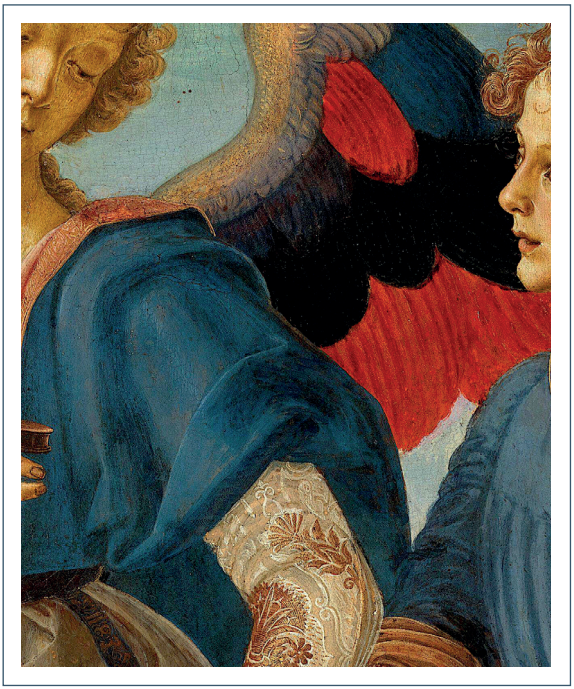
LINN HILDA LAMBERG



i svaghet

Bokförlaget Korpen

i svaghet

Linn Hilda Lamberg

i svaghet

att regissera deltagandebaserad performance

Bokförlaget Korpen

STOCKHOLM UNIVERSITY OF THE ARTS | STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA

Denna bok utgör en del av det dokumenterade konstnärliga forskningsprojekt *i svaghet* som framlades vid Stockholms konstnärliga högskola 2026

Stockholms konstnärliga högskolas
publikationsserie
X Position nr. 40
ISSN 2002-603X

Linn Hilda Lamberg
I svaghet
Att regissera deltagandebaserad performance
Första utgåvan 2026

© 2026 Linn Hilda Lamberg och
Bokförlaget Korpen Göteborg

Grafisk form: Bokförlaget Korpen
Korrektur: Anna Berg
Tryck: Risbergs Uddevalla 2026
ISBN 978-91-89945-55-5
www.bokforlagetkorpen.se

Innehåll

1. FÖRSTA DELEN,
I VILKEN FÖRFATTAREN REDOGÖR FÖR
SIN BAKGRUND SAMT DELAR TVÅ SKAMLIGA MINNEN

Vi fäster blicken vid en bergstopp långt borta och nu längtar vi dit 12 • Att vara två 21 • Levande kroppar och själarna som bor i dem 22 • Jag ska aldrig känna så här igen nr 1 25 • Jag ska aldrig känna så här igen nr 2 26 • Å ena sidan och å andra sidan 27

2. ANDRA DELEN,
I VILKEN KONSTNÄREN FÖRSÖKER SORTERA
BLAND SINA ERFARENHETER MED HJÄLP AV ETT
ASSOCIATIVT SPRÅK HÄMTAT FRÅN BOKHYLLAN

autenticitet 33 • över- och underordning 37 • hängivenhet 42 • improvisation 45 • ansvar och lidelse 48 • mandat 51 • legitimitet 53 • uppfyllande 55 • det maskulina projektet 58 • tillbakahållande 60 • begär 63 • ömsesidighet 66 • objekt 68 • performativitet 70 • gestaltning 71 • beauty 72 • särskild 74 • lågt ställda förväntningar 76 • asymmetriskt rollövertagande 77 • instrumentet och instrumentalister 80 • svaghet 83

3. TREDJE DELEN,
I VILKEN DOKTORANDEN DELAR SINA SLUTSATSER

Forskningens metod 89 • Förhandling med yrkets ideal som centralt motiv 91 • Olika arbetskulturer och deras relationer till aktörernas tidigare erfarenheter 93 • Fördelning av ansvar och mandat som nyckelfaktor för vilken sorts relationer som formas i gruppen 97 • Kreativiteten avläst som ett begärsuttryck 99 • Tolkningar av yrkets två uppgifter – det egna konstnärskapet och projektet som helhet 100 • Regissörens egen kropp 102 • Aktören som instrumentalist 103 • Skillnaderna mellan aktörens och min yrkesfunktion 106 • Jag fäster blicken vid en bergstopp långt borta och nu längtar jag dit 110

