

”Wear it inside out” – en dialog/monolog om subjektspositioner och kunskap i mötet mellan konstnärlig och akademisk forskning

Camilla Damkjaer, i och utanför samtal med Tilde Björfors

WEARING IT INSIDE OUT – INTRO

Två i en

”Wear it inside out”, ”2 in 1” – det låter som ett dekonstruktivt mode där man bär kläderna med insidan utåt så sömmarna syns, eller som kan vändas in och ut och användas på olika sätt. Men egentligen är det strategier för att introducera den struktur som kommer att vara min utgångspunkt och mitt ramverk i berättelsen om de delar av projektet ”Cirkus som gränsöverskridare” som jag på olika sätt har tagit del i.

Som teater-, dans-, eller cirkusvetare, eller vad man nu ska kalla mig med min akademiska bakgrund inom (bl.a.) dessa områden, har jag deltagit som en sorts yttra öga, en sorts observatör eller reflektör i specifika delar av projektet. Och i denna/dessa texter kommer jag att försöka dela med mig av mina erfarenheter och funderingar kring två delar av projektet där jag har deltagit på olika sätt. I föreställningen *Inside Out* var jag inte en del av projektet medan föreställningen producerades, men däremot förde jag långa samtal med Tilde om denna del av forskningsprojektet. I *Wear it Like a Crown* följde jag i högsta grad processen inifrån som deltagande observatör och dramaturg.

Denna dubbeltext blir med andra ord en fundering över vad som kan hända i mötet mellan akademisk och konstnärlig forskning, beroende på de olika funktioner och positioner som vi intar i förhållande till den konstnärliga verksamheten, och hur de metoder vi använder påverkar den information och kunskap som vi utvecklar. Denna/dessa texter är dock långt ifrån ett försök att svara på dessa frågor i generella termer. De är ett sätt att dyka ner i de delar av projektet ”Cirkus som gränsöverskridare” som jag har haft möjlighet att möta på nära håll, och på vilka sätt dessa två projekt och två metoder påverkade mitt sätt att se på cirkus och konstnärliga processer i cirkus. Texterna handlar även om mitt sätt att se de metoder jag som akademiker har tillgång till för att fortsätta utveckla kunskapen om denna underutforskade konststart.

Denna text ska med andra ord läsas som en dubbeltext, ett papper som viks på mitten så det får två sidor. Den ena sidan representerar det utifrånperspektiv som jag intog i förhållande till föreställningen *Inside Out*. Den andra sidan representerar det inifrånperspektiv som jag fick i förhållande till föreställningen *Wear it Like a Crown*. Men frågan är inte bara på vilket sätt dessa två sidor är olika beroende på den position som

forskarsubjektet intar. Frågan är också vad som finns emellan dem: vart de möts och på vilket sätt de blandas och kompliceras.

De två delarna av texterna baseras på olika subjekspositioner, men också på olika textuella konventioner: dialogen och monologen. Redan här kompliceras förhållandet mellan inifrån och utifrån. I funderingarna kring föreställningen *Inside Out*, som jag såg först när föreställningen turnerade, skulle man kunna föreställa sig den externa forskaren som en sorts observatör som kikar ut från sitt ensamma torn och undrar vad hon ser. Men tvärtemot denna förväntning är det inte i denna text som forskarens subjekt är som tydligast. I stället bygger jag här på den intensiva dialog som jag förde med Tilde Björfors kring föreställningen, vid fyra olika tillfällen. Dessa intervjuer spelades in och transkriberades av undertecknad, och jag har här valt att hålla mig ganska nära detta material, som kretsar kring mitt försök att förstå vad som låg bakom föreställningen, och på vilket sätt föreställningen bidrog till forskningen.

Om den första texten i hög grad är en dialog, är nästa en monolog. Återigen är detta en paradox som komplicerar förhållandet mellan inifrån- och utifrånperspektiven. Man skulle tro att när jag nu som forskare hade varit en del av det kollektiv som producerade föreställningen *Wear it Like a Crown*, så skulle mitt perspektiv komma att suddas ut eller ingå i ett större kollektivt vi, där viljan inte längre är en individuell vilja utan en kombination av många olika viljor. Men även om detta möjligen var vad som hände i själva repetitionsprocessen, så är denna text en monolog. En monolog som utgår från mitt perspektiv på den process som ledde fram till föreställningen.

Innan, i, under, mellan och efter kommer dessa texter att innehålla direkta och indirekta reflektioner över kunskapsproduktionen i mötet mellan akademisk och konstnärlig forskning, och på vilka sätt dessa perspektiv – som brukar kallas forskning *om* forskning *i* (Borgdorff 2010, Lilja 2007 m.fl.) – påverkar varandra. Denna diskussion ska förstås som väldigt tidsbunden eftersom den konstnärliga forskningen under dessa år höll på att definiera sin grund och sin position, medan den akademiska forskningen knappast hade hunnit ta ställning till hur den pågående utvecklingen påverkade dess arbetssätt. Det är mot denna bakgrund som dessa texter ska läsas, samtidigt som de förhoppningsvis också bara kan njutas som en liten inblick i konsten att göra cirkus.

TEXT 1 AV 2: MED INSIDAN UTÅT – EN DIALOG OM CIRKUS

En dialog om en dialog

Flöde och fixering

En dialog om en dialog om en dialog. När vi tänker, arbetar och håller på med konst, pågår det en konstant dialog inom oss och mellan oss. Ett konstant flöde av ord och meningar som kommenterar och reflekterar varandra. Som får oss att vända på och försöka förstå vad det är vi håller på med och hur det förhåller sig till vad andra gör och till den värld vi ingår i.

När jag under sommaren 2009 transkriberade dessa samtal, slog det mig hur många spår det fanns efter sådana dialoger: Tildes egen dialog med sig själv om sin konst, dialoger med cirkusartister, dialoger med andra konstnärer. Dessa fragment av dialoger kommer till uttryck även i vårt sätt att tala, i det muntliga språket och de uttryckssätt som här är möjliga. Det syns i sättet vi refererar till vad vi har tänkt, sagt eller hört.

Men i stället för att bara se dessa kännetecken som typiska för det muntliga språket, måste vi också se att dessa fragment av dialoger och deras sätt att gå in i varandra, i hög grad är ett sätt att reflektera. För även om vi ibland sätter oss för att sammanfatta hur långt vi har kommit med någonting, så pågår ju detta samtal och denna reflektion hela tiden: hemma vid köksbordet, i tunnelbanan, på bio, under mötet o.s.v. Men ibland fördröjs eller fixeras detta flöde temporärt i en form, som t.ex. i en text.

Detta är å andra sidan också fördelen med text, eller för den delen med föreställningar, tavlor, musikstycken och andra konstverk, att tanken för ett ögonblick förvandlas till en struktur. De blir yttringar med en särskild status i vårt flöde av reflektion. En status som beror på att de i särskilt hög grad, via det förarbete och den ansträngning som ligger bakom dem, komprimerar reflektionen i en struktur. Som i sin tur ger upphov till flera samtal för att utreda deras struktur, undersöka vad det är de komprimerar och vad de säger till oss. Flödet fortsätter.

Metasamtal om metacirkus

Att denna introduktion är ett metasamtal, är inte opassande med tanke på att *Inside Out* i hög grad är en metacirkusföreställning. Det är en föreställning om vad cirkus är, om cirkusdisciplinernas inneboende estetiska kunskap, om cirkushistoria, och om cirkusartister. Artisterna i föreställningen spelar cirkusartister, och föreställningen utspelar sig i och bakom cirkusmanegen. Men det är också en föreställning om en resa: om resan in i cirkus, om mötet med sig själv, och med själva livet. Det handlar om att välja att leva inifrån och ut. Därför är både samtalen och analyserna i denna text också ganska personliga, så att lite av insidan kommer ut – föreställningens insida med hela dess tillblivelseprocess, men också den personliga insidan med

motivationer, önsknings och en strävan att hitta det konstnärliga uttryck som fångar det man vill åt.

Frågorna

Det var egentligen här det började. Det började med föreställningen *Inside Out* som ett uttryck för den forskning som Tilde Björfors för om cirkus. Mina frågor när jag gick in i denna dialog utgjordes av formuleringar som: vad är det för forskning som denna föreställning både genomför och uttrycker? Vad är det för kunskap den komprimerar, sätter form på och konstruerar? Vad är det föreställningen kan undersöka och uttala sig om som inte vore möjligt i någon annan form?

Och när jag säger jag, så menar jag "jag", Camilla Damkjaer, eller kanske skulle jag säga trollkarlens lärling. För det var lite så jag kände mig, när jag gjorde intervjuerna. Jag ser framför mig den lite blyga lärlingen med den stora hungern efter att förstå hur det går till, hur de gör egentligen, exakt vilket arbete som föregår en föreställning som *Inside Out*. Hur gör man när man undersöker i och genom cirkus, vad det är för övningar, hur går man till väga rent praktiskt, fysiskt? Men också: vad är det för aha-upplevelser det leder till? Och när i processen förstår man plötsligt det som sedan blir så självklart att man inte begriper hur man någonsin har kunnat tänka annorlunda?

Att nå den andra sidan via samtal

Det var också därför att vi valde att göra denna redovisning i form av samtal. Jag hade förstås kunnat skriva en analys av *Inside Out* och på vilket sätt den uttrycker en forskning om cirkus, men eftersom jag inte själv var med som en del av processen, skulle en väsentlig del fattas. Dessutom ville jag att analysen skulle handla om den andra sidan, det som vi oftast inte skriver om som kritiker och teoretiker: hur verket blev till. Så som vetenskap och konst har utvecklats skriver och analyserar vi nämligen ofta konst ur betraktarens synvinkel: hur vi kan läsa och förstå detta konstverk. Men det jag här intresserar mig för är även hur detta konstverk blev till, vilka tankar det är som kommer till uttryck – sett ur skaparens synvinkel.

Här försöker jag alltså fånga dessa frågor i en form, även om frågorna, reflektionen och dialogen redan har förflyttat sig. På det sättet är det också en dialog över tid, eller mellan olika tider, i detta projekt och i den allmänna arbetsströmmen, den kontinuerliga dialogen. Men det är ju också en del av textens villkor: den fångar något som redan ligger långt tillbaka i tiden. I texten finns alltid denna fördröjning. Men det är kanske därför vi behöver både formerna: texterna som stillbilder av tanken, en tankens "detta har varit" (jf. Roland Barthes' syn på fotografiet, Barthes, 1980), och de konstanta dialogerna, men oss själva, med texterna och formerna, med materialet, med andra.

Eftersom samtalen i hög grad var personliga, har jag valt att behålla detta tilltal och bland annat omtala Tilde Björfors och de artister som nämndes vid förnamn¹. Intervjuerna eller samtalen genomfördes under våren 2009 utifrån fem teman som vi hade bestämt i förväg. Teman som är centrala för att kunna redogöra för den forskning och det arbete som ligger till grund för *Inside Out*. De strukturerar också denna text: föreställningen och forskningen, att forska i risk, cirkusdisciplinerna som kunskapsformer, cirkus och berättande, konst och vetenskap.

¹ Vissa av artisterna har varierat under den tid föreställningarna har turnerat, men jag refererar till de artister som spelade vid den tid samtalen/observationerna gjordes.

FÖRSTA SAMTALET: FÖRESTÄLLNING OCH FORSKNING

CD: Vi går direkt på den stora frågan: hur ser du relationen mellan föreställningen och forskningen?

TB: För mig har det varit väldigt viktigt, kanske överdrivet viktigt, i alla fall i början, att separera. För att förstå: vad är skillnaden på vanlig hederlig föreställningsresearch och forskning, eftersom jag alltid jobbar rätt så utforskande, eller alltid har sådana frågor som jag vill ha svar på eller som jag undersöker när jag gör föreställningar. Därför var det viktigt att konkretisera skillnaderna. Därför var det också ett val, redan när jag skissade på forskningsprojektet, att inte ha en föreställning som ett resultat eller ett mål, utan ha det öppet vad resultatet skulle bli. Det var även anledningen att jag valde att ha föreställningen som ett av de första momenten i forskningsprojektet, även om jag förstås har parallella spår.

CD: Hur skulle du säga i dag, nu när du har testat upplägget, vad är då skillnaden mellan en forskningsprocess i en föreställning och en researchprocess?

TB: För mig är det fortfarande inte riktigt klockrena skott, men vad jag har upptäckt mycket tydligare är att det inte går att separera. Eftersom min forskning är konstnärlig forskning, och regi är ett av mina uttryck och jag jobbar utforskande i det, så går det inte att separera. Men jag ska säga att den store skillnaden är ju egentligen att titta på processen och identifiera den.

CD: Skulle du säga att tog med dig andra redskap eller metoder in processen jämfört med vad du har gjort tidigare?

TB: Det är ju också svårt att säga för man är ju i en konstant utveckling även som konstnär. Alltid om jag går in i ett nytt projekt, då tar jag ju med nya redskap, man sätter ju upp nya ramar. Men självklart är det att forskningen har gett mig redskap, tid och också intresse för att titta på andra saker som jag inte har tittat på förut. Och kanske framför allt uppmärksamma sådant som man kanske har tagit för självklart, som kanske inte just är så självklart, men som kanske är just en funktion av hur cirkus fungerar eller hur jag fungerar, eller hur mötet mellan cirkusartister fungerar, som kanske är annorlunda än andra processer.

CD: En del av forskningsprojektet hade ju börjat innan du började föreställningen. Hur tog du med dig det, de frågorna och de undersökningarna, in i processen med föreställningen? Det är ju mycket i föreställningen som kretsar kring eller ligger i forskningen.

