle på hängande påle/svingpåle, Rullskridskor, Styltor (evt. kombinerat), Springa mot pålen/David/Henrik, Annat/gemensamma: Hattarna/hattdans, Hänga i hattarna, Itusågade damen, Sugproppar på dörren, Bära kroppar, Skuggspel/lina – Domino till skuggspel, Ring mobil, Scener runt karusell, Dörren, Plastpåse, Lucka upp ur golvet, Elefant, Skrattande apa, Persienner/bildspel – visa klipp

Där satt jag så: på golvet bredvid julgranen med ett åttiotal stora och små aktioner/idéer/scener/infall som jag hade klippt isär på små lappar, så jag kunde börja det stora pusslet.

Eftersom jag ändå är en strukturerad människa, försökte jag gå så systematiskt som möjligt till väga. Jag la upp olika förslag på struktur utifrån olika principer som finns i föreställningen: en där jag tog dimensionerna som utgångspunkt, en annan där jag försökte samla ihop alla dessa scener/idéer/aktioner/infall till större block, en tredje där jag baserade den överordnade strukturen på principerna ”cirkulation/repetition” samt ”att bära relationen/livet/skillnaden (via dimensionerna)”.

Man kan fråga sig vad detta egentligen var en övning i? På ett sätt var det inte bara en övning i att skapa struktur, eller att skapa mening i ett fragmenterat material. Det var framför allt en lärdom i hur svårt det är att se den helhet en annan person föreställer sig utifrån de fragment vi kan kommunicera till varandra. Även om jag var insatt i alla teman, element, aktioner och fragment, var det inte självklart att se den föreställning Tilde föreställde sig. Det var en sorts omvänd hermeneutisk övning: vi går mellan del och helhet, när vi ser eller analyserar t.ex. en föreställning. Men när vi enbart har delarna, hur föreställer vi oss då helheten? En annan sorts

hermeneutik behövs för att hantera den föreställning som ännu inte har en helhet. Det är möjligen samma rörelse, men mer kaotisk eftersom den helhet man refererar till hela tiden är imaginär.

Även om jag satt ensam under julgranen och funderade på hur jag skulle skapa ordning i alla fragmenten, vore det fel att tro att det var jag som på egen hand gjorde basstrukturen till föreställningen. I slutändan, i ett senare skede där strukturen sågs över igen, var det faktiskt inte ens mitt förslag till struktur som blev utslagsgivande. Däremot förekom det kontinuerliga samtal om strukturen, där principerna och ordningen långsamt klargjordes, och där nya element och förslag till nya scener också kontinuerligt tillkom. Dels precis innan repetitionsprocessen, och dels när de sceniska improvisationerna började visa nya vägar i materialet.

Från fragment till principer

Om det inte var möjligt att få en fullkomlig överblick över strukturen än, kunde jag om inte annat försöka få en överblick över mitt eget arbetsområde. Eftersom sammanfattning och ordning är en akademikers styrka – även i kaotiska lägen – försökte jag inför kollationeringen att åtminstone få överblick över förutsättningarna för det förestående arbetet:

Överordnade strukturer för det dramaturgiska arbetet:

Generell tematik: att bära sin skillnad, sitt utanförskap, sina relationer, livet

PRINCIPER:

Återupprepning/ cirkulation

Bära

Inkastat

TEMATISKA PRINCIPER:

Vänster/ Höger hjärnhalva

Risk och Möjligheter

KONSEKVENSER:

Relationer/ ensam, Isolation/ delaktighet, Utanförskap/ gemenskap

DIMENSIONER (och strategier till bärandet):

Samarbete – alla, Balans – Louise, Tillit – Fofu, Allt är möjligt – Shannon, Misslyckas – Jesper, Närvaro – David, Hängivenhet - Henrik

METOD:

Improvisation utifrån objekt

Rum, riktning, tid (inkastning, cirkulation)

Fysiska metaforer, (a) Bära/lyfta,putta,dra. b) Utanförskap/delaktighet, isolation/gemenskap)

Dimensionerna (karaktär)

Tematisk princip. Hjärnhalvorna vänster/höger samt Risk och Möjligheter,

Syfte:

att skapa sammanhang, koherens, i ett icke-narrativt material

hitta strukturella principer som understryker problematiken

Min roll som dramaturg:

Att hålla överblick över de strukturer som konstruerar föreställningen

Att formulera, artikulera de strukturer och principer föreställningen behöver och förstärka dem.

Artikulera de olika nivåer i arbetet för att kunna fasthålla de olika elementen och hitta den nivå de hör hemma (ex. strukturell nivå, karaktärnivå, koreografisk nivå etc.)

Det vill säga: skapa lite ordning i kaos, eller visa att det finns ordning i kaos

Jag vet inte om jag lyckades med detta, att skapa lite ordning i kaos, och om det blev ordning på det hela till slut, så var det i alla fall inte enbart min förtjänst. Men kanske min röst bidrog lite till det ändå. För det var kanske min enda funktion: att vara en röst. Även om man ibland blev överröstad.

ARBETET ”PÅ GOLVET”

De sceniska improvisationerna

Arbetet ”på golvet” (i labbet eller i repetitionsprocessen) var på många sätt det jag hade sett fram emot mest. Att den insikt och kunskap som uppstår på golvet har andra nyanser och är fysiskt förankrade på ett mer specifikt sätt än den analytiska utgångspunkt man kan ha som observatör, var en näraliggande hypotes. Men att formulera detta är långt ifrån enkelt.

Under de sceniska improvisationer där jag var närvarande, hade jag mycket att tänka på: assistera Tilde med idéer till nya förslag på vilka uppgifter hon skulle kunna ge artisterna, uppmärksamma intressanta ögonblick när något klarnade och skulle kunna bli intressant att ha kvar i resultatet, se hur detta förhöll sig till de planerade scenerna – om det kunde ingå i en existerande scen, borde vara en egen, eller om ett element eller fragment skulle kunna kastas in i just denna scen. Och därutöver att försöka vara uppmärksam på vad det var för typ av kunskap som uppstod i de sceniska improvisationerna.

Det första som blir uppenbart är förstås detta: det beror på ur vilket perspektiv man ser det, och vilken funktion kunskapen knyts till. De

närvarande personerna – artisterna, regissören, en dramaturg, koreograf eller producent, har olika men delvis överlappande funktioner, och befinner sig på olika platser i förhållande till materialet. Grovt sagt skulle man kunna dela upp det i två olika positioner: de som gör materialet och den fysiska gestaltningen på scengolvet, och de som iakttar dem, kommer med förslag, och väljer ut.

Lite naivt hade jag kanske föreställt mig att jag, när jag var närvarande vid repetitionsprocessen, skulle få ett närmare och mera aktivt förhållande till materialet. Jag tänkte mig att det inte längre skulle vara något jag enbart betraktade utan att det var något jag skulle vara med och forma. (Något jag hade erfarenhet med från de sceniska föreläsningar jag jobbade med parallellt i mitt eget arbete och där jag även själv konstruerade det fysiska materialet). Det skulle dock visa sig att denna barriär var ganska svår att överbrygga. Jag var ju fortfarande där som betraktare av materialet, i en konstant kamp för att försöka förhålla mig aktivt agerande i förhållande till det.

Framför mig befann sig artisterna, som aktivt provade och utvecklade materialet. Improvisationerna var oftast baserade på en viss scen, t.ex. ”dominoklossarna”, och artisterna fick till uppgift att undersöka olika möjligheter. Till en början var dessa möjligheter ganska abstrakta och baserade på de fysiska metaforerna, t.ex. ökat avstånd, ökad närhet, att bära eller bli buren. I dessa improvisationer framkom frön till sådant som sedan testades ytterligare, t.ex. när artisterna började göra en spiral av dominoklossarna. Det krävdes sedan ytterligare många (jag menar riktigt många) improvisationer för att göra om detta så timingen blev rätt. (I slutändan bestämdes det ändå att det var mest praktiskt om spiralen ställdes upp i pausen). Eller också behövde flera sådana improvisatoriskt uppkomna moment kombineras och bli del av samma scen. Artisterna förkroppsligade de möjligheter som fanns i utgångspunkten, d.v.s. i objekten och anvisningarna, och deras skicklighet bestod i att fånga upp dessa möjligheter i och via spelet.