ETT AVSLUTANDE TACK 113

REFERENSER

Egna verk, vilkas processer texten hänvisar till 119 • Informanter 123 • Böcker och rapporter 124 • Artiklar i tidskrifter 125 • Källor från internet 126 • Ljud, bild och andra konstnärliga uttryck (egna verk undantagna) 126

NOTER 128

I denna essä kommer jag att dela tankar som rör användandet av *svaghet* som konstnärlig metod. För att undvika förvirring vill jag redan här kort stanna upp för att förklara hur jag ser på begreppet. Jag använder ordet *svaghet* för att beskriva ett tillstånd av avsiktlig eller oavsiktlig känslighet. Jag tänker på ordet *svag* så som det används i uttrycken: ”jag är svag för den här sortens musik” eller ”hon gör mig knäsvag.”

Jag välkomnar den kulturella belastning som begreppet har, där det ofta används med en negativ värdering, eftersom det hjälper mig att synliggöra mitt eget kulturella förhållande till styrkeideal. Det finns situationer där styrka är mycket hjälpsamt. Det finns också situationer där styrka kan fungera försvårande och den här essän handlar om den sortens situationer.

Då börjar vi.

1.

Första delen,
i vilken författaren redogör för
sin bakgrund samt delar
två skamliga minnen

Det är inte den om Hans och Greta, men det är två barn, vilse i en skog. Eller, det är inte två barn, båda är över 20 och det är ingen skog, det är en konstnärlig högskola. Vilse är de i alla fall. Under mitt sista år som student på Dramatiska Institutets kandidatprogram för kostymtecknare startar jag ett scenkonstkompani tillsammans med S. Det var inte planerat, det blev bara så. Först satt vi i varsitt rum och stirrade ett tag. Han skulle skriva en pjäs, men kunde inte. Jag skulle teckna kostym, men ville inte. Att arbeta tillsammans var inte ett strategiskt beslut, det var en konsekvens av frustration och ömsesidig svaghet. Vi kände inte varandra, men ändå började vi ses. Vi pratade om gudslängtan (min) och gudsfruktan (hans). Vi pratade om våra pappor, våra mammor, om att vara lantisungar som väntar på bussar och att något ska hända. I Stockholm var allt smart, men vi ville bara göra vårt finaste. Vi ville vara dumma i huvudet, mena allvar, bli ledsna, arga och upphetsade. Vårt första verk blev *Sekulära sällskapet*[1] och vi blev POSTE RESTANTE.

Sekulära sällskapet

Vi fäster blicken vid en bergstopp långt borta och nu längtar vi dit

Jag har en kollega som jag orkar vara känslig inför. När vi är ensamma får jag ställa av mig arbetsledarskorna vid ytterdörren. Att ha någon att dela allt med är ett sätt att komma undan. För en stund kan jag slippa representera verket, jag behöver inte föra dess talan, istället får jag ha egna problem med det, egna önskemål och konflikter. Jag kan tillåta mig att vara oformulerad, jag kan få säga emot mig själv. Ta tillbaka något jag nyss tyckte, drabbas av högmod och erkänna skräck. Tillsammans med min kollega smyger jag på verket som om det vore ett djur.

John Lennon
Yoko Ono

Marina Abramovic
Ulay (Uwe Laysipen)

Christer Lundahl
Martina Seitl

Carina Reich
Bogdan Szyber

Gilbert Prousch
George Passmore

Vi är inte ensamma om att inte vara ensamma, det finns fler inom fältet för performance som är två. Jag tänker på John och Yoko. Marina och Ulay. Lundahl och Seitl. Reich och Szyber. Gilbert och Georges. Kanske handlar det om att hitta en mycket särskild person, man ser honom gå ensam över golvet och inser att man måste få veta vad han tänker på. Eller så är man födda på samma dag. Man kanske upprättar en egen värld, river ut köket ur huset och bestämmer att från och med nu äter vi alla måltider på restaurang. För vissa av oss finns det bara en sådan person, denna enda eller ingen. Själv har jag har arbetat tvåsamt i olika konstellationer och jag tror att man kan lära sig att bygga koja med olika personer om man vill eller behöver. Jag har hittat sätt att medvetet sänka min gard och lyssna tills någon börjar tänka högt, det är olika lätt med olika personer. Det enda jag vet är att jag inte kan göra konst ensam, det går helt enkelt inte. Det blir ingenting.