TB: Dels är det ju ett gammalt forskningsprojekt, eller vad man ska säga, som har med kroppen att göra. Som handlar både om kroppen som fysiska frågor, men som har mera att göra också med konsten, alltså: hur kan man förmedla abstrakt kunskap också genom ett scenspråk. [...] Man måste vara ganska enkel när man kommunicerar från scenen. Abstrakt människokunskap som väldigt få sitter på är det svårt att få en kommunikation runt eftersom väldigt få i publiken har en relation till det. Medans hjärta och hjärna, där kan man liksom sväva iväg, men celldelning och olika cellstrukturer... Men i det förra projektet då gick vi så upp i forskarnas kunskap, vi blev så fascinerade av deras kunskaper att vi lite glömde bort våra egna, och vad konsten och gestaltning är. Nu ville jag absolut ta inspiration från kunskapen, men också ta mig friheten att förvandla det till ett konstnärligt uttryck.

Så det var den ena frågan, men det fanns också en annan. När jag fick mitt forskningsprojekt var jag ju jätte intresserad av cirkusens historia, av att identifiera cirkusens roll också i stort. Jag kände att jag saknade baskunskaper, för att kunna bygga framåt. Och också att jag upptäckte många saker som man kan ha tillskrivit nycirkusen, men som egentligen är mera en kärna i konstformen, alltså hur den har etablerat sig och utvecklats redan från start, som t.ex. ett väldigt entreprenörsaktigt tillvägagångssätt, med att skapa sina egna scener och arenor, mobilitet, nya publikgrupper, en sorts anarkistisk sätt att förhålla sig till vad som går och vad som inte går, och inte bara fysiskt på scen, utan också i arbetsmetoder och livsstil. Så kroppen, historien eller tradition, vad finns i dessa original, och sen så är det då förstås de sju dimensionerna som jag har jobbat fram eller arbetat med. [De sju dimensionerna är Tildes definition av det för henne viktigaste aspekt av varje cirkus disciplin: akrobatik: allt är möjligt, parakrobatik: samarbete, luftakrobatik: tillit, clown: misslyckas, jonglering: närvaro, lina: balans, cirkusdirektören: hängivenhet]

CD: När uppstod de sju dimensionerna?

TB: Ja, långt innan jag överhuvudtaget fick forskningspengar, har jag ju börjat kalla på dem, och redan från början var de sju. Däremot har de ju rört på sig under åren, ändrats lite, eftersom ju mer artister jag har träffat, ju mer artister jag har jobbat med, och de har fått klassificera sina olika dimensioner. Så när forskningsprojektet började fanns de inte helt specificerade, och det kan hända att de fortfarande förändras sig innan projektet är slut. Det som också blir tydligare – från början så var det någon slags försök att hitta grundkärnan i varje disciplin – men där fastnar man ju också i att varje disciplin har ju alla sju steg. [...] Så dimensionerna hade jag ju börjat skissa på, så de fanns ju med. Och egentligen förhållandet till risk också: hur hanterar jag risk?

CD: Projektet heter "Cirkus som gränsöverskridare i konst och samhälle", hur kom det sig att risk blev en så central punkt?

TB: Därför att på något sätt att som gränsöverskridare, utveckling, det kräver risk. Och på något sätt att det ju därför jag vill forska, det är för att man vill ge sig ut i det okända, och det är egentligen samma anledning till att jag vill skapa, och det är egentligen på samma sätt vi har arbetat entreprenörmässigt med att skapa Cirkör. Det är ju någon slags: man vill vidga världen! Och för att vidga världen, då måste man utsätta sig för risk. Och då hamnar man ju i risk på olika nivåer, och då är ju cirkus världens bästa bild för att ta risker, eftersom fysiskt så gör man det.

Men om man tittar på cirkus, så finns det också i livsstil och historia, och det är därför det också har intresserat mig. Även att välja att turnera runt världen, bo i husvagn, jobba internationellt, alla de sakerna är ju också en riskfylld livsstil. Även om man inte kan dö av det, så är det ju inte det man normalt kallar trygghet. Som ju också kommer ur det sätt att ta risker när man gör tricks, då kan man ju inte veta... också på scenen hamnar man hela tiden i situationer där man måste möta publiken här och nu, eftersom konsten också innebär, i de flesta tekniker, att jag inte gör exakt samma varje dag, även om jag skulle vilja. Vilket också innebär att jag måste hantera en nivå av publikkontakt och improvisation, som ju också är ett riskmoment, som ju kan vara minst lika påfrestande eller adrenalinfylld som att kasta sig ut i en farlig volt.

Men som jag också upptäckte: när jag började med forskningsprojektet, då talade jag ju om risk som det bästa som kan hända människan. Men sen när man pratar med artisterna, då är det oerhört förknippat med skador, och jag skulle vilja påstå att väldigt få artister tycker om när jag pratar om risk. Sen när man fortsätter prata och kommer djupare på det, då förstår de vad jag menar, men det första är ett motstånd emot det, för att skador är det värsta som kan hända och de vill inte utsätta sig för det.

Också i samhället är risk inte ett positivt laddat ord. Utan jag har en felvänd världsbild! [skrattar] Men då jag ser att risk också är en väg, kanske enligt mig den enda vägen, till utveckling. Så vill jag återerövra den positiva klangen. Och då snarare hitta verktyg för att hantera risk, så att det inte är farligt på ett farligt sätt. Och det är så dessa sju dimensionerna har kommit fram, genom att se cirkusartister som specialister på området, på risk, eftersom det är någonting de antingen fysiskt eller mentalt hanterar dagligen. Så då har jag nu, i stället för att hänvända mig till forskare på Karolinska, även om jag förstås kan göra det också, då har jag valt att hänvända mig till cirkusartister.

CD: Jag tänkte ställa två nästan polemiska frågor. Den ena är: vad upptäckte du i arbetet med forskningen, som du inte visste innan, och den andra är: vad

upptäckte du i arbetet med föreställningen som du inte hade formulerat innan. Eller är det mera som en bekräftelse av något du redan höll på med...

TB: På vissa sätt var det en bekräftelse, men till exempel så fanns inte vissa av de sju dimensionerna färdigutvecklade, de växlade mellan "är det det?" eller "är det det?", så de har förtydligats. Och även det här med att alla graderna finns har förtydligats, och också att vissa av graderna kan kännas så lika när man ser dem, men där skillnaderna har blivit tydligare, som tillit och samarbete, eller "allt är möjligt" och tillit, till exempel, kan vara på snudden det samma, men det finns gradskillnader i det. Så sådana finjusteringer har funnits.

Sen också mycket som har hänt, som t.ex. med stödforskarna i projektet. T.ex. har det varit bra att få David Eberhards input ibland, och få veta att man just har börjat reda ut att det finns skillnader mellan "adrenaline junkies" och "sensation seekers", som man har tidigare trott att de var samma. Och att man framförallt kan vara "sensation seaker" men absolut inte "adrenaline junkie", att man inte alls är beroende av adrenalinkicken, utan man gör jättefarliga saker, men man gör det på ett otroligt säkert och kontrollerat sätt, och tvärt om. Och det blir för mig en superpoäng just med cirkusartister. För låt oss ta trapetstjejer, för om de nu är så bra på att ta risker där, men den ena av dem är livrädd för att improvisera eller göra något på scen som inte är inlagt eller inrepeterat. Så det har varit väldigt spännande att se hur just det att man är bra på en risk inte behöver betyda att man är bra på en annan, snarare tvärtom.

CD: Om man tar processen med föreställningen, de här upptäckterna som man skulle kunna försöka formulera: vilka saker upptäckte du under processen med föreställningen? Och den andra: om man tänker sig konstverket eller föreställningen som en form, vad är det då föreställningen "håller"?

TB: Men där märkte jag ju en sak [...] som var en svår sak att göra också i föreställningen. Den byggde ju på intervjuer med cirkusartister, inte bara levande cirkusartister, utan också kunskaper inhämtade från historiska cirkusartister, och sen så skrevs det ju en historia eller en saga, så de artisterna som sen är med är ju inte nödvändigtvis samma som har gett informationen, så det har inte varit helt självklart att de känner igen sig, att det är mer en annans roll.

Samtidigt var det viktigt att föreställningen skulle skapas på cirkusens villkor. Att det inte skulle vara under ramarna av teater, inte under ramarna av dans. Det var en viktig ingrediens, både i föreställningsprocessen men också i forskningsprocessen, och det kan jag tänka mig att det kommer också ur forskningen, apropå vad den ger. I och med att jag då gick in i cirkusvärlden och såg skillnader på så många plan, blev jag också mera intresserad av att få

skapa den utifrån just cirkus, men inom cirkus så finns det ingen riktigt som har formulerat processerna, så det blir ju som att ge sig in på nytt.

Men där upplevde jag ibland att det var som att lägga våld på cirkusen själv i och med att vi jobbade med ett manus, även om vi där har försökt beskriva upplevelsen av cirkus. Ibland fick vi faktiskt bara ge vika för det, det fysiska uttrycket. Jag ifrågasatte ibland om jag skulle ha valt ett helt annat sätt att jobba, att jobba fram sakerna fysiskt. Nu hade vi ändå valt att jobba historiemässigt, och det blev mer och mer min resa genom cirkusen eller vad cirkus har gett mig. Men å andra sidan kan det också bli ett nytt sätt för cirkusartisterna att se på sin konst; att förstå att cirkus har så mycket att ge.

CD: Om vi återvänder till det som är så svårt att formulera: Om man tänker sig att Inside Out är komprimerandet av kunskap i en form, vad är det då den komprimerar, vad är det du har lyckats fånga i den här föreställningen? Som du inte kunde ha fångat i en barnbok eller en film eller...

TB: Jamen på nått sätt så... Cirkushjärtat! Eller det som för mig är cirkushjärtat. Och som ju också är svårt att formulera vad det är! Och som på nåt sätt är det jag tycker cirkusen står för, alltså blandningen av högt och lågt, illusion/på låtsas och det som är på liv och död, här och nu, och det som är komiskt och larvigt och det som är på allvar och det som är finkultur/fulkultur. Det är ju så mycket med cirkus, att det innehåller de stora kontrasterna. Vem var det som sa det, jag tror det var Henry Bronett's mamma, som sa att det finns bara en typ av cirkusfolk och det är de som arbetar. Och det är lite så: man jobbar, man snackar inte så jäkla mycket, man jobbar. Och då kan det ibland bli så att "jaha, då lägger jag våld på den här konstformen som kommer utifrån ett görandeperspektiv, när jag håller på att formulera mig runt den hela tiden." Men jag tror inte att det måste vara så, jag hoppas att görandeperspektivet kommer att finnas kvar, men däremot så finns det massor med kunskaper inom det görandeperspektivet [...] som kanske skulle förtydligas och bli större om man också kunde låta de röstarna höras och formuleras. Och det är väl det jag är intresserad av. Och där kan man ju säga att Inside Out som resultat är en liten mini-förskola för vanliga människor i att cirkusen kan vara något mera än bara show.

CD: Föreställningen är ju väldigt mycket cirkusforskningsförmedling, apropå att vara en miniförskola för vanliga publiken. Jag tänker: föreställningen förmedlar det här till publiken på flera olika plan, via berättelsen, via sinnena och upplevelsen, via rörelsen och rörelsens komposition. Hur ser du på de olika delarna, och deras roll i den här "publikuppfostran" eller vad man ska kalla det?

TB: Oh halleluja, ja... Om man säger så här: jag hade inte kunnat göra det här som en teaterpjäs, för då hade det varit "om" cirkusen, så genom att man gör det "med" cirkusen så är det inte bara "om", även om det är "om" så är det ändå "med". Det skulle i och för sig var jätteintressant att göra det med skådespelare eller nåt, göra en historia om cirkus med skådespelare, men det går ju ändå inte att toppa, eller: det som står allra högst det är ju fortfarande upplevelsen, och att se. Och där förstås trapetsen, men också jongleringen... Men däremot så tvärtom hade jag ju kunnat sätta ihop världens bästa cirkusakter, det görs ju hela tiden, men då ser man ju fortfarande på häftiga akter, och vissa kan vara berörande, och vissa kan vara jättefina, och någon ser säkert tillit när de tittar på trapetsnumret, men...

Och det är ju på nåt sätt det jag vill, det är ju det man vill förmedla: att det är något vackert med de här människorna som väljer cirkusvärlden att leva i, alltså: vad är det för sätt att leva, och för mig är det väldigt mycket att ta risker för att det är att utvecklas. Som Molly Saudek sa angående lina, det är ju hennes språk, och för henne är det liksom det som gör henne berättigad..., att försöka vara så bra så möjligt på linan, att hela tiden sträva mot mera balans, och kunna förmedla det till publiken, det är liksom det som gör henne berättigad att vara, att leva. "That is so I deserve my place on earth." På något sätt är det så allmängiltiga livsfrågor som cirkus sen har en förmåga att tydliggöra, för att det är så extremt. Och där man igen kommer tillbaka till görande, att cirkusen snackar inte om det, de gör det.

Att hitta dialogens form

En monstruös ordström

När jag nu går tillbaka till dessa samtal i dess transkriberade form, är det främst en sak som slår mig: deras nästan *monstruösa* karaktär. Denna överväldigande ord- och textmängd är näst intill omöjligt att få kontroll över. Dialogen väller över, så att säga, fortsätter ändlöst i sin vilja att ständigt förstå mer om den konstnärliga processen, och i mitt försök på att få Tilde att avslöja mer om den kunskap som ligger dold i den. Den som ligger dold för mig som observatör, men som jag hoppades få tag på via samtalen.

Samtalets överväldigande karaktär, entusiasmen som inte går att hejda, framkallar i allra högsta grad ett behov av struktur. Även om jag tar bort mer och mer av samtalet genom min redigering, klipper och klistrar och försöker att få det meningsfullt för en läsare, väller det fortfarande över. Om jag hade tänkt mig hålla mig så nära samtalet som möjligt, visar det sig snart att detta är omöjligt, om jag tänker på nästa led i samtalet, läsaren. Det ger också upphov till frågan om vad en dialog är, och vad min roll som den ena parten i samtalet är.

