

RUMMET SKRIVER

Av Greta Weibull

Namn på Institutionen: Institutionen för scenkonst

Utbildningsnivå: Kandidatexamen

hp 22,5 hp

Inriktning/Program/Kurs: Kostymdesign- och scenografi

Termin, årtal: VT 2022

Handledare: Katrin Brännström

Examinator:

STOCKHOLM | STOCKHOLMS
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA
OF THE ARTS | HÖGSKOLA

Den här texten redogör för tillkomsten av föreställningen *STUMT TVÅNG*, som hade premiär under Scenex22. Texten börjar med en typ av bakgrundsbeskrivning för att sedan tala om själva arbetet med föreställningen. Jag återkommer genomgående i texten till det *postdramatiska begreppet*, såsom det formulerats av Hans-Thies Lehmann då det belyser intressanta aspekter av scenografens roll inom den nutida teatern.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

I.	INLEDNING, ELLER, ATT GÖRA TEATER UTAN SKÅDESPELARE	3
II.	VILLKOR	5
III.	DET TEXTSKAPANDE RUMMET	7
IV.	KONSTNÄRLIGA FRÅGESTÄLLNINGAR OCH SCENOGRAFINS MEKANIK	9
V.	UTFÖRANDE	11
VI.	ATT GRUNDAS I DETALJER	13
VII.	REFLEKTIONER	15
	KÄLLFÖRTECKNING	17
	BILAGOR	

I. INLEDNING, ELLER, ATT GÖRA TEATER UTAN SKÅDESPELARE

Starten av höstterminen 2021 blev minst sagt märklig. Vi skulle påbörja arbetet med våra slutproduktioner i Scenkonst, men fann oss i en situation där vi inte parades ihop med några skådespelarstudenter. Medan våra klasskamrater drog igång sina projekt med fullödiga team blev vi tvungna att lösa situationen själva. Vi upplevde att skolan backade ur, att ingen riktigt försökte hjälpa oss vidare. Det blev tydligt att det var upp till oss att föra arbetet framåt, som att vi tvingades att arbeta som en frigrupp inom institutionens väggar.

Utan skådespelare bestod teamet av en regissör (Karl Sjölund), ljusdesigner (Maja Lindström), ljuddesigner (Fabian Grytt), kostymdesigner (Pia Gyll) och scenograf (undertecknad). Den budget vi tilldelades av skolan var begränsad och skulle inte på långa vägar kunna räcka till för att anställa skådespelare. Som (och detta nämns i prologen till föreställningen *Stumt Tvång*)¹ bekant är det skådespelarnas löner som står för den största delen av kostnaden i en teaterproduktion. Arbete kostar, alltså, människor kostar. De ska ha lön under både rep- och spelperiod. Teknik, redan befintlig teknik på en teater (i det här fallet den befintliga tekniken på Institutionen för scenkonst), kostar inte. Och vi, som studenter, kostar inte. I själva verket belånar vi oss för att kunna genomföra en utbildning, och i slutänden får Högskolan betalt i samband med våra respektive examina. Utan ekonomiska muskler behövde vi i linje med dessa insikter förlita oss till tekniken och de kompetenser som vi i teamet besatt.

Något som ytterligare försvårade situationen var att både jag och Pia Gyll (kostymdesigner) var föräldralediga under höstterminen och inte kunde finnas på plats för att hjälpa vårt team att lösa problemet vi stod inför. Karl Sjölund och Maja Lindström drog verkligen ett orimligt stort lass under den här tiden. Inte minst då de lyckades med konststycket av få extern finansiering av projektet. Utan de ekonomiska tillskotten från Riksteatern och Institutet hade vi inte kunnat genomföra vår

¹ 'Kära publik, det var inte meningen att göra den här pjäsen. Den har inte uppstått ur inspiration eller lång och mödosam eftertanke utan ur nödvändighet, ur de ekonomiska förhållandenas stumma tvång. Det är inte samma sorts nödvändighet som vi talar om, när vi talar om att följa ett kall: den heroiska sorten. Nej, vår var av den paniska arten, den sortens nödvändighet som får en bergsbestigare att hacka av sig och äta upp sitt eget ben när han fastnat i en skreva i berget (...)'
Sjölund 2022: s.29

slutproduktion; medlen möjliggjorde att vi kunde anställa två ensembler á fyra skådespelare för att spela föreställningen i maj 2022.