I ett svagt tillstånd lyckas jag och min kollega bekänna ett dilemma vi båda bär på. Vi tänker sedan tanken att det kan finnas fler som bär på samma dilemma, på något sätt, i någon form. Vi trevar oss fram. Vid något tillfälle

ställer vi ofta upp dilemmat formulerat genom två hållningar där båda är fullt rimliga, men tyvärr svåra att förena.

Å ena sidan: *Jag har en bild av mig själv som en modern, normkritisk och jämställd person.*
Å andra sidan: *För att garantera god stämning hänfaller jag ofta till ett könsstereotypt och normbekräftande beteende.*[2]

The Dinner Club

Å ena sida: *Jag längtar efter att för stunden få släppa taget om mina plikter, sorger och kontrollbeteenden.*
Å andra sidan: *Jag är rädd för vad som skulle hända om jag ens för en stund skulle släppa taget om mina plikter, sorger och kontrollbeteenden.*[3]

Njutningens ekonomi

Å ena sidan: *Jag vill kunna vara lyhörd mot andras viljor och behov.*
Å andra sidan: *Andras viljor och behov gör mig ofta frustrerad och trängd.*[4]

Kamratföreningen Leviathan

Här måste jag hålla ett öga på min egen längtan efter svar. Om balansen mellan *ena sidan* och *andra sidan* är ojämn kan det leda till problem. Verkets tema kan då ta formen av en uppfostrande uppmaning eller ett banalt påstående (exempelvis: ”det är viktigt att vara lyhörd mot andras viljor”). Alternativt kan jag råka formulera en manipulativ gåta (exempelvis: ”är det viktigt, eller inte viktigt, att vara lyhörd mot andras viljor?”) Ett obalanserat dilemma kan ge snålt med utrymme för det som ska bli besökarens arbete.

För att öppna dilemmat för andra perspektiv än våra egna, vilka är ohjälpligt begränsande, tar vi ofta hjälp utifrån. Vi tillåter oss en associativ, ibland spekulativ, relation till teori (vilket jag anser är ett av konstnärskapets privilegier). För att förstå något om vår relation till njutning kan vi vända oss till en brittisk antropolog[5]. Daterade manualer i bordsskick kan ge oss perspektiv på anpassning och internalisering.[6]

Victor Turner

Husmodern

Under denna fas i arbetet pendlar vi häftigt mellan svaghet och okänslighet. Ena dagen kan vi inta en distanserad relation till verkets tematik, där

vi kallhjärtat kan upplåta den egna personen som material för analys. Jag tänker om mig själv: *Spännande med dessa lögner som LH intalar sig själv. Vilka osympatiska drag LH uppvisar. Komiskt och nästan rörande att LH upprepar samma misstag om och om igen*. Nästa dag är vi istället mycket svaga och drabbas personligen av den teori vi läser. *Jag förstår plötsligt vad det är jag är rädd för och att hela mitt liv har präglats av denna rädsla*. Vi försöker konsekvent undvika att formulera några svar, istället söker vi ett språk som ger känslorna ord.

Efter ett tag tillåter vi oss att formulera en längtan.[7] Vi föreställer oss en plats där vi skulle kunna hantera dilemmat på ett annat sätt än vad vi tycker att vi kan i våra vardagliga liv. Vi anstränger oss för att legitimera varandra även i våra mest banala fantasier. När den andre önskar något som vi inte själva tycker om eller inte förstår säger vi: ”Fortsätt, berätta mer om det.”