Som observatör var jag inte en del av detta spel och mitt enda sätt att träda in i det var via språket – något som per definition betyder en viss fördröjning. Denna skillnad i förhållningssätt mellan aktörerna på scenen och aktörerna bredvid scenen, och möjligheten för att överbrygga den, sågs tydligt i Tildes rörelsemönster: i ena ögonblicket satt hon på den pilatesboll som hon hade utnämnt till regissörsstol, i nästa sprang hon upp på scenen för att fysiskt visa en artist hur hon trodde något skulle kunna göras, så att artisten kunde prova det igen. Det var med andra ord inte bara genom det verbala språket som de betraktande funktionerna hade inflytande på den fysiska gestaltningen.

Att överskrida den fysiska barriären

Eftersom en del av min forskning går ut på att förstå konsekvenserna av olika typer av engagemang i och närhet/distans till det konstnärliga arbetet, försökte jag även under denna process att vara fysiskt involverad när det var möjligt. Jag lade ofta mina egna träningstillfällen i anslutning till arbetet – mest av praktiska skäl, men det gav också anledning till mer informella samtal med artisterna. Dessutom försökte jag under repetitionsprocessen att delta fysiskt så mycket som möjligt, genom att vara stand-in i arbetet med att hitta praktiska lösningar, eller medan det sattes ljus. Jag hade gärna velat kunna säga att detta bidrog till helt nya insikter, men så klockrena var inte dessa erfarenheter.

Ett sådant exempel på fysisk involvering, var under arbetet med tygscenen. Detta var en scen som man fick kämpa med på alla sätt och vis. Tilde hade en vision kring denna scen, och även om alla andra hela tiden var på gränsen att ge upp, insisterade hon på att fortsätta. Det var framför allt logistiken som gjorde att just den här scenen blev trögarbetad och svår att tro på för artisterna. För det första var det svårt att klippa tygerna i rätt längder, så det gick mycket tid till detta. För det andra var själva scenen svår att genomföra: det var krångligt att hissa tygerna upp och ner, och att klättra i dem var lättare sagt än gjort eftersom de fastnade i varandra. Det var ett typexempel på den typen av scen där man sitter bredvid och tänker ”jamen, det är ju bara att...” eller ”sen borde man ju kunna...” Och när man sedan själv klättrade upp i tyget och alla tyger fastnade i varandra samtidigt som det var omöjligt att se vad som var vad i havet av svart, fick man inse att så enkelt var det inte... Det fysiska försöket ledde inte till någon aha-upplevelse, men gjorde det åtminstone möjligt att förstå vilka svårigheter artisterna brottades med.

En annan situation där jag fysiskt fick vara i artisternas ställe kom mycket senare i processen, när ljuset skulle sättas innan premiären. Ljusteknikerna höll på att koda in varje enda ljusskifte (de var många) och då behövdes en stand-in för artisterna. Under en av scenerna, när Shannon glider in på magen tvärs över scenen, blev det jag som fick hoppa in. Förutom en viss naiv glädje över att glida över scenen på detta sätt, och få känna på det lekfulla (parat med en viss absurd rädsla för att kanske inte göra exakt så som det borde göras), så fick jag se ljussättningen även ur artisternas perspektiv. Inte bara de olika färgerna och hur de upplevs från scenen och ändrar perceptionen av rummet, utan också hur rollerna kastas om mellan artist och teknik i denna del av arbetet: det är inte bara tekniken som följer artisten, utan också artisten som följer tekniken.

När det fysiska engagemanget mera fick en anekdotisk karaktär handlar det framför allt om rollfördelning: det var inte min roll att vara artist, och därför var det inte ”på riktigt” även om jag var uppe i tyget, eller hjulade över scenen. Det var inte jag som skulle tolka rörelsen. Det var inte jag som

skulle hålla spelet uppe. Det var inte jag som skulle hålla bågen i energin. Det var inte på riktigt. Därför kände jag mig också mest som en inkräktare i dessa ögonblick, vilket i sin tur kanske gjorde att jag inte gick in i situationen fullt ut. Att delta eller inte, att befinna sig inuti eller utanför, är inte bara en fråga om fysisk placering utan även om professionella funktioner och sociala regler.

Spelet på golvet

Men låt mig kretsa lite längre kring vad det är som händer ”på golvet”; vad det är aktörerna gör på scenen under improvisationerna, och vad det är vi försöker se, vi som står intill. Man kanske skulle kunna sammanfatta det med två ord: spelet och möjligheterna.

Det aktörerna och vi andra försöker undersöka är just möjligheterna. Möjligheterna i den specifika sceniska situationen – t.ex. vad som kan hända när dörren snurrar runt om den runda scenen och karaktärerna kommer fram, den ena efter den andra. Både i termer av fysiska möjligheter: sätt att komma in och ut genom dörren, man kanske kan hoppa upp på den, komma fallande ned från den. Detta är ganska specifikt för cirkusens arbetssätt som ofta utgår från ett ”vad kan jag göra med det här-tänkande”. Men det finns också andra typer av möjligheter, t.ex. vad de olika karaktärerna kan göra med dörren: kasta knivar på den, undersöka kläder på den, kasta sig mot den, leka med den. Det är också frågan vad som kan hända mellan karaktärerna i situationer där de möts i/kring/på/runt dörren. För nu att ge ett konkret exempel.

Men när jag nämner spelet som en viktig ingrediens i denna undersökning, är det inte bara i spelet mellan karaktärerna på scenen, utan även spelet i bemärkelsen den teatrala förhöjningen. Föreställningen innehåller ett tydligt karaktärsarbete (även om det inte är narrativt på ett linjärt sätt som i *Inside Out*), men denna förhöjning har även en annan, mer grundläggande sida. Den uppstår när aktören ligger en viss typ av energi i det han eller hon gör, och samtidigt är medveten om oss som ser på. Den teatrala förhöjningen är en energisk kvalitetsskillnad som blir en del av spelet, kanske till och med gör spelet möjligt. Denna ändring i aktörens energi gör att aktörerna – även under repetitionerna – träder in i ett delvis annat sätt att vara (laddat med en annan koncentration), där just situationen som teatral situation uppstår och dess möjligheter kan utforskas.

Denna energi är också en viktig faktor i det undersökande arbetet, tack vare den blir det möjligt att komma in i den process, som ofta benämns *flow*. Det handlar om en sorts möjligheternas flow, eller flow i förmågan att se nya möjligheter. Ett flow som dock lätt kan brytas av osäkerhet kring karaktärerna, ”hål” i handlingen där spelet faller och ingen vet vad som ska hända härnäst, eller logistiska problem kring objekten.

Det är dock inte enbart artisterna som deltar i detta letande efter möjligheter, även om de spelar en mycket central. Trots att tröskeln för att träda in i spelet är annorlunda, har också vi som betraktare till uppgift att leta efter möjligheter. För oss handlar det främst om att leta efter sådant som artisterna av någon anledning inte ser, och att bekräfta de möjligheter som blir mest intressanta att se på eller som passar in i den ursprungliga riktningen.

ÖGONENS ROLL I ARBETET PÅ GOLVET

Att lära sig att se

Medan aktörerna på scenen har till uppgift att agera eller prova möjligheterna, har vi som ser på till uppgift att se möjligheterna (en uppgift artisterna också ofta tar, när de försöker se/ge förslag till helheten eller en annan artist – t.ex. när ensemblen försökte ge förslag till vad Fofu skulle kunna göra i tyget i den scenen, medan hon försökte säga till oss att det var trassligt och inte gick att göra).

Som humanist är man i allra högsta grad van att se. Men då handlar det om att se på avstånd för att sedan analysera. Man analyserar konsekvenserna av de val som har gjorts, snarare än att själv välja (oftast är konstobjektet ju redan färdigställt, och valen ligger i analysen och hur den utformas). En möjlig fördel av detta är att man är van att tänka sig in i, och kan föreställa sig, konsekvenserna av ett visst val. Det finns många nivåer i seendet, och övergången mellan seendet och agerandet, som på olika sätt skiljer sig från den humanistiska analytiska blicken.