II. VILLKOR

De produktionsvillkor som vi ställdes inför kom att forma projektet, ja, hela grundpremisen blev det som föreställningen vilade på. Tematiken sprang ur dessa grundvillkor, pockade på att uppmärksammas och nyttjas till sin spets. Det blev ett gyllene tillfälle att tala om det ekonomiska system vi alla verkar i. Hur ett kapitalistiskt samhälle påverkar alla relationer; hur det är insprängt i oss alla. Inte som något som vi kan peka på som en yttre fiende, nej, det stadiet har vi lämnat. Utan hur det är en grundbult i vår förståelse av världen, Den Enda Sanningen. En "sanning" som präglar allt vi gör, en tyst röst som för oss framåt, ett Stumt Tvång.² Föreställningen går att läsa som en allegori över den situation vi befann oss i.³

Ganska snart, och under tidspress, presenterade Karl Sjölund en idé som gick ut på att vi skulle arbeta med ett system, en rent teknisk lösning, som innebar att vi inte skulle behöva repa med skådespelarna. Skådespelarna skulle inte heller behöva förstudera texten. Istället skulle de, under föreställningens gång, få lyssna till varsin "cue" med ett manus att följa. De skulle således inte ha någon aning om vad deras motspelare hörde och agerade utifrån. Vårt arbete, i form av konstnärligt team, skulle bestå i att utforma den värld som dessa ovetande skådespelare skulle röra sig i. Vi ville göra teater, "riktig" teater. För oss handlade det inte om att enbart utföra ett formexperiment. Nej, intentionen var alltid att skapa ett intressant verk.

För att utforska förutsättningarna för projektet åkte vi i teamet iväg på några dagars workshop och residency i Tornedalen, närmare bestämt i Vitsaniemi där teater- och performancegruppen Institutet⁴ verkar sedan 2018. Under några kalla dagar i december 2021 började vi utforma det som sedan skulle ligga till grund för slutproduktionen. Jag och Pia Gyll fick agera både scenografer, kostymdesigners och skådespelare då de andra skötte sina delar av tekniken. Efter några dagars workshopande avslutade vi med att bjuda in byns invånare till en första föreställning.

² Titeln, *Stumt Tvång*, är hämtad från Karl Marx, *Kapitalet*. Titeln är på samma gång lånad från Marx som från den danske författaren Sören Mau, vars bok *STUM TVANG* utkom 2021.

³ Karl Sjölund har beskrivit detta på ett utmärkt sätt i sin examenstext. Sjölund (2022): s.7

⁴ Institutet bildades i Malmö 2008 under ledning av Markus Öhrn.

Med på scenen fanns då också min fem månader gamla dotter, och Pias lika gamla (läs, unga) son.

Även om det var Karl som presenterade själva grundidén till manuset så medverkade samtliga teammedlemmar i besluten kring föreställningens förutsättningar. När manuset så smått började ta form läste vi det tillsammans och kom med inpass kring hur det skulle utvecklas vidare. Vi blev, vågar jag påstå, mycket bra på rak och öppen kommunikation. I sin avhandling *Scenography in Action* citerar Magdalena Holdar den franske teatervetaren Denis Bablet när han pekar på sammanflätningen mellan regissör och scenograf.⁵

Instead of being a furnisher of the stage, as in the nineteenth century, the scenographers of modern theatre cooperate with the director on a very deep level in the creation of a performance, Bablet states. In the most vivid productions of today, the scenographer becomes "co-auteur" of the performance, a co-creator whose work is difficult to totally separate from the work done by the director.

Det intressanta i vårt fall, i relation till vad teatervetaren Denis Bablet skrev redan 1975 (i *Les revolutions scénique du xxe siècle*), är att detta (skulle jag hävda) gällde hela vårt konstnärliga team. I och med förutsättningarna och den intrikata väv som föreställningen bestod av, var vi alla "medförfattare". Vi hade våra olika arbetsroller, absolut, men *verket i sig* krävde en enorm lyhördhet oss emellan. En lyhördhet som, skulle det visa sig senare, också var det som kom att behöva prägla även skådespelarnas roll i projektet.