Private Dancer
Tina Turner

Kanske vi pratar om musik, kanske S föreslår en låt som han älskar, kanske är det *Private Dancer*[8] av Tina Turner. Jag tycker verkligen inte om den låten, men jag tycker om S. Jag behöver inte skydda mig mot förslaget (det är inte nu vi tar beslut, det kommer långt senare), jag kan bara fortsätta intressera mig för S och de känslor låten väcker i honom. Jag kanske ber honom att berätta mer. Han kanske letar efter orden. Han säger kanske att det är sån musik som pappor spelar i bilen när de kör långt. Jag frågar om det är sån musik han spelar när man kanske har ätit på någon vägkrog och det börjar bli mörkt utanför. ”Ja, så känns *Private Dancer*”, kanske S säger. ”Jag förstår, för mig är det *Brothers in Arms*”,[9] säger jag.

Brothers in Arms
Dire Straits

Att erkänna en längtan känns ibland lite dumt och det kan vara svårt att göra det vid ett mötesbord. Det är lätt hänt att vi börjar gå händelserna i förväg och få för oss att vi ska lösa föreställningens förlopp, logistik eller ta andra praktiska beslut. För att ge förutsättningar för *erkännande* som egen praktik måste vi se till att vi kan att mötas i svaghet. Alkohol kan vara effektivt om man snabbt vill bli förtroliga, men det är också en slitsam lösning

(dessutom blir det mycket svårt att arbeta under graviditet eller om ens kollega alternativt man själv skulle ha en destruktiv relation till alkohol).

I den här fasen ligger vi ofta ner på golvet, på rygg med fötterna högt. Ibland ligger bara en av oss ned, ibland båda två. Det viktiga är att slippa möta den andres blick, att få tala ut i luften eller stanna i tanken under tystnad. Det kan vara mörkt i rummet om det behövs, men det är inte alltid nödvändigt. Vad som däremot är nödvändigt är att veta att vi kommer att vara ifred. Att bli avbrutna mitt i en fumlig formulering kan kännas genant och det brukar ta tid att hitta tillbaka till det som fanns i rummet innan avbrottet. Repetitionssalar är därför dåliga platser för erkännande (teknisk personal behöver ofta komma in och ut, teaterchefer kan ha besök som ska visas runt, regissörer från andra produktioner kan leta efter en plats att arbeta på). Mer lämpliga är exempelvis någons hem, ett hotellrum eller ett låsbart arbetsrum.

Efter ett erkännande brukar vi inte försöka forcera arbetet vidare, ofta måste båda få landa i det som har uttalats. Jag rekommenderar att sluta dagen tidigt.

Jag och min kollega har börjat fantisera om en plats. Vi har börjat önska oss något som inte finns ännu, men som kan komma att finnas snart. Platsen kommer inte kunna erbjuda någon lösning på dilemmat (eftersom någon sådan sällan finns), men kanske kommer platsen att göra det möjligt för oss att umgås med frågan utifrån andra villkor än de vi oftast har. Vi börjar tänka på en orimlig, men fullständigt uppriktig verksamhet där vårt dilemma skulle kunna få legitimitet och där vi kanske skulle kunna formulera något nytt om oss själva. Kanske en rehabverksamhet för personer som upplever svårigheter med att ”ha kul”.[10] Eller en förening som verkar för bildandet av världens kanske första verkligt civiliserade civilisation.[11] En underjordisk kyrka för de som älskat, förlorat och inte kan släppa taget.[12]

Njutningens ekonomi

Kamratföreningen Leviathan

Desperado

Inom genren performancekonst, där handlingar är handlingar snarare än bilder av handlingar, har frågan om konstnärens uppgift en ofrånkomlig skärpa. Det som sker inom ramen för det konstnärliga verket är inte gestaltning av handlingar. Det som sker det sker, i mer eller mindre bokstavlig bemärkelse. Vi som är där, i tjänst eller som besökare, delar tid och rum. Vi är vittnen till det som händer och våra kroppar är våra egna. När vad-det-nu-är-som-händer är över kan vi titta på varandra och säga ”vi var här när det där hände”. Om jag som konstnär väljer att visa världen så fasansfull som jag anser att den är så adderar jag samtidigt mer brutalitet till befintlig brutalitet. Om jag istället erbjuder publiken ett utopiskt undantagstillstånd kan det kännas ytligt. I värsta fall har verket dessutom enbart utrymme för en viss typ av respons från besökaren och hen kommer att känna sig besvärlig om hen inte visar att hen har det *härligt*. För en besökare som är känslig för auktoritet kan ett sådant verk upplevas som totalitärt, även om jag som konstnär arbetar utifrån största välmening.