Enligt den enklaste definitionen är en dialog ett samtal mellan två eller flera personer. ”Från grekiska *dialogos*, ’samtal, diskussion’, termen **dialog** betyder egentligen samtal mellan två eller flera personer.” (Charaudeau, Maingeneau, 2002, p.178-179). Men dialogen är också en stilistisk genre med en viss historia, en genre ”som presenterar två eller flera personer som successivt tar ordet. [...]” och som sådan kan förekomma i prosa och lyrik, eller även som en självständig form. (Jarrety et al, 2001, 125) Jag hade tänkt att denna text skulle bli en sådan dialog, men då krävs det att den ena parten i samtalet, jag, träder fram mer och mer.

Så är inte alls fallet i dessa samtal, så som de framträder i transkriberad form. Mönstret framgår tydligt: jag ställer en fråga på en eller två meningar och Tilde svarar, funderar, utvecklar. Därefter försöker jag knyta ihop detta till en tråd, ställa frågor utifrån den nya informationen, och samtidigt försöka hålla fast i dagens tema. Det är det som har kallats ”ett didaktiskt samtal”: «aktörerna är inte lika inför debattens objekt, rollerna har tendens att specialisera sig, men en kedja av frågor/svar, som i en polisundersökning eller en journalistisk intervju.” (Jarrety et al., 2001, 126, min översättning). Det kommer sig av samtalets natur: jag, trollkarlens lärling, försöker locka ut så mycket kunskap som möjligt ur trollkarlen, som är specialisten på området. När det kommer till den konstnärliga processen är det som bekant den som har satt den i verket och genomlevt den, som är specialisten. Jag kan bara infoga några generella kommentarer och associationer ibland, eller via mina frågor försöka kommunicera att jag trots allt har en idé om vart vi är på väg. Ibland blir samtalet också en sorts ”dialektisk dialog” (Jarrety et al., 2001, 126) där vi tillsammans letar i komplexiteten, och försöker förstå vad konstnärlig forskning är och vad som utmärker den.

Det som plötsligt framträder är med andra ord att en dialog inte bara är en dialog. Att dialogen till och med kan vara monologisk. Allt jag gör med mina frågor är att trigga en monolog. Även om vi i detta samtal därför förväntas mötas är det inte nödvändigtvis det som händer. I stället blir dialogen en pretext för en överväldigande monolog som tydligt och detaljerat representerar det ena perspektivet i samtalet.

Detta konstaterande är inte menat som en kritik av Tildes sätt att tala, utan finns inbyggt i själva konceptet: att jag som utomstående via dialog ska försöka förstå något av det som utspelar sig inne i den konstnärliga processen. Tvärtom vittnar denna monolog om en enorm *generositet*, långt från myten om konstnären som håller på skapandets hemligheter. Men samtidigt ifrågasätts också motsättningen mellan in- och utifrån genom denna monologiska karaktär. Jag ”ser” möjligen utifrån, men den text som produceras har ett tydligt inifrånperspektiv, även om detta sedan bryts av min bearbetning av den.

Det är i de delar där Tildes monolog tränger längre och längre in i processen, som man ser hur dialogen också är kunskapssökande och

kunskapsutvecklande. Men det är också här dialogen har som mest behov av en tydlig form. Meningarna avbryts, återupptas, blandas ihop med andra meningar. Spår påbörjas, lämnas åt sidan för en association, för att sedan fortsätta. Och det är därför jag som den andra parten i samtalet återigen måste försöka ta makten över orden, denna gång i skriftlig form. Här går min redigering längre, jag klipper inte längre bara längre bort överflödiga meningar, utan övergår till att syntetisera innehållet. Inte för att göra våld på samtalet, utan just för att fylla ut min del av det.

Att tränga in i detaljer och tappa formen – att formulera det fysiska arbetets och processens kunskapsinnehåll

Det första samtalet blir som mest flytande och formlöst när jag försöker ställa frågor kring hur det fysiska arbetet på golvet och det konkreta regiarbetet har bidragit med nya insikter, som inte hade kunnat uppstå på något annat sätt. Jag misstänker att den kunskap som ligger inbäddad i projektet ligger i den kropp av erfarenheter som den samlade repetitionsprocessen utgör. Att det i varje händelse, varje ändring, eller i alla fall i några av de viktigaste av dem, ligger gamla, nya eller förnyade insikter. Jag misstänker att aktörernas uppfattning och förståelse av cirkus, och av cirkus som gränsöverskridare, både har konkretiserats och förändrats. Här tänker jag inte på den kunskap om cirkus som förmedlas till publiken via föreställningen, utan på den förståelse för cirkus som uppstod i processen om som påverkade föreställningens sätt att förmedla.

I samtalet kommer det fram mycket information om detta, som jag inte har kunnat behålla okommenterad i sin ursprungliga form, eftersom det märks att sökandet inte är avslutat, att det pågår även i samtalet. Kanske är det för att jag har ställt frågan otydligt. Eller också är det för att detta är ganska svårt att sätta fingret på, även om det är helt tydligt när det händer. Det kan även komma till uttryck i det man skulle kunna kalla en "aha-upplevelse".

TB: Jag tror att det fanns sådana aha-upplevelser, ibland flera gånger om dagen, men minst en gång om dagen. Och väldigt ofta var det så att man gick ner, det kändes tungt, och man kände motstånd, och sen fick man en gåva. Så på det sättet blev processen i allt sitt motstånd nästan njutbar ändå på något sätt, eftersom man fick så många poänger, och det tror jag faktiskt har att göra med forskningen. För i och med att man hela tiden var intresserad av att se, inte bara att resultatet av föreställningen skulle bli bra, utan också av processen och vad som kom fram, och vad cirkusens röst sa, i förhållande till historiens röst, och kroppens röst, och krocken med dramaturgi, krocken med regi, krocken med text och linjärt berättande och fysiskt berättande och metaforiskt eller... Alla de här krockarna det var ju som att ge sig in... på ett

sätt så skulle man kunna säga att det har fått fram mycket mera resultat för forskningen än om jag hade läst, eller hade gjort små speciella workshops.

I försöket att formulera den kunskap som uppstod "på golvet" i repetitionsprocessen, är det just dessa krockar som ständigt återkommer. Krocken mellan cirkusens fysiska handlingar och berättelsen, krocken mellan cirkusens rörelsemönster och den dramaturgiska utformningen av det, helt enkelt mellan olika sceniska språk. Men just här, när jag börjar nysta i hur denna kunskapsprocess konkretiserades i processen, fysiskt och emotionellt, är dialogen i behov av struktur.

Den krock som ständigt återkommer i dialogen är just krocken mellan berättandet och cirkusens fysiska språk. Tilde hade valt att använda berättandet som ett sätt att förstärka cirkusens uttryck, och förmedla cirkusens dimensioner och livsbekräftande kvaliteter till publiken. *"Jag ville se att genom att ha en berättelse, ha en karaktär, följa personer, så kan man ju också känna mera, uppleva mera dramatik helt enkelt. Men det blev ju ofta en krock mellan manus och golvet."* (TB).

Sammanfattningsvis kan man säga att denna krock kom till uttryck på (minst) två plan; relationellt och fysiskt. För det första på ett relationellt plan i samarbetet mellan de olika inblandande i projektet – cirkusartister, regissör, dramaturg, koreograf m.fl. som har olika uppfattningar om vad berättande är och vad som bär det. T.ex. utspelade sig en kamp om manusets betydelse, där texten ställdes mot cirkusen: *"det var ju också så, att på ett sätt så fick Mia (Mia Winge, dramaturg för föreställningen) mycket mera stryk än jag. På något sätt så visste artisterna att jag hade..., att jag är..., att jag älskar cirkusen. Och då fick jag lov och vara lite dum och vilja berätta, medans en person som Mia som inte kommer från cirkusen... Så där var väl en konflikt som var genomgående rakt igenom. Från början hade vi också mycket text som skulle med, men all text har i princip strukits under gången, vilket förstås också är en konflikt mellan olika språk."* (TB)

För det andra (och inte avskilt härifrån) utspelar sig detta i realtid i specifika situationer i repetitionsprocessen, där olika sceniska lösningar utvecklas, provas, förkastas eller omarbetas. Ett exempel på detta är arbetet med trapetsnumret, som Tilde ville skulle presentera och representera dimensionen tillit – frågan var bara hur. *"Jag ville att det skulle förmedla att det handlar om tillit, men som cirkusartist tänker man ju att all trapets handlar om tillit, det är ju tillit. Men samtidigt så vet jag, att jag måste ge nycklar till publiken. Och samtidigt så har artisterna rätt, det är klart att det syns att det är tillit."* (TB) Det som kommer fram här är med andra ord två olika sätt att förmedla: att representera tillit, eller att presentera tillit. Om man gör det första riskerar man att vara övertydlig. Om man gör det andra riskerar man att publiken inte uppfattar att det handlar om tillit, utan enbart ser ett snyggt cirkusnummer.

En annan "konflikt" som är ett tecken på mötet mellan olika sceniska språk och deras historia, är frågan om vad ett redskap berättar eller kan fås att berätta som objekt eller genom upprepning. "En gång, då är det ett nummer, två gånger börjar det betyda någonting. Att även en trapets kan betyda någonting, eller den kan säga någonting om en person bara genom att finnas i rummet även om man inte gör nummer. Men där har det också varit en sådan balans, gör jag fel mot cirkusen? För det som händer om man splittar upp ett nummer, eller om man låter ett nummer komma tillbaka flera gånger, det är ju att man förlorar överraskningsmomentet. Och det finns ju något magiskt med en viss längd på ett nummer."(TB)

Från detaljernas överväldigande monstruositet till form

Det är dessa detaljer, dessa händelser, dessa timmar av arbete och funderingar som hela tiden ställer nya frågor eller aktualiserar gamla kring vad cirkus som sceniskt språk kan, och hur man kan tillrättalägga arbetsprocessen på ett sätt så att föreställningen i slutändan förmedlar detta. Det är dessa detaljer som aldrig tar slut om man väl börjar se efter lite, och som minnet eller i detta fall intervjuaren bara gradvis kan sortera. I dessa detaljer ligger en sorts överväldigande mängd av information, på gränsen till det kaotiska. Men för att vi ska kunna ta tillvara på informationen behöver den konkretiseras i en form.

Det är det föreställningen gör. Genom de sceniska val som har gjorts har dessa frågor och konflikter konkretiserats och bragts till en konkret lösning. Det är det som gör att vi som åskådare kan förhålla oss till den kunskap som presenteras. Men samtidigt är dessa val inte slutgiltiga, utan bara lösningar av en viss fråga för just den här föreställningen. Och frågorna kan lätt tas upp på nytt: i produktionen av en ny föreställning, eller i ett samtal som öppnar upp för detaljernas återkomst. Som på sätt och viss bryter ner formen och släpper frågorna fria igen. Frågan är hur man hittar en form för det som dialogen frigör.

ANDRA SAMTALET: RISK

En generös dialog

När jag ger mig in i det andra samtalet slår det mig att de detaljer som i redigeringsöverblicken kan upplevas som ett monstruöst flöde framför allt är uttryck för en grundläggande *generositet*. Tilde delar generöst och personligt med sig av de erfarenheter som arbetet med *Inside Out* har burit med sig, och de specifika situationer, konflikter och funderingar som dessa erfarenheter är inkapslade i. Monologen som mina frågor utlöser är med andra ord inte bara ett ensamt tal, utan ett uttryck för en vilja att dela med sig. Monologen är en dialog i just den betydelsen.

Dialogen som genre kan ibland uppfattas som en grundläggande teatral form, men det är i synnerhet under 1900-talet som monologen blivit en egen form inom både teatern och i romangenren. Särskilt den inre monologen blev i början av 1900-talet en del av ett modernistiskt experiment i . Nästa del av samtalet påminner snudd på om en sådan inre monolog, det är ett sorts flöde av personliga funderingar, där associationerna följer tätt på varandra.

När ordet risk utlöser en sådan generös inre monolog, är det inte bara för att ordet är centralt i forskningsprojektet. *”Det har nästan blivit så att forskningsprojektet handlar om risk, men egentligen handlar det ju om mera än risk. Det handlar om cirkus som gränsöverskridare och att sätta saker i rörelse. Fast å andra sidan: om man backar tillbaka, vad är det att vara gränsöverskridande och sätta saker i rörelse genom att gå över gränsen, så har det ju egentligen med risk att göra.”* (TB)

Ordet risk är också helt centralt för föreställningen *Inside Out*, som försöker gestalta det viktiga i att våga ta risker, att våga leva, inte minst genom berättelsen om Saga som till slut vågar ta sig utanför vanlighetens ramar, men också på ett metaforiskt och fysiskt plan genom det sätt på vilket de olika cirkusdisciplinerna hanterar risk.

Men i arbetet med *Inside Out* sattes ordet risk också på sin spets. I händelse på händelse blev risken ytterst konkret och dess olika nyanser trädde fram på ett nytt sätt. När jag lyssnar på Tilde, uppfattar jag dessa händelser som ”unheimliche” (i den betydelse Freud har gett ordet: något som på ett oroväckande sätt framstår som något både välkänt och främmande). Händelserna framstår som ögonblick som i komprimerad form blir både personliga och professionella, och risken blir en gränsöverskridare.