Ytterligare en aspekt av detta är att vi (genom att själva rep-processen såg radikalt annorlunda ut mot vad den brukar) hade tid att justera rum, ljud och ljus hela vägen till premiär. Det var vi, som konstnärligt team, som repade. Skådespelarna fick visserligen delta i en workshop innan det var dags för premiär, men det var också den enda "rep-period" de hade. Workshopen syftade till att introducera skådespelarna till rummets förutsättningar och upplysa dem om specifika nyckelsituationer och objekt som de skulle kunna komma att ställas inför under

⁵ Holdar 2005: s. 21

föreställningens gång. De fick även en introduktion till den så kallade "rörelse-kvalitet" som används i AKT II.

III. DET TEXTSKAPANDE RUMMET

Snart insåg vi att själva grundförutsättningen för att det hela skulle fungera, bestod i att de instruktioner och repliker som skådespelarna skulle få lyssna till och agera utefter, behövde vara så precisa som det bara var möjligt. Det fick inte svaja; då skulle de tappa bort sig. Vi var inte det minsta intresserade av att, så att säga, dra någon vid näsan. Nej, det här var ett ärligt försök att visa på en prekär arbetsituation (för att inte säga en dystopi, i en samtid av ständig effektivisering och nedmontering av mänsklig arbetskraft och erfarenhet). Så, istället för att på något sätt "utnyttja" skådespelarnas goda vilja (om vi gjort det skulle verket aldrig gått att genomföra) ville vi värna om dem. Det kom, till syvende och sist, att handla om en sorts tillit. Vi ställde upp parametrarna och bjöd in till en situation där vi visserligen "kastade ut" skådespelarna i något okänt. Men själva utkastandet gjordes med omtanke och, vågar jag påstå, med lika stor osäkerhet från vår sida. För oss blev varje föreställning en premiär. Varje gång experimentet skulle ta sin början var nerverna på helspänn.

Detta ställde en rad intressanta krav på mig som scenograf. När en föreställning utgår ifrån ett förinspelat ljudspår och då de som ska spela föreställningen är "blanka" inför det de ska ta sig an behöver rummet och manuset vara ett. Manuset utgår således ifrån rummet (scenografin) och vice versa. Texten skriver rummet och rummet formar texten. En instruktion om att gå till fönstret förutsätter att det faktiskt finns ett fönster. Och i detta fall också ett fönster som är igenkännligt som just fönster, det vill säga.

Att arbeta på det här sättet blir extra intressant i det post-dramatiska⁶ landskap som präglar den samtida scenkonsten. Vanligtvis slår jag upp ett manus och ögnar bara

⁶ Karen Jürs-Munby beskriver det Postdramatiska begreppet på följande sätt i förordet till Hans-Thies Lehmanns bok *Postdramatic theatre*: (...) 'post' here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past', but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and 'anamnesis' of drama. To call theatre 'postdramatic' involves subjecting the traditional relationship of theatre to drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice since the 1970s(...)

Lehmann 2006: s.2

som allra hastigast igenom de inledande raderna där dramatikern målar upp plats och tid. Nedan följer två exempel. Victoria Benedictsson inleder manuset till *Den bergtagna* på följande vis:

En atelier på nedre botten. (...) I trädgården står ett blommande körsbärsträd; syrener och murgröna klänga upp öfver muren.

Rummet är glest möbleradt: en chäslong, ett bord, ett antikt skåp och några stolar. Här och der på väggarne hänger en kvarlemnad studie.

På högra sidoväggen är dörren till entréen, på venstra dörren till sofrummet, och strax der bredvid en kamin. (...) ⁷

Drygt 100 år senare, i manuset till *Blasted*, beskriver Sarah Kane spelplatsens förutsättningar på följande vis:

A very expensive hotel in Leeds – the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.