Den första skillnaden är kanske att det handlar om att se det som ännu inte är, utan *som kan bli*. Man ställs inte inför faktum att detta *är*, utan man letar och sorterar i möjligheter varav några *kan bli*. Hur känner man igen en möjlighet som kan bli verklighet? Detta finns det förstås inget definitivt svar på (men ofta var många överens, när en sådan dök upp), men om jag brainstormar lite så kommer jag på att följande i alla fall gjorde sig gällande i arbetet med denna föreställning. Det som kunde bli, visade sig ofta genom att det:

- kombinerade en eller flera idéer/objekt som redan var i omlopp (t.ex. David har ett tema med pingis- och jongleringsbollar, vi har en princip om att det finns en sorts "objektens logik" där objekten sätter igång en handling, eller kan återkomma för att skapa samband. När någon får idén att David ska lämna bollen i trossen efter att ha klättrat upp med den, för att den sedan kan ramla ner, blir det en utmärkt kombination).
- artikulerade en karaktär (Henriks förvirrade karaktär är tänkt att göra slapsticks och välta omkring; när det visar sig att det är klockrent att

göra slapstick på de hala tygerna i "pappersscenen" är det bara att tacka ja).

- motsvarar en visuell idé som har funnits – när lösningen motsvarar den idé som man först föreställde sig, och gestaltningen fungerar med idén – t.ex. när tygscenen äntligen börjar fungera och få den visuella magi som Tilde hade föreställt sig från början.
- finns en scenisk spänning eller spänning mellan karaktärerna och förhöjningen blir tydlig - som när det improviseras med push/pull effekter, och effekten uppstår mellan David med sugproppar och Jesper med knivar. Energin i den fysiska metaforen ökar spänningen/förhöjningen, samtidigt som bilden blir ganska surrealistisk som en sorts udda effekt mellan de två karaktärerna och deras objekt.
- blir rätt timing – som när vi behövde hitta den rätta rytmen i cirkulationen i introt, exakt när de olika karaktärerna kommer till synes.
- finns en koreografisk tydlighet - eftersom cirkus i högsta grad är en fysisk konstform, får cirkusrörelsen förstås en särskild ställning. Hur man lär sig att se den kräver därför ett eget avsnitt...

Att se koreografi – skarpt och oskarpt i rörelsen

Att se rörelse och vad vi ser i rörelse är ett fascinerade fält i sig. Och att se rörelse på ett generellt plan och på distans, och skapa sig en överblick över en föreställning som i en analys, är något annat än att se rörelse på nära håll och påverka den. Det kräver olika synteser, olika seenden, eller i alla fall att man tittar efter olika saker. Dessa frågor reaktiverades av dansaren och den konstnärliga forskaren Cilla Roos arbete med några av artisterna. (Cilla Roos skulle möjligen själv beskriva detta annorlunda, men från min observatörsstatus var det så jag såg hennes arbete påverka processen.)

Att se rörelse på olika håll och påverka den; att se rörelse och se vilken rörelse som är möjlig; att bli expressiv. Det finns förstås många kriterier för att man ska kunna se vilka rörelser som kan komma att bli till, men ett kriterium som syntes under processen och i Cilla Roos arbete skulle kunna kallas skarphet. Inte i betydelsen av en skarp och kantig rörelse, utan skarp som i motsats till suddig. Man skulle kunna jämföra det med att se ett fotografi och urskilja de skarpa och de suddiga områdena. Dock med den skillnaden att det är ett fotografi som utspelar sig över tid, och ibland förändras väldigt snabbt, vilket ökar kraven på den som försöker se de suddiga partierna.

Man skulle förstås också kunna se det som en fråga om precision – här inte menat som att varje del av rörelsen måste se ut att vara beräknad på millimetern. Det handlar snarare om artisten är medveten om varje del av rörelsen. De suddiga områdena uppstår oftast där artisten släpper

medvetenheten – ett ben man inte är uppmärksam på, en övergång man inte hade uppfattat som en del av koreografin, men som ändå måste göras o.s.v. I Cilla Roos arbete med t.ex. Shannon i pålen var det dels en fråga om komposition av numret, men främst en genomgång av den sekvens Shannon hade satt ihop utifrån en sorts ”suddighetsdetektor” – à la ”oj, vad gör du med vänster ben här?”.

Ett annat element som också blev tydligt i Cillas arbete med Shannon var ”att se hur rörelsen kan *bli, mera*”. Att inte bara se den rörelse som är, utan även den som skulle kunna vara ännu mer. T.ex. att se hur rörelsen kan gå längre i sin bana för att öka kroppens spännvidd och därmed den spänning som ligger i kontrasten mellan kroppens utgångsläge och extremläge. Som när Shannon stod med ena benet på och andra benet kring pålen, för att sedan låta överkroppen falla åt sidan. Spänningen ligger inte bara i överkroppens spännvid, utan också i dennas kontrast till positionen i pålen.

Att diskutera vad som är medveten rörelse i cirkus är en mycket komplex fråga, eftersom det är svårt att definiera denna medvetenhet. Det finns också olika sorters medvetenhet: artisten som riktar sin tanke mot en viss del av rörelsen, och rörelse som är så automatiserad i kroppen att det räcker som medvetenhet i sig. Det finns också olika vägar till denna medvetenhet: genom tanke och fokus, genom repetition och genom improvisation – processer och metoder som kanske ger olika nyanser av medvetenhet och tydlighet i rörelsen.

Lite förenklat kan man säga att det i cirkus oftast uppstår en skillnad i medvetenhet mellan de ”tekniska” och de ”mindre tekniska” delarna av rörelsen. De tekniska delarna gör artisterna oftast tydligt och medvetet, av två skäl: att svårighetsgraden kräver det, och att repetitionen av rörelsen är så förankrad i kroppen att dess bana är tydligt ingraverad i kroppens mönster. Dock finns det kanske undantag där denna repetition har gått för långt, t.ex. när något sitter så väl att artisten har förlorat sin medvetenhet. Det handlar med andra ord inte bara om kunnande. Icke desto mindre uppstår det en kontrast till den ”icke-tekniska” rörelsen, som ofta infinner sig i övergångar mellan olika delar av den mera tekniska rörelsen. Eftersom den är mindre riskbetonad och ibland kräver mindre fokus, finns det en risk att artisten således släpper medvetenheten i dessa delar. En del av arbetet handlar därför om att utjämna denna skillnad, och bli lika fokuserad och medveten i de icke-tekniska som i de tekniska delarna; att överföra cirkusteknikens koncentration även till de delar som inte är lika tekniska.

Eftersom cirkusrörelsen kräver denna medvetna koncentration, och eftersom en del av cirkusrörelsen är direkt och snabb, finns det en risk att kombinationen av detta resulterar i ett ganska stringent rörelsemönster, för mycket raka linjer helt enkelt, för snyggt, för slätt. Det var bl.a. den risken som Cilla Roos tillsammans med Henrik och Louise försökte undvika i parakrobatiknumret. Därför infördes en kontrast: det ofärdiga, det som viker

ihop sig, som när Henrik viker ihop sig under Louise trots att han precis har burit henne. Här handlar det nästan om att bryta några av de mönster som tekniken bär med sig, för att skapa en annan typ av medvetenhet om rörelsen, andra fokusområden och andra rörelsekvaliteter.

Ett annat exempel på hur denna medvetenhet kan och ibland måste uppnås på olika sätt, kan man se i skillnaden mellan sekvenserna i vanlig/statisk kinesisk påle och svingande påle. I den statiska pålen arbetade Cilla Roos och Shannon främst med att antingen förstora rörelsen eller medvetandegöra de delar av den som inte var tydliga, göra den skarpare, och göra det om och om igen tills det blev tydligt. Jag såg inte Cilla arbeta med den svingande pålen, men i diskussioner med Shannon gav hon uttryck för en frustration: att den svingande pålen blev vacker så snart hon improviserade, men att det var näst intill omöjligt att "sätta", dvs. spika en precis koreografi hon skulle kunna upprepa. Detta för att svingningarna i pålen är svåra att förutse, och att man ibland får ge upp kontrollen för att istället följa med i den bana pålen tar. Man skulle kunna säga att här blev i stället improvisation vägen till skarphet, genom koncentration på och en vilja att gå med på det som hände. Dock uppfattar jag det så att Shannon till slut hittade ett sätt att sätta visa positioner i pålen och vissa riktningar för svingen, för att sedan tillåta ett visst mått av improvisation däremellan. Dock får man som åskådare akta sig för den svingande pålens hypnotiska effekt, som kanske får rörelsen att se tydlig ut, fast den inte alltid är det. Eftersom pålens tyngd gör att dess svingningar är tydliga, har de tendens att ta över och så att säga hypnotisera åskådaren.