Även om det kan verka paradoxalt att jag som utomstående observatör redigerar eller konstruerar en inre monolog om dessa upplevelser är det just det jag har tänkt göra. Just i denna del av arbetet är det svårt att skilja på vad som kommer inifrån och vad som kommer utifrån. Å ena sidan är det en berättelse om något jag inte har varit med om, och som jag därför ser på med en viss distans. Å andra sidan är berättelsen så personlig att jag ändå tycker mig få en ganska intim inblick i vad dessa erfarenheter har betytt för projektet. Det känns som att dessa erfarenheter är en del av den kunskap som projektet – i en nästan skrämmande form – också gav upphov till.

Konstruerade fragment av en yttrat inre monolog om risk

För mig, i och med att jag ser risk som ett positivt laddat ord, så är risk att om den här fyrkanten är där vi är i dag, då är risk att tippa över den fyrkanten. Och det kan man göra fysiskt, genom att göra fysiskt mera än vad man vågar, i sin egen personliga fyrkant, man kan göra det rent bokstavligt, men man kan också göra det mentalt och på olika nivåer. För mig är ju det att nå utveckling, att skapa. För mig är skapande att ge sig ut i det okända, och också forskning är ju egentligen riskfylld på det sättet, i och med att man strävar efter något

man inte vet. Och sen när man då gör det fysiskt, kan man slå sig. När man gör det i forskning eller konst kan man också slå sig, men man får inte blåmärken. Men att det är det som vidgar världen helt enkelt. [...]

För att ta en risk, och att utsätta sig för det, det är ju faktiskt att våga dö. Och ibland så dör man fysiskt, men det är ju också så att en föreställning i ens huvud kan dö eller en bild av hur saker ser ut eller en mur kan dö. Och i föreställningen så är det ju på liv och död, men det är också en lek med det... Så kopplingen till döden finns där. Och det är ju också vår största rädsla. Som också hindrar oss från att leva, egentligen. Vi är rädda för att dö och därför vågar vi inte leva, för att vi kan dö. Vilket blir en negativ effekt, för då lever vi inte när vi lever heller. Det säger ju sig självt, men hela föreställningen handlar ju om att våga leva, fullt ut, och då måste jag också vara beredd på att dö. Och då måste jag våga ta den risken det innebär att säga "jag älskar dig" fast det känns som jag ska dö. [...]

Varför jag har valt risk eller vidga, det handlar ju om att leva mera när man lever. Det är själva utgångspunkten för forskningsprojektet, och där jag också tycker att cirkusen – en av anledningarna att jag har valt att dedikera mitt liv åt cirkusen är att cirkusen så bildligt, fysiskt, och påtagligt visar det. Sen är det ju självklart så att inte alla artister tänker i de banorna som jag tänker, men för mig är det ju som en mental cirkusskola. Så på nåt sätt är ju föreställningen ett sätt att dela med sig av det som jag hittills har fått av cirkusen. [...]

Om jag skulle säga min drömprocess med ett sådant projekt, då är det att alla inför arbetet med föreställningen växte. [...] Vi står på olika ställen vi som är med, vi har olika blockeringar. Någon är fantastisk på att ta fysiska risker, men är usel på att ta improvisatoriska risker. Så det är inte bara en berättelse om att göra det, utan också något man gör. Går man igenom en sådan process så tror jag att alla på olika sätt växer, men man hade kunnat göra det mer, och jag hade kunnat vara tydligare, vetat tydligare att det var viktigt när jag började. [...]

Det var massor av risker vi inte tog. Vi hade kunnat välja att ha mycket mera improvisatoriska platser, men där motståndet... När man improviserar då måste det finnas tid, lust, mod och vilja att utsätta sig för det. Då hade flera scener varit improvisatoriska, men med riktlinjer, men med fasta moment. Och det hade jag nog gärna velat ha. Så det var ett sådant riskmoment vi strök. När jag tänker på det nu är det faktiskt lite smärtsamt. [...]

Vad är det teatrala och vad är det ärliga? Det är ju egentligen också den risken jag har pendlat emellan. Och med Siri (Hamari, red.) hamnar vi ju i sådana absurda situationer, som att: där sitter hon och spelar den här bittra, gamla cirkusföredettingen som lever på sina glansdagar, bor i en bur, vad har hon egentligen? – och samtidigt så bor hon i en lägenhet på Hornsgatan som hon hatar, vet inte varför hon är där i livet där hon är. Så det blir liksom som att livet och rollen gick ihop. [...]

På premiären där var det ju så uppenbart: det var så mycket med livet och föreställningen som gick ihop, och också det här med döden. När vi var i Lund, och så dog ju Siri hela tiden [rent konkret i föreställningen – Julia P dör på slutet, red.], och samtidigt så dog min mamma i Lund för två år sedan. Det här var inte alls något medvetet, att det här skulle komma att handla om min mamma och hennes död – hon dog i en olycka också – Men plötsligt blev det ju så otroligt uppenbart. [...]

Och sen hände det ju på premiären. Det var ju det värsta av allt. Då var det ju så... När... När det första som händer är att ljuset går i föreställningen, som ju är fejkat, och då gick ljuset på riktigt. Det var ju det första som hände. Helt tokigt. Och jag kan ju säga att på premiären: jag hade inte släppt, jag hade inte tillit, jag hade inte förtroende. Jag kände nog på mig det. Jag var väldigt spänd och inte alls... Det kändes ju inte färdigt, det var ju inte färdigt. Så när det hände blev det ju kalabalik runt det, sen fortsatte i alla fall föreställningen. Och sen när Julia P precis hade dött, och det var ambulans, då hade vi ambulansljud i föreställningen, och då skadar, trillar, faller Anna. Vi får avbryta föreställningen, publiken får gå ut, och de riktiga ambulanssirenerna kommer.

För mig var det: ”vad är det jag håller på med”, utmanar jag risk? Här pratar jag om det positiva i risken och de fantastiska möjligheterna, och vidga världen och det gäller bara att våga, kasta sig ut. Det var ju lite det som föreställningen sa. Och vad som... För mig kändes det som ”jamen, jag lägger ner, jag slutar, varför ska jag hålla på med cirkus, där man faktiskt kan dö, vad är det för konstform?”. Det är en sak att skapa, men varför hålla på när det är på riktigt.

[...] Olle Strandberg var på föreställningen och satt längst fram, och vi har varit med om en språngbrädesolycka där han bröt nacken. Sen är han ju helt magiskt återställd, men det var också: att han var där, och stod där bredvid mig vid Anna.

Så den natten, medans vi väntade på resultatet, jag bara grät och grät och grät... Och verkligen bara ifrågasatte hela den här positiva attityden till risk. Vad som hände sen - det visade sig ju sen att Anna inte var så illa där, utan att hon faktiskt var helt ok och bara hade en muskelsträckning och behövde vila, så vi behövde ta in en ersättare. Där var man ju verkligen på vippen att släppa allt, och samtidigt har man ju det där i sig att allt är möjligt. Så där började vi söka, och där hade vi, som tur var, tre dagar, det var tre lediga dagar till nästa föreställning. Och då ringde jag Molly [Molly Saudek – lindansare, red.].

Och varför ringde jag en lindansare, när jag skulle ersätta en clown och akrobat? Alltså det fattade jag ju inte, förrän efteråt. [...] Men sen så när man såg föreställningen som nu inte längre slutar med ett hopp, utan slutar med balans, och det sköra i att falla eller inte. Efter den här premiären har jag fått ett mycket djupare förhållande till risk, mycket mera vördnad eller vad man

ska säga. Ett mera vördnadsfullt... innan så tror jag det var mera "yeah risk, allt är möjligt, det är häftigt, man kan allt, det finns inga gränser", efter det så blev det – det var en tung period efter kan jag säga, även om det nu gick väldigt bra, men det var tungt – då har det blivit mera att risk... eller ett ifrågasättande, och där det fick en annan färg. Innan hade risk varit rött och gult, nu blev det liksom lila... och skört.

Och plötsligt får också processen, med alla dess risker och personer, människor och friktioner, bara det att samarbeta är ju en risk, och olika tekniker och bakgrunder och allting. Det får en helt annan, det är inte "yeah, allt är möjligt" utan det krävs mycket mjukhet runt och bäddande, som att vårda en såpbubbla som kan spricka. Och där lindansaren med sin balans, rörligheten mellan rätt och fel, allt är möjligt och ingenting är möjligt och misslyckande och lyckande; det är en helt annan skörhet i det. Så det tyckte jag var bra att ha henne där. Och föreställningen betydde ju något annat då. Det blev ju det förhållande till risk, alltså ett skörare förhållande till risk.[...] Förhållandet mellan henne och Julia P fick också andra konsekvenser. Hon tog ju över Julia P's disciplin. Men sen är ju Molly på lina, det är ju "kick ass", det är ju det här sköra på linan, men sen när hon öser på linan, då är ju hon "allt är möjligt", hon är ju hardcore lindansare. Så det var inte så svart på vitt.

Anna gjorde ju ett val att "nej, jag vill verkligen ta min rehab, lyssna på mig själv och ta min kropp på allvar". Medans det vanliga inom cirkus är ju att säga "aha, de säger sex veckor, då är jag klar om en vecka". För vi hade ju kunnat ta bort alla de fysiska delarna. [...] Och en annan sak måste jag också säga apropå det med risken med Anna, innan det här med pålen hände, och sen språngbrädan. Innan så var det så att det bara öste för Anna och fysiskt tog hon hem seger efter seger, så hon var ju bara o... hon bara växte och växte, så hon var ju också, när det här hände, "jamen, vad betyder det här, jag som just börjat släppa, sluta vara rädd, börja våga" och då så händer det här. Och det är väl också något jag har fått lära mig med risk, att det är häftigt att utmana, men är man för kaxig i utmanandet då glömmer man bort att vårda och vara mjuk, att det är skört, och blir för kaxig, då kraschar man. Antingen mentalt eller fysiskt då.

Och det var ju samma sak när hon kraschade. På träningen med Vippen då hade det gått så himla bra, så hon hade gjort dubbel utan vidare. Och sen hade hon inte bestämt sig när hon skulle göra showen, om hon skulle göra dubbel eller enkel. Utan då hade hon tänkt att om det går bra på showen, så gör jag dubbel. Och det, eventuellt, var ju varför hon föll också. Det är så viktigt att man har bestämt. Och det är ju också en risk att inte ha bestämt sig, att "jaha, jag känner på det". Så det är ju det där med marginalerna, och i cirkus... i en scenisk improvisation, då kan du ju stretcha på de marginalerna, det värsta som kan hända är att du floppar, det kan ju kännas som ett dödligt misstag i och för sig, men i cirkus är det så på riktigt. Och det är väl därför jag har valt det som forskningsområde, för att där går det inte att ljuga, eller...

Anna och jag pratade ju mycket om det, och jag tror inte hon har fått svar på det. Och det kommer jag ihåg när Anna sa det där, ”jamen, jag kände att jag började släppa, det bara funkade, jag tog steg” och sen ”varför hände det då, betyder det att jag inte ska våga, eller?”. Så det var ju väldigt viktigt för henne, och kanske också en av anledningarna varför hon verkligen ville ha sex veckor. Och det var ju det som var så häftigt när hon sedan kom tillbaka. Att när hon då kom tillbaka, då hade hon fått känna av hungern, då kände hon ”jamen jag vill utsätta mig för det här”, ”jag vet hur farligt det är och vad som kan hända, men jag väljer att göra det ändå för det är så viktigt för mig att göra det”.

Apropå det här med adrenaline junkies och sensation seekers och hur det finns olika grader, alltså jag tror det finns väldigt olika grader och olika sorters, men det är klart att en 30 årig cirkusartist är bland det mest säkerhetsmedvetna man kan tänka sig. Medans en gymnasiecirkusstudent är bland det farligaste man kan tänka sig. Beroende på när de har börjat. Och det kan man ju säga med Cirkörs historia också, herre jisses vilka riggningar och så vi hade första åren, och vad vi riggade upp och provade och gjorde. Om man jämför med nu, går ju ingenting att göra av säkerhetsskäl. Och det är ju det som är häftigt med cirkus också, man tar extrema risker, men man gör det extremt förberedd, man tar inga onödiga risker, alla riggningar och tester och övningar är ju extremt noggranna. Så att den risken man tar är den risken man måste ta. [...]

Det var så spooky! Jag har aldrig varit med och någonting liknande. Och för mig känns det också, det här var viktigt, och hela cirkushjärtat och hela Inside Out är ju på något sätt en åter... på något sätt har jag ju vikt tio år av mitt liv till cirkusen utan att riktigt... utan jag upptäckte det, blev besatt och sen har jag bara liksom satsat allt. Och sen så hade jag ju en period när jag verkligen ifrågasatte, varför är jag här, varför ge mitt liv för folk som dinglar i ett lakan och sticker gafflar i näsan, och slåss och kämpa i blod på Danshögskolan för cirkusen, och vad är det här egentligen, och släppte jag något annat, och sen så när jag började åka iväg och träffa cirkusfolk igen, les Colporteurs och les Arts Sauts och med forskning, då var det ju som på något sätt att återerövra cirkushjärtat. Och det är ju någonting med cirkus, man kan inte hålla på med cirkus om det inte är på liv och död, det är på riktigt. [...]

Under och över ytan

I konstruktionen av denna monolog har jag valt att få fram det som jag upplever som den tydligaste linjen i denna del av samtalet: den fördjupade erfarenheten av riskens olika nyanser, och hur liv och föreställning smälter ihop i frågan om risk. Det finns förstås andra spår i samtalet som jag hade kunnat understryka: betydelsen av intuition, skillnaden mellan artister på olika stadier i deras karriär, kollektivets betydelse för skapelseprocessen – och risken det innebär. Men det är någonting i denna kondensering av

erfarenheter i förhållande till kunskapsprocessen, som påkallar min uppmärksamhet.