There is a large double bed. A mini-bar and champagne on ice

A telephone

A large bouquet of flowers

Two doors – one is the entrance from the corridor, the other leads off to the bathroom. ⁸

Jag läser det och försöker genast tänka bort vad jag läst. Istället ger jag mig rätten hitta "rummet" i manuset. Scenografens arbete blir att vaska fram vad som ligger mellan raderna. Den post-dramatiska överenskommelsen ser ut så; texten finns där, men den är vår att använda hur vi vill. Vi är inte bundna till dramatikern, om hen inte är en aktiv del av arbetet. Texten är en rörlig massa och i denna massa rör vi oss alla parallellt, med lika stor möjlighet att påverka slutresultatet. Scenografen likställd med dramatikern, med regissören, med ljuddesignern, med skådespelarna. Kanske behåller vi en del av Benedictssons ateljé, kanske inte. Hotellet i *Blasted* fylls av andra ting; allt kan expandera, krympa, vridas. Teatervetaren och professorn Hans-Thies Lehmann beskriver det på följande vis i sitt mastodontverk *POSTDRAMATIC THEATRE*:

⁷ Benedictsson & Lundegård 1890: s.1

⁸ Kane 1995: s. 3

In post-dramatic forms of theatre, staged text (if text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition.⁹

Jag kunde alltså inte, i arbetet med *Stumt tvång*, bortse från miljöbeskrivningarna. Istället blev jag, tillsammans med Karl Sjölund (som både skrev och regisserade) helt uppslukade av att skriva in så mycket möjligt av miljön i texten. Att rummet i manuset ser ut som det gör är helt avgörande för föreställningens mekanik. Varje tillägg, i form av en idé, en replik, och instruktion till rörelse behövde befastas i rummet. Och vice versa; alla de saker jag ville lägga till i rummet (eller ska man kanske säga på spelplanen?) behövde skrivas in i manuset. Grundförutsättningarna var de följande:

- Föreställningen skulle (löst) utgå ifrån Luis Buñuels film *El Ángel Exterminador*¹⁰ (1962) där ett sällskap tvingas stanna på en fest då en osynlig kraft hindrar dem från att lämna rummet de befinner sig i.
- Föreställningen skulle innehålla två akter. En akt med "traditionell" talteater och en akt med semi-koreograferad dans.
- Mellan de två akterna så skulle det ske ett scenbyte som visade på att mycket lång tid passerat.

IV. KONSTNÄRLIGA FRÅGESTÄLLNINGAR OCH SCENOGRAFINS MEKANIK

Jag påbörjade det scenografiska arbetet utifrån en rad frågeställningar som jag önskade utforska under arbetets gång:

- Hur skapa ett rum som hjälper skådespelarna att orientera sig när de befinner sig i en situation som de inte vet vart den är på väg? Det känns viktigt att rummet är "naturalistiskt" och igenkännbart – skådespelarna behöver kunna hålla fast i något
- Vilken typ av konstruktion ger de bästa förutsättningarna för att skapa intressanta scenerier? Alltså, vad är ett koreografiskt intressant rum?
- Vad är själva essensen av ett rum, som ska läsas som ett "vanligt" rum?
- Rummet som textskapare, som generator, som språkmekanik

⁹ Lehmann 2006: s. 46

¹⁰ I svensk översättning *MORDÄNGELN*.

- Att vilja bygga stort på relativt liten yta – användning av höjd
- Närhet till publiken, känslan av att rummet sträcker sig utanför scenkanten
- Rummet som fond, rummet som behållare
- Frågor gällande "neutralitet" och klassmarkörer
- Val av material i relation till en liten budget
- Val av material i relation till kostym/ljus/ljud

Med ramverket fastställt kunde jag (och vi) röra oss vidare in i texten. Nu gällde det att bryta ner den text som redan var skriven och komma med förslag på scenerier som behövde byggas in i scenografin. Under AKT I skulle skådespelarna (fyra stycken):

Sitta vid ett dukat bord

Äta mat och skicka saker mellan sig

Improvisera med diverse handrekvisita, såsom cigaretter och dryck

Titta ut genom ett fönster

Befinna sig på avstånd från varandra

Ligga ner på olika sätt

Kunna dras över golvet utan att skada sig

Äta blommor

Dö och släpas utom synhåll

Hämta saker i en garderob

Stå vid en tröskel och stirra ut i ett intet

Packa upp en flyttkartong

AKT II skulle spelas helt utan talad dialog, och av tre skådespelare istället för fyra.