– och att se eller inte se samma sak

Om hantverket att göra en föreställning bland annat handlar om att se vad som är och vad som kan bli på scen, var det också en annan typ av seende som blev tydlig för mig under vägens gång. Allt eftersom arbetet fortskred och föreställningen mer och mer *såg ut* som den skulle komma att göra, blev det tydligt för mig att jag, trots att jag hade haft alla fragment, inte hade "sett" exakt samma sak som Tilde hade gjort i sin föreställningsvärld. Mitt sätt att sätta ihop fragmenten – inte bara på pappret utan också i min imaginära idé om hur det hela skulle komma att se ut – var på något sätt annorlunda.

Nu är det förstås svårt att diskutera något så flyktigt som en imaginär idé, en visuell föreställning. Men eftersom det är (eller kan vara, beroende på arbetssätt) en del av en regissörs arbete att arbeta fram mot en vision, trots att man ännu inte vet exakt hur den kommer att realiseras, är det ändå intressant att göra ett försök. Jag kan förstås inte försöka rekonstruera Tildes inre vision, men jag kan försöka visa på vilket sätt min vision på några punkter skilde sig från hennes, och vad detta, för min egen del, visade

om mitt sätt att arbeta. För det kanske var det som var det intressanta: att det så tydligt pekade på hur jag tänker och gör.

Att det skulle bli en cirkusföreställning var det ju ingen tvekan om, men vilken sorts, och vilka estetiska särdrag den skulle komma att få, var en annan sak. Utifrån diskussionerna om fysiska metaforer (som att lyfta och bära, bära sin kropp och sina rädslor), tror jag nog att jag hade föreställt mig ett mer koreografiskt uttryck. Jag såg framför mig kroppar som arbetade sig fram och tillbaka över scenen utifrån dessa metaforer, men på ett ganska abstrakt sätt och i ganska enkla kläder. Detta hade kanske att göra med två saker: för det första att jag, trots att jag inte är koreograf, har sysslat mycket med dans. För det andra att artisterna i den inledande fasen fortfarande inte hade sina kostymer (även om vi visste principerna för dem), och att det i repetitionsprocessen därför tog sig mera minimalistiskt ut än det skulle komma att göra senare.

Det är intressant att jag såg detta framför mig, trots att jag visste att Tilde inte arbetar koreografiskt. Hon ser cirkus som något särskilt från dans, och försöker inte göra dansant cirkus. Det säger mer om hur min hjärna, i försöket att sätta ihop Tildes fragment, ändå lade in ganska mycket av sitt eget sätt att tänka. Det visar också på hur svårt det kan vara att sudda ut sina egna bilder, eller hur svårt det kan vara att sudda ut sina vanor och tankemönster, även om man försöker.

Man kanske också kan säga så här: jag hade kanske inte i så hög grad tänkt på föreställningen i termer av en cirkusshow – i betydelsen något som framförallt är drivit av cirkusnumren och deras energi. När jag satt med alla lappar och försökte klippa och klistra, var jag förstas medveten om att numren var de största hållpunkterna, men då var jag så upptagen av att få det hela att hänga ihop på det idémässiga planet (vilket ju i och för sig också var mitt jobb), att jag kanske inte tänkte så mycket på de olika numrens energinivåer och driv. Det kanske också hänger ihop med att jag vid den tidpunkten inte hade sett numren (inte ens delar av dem) och att jag därför bara kunde bilda mig en vag uppfattning om deras energimässiga skillnader.

Ett annat element som jag hade svårt att föreställa mig, även om jag visste om planerna för film, färgskala, ljus m.m, var hur föreställningens visuella estetik skulle komma att se ut i slutändan. Jag vet inte om någon annan kunde föreställa sig det exakt heller, eftersom det snarare är summan av många olika kreatörers arbete (kostym, maskör, ljus, film). Mitt sätt att föreställa mig de sammansatta fragmenten var möjligen också mera minimalistiskt.

Det kanske även handlar om att vår föreställningsförmåga arbetar med en typ av "pallett" som vi är vana vid. Eftersom jag inte är van att ha alla teaterns möjligheter till förfogande på detta sätt, har jag en tendens att inte tänka in dem. Överhuvudtaget var hela den apparat som man har till sitt förfogande, även om det ändå är en relativt liten produktion, ny för mig. Jag

kände förstås till den som åskådare, men att vi handling ha möjlighet att använda den är något annat.

Nu i efterhand kan jag fundera över varför jag inte bättre kunde förutsäga hur föreställningen skulle komma att se ut, trots att jag hade tillgång till så många detaljer. Och samtidigt är det just det som är så fascinerande: att nog ingen i denna process hade kunnat förutsäga allting, för att det just beror på en kollektiv process, där alla olika insatser påverkar slutresultatet. Det är just det som är det intressanta – att det uppstår något som ingen hade kunnat tänka ut på förhand.

DEN KOLLEKTIVA PROCESSEN

En röst eller många

Utan att göra några statistiska jämförelser, tror jag man kan säga att det var rätt många inblandande i föreställningen i förhållande till dess storlek. Det var i alla fall många som på olika sätt hade möjlighet att påverka den – dels genom att utöva sitt specifika ansvarsområde (riggkonstruktion, kostym, ljus, film m.m.), dels genom att kommentera föreställningen (producent, dramaturg, koreograf, artister och många andra inblandade).

På många sätt är det kanske det som är det gränsöverskridande med den här typen av produktion: att alla på något sätt måste överge sina personliga övertygelser till förmån för en gemensam vision – en vision som vi tror att vi delar, men som ingen kanske vet exakt hur den ser ut. Samtidigt hade de individuella konstnärerna (enligt min upplevelse) relativt fria händer att göra som de tyckte var bäst, medan Tilde – som hon själv sa – bara kunde ha tillit och lita på att processen i slutänden skulle få det hela att gå ihop. Genom att alla gör sitt bästa blir resultatet något ingen hade kunnat föreställa sig på egen hand, den samlade kunskapen är större än de individuella delarna (varför det också är omöjligt för mig att sammanfatta all kunskap som möjligen producerades under denna process).

Men att överlämna sig själv till en gemensam vision är inte någon lätt uppgift, även om det kan låta vackert. Det är inte alltid lätt att acceptera att man visst har en röst, men att den rösten alltid kan överröstas av någon annan. Det finns också lägen när man behöver försvara delar, som man kanske inte just i stunden är helt övertygad om.

För min egen del blev detta också ett sätt att få syn på mitt eget arbetssätt, eller snarare det arbetssätt som jag mest har praktiserat inom mitt yrke. Visst, jag är van att tänka struktur. Visst, jag är van att göra analyser av föreställningar eller frågor som rör scenkonst. Men jag är också van att ha överblick, eller åtminstone kunna skapa överblick, över mitt material. Jag är van att kunna påverka mitt material – t.ex. skrivandet – ganska direkt. Jag är van att ha det fulla ansvaret och inte kunde lämna

över det till någon annan – så om det är något som inte fungerar, så får jag antingen ge upp, eller kämpa ensam för att få det att hänga ihop. Det är en typ av problemlösning, som ibland kan vara väldigt tidskrävande, men också tillfredsställande när man väl hittar lösningen.

Här var det plötsligt något helt annat: ibland var det inte jag som kunde eller skulle hitta lösningen, ibland var det omöjligt att ha överblick över alla de processer som försiggick samtidigt (eftersom jag t.ex. inte alls var inblandad i, eller fullt informerad om, utformningen av filmerna), och ibland hade jag väldigt liten möjlighet att påverka materialet. Jag var bara en röst bland många, som ibland och ibland inte gjorde utslag, och det var bara att lita på, eller i alla fall acceptera, att det säkert var bäst så.

Höger och vänster i en kollektiv hjärna

Också på en annan punkt blev en av mina yrkesskador tydliga: min skepsis och min försiktighet när det gäller möjligheten att uttala sig om fält som inte är mitt eget. Detta blev särskilt tydligt i arbetet med en av föreställningens grundläggande metaforer: höger och vänster hjärnhalva.