Inside Out är i högsta grad en meta-cirkusföreställning. Cirkusartisterna spelar en grupp av artister i en cirkus, och det handlar om en ung kvinnas möte med cirkusen. Men händelserna kring föreställningen lägger till ytterligare en meta-nivå i och med att de i sig själva ställer några av de frågor som också föreställningen ställer. Medan föreställningens berättelse till synes ger ett enkelt svar: att leva är att våga, ger erfarenheterna kring föreställningen ett mycket komplicerat svar. Ja, att leva är att våga – men med försiktighet och vördnad för vad risk också innebär.

Den typen av situation där föreställningens dilemma reproducerar sig bakom scenen är långt ifrån okänd och har även använts som dramaturgi för teaterpjäser och filmer. Det kanske är en mänsklig egenskap att vilja läsa in samband i händelser som i och för sig inte alltid står i samband, eller att se det man vid en viss tidpunkt intresserar sig för överallt. Men när man försöker förstå vilken kunskap en föreställning som *Inside Out* skapar, är det intressant hur föreställningen bara är som toppen av ett isberg, medan arbetet som helhet rymmer kunskap som utspelar sig i mänskliga relationer, situationer och slumpmässiga händelser. Det är också en del av den kunskapen som är kondenserad i själva föreställningen, även om det inte nödvändigtvis är synligt för publikens öga.

TREDJE SAMTALET: CIRKUSDISCIPLINERNA SOM KUNSKAPSFORMER

Att leta efter cirkusdisciplinernas inneboende dimensioner

Med det tredje samtalet kom vi till en annan knutpunkt i forskningsprojektet: cirkusdisciplinernas kunskapsbas och cirkusartisternas kunskapsbärande genom deras disciplin. Eller det som i projektet kallas ”cirkusdisciplinernas dimensioner”.

Det som är intressant med dessa dimensioner är inte bara de aspekter av cirkus som de understryker, utan också vad vi letar efter i sökandet efter dem, och hur de under projektets gång formuleras och cirkulerar mellan de cirkusartister Tilde har intervjuat, Tildes definitioner av dimensionerna och hennes sätt att berätta om dem under intervjuerna. På grund av detta cirkulerande mellan många olika positioner, som ständigt modifierar innebörden i dimensionerna, ifrågasätts även en entydig uppdelning i inifrån- och utifrånkunskap.

Genom sitt arbete med cirkus har Tilde sedan långt tillbaka, och numera inom forskningsprojektet, försökt definiera och beskriva vad det är som karakteriserar den kunskap de olika cirkusdisciplinerna bär på. Den kunskap som här åsyftas handlar inte om det tekniska kunnandet, utan om vilka generiska kvaliteter som varje enskild teknik innehåller, och som i

princip kan överföras till andra områden inom cirkus, samhället eller livet i stort. På det sättet kan man säga att dimensionerna är både fysiskt och psykiskt förankrade, i och med att de faktiskt görs inom disciplinen, men också att de är symboliska, eftersom de är abstrakta och överförbara.

Dimensionerna som de definierades vid tidpunkten för intervjun var: allt är möjligt/akrobatik, att misslyckas/clown, tillit/luftakrobatik, samarbete/parakrobatik, närvaro/jonglering, balans/lina, hängivenhet/cirkusdirektören. De har definierats över lång tid, och har sedan renodlats och komplicerats genom de intervjuer med cirkusartister som har gjorts inom forskningsprojektet.

Som med alla försök att hitta en förklarande struktur, finns det i arbetet en risk för att strukturen blir essentialistisk, d.v.s. att man tror att man kommer fram till cirkusdisciplinernas essens. Att se på dimensionerna som arketyper innebär en sådan risk. Samtidigt innebär försöket att se cirkusdisciplinernas kärna ett försök att förstå på vilket sätt disciplinkunskap och individens kunskap smälter ihop: *"men om man är en arketypisk [cirkusartist] blir ju också disciplinen så förknippad med ens personlighet, ens liv och ens livsstil, så det går ihop och man inte vet om det är disciplinen som skapar människan eller människan som väljer disciplinen"* (TB).

Det är också på grund av denna risk som arbetet inom forskningsprojektet har varit så viktigt: som jag tolkar det, har det öppnat för dimensionernas plasticitet och komplexitet på ett allt tydligare sätt. Det har synliggjort att dimensionerna inte ska förstås som en sorts essens, utan som en kvalitet som kan finnas i en disciplin, men också i andra, och hur varje disciplin kanske innehåller alla och fler därtill:

TB: Å ena sidan fick jag verkligen bekräftat och fördjupat [...] å andra sidan så upptäckte jag också en massa saker som jag inte hade en aning om. [...] Jag försökte ju på ett diffust sätt liksom sätta en disciplin i förhållande till en dimension i att hantera risk eller livet, och där stötte jag ju lite på patrull för det är inte så enkelt att... Balans finns i alla cirkusdisciplinerna, allt är möjligt finns i alla cirkusdiscipliner, närvaro finns i alla, [så i] en period var jag på väg att ta bort att de relaterar till en disciplin. Men sen när jag fortsatte och jag bad artisterna om att rangordna de olika dimensionerna, då blev det igen väldigt tydligt. [...]Men det är också så att varje disciplin innefattar de här sju dimensionerna, men i rangordning.

Dimensionerna är en sorts arbetsredskap för att beskriva en viss del av den generiska kunskapen i cirkusdisciplinerna, och de sätter ljus på en viss del av kunskapen, men är inte uttömmande.

Tilde frågor

Eftersom Tilde inte själv utövar alla cirkusdiscipliner, har hon genom intervjuer försökt att jämföra cirkusartisternas uppfattning av deras egen disciplin med hennes tolkning av disciplinens generiska kunskap. Samtidigt flyter detta arbete ihop med arbetet "på golvet":

TB: Först och främst kan jag inte riktigt sära på intervjuerna och det fysiska arbetet. [...]För det är självklart så att den kunskap som har kommit fram är en väldigt förankrad kunskap. Men i vissa fall där en artist är mer reflekterad eller kan formulera sig mer, så kommer det fram väldigt tydligt. [...]Men för andra så har det ju nästan varit tvärt om, de som inte så tydligt kan formulera sig kring det, men så tydligt är bärare och gör, men man kan inte formulera vad det är man gör, man kan bara göra det. [...] Det kan man säga, att det är ju övervikt på akrobater som fungerar så. Det är ju också intressant i sig. Och det är inte särskild många jonglörer som fungerar så. [...] Men en annan upptäckt är ju också att många blir väldigt, väldigt glada av att någon är intresserad av den kunskapen. För att det är en kunskap som de tyst, och mer eller mindre medvetet, har ältat och hanterat varje dag, i sin dagliga träning och i sitt förhållande till, som t.ex. med linan till sitt förhållande till hela tillvaron.

Tilde har via sitt arbete med cirkus en nära relation till de olika disciplinernas förutsättningar, och har försökt få cirkusartisterna att uttrycka sitt förhållande till disciplinerna. I intervjun vidarebefordrar hon dessa samtal till mig, genom att återge dem. På det sättet uppstår det lager på lager av samtal inom projektet. T.ex. så återkommer samtalen med Molly Saudek flera gånger, med Tildes ord:

TB: Och för Molly, som är bra på att formulera sig, så är det ju också så att dels finns det ju i lindans en extrem kunskap om balans, men också om hur en kropp och en människa fungerar i förhållande till balans. Dels förstås rent fysiskt, att det påverkar vad jag har ätit och hur jag har sovit, men också känslomässigt, det påverkar ju hur jag mår om jag är glad eller stressad, eller kär eller arg. Det påverkar ju balansen jättemycket.

Men sen också som hon säger, att för henne så bearbetar hon hela sitt liv med lindansen. Och egentligen hela sin relation till livet och varför hon lever. Och som hon säger: att vara bra på linan, det är liksom "to deserve a place on earth". Där har hon sitt jobb. Och hur hon relaterar fysiskt, kroppen, andningen, bäckenet, allt. Så det är en kroppskunskap, en mental kunskap, och en – skulle jag säga – konstnärlig – för inte att säga andlig – kunskap. För, det får man väl inte säga, men konst är ju en form av andlig kunskap. Och där konsten i förhållande till sin andlighet inte för den sakens skull är religiös. Och den är ju väldigt konkret i förhållande till... eller i alla fall cirkuskonsten blir väldigt konkret i förhållande till... eller till den kunskapen som man ju också

kan prata om intuition och timing, närvaro, när man är i kontakt med något som är större än en själ, eller med universum.

Och det är ju där en lindanserska som Molly arbetar, för det är ju på något sätt det man strävar mot, när man ska uppträda, det är ju den perfekta balansen, när man ska ja, när dörrarna öppnar sig, när man är i kontakt både med publiken och med universum, och man nu får säga så. Och samtidigt så är det varje dag väldigt ohelig träning. Som handlar om stretch och fysiskt och kost och att inte ge upp, att inte ge sig. Och där kan ju artister väldigt mycket på olika nivåer, alltså i förhållande till hur man hanterar sådana saker. Det är ju en kunskap som man sen kan direktöverföra till livet och andra sammanhang. Och det är ju det jag har roat mig med också. Dels att förstå och få ta del av deras, men sen tycker jag ju också att det är intressant att överföra det till kontorsarbete eller regiarbete eller familjearbete.

Tilde återger, citerar och tolkar Mollys uttalanden, och försöker förstå vad det betyder för dimensionerna och deras överförbarhet; hur "balans" både är en fysisk kunskap som kan renodlas till det extrema, men som också kan vara en inställning till livet och världen.

Alla dessa utlåtanden och tolkningar blir som olika fragment av disciplinerna, sett utifrån många olika perspektiv. Dimensionerna är inte entydiga, utan blir en sorts *prismer* genom vilka olika erfarenheter och kunskaper reflekteras.

Projektet och samtalen tydliggör på så sätt en del av den förvirring som finns angående förståelsen av vad "dialog" är. Om man ser på det rent etymologiskt, betyder dialog nämligen inte samtal mellan två. Förstavelsen är inte di-, utan dia- som betyder genom eller på tvären. I en dialog är det inte bara två talare som möts, utan en mängd yttranden som cirkulerar. ("Tvärt emot det som ofta sägs, betyder dialog etymologiskt sett inte 'verbal interaktion mellan två', utan ordets cirkulation : prefixet *dia-* betyder inte *två* utan *på tvärs*" (Détrie, Siblot, Verine, 2001, p. 90, min översättning)) Det är kanske här en del av det gränsöverskridande i projektet "cirkus som gränsöverskridare i konst och samhälle" ligger.

Cirkusdirektören som disciplin

När Tilde frågar cirkusartisterna om deras syn på sina cirkusdiscipliner, då är hon inte vilken intervjuare som helst, och hon frågar inte heller utifrån samma position som jag frågar henne. Hon frågar utifrån sin egen disciplin: cirkusdirektören eller cirkusregissören: "*och då ser jag ja, jamen jag är ju en cirkusdirektör, en klockren disciplin inom cirkusen. Som jag överhuvudtaget inte har tänkt på förut*" (TB). Exakt när och hur denna insikt kom, kretsar Tilde kring i samtalet. Möjligen kom det ur läsandet, möjligen ur diskussioner om skillnaden mellan att vara koreograf och cirkusregissör.

Men en sak är säkert: det har med entreprenörskap och framför allt med hängivenhet att göra.

När jag tar upp cirkusdirektören här, är det inte enbart för att det har blivit en egen disciplin med en egen dimension (hängivenhet) i Tildes vokabulär, utan också för att det påverkar hennes sätt att ställa frågor om disciplinerna. En cirkusartist skulle möjligen ställa helt andra frågor och ha andra syften med det. Men det som blir viktigt för cirkusregissören är dels vilka personlighetstyper och arbetsmetoder som karakteriserar olika artister (vilket kan vara viktigt i samarbetet under arbetet med föreställningen), men framförallt: de olika disciplinernas potential för gestaltning. Cirkusregissören försöker förstå vad cirkusartisten fysiskt och psykiskt upplever i disciplinen, men hon försöker också förstå vilka delar av detta som kan uppfattas av en framtida publik, och vilka hon som regissör kan åskådliggöra genom föreställningens ramverk.

Blandning och blandformer – dimensionernas plasticitet

Dimensionerna är förstas ett urval. Dels är den generiska kunskap som tillägnas varje disciplin bara en av många möjliga. Det är också så att själva uppdelningen av cirkusdisciplinerna i akrobatik, luftakrobatik, balans, clown o.s.v. egentligen är en sorts sammanfattning av en större mångfald av cirkusens aktiviteter.

TB: Lina är ju balans [...]och där ligger ju till exempel handstående och enhjulning [...]Och mitt huvudfokus när det gäller ekvilibrium [balans] har ju varit lina, men jag jobbar ju också med handstående artister eller med andra, och bara inom lina finns det ju flera olika: slak och styv, hög och så vidare.

Sen har jag akrobatik, och det är en huvudgren, för att den är en förutsättning för nästan alla cirkusdiscipliner. [...]Men under den utvecklingen har det ju också blivit så att man gör olika redskap. Det har att göra med cirkusinnovationen [...]Och inom akrobatik så är det ju allt från rysk barr, till kinesisk påle till ring cyr de senaste åren, den kommer från tyskt hjul, till hoppstyltor och så vidare.

Och egentligen så kommer ju också luftakrobatiken ur akrobatiken. Men jag har valt att göra det som en egen gren, eftersom det är den dimensionen i luften. Där det ju också är problem med de olika disciplinerna i luften, till exempel så har jag valt flygande trapets som min arketytiska, men gör du rep, då kanske du ligger närmare akrobatiken eller objektmanipulationen, på ett sätt än flygande trapets.

Och då har jag tagit objektmanipulation, och det är ju då jonglering, och att få objekt att flyga, men som sagt så kan ju rep ligga lite hos den.