En bild. Bilden föreställer en grupp män stående runt en ung kvinna. Kvinnan är den enda på bilden som inte har några kläder på sig. Männen är i olika åldrar, tre av dom bär glasögon. Kvinnan har mörkt kortklippt hår. Hennes ögon är svullna, det ser ut som att hon har gråtit. Runt hennes hals hänger en kedja, innanför den finns en polaroidbild och en ros instuckna. Motivet på polaroidbilden är svårt att se och rosen är upp och ned. I höger hand håller hon tre polaroidbilder, samtliga föreställande henne själv (avklädd). En liten rännil av blod går från hennes nyckelben ned över bröstet. Vid halsen har hon ett plåster. I Marina Abramovićs ikoniska verk *Rhythm 0* erbjöds en galleripublik en stillastående ung kvinna och 72 olika objekt (däribland en fjäder, en ros, en skalpell och en pistol) att använda som de ville under sex timmar.[13]

Rhythm 0
Marina Abramović

En annan bild. En frisörsalong, i mitten av bilden sitter en äldre man. Mannen har ljus, något rosaskiftande hy, grått skägg, grått hår, runda glasögon och bär en ljusblå frisörkappa. På vänster sida (från fotografen sett) står en pojke i tioårsåldern. Pojken har mörk hy, grön skjorta och

höjer just en sax, han är djupt fokuserad på håret vid den äldre mannens tinning. Pojkens lediga hand tar stöd mot den äldre mannens axel. Den äldre mannens blick är uppmärksam, men avslappnad. Pojken har ett vilsamt men ytterst koncentrerat uttryck.[14]

Haircuts by Children
Mammalion
Diving Reflex

Brutaliteten i *Rhythm 0* är verklighet. Ömheten i *Haircuts by Children* är också verklighet. Kanske går det att komma överens med brutaliteten i *Rhythm 0* eftersom det är konstnärens egen kropp som upplåts åt galleripubliken? Kanske är ömheten i *Haircuts by Children* lättare att ta på allvar eftersom publiken deltar med en förhållandevis hög insats (sin frisyr)? Frågan om tillit mellan aktören (barnet) och publiken (den vuxne) konkretiseras och publikens tvekan är inte bara legitim, den ges en bärande funktion i verket. Detta tänker jag på när vi försöker formulera ett förslag.

Ibland arbetar vi utifrån tanken att vi kan och bör konfrontera människor med verkligheten så som den är (eftersom det kan behövas). Andra gånger vill vi erbjuda ett utopiskt förslag som en kontrast till verkligheten (eftersom det kan behövas). Båda vägarna innehåller såväl möjligheter som begränsningar. Steg för steg börjar vi formulera denna nya, oprövade plats. Platsen skiljer sig från vardagen, men bär i regel inte något fiktivt narrativ eller förlopp. En binär uppdelning mellan fiktion och verklighet lämnar för mig en del övrigt att önska. Därför har vi, i likhet med många andra inom fältet[15], kommit att fokusera på ett tredje alternativ.

---

fiktion **konstruktion** verklighet

En konstruktion skiljer sig från den generella vardagen. Den är, på ett eller annat sätt tillgjord. En minneshögtid, en nattklubb eller ett julfirande är alla exempel på konstruerade och tillgjorda situationer som på olika sätt avviker från det generella vardagliga livet. Vid dessa tillfällen kanske vi uppför oss lite annorlunda, vi kanske klär oss på ett annat sätt och vi ger

kanske uttryck för sidor hos oss själva som vi annars inte släpper fram. Med hjälp av stimuli (såsom hög musik med mycket bas, alkohol, dämpad belysning) får vi hjälp att frångå den vanliga ordningen. Även om dessa stimuli är uppenbart tillgjorda kan situationen framkalla verkliga och uppriktiga känslor. Så hoppas jag att våra verk fungerar, som uppriktiga, men något tillgjorda konstruktioner där besökaren på ett något oväntat sätt får utrymme att umgås med sina högst verkliga känslor.