I föreställningen kan man säga att höger och vänster hjärnhalva står för två olika sätt att tänka, två olika logiker – så som de också förklaras av Henriks karaktär medan han sitter fast på soffans vänstra sida. Den vänstra sidan står för logiken och det rationella tänkandet, medan höger står för det kaotiska, kreativa tänkandet där allt sammanlänkas oberoende av logik och struktur. Denna metafor är baserad på hur man inom forskningen har kunnat börja lokalisera olika funktioner som språk, beräkning o.s.v. till specifika delar av hjärnan. Detta är förstås extremt komplicerade processer, som jag egentligen inte alls vågar uttala mig om. Hjärnan består ju inte bara av två delar utan många, och höger och vänster är beroende av varandra, eftersom det också har visat sig att hjärnan har en viss plasticitet och att ett visst område kan ta över vissa funktioner om det behövs. Men om det nu är en så talande metafor, och om denna metafor kan användas för att beskriva hur vi använder olika sätt att tänka i det samhälle vi lever i, spelar det då någon roll om det kanske inte är fullt så enkelt?

Det viktiga här är inte huruvida min försiktighet var berättigad eller inte, utan varför den manifesterade sig. Det är viktigt att förstå att det inte är så enkelt som "akademikerns skepsis" kontra "konstnärens frihet", utan att det i lika hög grad handlar om relationen mellan olika vetenskapsområden. Dels handlar det förstås om att jag måste erkänna och respektera att detta är ett område där andra är specialister. Men det betyder inte att mitt eget vetenskapsområde sätts ur spel: min skepsis vilar således också på en snabb kulturanalys som detekterar en risk för att denna typ av vetenskapliga förklaringar överexponeras och plötsligt får förklara allt (även om den kanske i sig är prekär, eller att kommer att preciseras allt eftersom fler och fler aspekter av teorin undersöks). Dels ligger det också en del i det

humanistiska, i detta fall fenomenologiska sättet att förstå denna typ av information: att det visst är användbart att kunna lokalisera vissa funktioner rent fysiskt i hjärnan, men att detta bara är en liten del av arbetet med att förstå hur vi som människor upplever och förhåller oss till det komplexa fenomen som vår medvetenhet och tankeverksamhet är. Samtidigt är det också intressant, rent kulturellt, hur dessa förklaringsmodeller förändras i takt med att vetenskapen utvecklas.

Samtidigt skulle man förstås kunna säga att det som min akademiskt utbildade hjärna stod inför var en sorts kaotisk process i höger hjärnhalva, fast en kollektiv sådan. För arbetet med *Wear it Like a Crown* visar tydligt att våra hjärnor inte är isolerade fenomen, utan att vi som människor hela tiden är förankrade i en fysisk situation, i relation till en omvärld och andra människor. Jag vågar inte ens tänka på alla de fysiologiska funktioner som är inblandade i en sådan process, för att inte tala om alla fysiologiska reaktioner på förändringar och skeenden i samspelet mellan alla inblandade. Det går långt över min vänstra, och till och med min högra hjärnhalvas kapacitet. Det är det nog en romantisering att kalla det för kaos, även om det låter vackert och har långa anor i konsthistorien. Oerhört komplext det är det i alla fall.

DRAMATURGI OCH CIRKUS

Dramaturgens paradoxala roll

Att överlämna sig åt den gemensamma visionen är kanske karakteristiskt för dramaturgens roll, åtminstone utifrån det faktum att dramaturgen i så hög grad är en mellanhand. En mellanhand som ska se till att någon annans idé realiseras på bästa möjliga sätt, med hjälp av ytterligare andra personer. Uppgiften består i hög grad av att försöka se och skapa sammanhang i någon annans vision, och att vara en sorts "stoppkloss" som ser till att inga lager av den missas eller försvinner i processen. Det handlar om att bevaka helheten. Att stå för sitt eget perspektiv och att samtidigt kunna anpassa det utifrån föreställningens behov. Att kunna sätta sig in i en annans persons tankar och visioner utan att tappa bort sig själv och sin kritiska förmåga.

Dramaturgen delar således en viss paradoxal dubbelhet med t.ex. forskaren som arbetar med deltagande observation: att både vara inne i processen, och samtidigt se den med distans, att kunna sätta sig in i ett annat sätt att tänka eller en annan kultur, och samtidigt bevaka tillräckligt mycket överblick för att kunna se det utifrån. Det är med andra ord en position som på alla sätt karakteriseras av att vara *mitt emellan*, varken inuti eller utanför, och det är också det som utgör dess svårighet och möjlighet.

Dramaturgibegreppet

Dramaturgens roll per är definition dubbel och föränderlig – och blir inte klarare av att det finns stora internationella skillnader i vad som uppfattas som dramaturgens roll. Det blir inte heller enklare av att det finns högst olika uppfattningar om vad dramaturgi överhuvudtaget är, och att några av de uppfattningar som fanns inom produktionen inte alltid stämde överens med hur jag såg på dramaturgens roll.

Dramaturgi är ett plastiskt begrepp som förändrar sig beroende på vilken typ av scenkonst man arbetar med. Så här säger en av de dramaturger som på senare år har försökt formulera vad rollen består av: "It appears... that dramaturgy involves everything, is to be found in everything, and is hard to pin down" (Kerkhoven 1994, quoted in Turner/Berndt, 2008, p.17) En av anledningarna till den förvirring som råder kring begreppet i dag, beror på de historiska skiften som begreppet har undergått, och de konsekvenser som postmodern scenkonst har haft för förståelsen av begreppet.

Rent etymologiskt kommer ordet dramaturgi av "drama", som betyder handling, och "ergos", som betyder verk. (Dictionnaire historique de la langue Francaise, ed. Rey, 2000), och översätts därför ofta "komposition av ett drama" eller "representation av ett drama" – redan här ligger en dubbelhet, eftersom dramaturgi på så sätt både kan innebära både skrivandet och iscensättandet av ett drama. – Och då har vi inte ens börja tala om hur vi ska förstå ordet "drama"...

En av de texter om dramats uppbyggnad som har diskuterats mest är förstås Aristoteles Poetik, där han beskriver hur en tragedi bör vara uppbyggd, hur den är en imitation av en hel handling, med en början, ett mitt och ett slut: "We have laid down that tragedy is an imitation of a complete, i.e. whole, action, possessing a certain magnitude (...) A *whole* is that which has a beginning a middle and an end." (Aristotle, översättning: Heath, 1996, p.13). Dramat, i aristotelisk bemärkelse, ligger alltså nära det han uppfattar som fabeln, eller handlingen (*the plot*).

Men strängt tagit fanns inte ordet dramaturgi i Aristoteles vokabulär; det är en modern uppfinning som kan dateras till G.E. Lessings verk *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Här definieras dock dramaturgi och dramaturgen som något helt annan än dramaförfattare: det är en förmedlande funktion, en sorts huskritiker som står mellan författaren och skådespelarna, och hjälper de två parterna till ett bättre resultat. ("Die Grösste Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Missvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiss, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei." (Lessing, 1981)). Det är i denna definition man ser grunden till förståelsen av dramaturgens roll i en del europeiska länder, där dramaturgi ses som en förmedlande funktion under iscensättandet av ett drama.

Medan begreppet dramaturgi och dramaturgens roll primärt har utvecklats inom teatern, har det i dagens scenkonst öppnats upp och kan inkludera både dans, performance, cirkus, installationer o.s.v. Med utvecklingen av s.k. postdramatisk eller postmodern teater, har definitionen av dramaturgi förändrats. Eftersom postdramatisk teater inte nödvändigtvis är baserad på ett drama, utan kan bestå av en mängd olika typer av material, som sätts ihop enligt det man kallar "devising" – d.v.s. att man utformar en specifik struktur eller dramaturgi för just detta material, och att strukturen ibland även generar materialet – så måste definitionen av dramaturgi utvidgas. I en postmodern värld är dramaturgi organiseringen av ett valfritt material, oftast tänkt för scenen. Man skulle därmed kunna återvända till ordet dramaturgi och i stället ladda det med betydelsen "organisationen av handlingar" – på så sätt återknyter man till den etymologiska betydelsen (handling), men upplöser samtidigt dramat (i betydelsen *plot*).