Och sen så har jag valt parakrobatik, och parakrobatik är ju egentligen en blandning av akrobatik och balans, men jag har ändå valt det som en egen, och den bygger på samarbete, det gör ju väldigt många discipliner, de har ju

alla med sig samarbete på ett eller annat sätt. Samarbete med gravitationen, eller med redskap eller...

Och sen har jag valt clown, och clown har ju ofta med objekt eller nån av de andra disciplinerna, men har ju också i stor utsträckning ett eget uttryck.

Och på samma sätt som disciplinerna spänner över många olika grenar och överlappar varandra, överlappar också deras dimensioner varandra.

Disciplinernas uttryck i föreställningen – plasticitetens gräns?

Även om *Inside Out* på många sätt domineras av den överordnade berättelsen, blir också cirkusdisciplinerna betydelsebärande, och deras dimensioner och karakteristika blir viktiga för föreställningens uttryck. Cirkusdisciplinerna är uttryck i sig själva, som bär på en egen betydelsemässig potential, vare sig den är uttalad eller inte:

TB: När man skulle göra nycirkus, då handlade det mycket om att man skulle vara teatral, man ska berätta, man ska lägga på en historia eller en karaktär, men jag är ju också intresserad av, "jamen, du berättar någonting bara genom att du väljer att kasta saker i luften, eller väljer att kasta ut dig själv i luften, eller bara gå på en lina", bara det i sig säger redan väldigt mycket. Och det måste man relatera till, för vare sig du vill eller inte så är det så. Och sen kan man ju välja att gå med eller mot det. Men att låtsas att käglorna är båtar [...] det är att missa ett steg. [...] Då är det kanske bättre att uttrycka sig utan, utan föremålet. Och för min del, då är det jag har varit intresserad av att se just nu, det är: vad är det jag ser? När du hänger tio meter över marken, eller vad är det jag ser när du balanserar. Och tränga in i det och låta det få tala. Och få vara viktigt, på samma sätt som en historia kan få vara viktig, eller ett världsproblem kan vara viktigt.

Det man kan säga att Tilde i regiarbetet har försökt göra, är att se vad denna betydelsepotential är för henne – bl.a. utifrån hennes sätt att definiera cirkusdisciplinernas dimensioner – och att använda det till att förstärka eller att bli berättelsen. T.ex. ligger det akrobatiska språngbräde nummer i slutet av föreställningen och kommer därmed att representera "att våga" eller "allt är möjligt", något som samtidigt på ett kinestetiskt plan understryks av akrobaternas hopp. Tilliten har tydliggjorts i trapetsnummeret, och det finns även sådana lager i för berättelsen mindre centrala ögonblick och i karaktärsarbetet:

TB: Ta nu Andreas [Falk, red.] som håller på med akrobatiken, jag hade försökt driva att han skulle stå för akrobatiken, allt är möjligt, alltså det här överdrivna, alltså hoppa hoppa, alltså gestalta en akrobat. Men det gick aldrig riktigt igenom, [...] om man frågar honom om allt är möjligt då är det inte akrobatik, utan då är det att göra kluriga konstruktioner eller jonglering med

konstiga föremål. För honom är akrobatiken så självklar, så han ser inte det som jag ser i en akrobat. Och sen när han har gått in i sin rollgestaltning eller i skapandet av den, av den traditionella cirkusartisten, som jag inte heller ville förstöra, för att jag tycker han har gjort ett spännande val. Men det är intressant nu när [...] André [Farstad, red.] kommer in, som är ett annat sådant typexempel på energiakrobat, och då börjar det ju klla i fingrarna och vad kan vi hitta i det, skulle han kunna hitta till att gestalta akrobat, arketyper mer.

Här blir det tydligt att när definitionen möter verkligheten, då är dimensionerna ett raster, men ett raster som inte nödvändigtvis i alla detaljer motsvarar den enskilda artistens personlighet. Och i tolkningen av dimensionen i rollarbetet tar olika artister fram olika aspekter.

På vilket sätt dimensionerna är essensen av disciplinen, eller om de är aspekter som kan flytta runt mellan olika discipliner, har satts på sin spets i de rollbyten som har hänt på grund av skador och annat, under den tid *Inside Out* har turnerat. För varje rollbyte ställs frågan på nytt om vad en viss disciplin förmedlar, eller kan fås att förmedla. Ett redan tidigare nämnt exempel är när Sagas hopp i slutet av föreställningen byts ut mot lindans, vilket till stor del förändrade uppfattningen av och uttrycket för risk. Men även andra roller i föreställningen har gjorts av artister med olika discipliner. T.ex. har rollen som Julia P (den gamla cirkusprinsessan, i början med lina som disciplin) också gjorts av en repartist, vilket fick Tilde att konstatera att *"Nej, rep kan inte ersätta lina"*. Dessutom visade det sig att det viktigaste för rollen kanske var en helt annan disciplin: clownen. *"Så för mig har det blivit tydligt att det är viktigare att se clown för den kunskap det faktiskt är."* (TB)

Även om dessa erfarenheter delvis bekräftade att varje disciplin har sin egen betydelsepotential, och kanske ligger inom en viss horisont, som t.ex. kan definieras som dess dimension, så återstår frågan om ett nytt användningssätt av en disciplin skulle kunna gestalta något som enligt dimensionerna är "främmande" för den. Kan alla discipliner gestalta vilken dimension som helst, om man bara arbetar tillräckligt mycket på det?

TB: Då har vi ju ett exempel, där Jay å ena sidan är en typ-jonglör i sina matematiska konstruktioner och det nördiga, men å andra sidan så jonglerar han ju som en akrobat. Han har ju ett akrobat-ös i jongleringen. [...] Men det är häftigt tycker jag – det har säkert ingen annan lagt märke till – men när jongleringen är med, och sedan språngbrädan kommer, [...] under den här tic-tac-biten, för då var det ju verkligen som om de jonglerade med sig själva. Så absolut, det går, men det är ju fortfarande att man tar estetiker eller dimensioner från andra. Men det är ju intressant, när man jobbar med gestaltningen av cirkus, om man behandlar repet som en akrobat eller lindansare. Att börjar hitta ett sådant språk, i stället för att säga: behandla

repet försiktigt, eller behandla repet som om du vore arg. Det är också att ge språket ett språk.

Cirkusdimensionerna som konst

Det är kanske också här motivationen bakom utvecklingen av dimensionerna ligger. Hur kan man definiera och beskriva vad som utgör cirkusens språk, vilka möjliga uttryck bär varje disciplin på och hur kan man hitta en vokabulär för att beskriva detta?

TB: Det finns inom cirkusen en sådan otrolig omedvetenhet, det finns väldigt lite diskussion om detta, som egentligen är något av det mest elementära och grundläggande, för att kunna bli fri i sitt skapande sen, att på något sätt måste man ju reda ut sitt förhållande till det här för att kunna prata om andra saker. Och därför hoppas jag med den här forskningen, eller det här arbetet [...] det sprids och det sätter i gång någonting, och det finns en hunger efter det också. [...] Det hänger ihop med försöket att visa på vad som är karaktäristiskt för konstformen cirkus i sig, "utan man hela tiden ser att konsten [i cirkus], det är de andra konstformerna".

FJÄRDE SAMTALET: BERÄTTANDE OCH CIRKUS

Att leta efter cirkusdisciplinernas specifika kvalitéer, för att sedan i det se deras gestaltningsmöjligheter, är som ett steg mot det som också upptar cirkusdirektören, i alla fall Tilde: berättandet och känslan. Eftersom *Inside Out* så tydligt i sin övergripande struktur är baserad på berättelse, i närmast sagobetonad form, rör sig nästa del av samtalet om relationen mellan cirkus och berättelse.

Samtalet blir sökande och hamnar långt ifrån ett färdigt recept på hur man kombinerar cirkustekniker och berättelse. Det är ett samtal som rör sig mellan olika produktioner, olika samarbetspartners, men också olika exempel på hur andra cirkus-, dans- och teatergrupper har arbetat med frågan. Det är ett samtal präglad av vissa övertygelser, men också av ett omfattande ifrågasättande, eller ett försök att få ihop nästan omöjliga paradoxer.

Inside-Out – Outside-In

Under samtalets gång framträder en tydlig struktur; en struktur som sammanfaller med titeln *Inside Out*. Sker gestaltningen på scenen inifrån och ut, eller utifrån och in? Detta är kanske en av de största frågorna i 1900-talets diskussion om skådespelartekniker – med psykologiskt baserade tekniker (t.ex. de flesta tolkningar av Stanislavskij, eller Method Acting) å ena sidan, och fysiskt baserade tekniker som börjar ett arbete utifrån

kroppen (fysisk teater, clown, mim och skådespelartekniker inspirerade av detta) å andra sidan.

När jag läser igenom samtalet, verkar det som att Tilde har ett ganska paradoxalt förhållningssätt till denna fråga: å ena sidan drivs hennes arbete av en tro på att det kommer inifrån, en övertygelse om känslans viktighet – och å andra sidan har hon även inspirerats av och arbetat med tekniker och konstnärer som i stället utgår från det fysiska.

Samtalet börjar med den biografiska berättelsen: berättelsen om Tildes förhållande till teatern, hennes erfarenheter som skådespelare med olika förebilder inom teatern, hennes möte med teater- och cirkusmiljön i Paris, och beslutet att arbeta med just cirkus.

Så det där ligger i bagaget. Både en slags folklig berättartradition, en slags fysisk anda med Grotowski, och en del psykologisk Stanislavskij, och Keve Hjelm's djupläsning och skådespelaren som konstnär och inte ett verktyg, och sen då lite kinesisk Pekingopera, lite Peter Brook, lite clown. Och plus att jag var väldigt fascinerad av Stanislavs mimutbildning och mimare [...] (TB)

I blandningen av tekniker baserade på "inifrån och ut", och "utifrån och in", har Tilde dock tagit ställning:

Så det tror jag också: att på något sätt så vill jag se insidan ut. Sen kan jag lära mig mera om form, förstå den mera, [...] och kanske ibland till och med önska att jag skulle kunna vara en sådan finare formmänniska, men det tror jag mera är önsketänkande eller bara för att det är gräset som finns på andra sidan (skrattar), men jag tror mina rötter är i någon slags inifrån-ut, och att man ska dela känslor. (TB)

För att förstå vilken roll cirkus spelar i detta, måste man se att detta inte är en svartvit fråga: å ena sidan är cirkus "ju liksom kroppen som instrument 120 +++++" (TB), och samtidigt är den (kanske just därför) en mycket stark potentiell bärare av känsla: "det här är en teori som jag har haft, och som jag inte alls vet om den stämmer längre – det är att cirkus som berättande form är egentligen bäst när den får förmedla känsla. Den är väldigt bra på det i alla fall" (TB). Samtidigt ska denna känsla inte nödvändigtvis förstås som teatral:

Jag är inte intresserad av det teatrala som är teatralt. Jag är intresserad av det teatrala som är genomlevt, att det är inifrån ut. [...] På samma sätt som jag är ointresserad av att se cirkusnummer som är bara teknik, utan att det är genomlevd teknik. Och det är väl så klart det alla söker, det autentiska, förstås. Sen är det olika vägar. (TB)

Trots berättandets starka status inom stora delar av teatervärlden, är det ändå ett val som kan upplevas som kontroversiellt: ”Men det är lustigt också när man är i den mera abstrakta ... eller konstvärlden, så kan man nästan bli så att man inte får vilja berätta, att det är ett ytligare sätt av skapande” (TB). Också i förhållande till en generell tidsanda upplever Tilde att hon är ute efter något annat:

Speciellt eftersom man har vuxit upp under den ironiska tiden här – då har det blivit fult: man ska inte känna, man ska inte uppleva, man ska inte var djupt engagerat, man ska inte protestera. Så jag har väl någonstans försökt anpassa mig till den världen, men djupt inne så tycker jag att det att känna är det viktigaste som finns, och också livskvalitet att känna starkt och att engagera sig starkt, då blir ju livet mer och världen mer. Och om det är något konsten kan så är det ju att påminna om hur stort livet kan vara eller världen kan vara. Och att våga igen. (TB)

Friktionen mellan manus och fysikalitet

En av de utmaningar som Tilde ville ta tag i med *Inside Out* var just relationen mellan cirkus och berättande:

När vi då gjorde den här föreställningen, Inside Out, då måste man nästan ta vad man hade i bagaget, och det jag hade gjort senast var 99% Unknown, som var en föreställning som var ganska mycket form och abstrakt [...] där jag kände: det är inte det, jag älskar cirkustekniker och cirkuskonst och att de flyger, men jag vill någonting mera med det. Och därför hade vi som utmaning nu... [...] Utmaningen med det var att vi skulle jobba med en linjär berättelse, att man skulle följa med, och att allt som skulle vara med skulle vara underordnat berättandet, för att helt enkelt publiken skulle hänga med i känslan. (TB)

Men vägen dit var inte nödvändigtvis enkel, och konklusionen inte heller självklar. För som Tilde säger betyder det ett möte mellan olika formspråk, som då behöver balanseras mot varandra:

Det här var ett experiment som vi gjorde nu, så jag vet inte hur nästa process kommer att se ut. Och med den här processen var det ju mycket friktioner kring det valet. Det var ju svårt för många i ensemblen att hantera den. [...] Men man kommer också in där på cirkusens problematik och olika berättarstilar och former. Där det i perioder kan bli helt förvirrande, när man under samma tak väljer en linjär berättelse, har ett fysiskt språk och har ett cirkusspråk. Och sen ska samsas. (TB)

Trots att det blev en berättelse med en tydlig linje, betyder det inte att det är en enstaka persons röst som ligger bakom. Snarare är det en sammanställning av en mängd material – Tildes idéer, artisternas karaktärsarbete, manusförfattarens bearbetning. Bakom den tydliga linjära tråden ligger således många olika röster:

Mia kom in i ett stadium där det fanns massa material. [...]det fanns massa scener, det fanns Siri, historierna, det fanns tillitshistorien, DNA och stamcellsmöten, det fanns olika karaktärer, universum. Och berättelser. Och det fanns väl någon form av tråd på ett förslag på bana som det kunde ligga i. Och då fick hon dem och då gjorde hon ett manus av det. Och då från början så gjorde hon ett manus där det var tre karaktärer som kom utifrån. Från den gråa världen. Så det är ju egentligen hennes... och att det blev sagoform, det var också hon. Men jag kommer inte riktigt ihåg hur mycket av karaktärerna... alltså mycket av karaktärerna fanns redan. (TB)

Det är svårt i efterhand, och utan att ha tagit del av processen, att rekonstruera alla turer kring manuskriptet, alla konflikter, svårigheter och kompromisser. Men det viktigaste är kanske framför allt att det fanns en friktion mellan arbetet med manus och arbetet på golvet, med att hitta karaktärernas utveckling, och cirkusnumrens integration i berättelsen. Det fanns också en friktion i vilken typ av information det fysiska språket kan bära eller som är relevant för det fysiska språket, och i vad det fysiska språket tillför som inte kunde förutsägas i manus:

Som exempel när Anna kommer insläpande på sitt hjärta och sen ska de [enligt en version av manus] sätta sig och börja prata om kunskap. Men bara det att de kommer släpande på ett jättehjärta säger ju redan så mycket, det går inte att prata om kunskap då. [...] Vi slet och slet, men när jag sen bara började öppnade ögonen och se, så var det så här, "jamen hallå Tilde, det går liksom inte". Och sen så har vi ju gjort det så att Siri försöker komma in i hennes hjärta, hon öppnar lådorna, men vill inte öppna för Andreas, och hoppar på hjärtat och leker med hjärtat och så här "aha, det går att använda hjärtat". Men det vet jag inte hur mycket publiken förstår, men jag förstår i alla fall, det säger på något sätt mera än tusen ord. Då tycker jag på något sätt att det är en seger. För jag tycker inte att orden behövs för ordens skull. (TB)

Så som Tilde beskriver det kan man säga att manuskriptet har använts som en sorts struktur att brottas med, en hållpunkt som tvingar en att tänka igenom de sceniska lösningarna:

Och på något sätt så tror jag att hade man inte haft ett manus och det här att vilja berätta och knökat med det, då kanske man inte hade hittat de andra

vägarna, då kanske man hade slängt ihop något lite mera. [...]Det som jag är glad för det är att vi ändå försökte vara noggranna hela vägen. (TB)

Om den ena sidan av konflikten var risken för att berättelsen tog över och gjorde våld på cirkusen, så var den andra att cirkusnumren tog över utan att bli bärare av berättelsen. ”Men sen då i slutet är det ändå cirkusen, det fysiska, som fått slå i de sista spikarna, eller fått sväva åt sitt håll, då är det inte nåt vi har tänkt ut i förväg, utan vi har låtit processen få leda dit.” (TB) Men det är också den konflikten i processen som får betydelse: ”då är det ju så häftigt att ha berättelsen som motstånd. [...] om man inte har en regel, eller har någonting och slås mot, då... [...]” (TB)

Berättelsens konkretisering i det fysiska materialet

Det som står på spel i konflikten mellan berättelsen och det fysiska är egentligen det man skulle kunna kalla gestaltningen: på vilket sätt idén konkretiseras i ett sceniskt material. En del av detta arbete går via artisternas arbete med att förkroppsliga sina karaktärer, det man också skulle kunna kalla interpretation. Dessa begrepp är dock inlånade, på samma sätt som begreppen dramaturgi och koreografi, och främst definierade i förhållande till cirkusens grannar, teater och dans. Det behöver fortfarande preciseras vad det specifika för cirkusartistens interpretation är. Men i det konkreta arbetet är det just en fråga om rörelsenyanser och timing, och på vilket sätt dessa gestalter berättelsen:

Det ju en blandning av gestaltning och komposition eller koreografi. [...] Man kan ju berätta med pälén till exempel: genom att hon tar, tittar, och tar ett försiktigt steg och börjar klättra upp, säger något annat än att hon, som hon ofta gör, kommer till den och börjar direkt klättra upp. Det har ju bara med timing att göra, och där finns det ju olika tekniker för att jobba med det: det ena är ju att tanken ska hinna med först. (TB)

Det som rent tekniskt handlar om rytmisering, det vill säga den tidsmässiga strukturen, t.ex. användningen av olika intensitetsnivåer och placeringen av pauser, motsvaras även av en viss typ av känsla. I arbetet med tolkningen finns det därför för cirkusregissören minst två vägar in i tolkningen: inifrån och utifrån:

Dels så måste man jobba olika med olika artister, eftersom de har olika bakgrunder och olika sätt att få fram saker. Så med nån kan det ju vara att man pratar om känslan [...], [för] nån annan [...]då handlar det snarare om att gå in och [...] så bygger man det i pauseringar eller i intensitet [...]som är rent tekniskt egentligen. Och det där är ett problem för mig [...] jag vill ju att de ska

vara med i tanken om vad de gör. Och jag tror jag ju att någonstans, omedvetet eller medvetet för en publik, så syns det. (TB)

Om jag läser Tilde rätt, så skulle man kunna säga så här: att cirkusen existerar just i den paradoxala kombinationen av fysisk ekvibrism och känsla. Det är den hon strävar efter och försöker konkretisera i arbetet med artisterna:

Det är roligt att det är de två ekvilibristiska fysiska [konstarterna opera och cirkus], som är känslan. Det är en paradox. Jamen där tror jag ändå att jag har någonting, för om man då plockar bort den biten från cirkus, som ju faktiskt cirkusen har, som en ingrediens i alla fall, och bara gör form, då är det för mig lite som att man plockar bort en del av cirkusens själ, dissekerar den lite. Och det får man gärna göra, jag är jätteglad att det finns de som går den vägen. Men om jag söker efter cirkusens själ så kan jag inte riktigt ta bort den, som ändå är en sådan avgörande ingrediens. Men oh vad det är svårt! För man kan ju göra allting och det beror ju på vad man har för utgångspunkt och vad man vill åt. (TB)

FEMTE SAMTALET: KONST OCH VETENSKAP

Förvirring och kunskap

I det femte samtalet återkommer en av de största frågorna av alla, den som både detta projekt och konst- och vetenskapssamhället som helhet just nu försöker ta ställning till på nytt: relationen mellan konst och vetenskap. Det är en fråga som är djupt historiskt förankrad, eftersom det vi kallar ”konst” och ”vetenskap” är historiska konstruktioner som inte alltid har sett ut som de gör nu, och som håller på att förändras tack vare de ökade möjligheterna till konstnärlig forskning. Det är också en fråga som är under intensiv debatt, och som därför ändrar sig nästan från dag till dag.

Det samtal som Tilde och jag förde, utspelade sig i förhållande till våra erfarenheter och uppfattningar om denna debatt, och vittnar bl.a. också om den kreativa förvirring som fortfarande råder kring dessa fält. Och samtidigt är kanske just förvirring och tvivel något som både vetenskapliga och konstnärliga forskare har nära kännedom om:

TB: Apropå konst och vetenskap, så efter förra intervjun med det ämne vi hade där, då är jag bara totalt förvirrad [...]. Men det är också det, som jag fick av en av hjärnforskarna: att det funkar så rent kemiskt också, att precis innan man förstår något nytt så är det den största förvirringen. [...] Och man kommer till olika stadier, för hade du intervjuat mig för tre månader sen, då kanske jag

hade vetat precis hur allting var! (skrattar) [...]Så får man hoppas att man om ett par år har kommit lite längre.

CD: För det är kanske mera så att den ena förvirringen avlöser den andra [...]

TB: Men precis, det är ju så, man är ju ständigt i någon förvirring, hela tiden. Så får vi se hur det går med den här förvirringen.

CD: Jag brukar säga att "tvivel är mitt främsta redskap", det är det jag jobbar med, tvivel är mitt jobb.

TB: Ju, men det är ju det, man ifrågasätter ju allt hela tiden. [...]Det är ju att hela tiden försöka förstå mera, att se mera sammanhang.

CD: Eller det är kanske vissa saker som är i tvivelzonen, och sen är det andra saker som inte är det.

TB: Just på förra mötet så kändes det som om allt var i tvivel! (skrattar)

CD: Men det är ju också en av de mest centrala frågorna. [...] Jag har nästan gjort en totalvändning på just den frågan [i synen på berättande scenkonst].

TB: Ju, och jag har ju också gjort det. Jag har inte bara gjort en totalvändning i mitt liv, jag tror att jag har gjort tre eller fyra. Eller jag är inne på min fjärde, angående var jag konstnärligt står, vad som konstnärligt intresserar mig. Men det jag märker är att trots att jag går i förändring, och att jag nu märker att jag är inne i en sådan, så känner jag ändå att det är vissa kärnpunkter som är kvar.

Vetenskaplig och konstnärlig forskning

En av de större förvirringarna i vår tid handlar just om relationen mellan konstnärlig och vetenskaplig forskning; något som vi i detta samtal är en sorts symptom på eller representanter för: jag från en vetenskaplig, humanistisk disciplin och Tilde som konstnär och konstnärlig forskare. Projektet "cirkus som gränsöverskridare" som sådant är också mitt inne i denna diskussion, eftersom projektet inkluderar samarbeten mellan konst och vetenskap, och mellan olika vetenskapliga discipliner. Det är ett område där det finns många idéer om vad konst respektive vetenskap är, samtidigt som de flesta av oss inte är lika insatta i alla de olika konsternas/vetenskapens diskurser som ligger utanför vår egen. Någonstans handlar det om att försöka förstå varandra, trots olika diskurser. Att se till att det inte blir parallella samtal, utan att de korsas.

De stora idealen

[...] Jag trodde att forskare det var Einstein, det är den som söker sanningen, och precis som en konstnär svettas och slåss och... det finns massor av sådana forskare, men det finns också många forskare som bara gör det som en akademisk karriär.[...] (TB)

Men vetenskapen är mer än bara de stora idealen. Som alla andra yrkesområden har den också sin vardag:

Jag trodde ju att det var det som var forskning, och blev jättebesviken. Och sen förstår jag ju efterhand att det måste finnas alla nivåer, och vissa ämnen man forskar på behövs det ingen Einstein, utan det handlar om att lyfta ut den musen en gång varje dag och mäta vad den har ätit eller inte ätit den dagen, och det behöver inte Einstein göra, det kan en ganska... jamen, det är inte mer avancerat än att sköta en maskin, eller vad man nu ska säga. Och att den forskningen kanske också behövs som komplement till annan. (TB)

Även vetenskap innehåller ett konkretiserande perspektiv. Vissa saker, som i princip är enkla men kan vara nog så komplexa, måste bara göras. Både konst och vetenskap kräver både huvud och kropp:

Man kan sitta och ha en massa teorier och saker, men man kan inte hantverket, man kan inte förverkliga, man stannar i huvudet, man ger det inte kropp. Och jag tror det är därför att jag till stor del av mitt liv har riktat mig mot dem som gör det till kropp. [...] Jag vill vara med dem som gör, jag vill inte bli en snackare. Och det där är liksom kärnan i allt, jag tror man ska göra och förverkliga, men man kan göra det medvetet och reflekterat. [...] Och det är väl det som är med cirkusen, att där kan man inte snacka, utan man måste göra. Man kan inte tänka ut att om jag skulle kasta mig, utan för att komma till att jag skulle kunna kasta mig, måste jag göra massor med träning och övning. (TB)

Men även i vetenskapen finns det träning och görande, vare sig det gäller att ställa upp försöken, skriva ansökan, eller skaffa kontakter till det man vill undersöka. Men om vi talar om Vetenskapen och Konsten, med stora begynnelsebokstäver, så finns det fortfarande ett element av det där stora som vi söker:

Men när jag pratar om konst och vetenskap, då pratar jag inte om den forskningen, då pratar jag om den som handlar om att växa, att vidga världen, veta mera, medvetandegöra, ta steg. (TB)

Konsten och vetenskapen. Likheterna är ju både att man ger sig ut i det okända, eller att man söker i det okända, man har en diffus aning, av någonting som man vill undersöka. Och på det sättet så tar man ju väldiga risker i både den sortens konst och vetenskap där man vill erövra det okända. Och där är det ingen större skillnad. Men däremot så är det ju tillvägagångssättet som är skillnaden. (TB)

Är det någonting som karakteriserar Tilde Björfors sätt att tänka så är det att hon inte är rädd för de stora idealen. Vare sig det är att göra konst som ska uppmana till att våga leva livet, eller att hämta inspiration från de största. Förutom Einstein, gör också Leonardo da Vinci sin entré i samtalet, som det stora idealet när det gäller kombinationen av konst och vetenskap:

Det började ju väldigt tidigt för mig med da Vinci, då har jag ju på nåt sätt haft en sorts relation till honom [...], hans sätt att se på världen – och att använda alla möjliga medel – och egentligen hur han valde sina mål var att skapa konst, men för att skapa konst så blev han den bästa naturvetaren på den tiden, för att om han vill hitta själen... ja, han var ju den första som man sa målade in själen i tavlorna, vad nu det är, men man förstår ju vad det är när man ser bilderna. [...] Och vägen dit för honom var ju otroligt vetenskaplig, det var ju att ta reda på, det var ju därför han började med naturvetenskap och var ner och se hur växer en blomma, samma sak han var ju den första som gjorde obduktioner och tog reda på hur man såg folk och att det var helt fel. Men hans mål med det var inte att veta mera om medicin utan att skapa konst. (TB)

De stora frågorna

Inte heller de stora frågorna skrämmer Tilde. Inte ens frågan: Vart sitter själen? Det är kanske det som är konstens frihet – att kunna ta upp sådana frågor, som många vetenskaper skulle anse det omöjligt att svara på, i alla fall i de termerna.