Här behövde skådespelarna (som istället för att tala med varandra behövde utföra en form av koreograferad dans):

Vara tydligt instängda i scenrummet

Kunna gömma sig

Utföra en begravningsritual

Bli skrämnda

För mig blev arbetet med att utforma scenrummet något som liknade att lösa en ekvation. Placeringarna av de olika sceniska elementen (ett fönster, en dörr, en garderob etc.) avgjordes av vilken typ av rörelse vi föreställde oss i rummet. Rummet skulle bära en koreografi; varenda rörelse i föreställning var bestämd på förhand (om man bortser från de korta sekvenser som var avsatta för improvisation). Är det mest intressant att gå snett över rummet? Kan dörröppningen vara placerad bakom någons rygg, eller döljs den för mycket då? Hur gör vi rummet så avskalat som möjligt, samtidigt som vi ska kunna dölja både rekvisita och teknik i det? Scenbilderna i AKT I och II skulle också fungera som varandras spegelbilder. Rummet skulle vara samma och samtidigt helt olikt, som en sorts förvrängd parallell bild.¹¹

V. UTFÖRANDE

Vi skulle spela föreställningen i en av skolan studios (D3). Jag ville låta scenografen ta så stor plats som det bara var möjligt för att uppnå en känsla av att scenens rum på något sätt hade "fel" storlek inuti studion. På det här sättet kunde jag också låta publiken sitta mycket nära scenen – nästan som att de också satt i samma (vardags)rum som skådespelarna. Matbordet som skådespelarna satt vid placerades så långt ut mot scenkanten som det bara var möjligt. Den fjärde väggen som ett fysiskt spänningsfält.

För att uppnå en sorts lätthet eller känsla av tillfällighet valde jag att bygga scenrummet med regler och en sorts tunn, vit kartong. Det var också vad vi hade råd med i förhållande till budgeten. I och med att rummet byggdes av kartong kunde jag arbeta i stor skala utan att det blev 1. för dyrt och 2. för svårt för oss i teamet att bygga själva. Skolans snickare och tekniska personal hjälpte oss massor när det kom till själva grundstommen (ett podiegolv och ett "skelett" av regler), men kartongen kunde vi montera själva. Det fanns något kittlande i skörheten, i vetskapen om att det skulle gå att ta sönder väggarna nästan hur lätt som helst. Att välja en vit kartong hade också med ljusdesignen att göra. Maja arbetade med ett väldigt färgsatt ljus, som i sina skiftningar bar en stor del av atmosfären. Väggarna i

¹¹ Se ritningar i bilagorna; där syns de två scenbildernas parallelliteter väl.

kombination med en kortluggad, ljusbeige, heltäckningsmatta gjorde att ljuset kunde få fritt spelrum. Materialen fungerade även som "fond" till kostymen, som i sin tur utgjordes av kläder i dova färger och i mer eller mindre blanka material.

Runt hela konstruktionen placerades högtalare (som inte syntes från publiken då de doldes av byxor, även de i kartong). Mikrofoner byggdes in och doldes i scenografin för att förstärka delar av dialogen.

Två dörrar (en garderob) byggdes in i väggen. Bakom väggen kunde vi förvara rekvisita som skulle plockas fram under givna tillfällen. Det var också in i denna garderob som den döde i AKT I släpades. Konstruktionen byggdes på så sätt att det innanför dörrarna löpte en rad med podier som möjliggjorde förvaring och, för skådespelarens del, att denne hade en plats att ligga på bakom de stängda garderobsdörrarna.

I AKT I pågår en del av spelet vid två öppningar; ett fönster och en dörröppning. Dessa förslöts under pausen, och i AKT II möttes publiken istället av ett tillslutet rum. Den enda öppningen var då i form av en grav, ett öppet hål, på samma plats som det i AKT I hade pågått en dödsscen. Där matbordet var placerat i AKT I stod nu en stor skulptur, en "hög" (kökkenmöddingen). Skulpturen var stor nog för de tre



skådespelarna att kunna gömma sig bakom; här var de placerade vid andra aktens början.