Cirkus och dramaturgibegreppet

Även om dramaturgibegreppet i dag inkluderar vilken typ av handling som helst, och även cirkus, så är detta inte oproblematiskt. Inte minst för att man, i strävan efter att ställa cirkus i linje med de andra scenkonsterna, riskerar att applicera delar av dramaturgibegreppet som är föråldrade. Dessutom måste man ställa sig frågan, och har börjat göra det: vilka är de specifika dramaturgiska förutsättningarna i cirkus?

Som följd av att cirkusen har närmat sig teater och dans, har man i högre och högre grad börja tala om dramaturgi i cirkus. Ett av nycirkusens kännetecken har definierats utifrån dess användande av "övergripande dramaturgier" (även om detta strängt tagit har funnits tidigare också, t.ex. var den moderna cirkusens hästbaserade föreställningar i slutet av 1700-talet ofta uppbyggda utifrån en *plot*). I detta antagande ligger att en cirkusföreställning enbart baserad på nummer inte är en sådan "övergripande dramaturgi" – vilket i sig är problematiskt, för den har visst en mycket tydlig strukturell uppbyggnad, som dock inte är narrativ. Mycket av denna förvirring uppstår eftersom det finns en otydlighet kring definitionen av dramaturgi, att det finns många olika definitioner, och inte minst många implicita förväntningar.

Dessutom måste man vara uppmärksam på att man inom cirkus började använda ordet dramaturgi samtidigt som dess betydelse i relation till teatern började förändras. I stället för att använda ordet dramaturgi i dess vidare bemärkelse, finns här en risk att man i stället använder ordet i dess gamla teatrala betydelse, d.v.s. uppbyggnaden av ett drama, som dock bara är en av många möjliga dramaturgier. Det är dessa betydelser som ordet dramaturgi laddas med, och som ibland gör det svårt att veta vad vi egentligen talar om, och om vi talar om samma sak.

Att definiera cirkusens specifika dramaturgiska förutsättningar är inte heller någon lätt sak. Bland annat för att det ligger inbyggt i dramaturgibegreppets plasticitet att *det beror på...* Med den mångfald av ny- och samtidig cirkus som finns är det tydligt att det inte bara finns en eller några möjliga dramaturgiska strukturer i cirkus, utan att dramaturgin måste anpassas till det man vill åt rent konstnärligt. Dramaturgi är inte en sorts "toolkit" en sorts "shake and bake" som innehåller de rätta svaren, eller en manual med de rätta lösningarna (som det bland kan förväntas i kommentarer som "det vet väl du som är dramaturg"). Dramaturgi, också i cirkus, är en pågående analytisk dialog, som försöker förstå sambanden mellan de konstnärliga målen och de konkreta sceniska handlingarnas utformning och struktur.

Wear it Like a Crown – att skapa ordning ur kaos

Medan *Inside Out* var baserad på en narrativ dramaturgi, var det från början ganska tydligt att så inte skulle bli fallet med *Wear it Like a Crown*. I och med att tanken var att låta elementen växa fram och genereras utifrån några grundläggande idéer, kan man säga att själva sättet att bygga struktur påminner mera om det som kallas "devising". Det dramaturgiska arbetet bestod inte enbart i "att hitta den rätta scenordningen", utan att på ett mer abstrakt plan utarbeta en struktur som kunde hålla ihop en mångfald av principer och få dem att skapa sammanhang, att bli konsekventa och konsistenta. Eller som jag försökte att beskriva det då:

Sex karaktärer i ett rum. Ensamma och dock inte, bärande sina objekt, sina skillnader, sitt liv. De bär sina skillnader med olika strategier. Allt medans rummet och livet snurrar runt. Nya försök. Objekten tar på sig ett eget liv, laddas med karaktärernas försök att handskas med tillvaron. Vissa objekt blir en del av den kropp vi ständigt bär, men också bäras av. Vägarna korsas, kommer någon att ställa upp på dina drömmar?

Wear it Like a Crown är en föreställning baserad på material som är arbetat fram i en kollektiv process där varje enskild kreatörs idé ger nya möjligheter för de andra. I botten ligger en bild och en tematik. Därutifrån improviserar artisterna fram material, utifrån scenbilden, objekt, karaktärernas drag, strukturella principer. Detta material sättas sedan ihop, inte för att bilda en linjär berättelse, men på ett sätt så tider, karaktärer och bilder korsas och bilder ett eget universum.

Föreställningen är strukturerat av en rad olika nivåer som sedan korsas och bilder sitt eget material, sin egen konsistens:

Utifrån föreställningens tematik, har vi arbetat fram tre strukturella principer som binder ihop föreställningen: återupprepning/cirkulation, att bära, inkastat. Dessa principer används både som utgångspunkt för rörelseimprovisationer, men kommer också att bli ledtrådar i föreställningens överordnade struktur.

På ett innehållsmässigt plan arbetar vi också med olika tematiska principer: skillnaden mellan höger och vänster hjärnhalva och deras olika sätt att organisera värden, samt risk och möjligheter.

På ett annat plan blir varje karaktär bärare av en av de sju dimensionerna, som Tilde Björfors i sin forskning har destillerat ur cirkusdisciplinernas specifika kunskaper: samarbete, balans, tillit, allt är möjligt, misslyckas, närvaro och hängivenhet. I föreställningen blir dessa dimensioner karaktärernas sätt att förhålla sig till objekt, andra karaktärer och världen.

Nivåerna i föreställningen bindas också ihop med sättet att arbeta fram det sceniska materialet, och används i både i improvisationer och i arbetet med de enskilda objekten och de enstaka scenerna. Improvisationerna baserar sig med andra ord på principer som är kopplade både till föreställningens tematik och dess struktur.

Vi arbetar rum, riktning och tid eller mera specifikt inkastning och cirkulation.

Vi arbetar med fysiska metaforer som att bära/att bäras, att dras eller puffa, utanförskap/delaktighet, isolation/gemenskap.

Vi arbetar med karaktärernas dimensioner och vad som händer när de korsas med andra karaktärers.

Och vi arbetar med vad som händer beroende på om man reagerar på en situation som en risk eller en möjlighet, beroende på om man reagerar med höger eller vänster hjärnhalva.

Utifrån dessa nivåer, principer och dimensioner uppstår et olika relationer mellan karaktärerna. Inte som en del av en linjär berättelse, men som en konsekvens av de strukturella principerna och karaktärernas dimensioner.

Utifrån dessa nivåer, principer och dimensioner – och ett rejält bad i högre hjärnhalva - uppstår sekvenser som i mötet med scenografin, objekten och de visuella bilderna, skapar ett material som bindas ihop av en rad tråder, men på ett sätt vi inte hade kunnat förutse genom en linjär berättelse. Trådarna vävs ihop och skapar sin egen konsistens, som talar både till vårt sätt att försöka skapa mening och till våra sinnen.

Man kan säga att det är tydligt att de dramaturgiska principerna här inte bara handlar om den struktur som utspelar sig framför publikens ögon, utan om den struktur som används för att arbeta fram föreställningen. Man kanske måste skilja mellan de dramaturgiska principer som används i arbetet, och de som sedan väljs ut för att strukturera det material som finns på scen. Utifrån föreställningens tematik handlade det om att skapa principer som både kunde tillåta kaos, och ändå skapa en viss ordning.

Wear it Like a Crown – från narration till objektens dramaturgi

Under arbetet med *Wear it Like a Crown* var det intressant att se hur en spänning mellan olika dramaturgiska paradigmer – med olika rötter i scenkonstens historia – uppstod och utvecklade sig. Inte minst fanns det

under arbetets gång en intressant spänning mellan en psykologiskt baserad dramaturgi, gränsande till det narrativa, och en annan typ av dramaturgi som baserades på några formella principer och det jag skulle vilja kalla "objektens dramaturgi". Den sistnämnda blev den dramaturgi som kom att driva själva arbetet med de konkreta sceniska handlingarnas ordningsföljd. Med andra ord rörde det sig även här om en kontrast mellan en teknik som arbetar inifrån och ut, och en som arbetar utifrån och in, fast på ett annat sätt än det Tilde beskrev i förhållande till *Inside Out*.