Och sen har ju konsten den fördelen förstås, för att den har mycket större frihet. [...] En konstnärlig forskare har ju en väldigt stor frihet att påstå saker. [...] Eftersom man utgår från subjektet; alltså jag kan påstå att jag vet var själen sitter i min konstnärliga forskning, utan att bli... [...] Men en hjärnforskare, jobbar han med de här neuronerna, då får inte han lov att börja koppla ihop med de andra områdena. Han kan göra det, men då blir det genast populärvetenskap och inte belagt. [...] Och pratar man forskare som har olika forskningsområden så, där kan jag koppla ihop dem. (TB)

Konstnären, som Tilde ger uttryck för i detta samtal, bedriver vetenskap på ett annat område:

Men jag tror att man gör fel när man säger att konstnärlig forskning inte är vetenskaplig, men det handlar ju om att vara vetenskaplig i de diffusa områden som inte går att beskriva, precis som alla de områden som inte går att beskriva inom forskning, som själen och intuition [...]. Det är ju de sakerna som konsten kan jobba väldigt konkret med och gå in i. Och det är svårt att säga att man får reda på sanningar eller svar, för att det är svårt att bevisa dem, men om man känner av dem och ser dem och möter dem, då kan jag absolut säga

när jag möter en sanning eller... eller med processen, till exempel den här processen om hur det är att lära sig något nytt, att det uppstår förvirring och... Jag förstår att det är svårt att säga att vi inom konsten kan komma med sanningar och svar, men det är ett stort kunskapsområde som inte tas tillvara, när man ser konst som flum eller nåt som är, som inte har med kunskap att göra. (TB)

Tillvägagångssätten: inifrån och utifrån?

Om konsten och vetenskapen har jakten på det okända som gemensam nämnare, men skiljer sig i sina metoder – hur ser då denna skillnad ut, eller snarare: hur ser denna skillnad ut sett ur en cirkusregissörs synvinkel? En av de samtida definitionerna av konstnärlig forskning är att den utförs av konstnärliga forskare i deras konstnärliga utövande. Detta innebär även att den konstnärliga forskningen innehåller en subjektiv dimension, som inte finns i den vetenskapliga forskningen:

Man brukar ju ofta säga att vetenskapen är ett objektivt sätt att se på det, och den konstnärliga ett subjektivt. Och det stämmer ju som grundprincip, skulle jag hålla med om. För att konsten måste komma inifrån ut, och vetenskaplig forskning måste komma utifrån, samlat fakta, erfarenheter. Men sen är det ju förstås så att även i vetenskaplig forskning är det stor skillnad på vem som gör den forskning som görs, subjektet är med. Det kommer man inte ifrån. Och också [...] om man pratar om "sann konstnärlig forskning", så är det ju också att man tar in massor av information utifrån [...] (TB)

Här finns inga vattentäta skott mellan de olika tillvägagångssätten. Och om man definierar vetenskapsmannen eller akademikerns position som observatörens, så upptäcker man genast en liknande roll i Tildes förhållningssätt till cirkusdisciplinerna:

För att jag inte är artist, utan jag är regissör, så blir det så att om jag bara gör den delen som handlar om artisterna, även om jag gör workshops och så och intervjuer, så är det ändå att jag blir en observatör. Även om jag kanske är en observatör som är ganska insyltad i mitt objekt. [TB]

Projektet undersöker cirkusartisters kunskaper och på vilket sätt dessa kan ha gränsöverskridande konsekvenser. Själva kunskapen om disciplinen måste Tilde dock betrakta via artisterna, även om tolkningen av dess betydelse är hennes. Denna del av projektet ställer med andra ord frågor om konstnärens perspektiv, eller visar kanske snarare på hur det inom en konstform kan rymmas många former av konstnärskap med olika kunskaper. Det påvisar även att kunskap inom konsten inte bara handlar om ett subjekts kunskap utan många. Tildes konst är ju just att arbeta med

cirkusartister, att bearbeta det material de ställer till förfogande. Det gör att det finns flera lager av konstnärligt kunnande, vilket förstärker situationen. Problemet är att det skapar en osäkerhet om vad det är som är den konstnärliga forskningen i den konstnärliga forskningen – eller som Tilde säger ”Jag kan ju önska att jag hade gjort ett forskningsprojekt om balans och att jag var lindansare. Det skulle ha varit mycket enklare! (Skrattar)”(TB). I stället blir forskningen ett försök att beskriva cirkusregissörens relation till cirkusdisciplinerna. Det handlar även om vilken kunskap som krävs för att kunna inta denna funktion:

Det var då [...]det blev uppenbart att jag behövde [gå tillbaka till] mitt första förhållande till disciplinerna, som en bakgrund för att kunna gå vidare, och att också relatera de metoderna till mitt regiarbete, eller i mitt arbete som ledare. [...] Jag måste använda mig av de verktygen i mitt skapande för att undersöka dem. [...]Och där jag liksom har varit lite vilsen i ”jamen jag måste undersöka den, och vara med för att göra workshops för att de undersöker dem” och det är ena sidan. Men det andra är att jag måste undersöka dem i mitt konstnärliga arbete, och sen så undersöker vi dem tillsammans när vi jobbar ihop i de fördjupade workshopsen. Oh, det här måste jag skriva upp! (skrattar) Det var faktiskt precis, det är ju så det är. Självklarhet. (Skriver upp det) Ja, så kan man säga: Först undersöker man deras, eller får fram deras, eller hittar deras med dem. Sen så använder jag det eller undersöker det, eller kanske båda, i mitt skapande. Och sen [punkt] tre där vi undersöker dem tillsammans. (TB)

FRÅN INTERVJUAREN TILL REDIGERAREN – TEXTENS REGISSÖR

Om intervjuaren i detta material framstår som väldigt diskret, är redigeraren inte lika tillbakadragen, även om det kanske kan verka så. 70 sidor av transkriberade intervjuer har krävt en stor arbetsinsats för att bli till en sammanhängande text.

Samtalet vindlar sig fram i associationer och sidospår, meningar påbörjas, några avslutas, andra inte, medan åter andra återkommer och avslutas långt senare. Spår påbörjas och lämnas åt sidan. Vissa svar kanske tar långa omvägar innan de klarnar. Det är så vi tänker när vi ger oss hän åt samtalet. Men när jag redigerar dessa reflektioner, blir det nödvändigt att hitta trådarna, de stora linjerna, kanske till och med de konklusioner som inte syns. Helt enkelt: *skapa struktur*.

Att sätta sig in i hur någon annan tänker är ingen enkel konst, och jag vet inte vem som skulle våga säga att de behärskar den. Men som stödforskare i denna typ av projekt, och i försöket att klarlägga de reflektioner som *Inside Out* bygger på och förde med sig, är det närmast det

som blir mitt arbete. Vi hade förstås kunnat bestämma att jag enbart skulle bidra med mitt perspektiv, men eftersom projektet går ut på att bryta gränser, har min insats snarare gått ut på att försöka gå bortom mitt eget perspektiv. Jag vet inte om jag har förstått Tildes sätt att tänka och lyckats förmedla det, men jag har i alla fall varseblivit ett annat sätt att se på cirkus, skapande och scenkonst.

Att skriva ner andra personers yttranden är en specifik konst. Även om jag inte syns, är jag i allra högsta grad närvarande. Mitt arbete blir förmedlarens. Jag, eller i alla fall mitt arbete, blir en sorts bärare av någon annans tankar. Kanske på ett sätt som tydliggör en ofta osynlig sida av den humanistiska vetenskapskvinnans arbete. Trots att det kanske förväntas att jag ska sätta i sammanhang, kontextualisera och referera, har jag här i stället gjort något som på många sätt är betydligt mer grundläggande. Här har jag främst ägnat mig åt att strukturera. Att strukturera tanken, att försöka hitta den underliggande logiken och få den att framträda tydligare, att skapa en argumentation i ett vildvuxet material. Man skulle nästan kunna uttrycka det i cirkusregissörens termer: att försöka se vad det är, och därefter vad man kan göra med det.

För att kunna göra detta krävs dock något mer än en känsla för struktur, och kunskap om klipp-och-klistra-funktionerna i datorn. Det kräver också – skulle jag vilja påstå – en viss typ av empati, eller förmåga att försöka sätta sig in i hur en annan person tänker, hur en annan person skapar. För att kunna göra detta krävs det att man för en stund nästan lämnar sitt eget subjekt, eller ställer det i bakgrunden. Och ändå måste det vara närvarande för att man ska kunna träffa avgörande val i orkestreringen av materialet.

Om jag skulle försöka svara på frågan om vad intervjuformen har fört med sig för kunskap om föreställningen *Inside Out*, då skulle jag säga att den har gett insikt om de förutsättningar och arbetsmetoder som föreställningen tog sitt avstamp i, och de svårigheter och utmaningar som uppstod i projektet. Men dessutom har intervjuerna – och bearbetningen av dem – kanske framförallt gjort det tydligt att det inte riktigt går att skilja på vad det är att befinna sig inuti och utanför det konstnärliga skapandet. Det går åtminstone inte att särskilja dessa positioner i den utsträckning vi ibland gör för att skapa tydliga definitioner. När det handlar om en kollektiv konstnärlig process som denna, då blir det tydligt att det inte bara handlar om konstnärens subjektiva position, utan att det snarare rör sig om en mångfaldig och tidvis kaotisk dialog mellan alla inblandade konstnärer, andra konstnärer på fältet, historiska hållpunkter och de olika vetenskaper som projektet berör. En dialog där yttranden och idéer dessutom cirkulerar och tolkas ur olika synpunkter, i en process som är just gränsöverskridande i sitt möte mellan olika subjekt, funktioner och positioner.

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 förstas 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 suddas ut sina egna bilder, eller hur svårt det kan vara att suddas 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 enskilda 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.

WEARING IT INSIDE OUT - OUTRO

Om min nyfikenhet och ingång i detta projekt i hög grad bestod av en undran över vad som händer på den andra sidan, den sidan där konstverket skapas och inte den sidan där det avläses som en färdig produkt, så kan min konklusion enbart vara en: det finns inte entydigt två sidor. Att beskriva konstskapandet och konstkonsumerandet som om det bara fanns två sidor: inifrån och utifrån, är en nyttig men ofta förenklande illusion.

Även det vi kallar "inifrån" består av en mängd olika positioner, särskilt när det handlar om kollektiva konstverk, som scenkonst i hög grad är. Här finns många olika perspektiv som möts, blandas och byter plats med varandra: artisters, regissörers och dramaturgers för att bara nämna några. I var och en av dessa positioner växlas inifrån- och utifrånperspektiv beroende på situation. Vissa av dessa positioner (kanske särskilt dramaturgens, inte minst om denna samtidigt ska fungera som deltagande observatör) bygger på en extrem oscillering mellan olika positioner och synsätt, en sorts permanent tillstånd av att samtidigt vara både insider och outsider.

Men även de som till synes har ett renodlat insiderperspektiv, t.ex. skaparen eller regissören, har egentligen en mera plastisk roll än så. Den genomträngs hela tiden av andra röster och positioner, när subjektet splittar sig i diskussion med sig själv, eller när det går i dialog med andra subjekt eller positioner, fiktivt eller reellt.

Om konstnärlig forskning kan definieras som den forskning som görs av konstnärer i konst, så behöver vi diskutera vad detta "i" betyder. Hur detta "i" kanske är ett ytterst flyktigt tillstånd som vi eftersträvar, men som består av växlingar och kombinationer av perspektiv som utspelar sig både inom och mellan oss. Som människor, konstnärer och akademiker befinner vi oss i en konstant dialog med världen omkring oss - det är kanske just i denna dialog som konst uppstår?

För att förstå hur allt detta hänger ihop måste vi vara villiga att ta risken att lämna våra vanor och yrkesroller, våra dagliga fiktioner om vilka vi är och vad vi gör. Vi måste våga visa på metoderna vi använder, vårt sätt att tänka och konfrontera dem med andras. Bara genom att redovisa våra tvivel, bara genom att bära insidan utåt, kan vi försöka skapa en dialog om vad som är konst och vad som är vetenskap, och var dessa perspektiv möts.

Referenslista:

Intervjumaterial:

Intervjuer med Tilde Björfors i perioden februari-maj 2009.

Fältstudier:

Deltagande som dramaturg/deltande observatör i repetitionsprocessen med *Wear it Like a Crown*, januari-april 2010.

Litteratur:

Aristotle, translated by Heath (1996): *Poetics*, London: Penguin Books.

Barthes, Roland (1980), *La Chambre Claire – note sur la photographie*, Paris : Gallimard.

Borgdorff, Henk (2010). The Production of Knowledge in Artistic Research. In: *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Ed: Michael Biggs, Henrik Karlsson. London: Routledge, p. 44-63.

Charaudeau, Maingueneau (2002), *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris : Seuil.

Détrie, Siblot, Verine (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours – une approche praxématique*. Paris : Honoré Champion.

Jarrety et al. (2001), *Lexique des termes littéraires*, Paris : Librairie Générale Française.

Lessing (2006, or. 1767-69), *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart : Reclam.

Lilja, Efva (2007). There is a Cow on the Ice!, in: *Close Encounters – Artists on Artistic Research*, Stockholm: Danshögskolan, Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete Dans – forskning och utveckling. ISSN 1652-3776.

Rey, Alain (ed.)(2000):*Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert.

Turner and Berndt (2008), *Dramaturgy and performance*, Hampshire: Palgrave Macmillan.