VI. ATT GRUNDAS I DETALJER

En intressant situation uppstod när vi insåg att varje enskild föreställning var en premiär för alla inblandade; för oss som team, för skådespelarna och för publiken. På så sätt blev vi alla medskapare. Publiken informerades under en talad prolog i början av föreställningen om förutsättningarna för vad de skulle komma att se, och försattes på detta vis i en form av spänd förväntan. Flera tvivlade på om vad vi påstod verkligen kunde vara sant då det som sedan spelades upp för dem verkligen liknade det som de kunde avlösa som "vanlig" teater. Att resultatet blev så pass bra som det blev, berodde till mycket stor del på vilka det var som spelade föreställningen.

Hans-Thies Lehmann skriver om relationen text/skådespelare/publik på följande sätt:

Frequently we are made aware of the physical, motoric act of speaking or reading of text itself as an unnatural, not self-evident process. In this principle of understanding the speech act as action, a split emerges that is important for post-dramatic theatre: it provokes by bringing to light that the word does not belong to the speaker. It does not organically reside in his/her body but remains a foreign body. Out of the gaps of language emerges its feared adversary and double: stuttering, failure, accent, flawed pronunciation mark the conflict between body and word.¹²

Jag tycker att ovanstående citat belyser både hur det rent faktiskt var för skådespelarna att hantera texten de skulle spela och hur publiken behövde förhålla sig till att texten (språket) så uppenbart var mekaniskt, eller med Lehmanns ord, en "främmande kropp". Vi förutsatte oss alltså att både undersöka detta, denna avgrund mellan kropp och språk, och på samma gång skapa en situation där skådespelarna kanske befann sig mer i språket, i orden, än någon tidigare gång.

¹² Lehmann 2006: s. 147

Om det var något vi alla tog med oss från projektet är det hur skådespelarens kompetens och profession aldrig kommer att kunna ersättas med "vem-som-helst", oavsett om denne följer exakt samma instruktioner och repliker. Skådespelarna visade verkligen prov på vad det är som utgör deras skicklighet; de kunde anpassa sig till tekniken på ett helt fascinerande sätt. Ett bestående intryck var att den absoluta majoriteten av skådespelarna tyckte att föreställningen var oerhört rolig att spela och att det var närmast meditativt att befinna sig helt i stunden, utan några som helst idéer om vad som skulle komma närmast. Det möjliggjorde, och krävde, en typ av lyhördhet inför motspelarna som kanske inte är lika självklar när det gäller att spela inövad text.¹³

För att värna om skådespelarnas upplevelse av situationen valde jag att lägga vikt vid en del detaljer i scenografin, som inte alls på samma sätt riktade sig mot publiken. Jag ville ge skådespelarna "presenter". Detta gjordes främst i form av det dukade bordet (som innehöll en mängd detaljer endast skådespelarna kunde ta del av). På samma sätt skrev Karl in små berättelser i manuset, som endast en skådespelare i taget kunde höra. De fick alltså inte bara spela mot varandra utan också, var för sig, ta del av en "föreställning" som var helt privat.

Jag har arbetat mycket som rekvisitör inom film- och tv-produktioner. När man bygger upp en miljö som ska filmas läggs alltid stor vikt vid detaljer, som kan fångas i kameran. Att bygga upp ett set som ska filmas görs med mycket omsorg kring detaljer; inte minst för att skådespelarna ska få så mycket som möjligt att reagera på och relatera till i miljön. Produktionstakten ser, som bekant, helt annorlunda ut in film och tv-branschen. I många fall kommer skådespelarna in på ett set (in i scenografin) samma dag som inspelningen ska ske. De behöver kunna landa i miljön snabbt, och den processen underlättas väsentligt när miljön "dressats" med omsorg. Jag kunde använda mig av den här erfarenheten i arbetet med STUMT TVÅNG, och förstärka idén om en föreställning (eller faktiskt, flera föreställningar) inom verket.