Den psykologiserande dramaturgi som fanns på idéplanet, handlade om några av karaktärernas psykologiska drag, samt funderingar kring deras utveckling och deras relation till varandra. T.ex. diskuterades risken för att det skulle bli två tydliga "par" i föreställningen – Henrik och Louise och Fofu och David som arbetar tillsammans, medan t.ex. Jesper skulle förbli ensam – och i så fall om detta kunde bli för typiskt med tanke på hans androgyna karaktär. Detta hade dock också att göra med ett rent fysiskt, logistiskt problem: vem skulle vilja ställa sig på hans knivkastartavla? På idéplanet fanns det samtidigt en idé om att arbeta utifrån de fysiska metaforerna, främst att bära sin rädsla, samt utifrån en idé om cirkulation och upprepning och en icke-narrativ logik (i föreställningens idévärld: vänster hjärnhalva) driven av föreställningens objekt.

Under arbetets gång hamnade jag flera gånger i situationer där jag kom att försvara denna objektens icke-narrativa logik, mot de psykologiska förklaringarna. Tyvärr kommer jag inte ihåg den mest intensiva av dessa diskussioner, eftersom en dimma av upprörda känslor la sig över situationen. Och medan objektens logik långsamt etablerades och blev en del av föreställningen, fick jag erkänna att ett visst mått av psykologi också kan vara nödvändigt, som ett sätt att tydliggöra för aktörerna vad som står på spel, och för att ge dem fokus. Detta blev t.ex. tydligt i sekvenserna mellan David och Fofu, där Molly Saudeks arbete med dem utifrån ett relationellt perspektiv, ledde till en större spänning och tydlighet i både pingpongscenen och jongleringsscenen.

Någonstans mitt i allt detta var det någonting som började utkristallisera sig, som jag skulle vilja kalla för en "objektens dramaturgi". Utifrån mångfalden av principer växte detta fram, som ett sätt att sammanfatta flera av de element vi arbetade med. På något sätt var "objektens dramaturgi" eller logik enklare att förhålla sig till än cirkulation, inkastning, som tidvis kändes som ett syrabad i vänster hjärnhalva.

När detta slog igenom så tydligt var det kanske också för att det på ett sätt kombinerade både den psykologiska logiken och den fysiskt motiverade logiken. Eftersom varje karaktär var förknippad med vissa objekt, kom objekten att förmedla karaktärernas psykologi, och det blev ett sätt att kombinera en igenkännbar dramaturgisk logik (karaktärer, känslor och relationer), med en mera abstrakt typ av logik (objekt som på ett oförklarligt

vis cirkulerar, kastas in, och kommer igen). T.ex. kan det förstås både som en konkret fysisk logik när David "äter upp" luften i Fofos plastpåse för att blåsa den in en ballong, och samtidigt blir hennes psykologiska reaktion ändå förståelig. I objektens logik hittade vi ett språk och en logik som kunde förstås från både hållen – inifrån och ut och utifrån och in. För min del anser jag att en av styrkorna i *Wear it Like a Crown* är att föreställningen lyckades genomföra denna surrealistiska objektens dramaturgi.

Övergångar – dramaturgin som inte syns men styr

Att det är skillnad på att analysera föreställningar och det uttryck de skapar genom den teatrala apparaten, och att manipulera och få denna apparat att rulla kan förstås inte förvåna någon. Det intressanta blir däremot när det finns glapp mellan dessa två synsätt, när det finns något i bearbetningen som upptar mycket tid, men som inte alls syns på mottagarsidan. Ett sådant glapp tror jag finns när det gäller det ganska undàngömda området övergångar.

Men övergång menar jag övergång från en scen till en annan, mellan två i övrigt tydligt skilda skeenden. Och man kan förstås säga att det inte är så konstigt att övergångar inte syns så mycket i den teatervetenskapliga forskningen (i alla fall inte vad jag har lagt märke till), eftersom övergångars syfte just är att de ska vara smidiga, omärkbara, helst osynliga. Problemet är bara att det kräver ofantligt mycket arbete att se till att de är osynliga (om det nu går). I alla fall i cirkus.

Detta teatrala problem är kanske särskilt utmärkande för cirkus, även om det också finns i t.ex. talteater, just för att cirkus består av flera olika konstarter och discipliner som kräver olika artister, olika rumsliga förutsättningar, olika riggningar. Det handlar alltså inte bara om att två personer går ut, och två andra kommer in – ofta är det mycket annat som måste flyttas runt också. Dessutom syns dessa avbrott tydligt eftersom det ofta inte handlar om en övergång från en dialog till en annan, utan övergångar mellan tydligt skilda aktiviteter, som med tanke på cirkusens historia oftast tolkas eller förstås som nummer. Medan övergångarna mellan numren i den traditionella nummerestetiken togs hand om på ett rutinmässigt sätt (cirkusassistenter som springer in, städar, och ordnar för nästa nummer), så öppnar detta stora frågor när man i nycirkusen går in i så kallade "överordnade dramaturgier". Överordnade dramaturgier, som vi känner dem från teater och dans, är nämligen inte gjorda för att ta ställning till detta problem. Det som räknas som struktur här, är de betydelsebärande elementen, där just övergångar bara är ett besvärande problem.

Av alla delar av en föreställning som är så mättad som *Wear it Like a Crown* – varför diskutera just övergångar? I en analys är man som regel intresserad av det vi uppfattar som de betydelsebärande elementen, oftast det som det är tänkt att vi ska se, och därför ställs till exempel övergångar i

bakgrunden. Icke desto mindre är övergångarna en viktig och tidskrävande del av det sceniska arbetet, som i hög grad påverkar föreställningens rytm. Med rytm förstår jag här de intervaller som de olika handlingarna skapar i tid och rum. Denna rytm skapas förstås av det tempo som läggs i de olika scenerna, och den rytm som de olika handlingarna i scenerna skapar, men för rytmen får allt vad som händer på scenen betydelse. Också övergångarna. Övergångarna kan dra upp tempot, dra ut på tiden, skapa pauser, göra indelningar. Det viktigaste är förstås att övergångarna inte förstör rytmen, men man kan också se det på ett annat sätt: att övergångarna (både mellan scenerna och internt i scenerna), med sina klara indelningar och skift, skapar rytmen.

I arbetet med *Wear it Like a Crown* var det främst de övergångar som kräver mycket riggning som tog längst tid – här var det som svårast att få de nödvändiga och betydelsebärande momenten att hänga ihop. Objektens logik var till viss hjälp i detta arbete med att skapa ologiska logiker av nödvändiga handlingar, som när t.ex. Jesper ska ”såga över” pålen för att den ska riggas ner. Men samtidigt räcker inte objektens logik till att förklara alla övergångar, och man måste också se på de strategier som ligger i de enstaka övergångarna: maskeringsstrategier (när pålen tas ner, lätt dold i dans), osynlighetsstrategier (när bordet lyfts, men publikens uppmärksamhet är på mötet i soffan där framför), integrationsstrategier (när början på pålnumret byggs in i den inledande cirkulationen kring scenen).

Övergångar är ett tydligt exempel på hur produktions- och receptions perspektivet skiljer sig åt. Hur konsten utgörs av något som vi som publik i princip inte ser eller märker, men som ändå påverkar vår perception. Och hur konstnärerna ibland ägnar mycket tid åt det vi inte ser.

FRÅN UTIFRÅN TILL INIFRÅN TILL UTIFRÅN TILL...

Om jag inbillar mig att vissa dramaturgiska problem – som t.ex. i arbetet med övergångar – framstår på ett annat sätt inifrån, jämfört med om jag befinner mig i betraktarens situation, betyder det då att jag helt och hållet besitter ett inifrån perspektiv i arbetet med *Wear it Like a Crown*? För att svara på denna fråga behöver jag se på min roll i arbetet med föreställningen, men också ta mig tillbaka till frågorna kring vad monolog och dialog överhuvudtaget är, kanske även till frågan om vad ett subjekt är.

Jag som dramaturg – att vara outsider inside

Jag har redan beskrivit hur dramaturgens roll från början är och måste vara dubbel: att å ena sida förstå upphovsmännens intentioner och diskutera hur de kan förverkligas, och å andra sidan representera publiken och försöka se vad det är publiken ser när den möter föreställningen.

Förutom den inbyggda dubbelheten i arbetet, tror jag att det var en mängd faktorer som bidrog till att jag kanske inte hade något renodlat

inifrånperspektiv under arbetet med denna föreställning. För det första är föreställningen en realisering av Tildes vision, som jag av naturliga skäl inte kan beskriva i sin helhet. För det andra är föreställningen produkten av en kollektiv process, där ingen hade kunnat förutse exakt hur det skulle bli i slutändan. Även om man bortser från Tildes roll, skulle jag inte på något sätt ha kunnat representera hela detta kollektiv och den samlade tankeprocess som uppstod i alla delar. För det tredje är de delar av arbetet som jag som dramaturg har arbetet med, så utspridda och svåra att lokalisera att jag knappast kan känna mig som upphovsman till någon viss del av föreställningen – bakom mina reflektioner ligger således inte ett visst uttryck som jag så att säga äger.

Inom antropologin har denna typ av dubbelhet diskuterats mycket i relationen mellan det man kalla "emisk" och "etisk" – där det "emiska" perspektivet består av en beskrivning av hur deltagarna/invånarna i en kultur uppfattar sin kultur, och det "etiska" är en beskrivning av denna kultur utifrån. Det svåra i arbetet med kulturanalys är just att kunna inta dessa två positioner samtidigt. En liknande position kan man säga att jag hade i detta projekt, men här mångfaldigades denna dubbelhet i och med att jag inte enbart hade dramaturgens redan dubbla roll. Om möjligt hade jag i projektet både dramaturgens och forskarens paradoxala situation: både vara dramaturg och betrakta dramaturgen utifrån, både se och vara med att konstruera föreställningen och samtidigt kunna se den med publikens nya ögon, både leva mig in i Tildes tankegång och universum och betrakta det utifrån. Och dessutom skulle jag försöka förstå hur cirkusproduktionskulturen ser ut inifrån och samtidigt kunna beskriva den utifrån. Samtidigt var jag bara där ungefär hälften av min tid, medan jag i övrigt fortsatte mina aktiviteter som akademiker. Denna fragmenterade position gör också att jag inte kan påstå att jag intog något entydigt inifrånperspektiv. Även om jag har sett, hört och känt hur arbetet med produktionen tog form, är jag ingen entydig bärare av denna kultur.

När man diskuterar metoder som använder utifrån- och inifrånperspektiv, är en annan återkommande fråga vad som händer när de personliga upplevelserna präglar intrycken. I denna text har jag faktiskt inte berört de frågorna så mycket, även om de i hög grad har präglat min upplevelse av projektet. Att tala ur subjektets perspektiv, behöver inte betyda att man blir personlig, i stället splittar vi ofta upp vårt subjekt i olika delar som artikuleras i olika sammanhang. I arbetet med föreställningen var det ofta frågor som upplevdes som personliga som tog över: känslan av att inte ha eller kunna ta tillräckligt med plats, vikten av interna spänningar i ensemblen – särskilt dem som på olika sätt berörde mig själv, frustrationen över att inte ha möjlighet att ha ett tydligt ansvar för en del av arbetet, känslan av att jag, trots att jag hade varit med, ändå inte kunde ha den fulla tillfredsställelsen av att ha bidragit med något som kunde betraktas som mitt

arbete. Allt detta hade kunnat vara ämnen för denna text, men i stället för att exponera dessa frustrationer, är det mer intressant att använda texten som ett sätt att ta sig upp ovanför dessa små moln som för min del skuggade projektet.

Monologen i dialogen

Redan dessa enkla iakttagelser pekar på en illusion som vi hela tiden upprepar: idén om det avgränsade, enhetslika subjektet. Men subjektet är allt ifrån enhetslikt, vilket även den monologiska genren tydligt visar. Även om monologen kommer från ett subjekt, så kräver den en sorts uppdelning av subjektet:

en diskurs som inte riktas, förutom till sig själv [...], talaren tänker högt och producerar ett budskap som hon/hon samtidig själv är mottagare till, till fördel för en sorts fördubbling av talar-subjektet (Charaudeau, Maingenu, 2002, 390)

Ibland kan denna fördubbling även komma till uttryck i att man talar till sig själv i andra person, typ: "Camilla, nu får du skärpa dig och inte låta din sårade stolthet ta över, försök i stället se vad du kan lära dig av detta". På teatern blir denna fördubbling och monologens inbyggda illusion ännu mer tydlig, eftersom monologen ju framförs för en publik. Och i denna text är monologen till och med bara ett fiktivt påhitt från min sida, för faktiskt har texten ju en mottagare som inte är jag själv, utan en imaginär läsare (i första hand Tilde vars forskningsprojekt det hela handlar om). På det sättet är även denna text en del av en dialog, även om den är monologisk i betydelsen att det inte finns någon ordväxling, och att ingen kan avbryta mig medan jag skriver.

Även monologen genomsyras med andra ord av en sorts intern dialog, där subjektets fragmentariska karaktär, eller dess förmåga att dela sig och sätta sig över sig själv kommer till synes.

Att bära det

Utifrån igen. Trodde jag. Kanske. Men när jag ser Wear it Like a Crown är det inte fallet. Jag strävar efter att försöka förstå hur en publik ser föreställningen första gången, vilka intryck den ger, vilken helhet den bildar, men samtidigt känner jag igen nästan varje detalj, kan utskilja små skillnader i rörelsespråket. Samtidigt ser jag den mycket lugnare, och på ett sätt där jag (nästan) kan bortse från min egen roll som dramaturg, eller snarare: kanske var jag inte ens dramaturg på riktigt, kanske var det bara en roll jag fick på låtsas, som en del av ett gränsöverskridande experiment. Kanske var jag bara en av de många udda karaktärerna i den lek som ledde fram till denna föreställning.

Wear it Like a Crown ingår tydligt i Cirkus Cirkörs och Tilde Björfors estetik, och samtidigt är det som om denna föreställning har skapat nya trådar denna estetiks element. De stora frågorna finns där tydligt: livet och hur man handskas med det, kreativitetens mysterium, det märkliga i att vara människa, och inte minst: cirkusens förmåga att ta sig an dessa frågor. De sex karaktärerna på scenen förvaltar cirkusens försmak för det udda, de skeva existenserna, fast på ett visuellt och teatralt sätt –teatralt dock inte i betydelsen berättande, utan i betydelsen av att skapa en annan verklighet. Karaktärerna framstår som udda inför varandra, de råkar bara ha landat i denna värld samtidigt. Som i en modern förtolkning av cirkusens mytiska (och ibland men inte alltid reella) förbindelse till utanförskapet. Som de bär med sårbar värdighet och förvandlar till ett förtjusande spektakel.

Samtidigt är det också ett sätt att ta sig an och aktualisera cirkusens möjlighet att sätta ihop det som inte hör ihop, att skapa nya bilder genom att sammanföra det som inte har något att göra med varandra egentligen, som pingisbollar och kärlek, sugproppar och språk, något som bara är möjligt genom den dubbla tillgången: genom objekten och det fysiska, och genom karaktärerna och deras psykologiska fragment. Objekten och deras udda språk binder ihop föreställningen i en logik som vi som publik känner igen, och samtidigt överraskas av. Om man ser föreställningen för första gången kan den kanske till och med framstå som kaotisk, i defileringen av tandborsten, sugproppar, pålen, plastpåsar, motorsågar, skor, - och inte minst: att objekten har frikopplats från sitt vardagliga bruksvärde, för att ingå i cirkusens lekfulla "vad kan jag göra med det här". Det är inte objekten i sig själva som är intressanta, utan vad artisterna gör med dem, och får dem att bära. Objektens dramaturgi är inte så mycket objekten i sig själva, utan de handlingarna som de ingår i, och som skapar en struktur mellan dem.

Även om hjärnan bakom det hela, Tilde Björfors, nu bara ser till föreställningen ibland, medan den lever sitt eget liv, så är hjärnan ytterst närvarande på scenen. Den har nu blivit en mjuk och lekfull modell-hjärna, som till och med kan delas i två delar. Längre var jag själv tudelad när det gäller detta projekt. Inte i en höger och vänster del, inte heller i en objektiv och i en subjektiv del, eller en inifrån och en utifrån. Det kanske var något helt annat som kämpade: erkännandet av mina brister och behovet av ett minimum av stolthet för att kunna fortsätta. En del som försökte förstå min egen udda roll i det hela, och en del som försökte förvandla även mina misslyckanden till en krona.