¹³ I efterhand är det närmast komiskt hur många skådespelare vi fick använda oss av i utvecklandet av projektet. Det som började som ett projekt utan skådespelare kom att bli ett verkligt skådespelarprojekt. Under månaden innan premiären spelade 44 personer föreställningen, så att vi skulle kunna finjustera allt så mycket det bara gick. För första gången under vår utbildning träffade vi på detta sätt, och fick arbeta med, skådespelarstudenterna på SKH. Flera av dem återkom dessutom flera gånger, för att spela olika roller.

Detaljer är betydelsefulla – även de som inte alla kan se.¹⁴

VII. REFLEKTIONER

Det har i skrivande stund (juli 2024) gått lite över två år sedan vi hade premiär för STUMT TVÅNG. Under hösten 2022 spelades föreställningen även i Dresden, på festivalen *FAST FORWARD – European festival for young stage directors*. Manuset översattes till tyska och samtliga funktioner i teamet behövde göra justeringar till det nya rum som vi nu skulle spela i. Vilka konstnärliga val som gjordes skulle gå att skriva en helt egen text om, men i korthet så rationaliserades väggarna bort och ersättes av scenelement (fönster, dörröppning, garderob) konstruerade i metall och mdf. Scenelementen var fristående, det omgivande mörkret blev en osynlig vägg. Hela rummet liksom svävade i ett stort intet.



¹⁴ För övrigt, men det är en annan och bredare diskussion, förhåller jag mig skeptisk till idén om att alla alltid ska kunna se det som sker på scen. Jag skulle önska att det pågick ett samtal kring vad det är för idéer som härskar när det gäller siktinklar osv. För min del får det gärna finnas delar av scenen som bara vissa i publiken ser och har tillgång till. Det kan vara frustrerande, såklart, men kanske finns det också en poäng i det. Om inte annat för att det kan få en att vilja se föreställningen fler gånger – kanske upptäcker man som publik något nytt varje gång. Att "försvåra" för publiken blir att bygga in ett litet, ska vi kalla det, "skav" i verket. Ett motstånd. Och motstånd är för det mesta en alldeles utmärkt ingrediens när man vill syssla med konst.

Att ta bort väggarna resulterade i att rummets ekvation behövde lösas på ett annat sätt. Garderober, som tidigare varit placerad på höger vägg, hamnade på den bakersta "väggen" istället. Dörröppningen fick också byta plats. Det här innebar såklart även att manuset fick justeras; återigen – rummet skrev texten.

Jag är fortsatt fascinerad av det här sättet att göra teater på. Att, på riktigt, eftersträva en typ av konstnärligt utforskande av vad teatern är och kan vara. Det finns något oupphörligt intressant i att låta andra funktioner än texten styra vad slutresultatet blir. Och för mig, som scenograf, kan jag se att det finns en rad intressanta (och alternativa) arbetssätt att använda mig av. Vad skulle hända om vi lät olika texter spelas i en och samma scenografi? Eller, låt säga, att texten är densamma, men att scenografin byts ut mellan föreställningarna? Det är bara några av de frågor och idéer som arbetet med STUMT TVÅNG genererade. I slutänden är jag verkligen tacksam för att vi sattes i en, för stunden, omöjlig situation. Det gjorde att vi fick genomföra det kanske mest intressanta projekt jag någonsin varit del av.

Källförteckning

Benedictsson, V & Lundegård, A. (1890) *Den bergtagna*.
<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lb-lb1207121-etext>

Holdar, M. (2005) *Scenography in Action: Space, Time and Movement in Theatre Productions by Ingmar Bergman*. Diss. Stockholms Universitet.
<urn:nbn:se:su:diva-427>

Kane, S. (1995) *Blasted*.
<https://static1.squarespace.com/static/540b22a1e4b0d0f549866135/t/5a7b4e7ac8302558b8b2f48d/1518030463563/Blasted+--+FULL+PLAY.pdf>

Lehmann, H-T. (2006) *Postdramatic Theatre*, övers. K. Jürs-Munby. Oxon: Routledge. https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf

Sjölund, K. (2022) *STUMT TVÅNG*, Självständigt arbete på grundnivå (konstnärlig kandidatexamen), Stockholms Konstnärliga Högskola. <urn:nbn:se:uniarts:diva-1204>