Att vara med om konst kan vara mer eller mindre drabbande, men arbete är det alltid. Vi upphovspersoner hinner ofta vrida och vända på verkets frågeställningar under repetitionsprocessen. Publiken möter frågan, bilderna och situationerna för första gången. De har varken yrkesidentitet eller rollkaraktär att ta skydd i. Om vi tänker på scenrummet som en plats för emotionellt och existentiellt arbete så vill jag hävda att det tyngsta arbetet utförs av publiken.

I likhet med flera andra konstnärer[16] har vi kommit att använda oss av begreppet ”besökare” för att tala om publiken. Begreppet lösgör den enskilde personen från massan (det är lättare att tala om ”en besökare” än ”en publik”). Det ger oss också möjlighet att umgås med tanken på vårt avsändarskap som ett värdskap med alla de ansvar, privilegier och uppspelta nerver som det kan innebära. Verket framstår tydligt som en situation, en tillställning, som blir till när besökaren kliver över tröskeln, en middagsbjudning där det lämnats en tom plats vid det dukade bordet.[17]

Vi vet mycket lite om vår huvudperson. Ett sätt att ge utrymme för hen är att inte stänga in oss i skrivna repliker och lagda scenerier. Istället formulerar vi verket i form av uppgifter.[18] Berättelsen kommer se olika ut för olika besökare (beroende på vem hen är och hur hen väljer att använda verket). Att komponera ett förlopp för en okänd protagonist kommer med en del utmaningar.

Vi har ett dilemma. Å ena sidan: *Jag vill kunna vara lyhörd mot andras viljor och behov*. Å andra sidan: *Andras viljor och behov gör mig ofta frustrerad och/eller trängd.*[19] Vi har tankar kring en konstruktion: En föreningslokal där medlemmarna försöker grunda historiens, i deras mening, första civiliserade civilisation.

Jag tänker mig den ideella föreningen som en is och frågan om grupp och individ som ett underliggande vatten. Besökaren kommer att röra sig i något som bär formen av en ideell förening, men oavsett vart hen tar vägen bör frågor om grupp och individ ruva under hens fötter. Isen kommer att bära oss, men vi kan ana djupet och höra vattnet klucka till ibland. Kanske kommer vår huvudperson att uppleva konflikt, stress eller befinna sig vid en vändpunkt, men vi vet inte när. Besökaren kommer att att formulera precis den berättelse som har störst personlig mening för just henne. Vi kommer inte att få veta vad hen kommer fram till, det kommer hen att ta med sig när hen går.

Vi hör av oss till de aktörer vi vill arbeta med och hoppas att de vill och har tid. En del av dem har vi arbetat med tidigare, men flera av dem känner vi bara lite grand. En känsla i magen säger oss att de har ett sätt att vara med människor, ansvar och gränsdragning som vi tror skulle passa för det vi ska göra. Ibland beror det på en kvalitet som hen har skaffat sig genom skådespelarträning och ibland beror det på en kvalitet som hen har fått genom helt andra erfarenheter. Hen är kanske bibliotekarie och har kanske ett mycket särskilt sätt att ge instruktioner på. Hen kanske är begravningsentreprenör och är van vid att hantera andras sårbarhet. Hen kanske har ett särskilt sätt att lyssna på. Ibland kanske det bara är en känsla, att jag tycker om sättet, tonfallet och handrörelserna, som hen har. I vissa fall förstår en sådan person varför den är tillfrågad, men oftast behöver vi vara mycket tydliga med vad det är vi ser hos hen som gör att vi ställer frågan. Repetitionstiden är kort, ofta bara en eller två veckor, därpå följer en kaotisk spelperiod som ständigt kommer att ställa aktörerna

inför nya och oförutsägbara situationer. Därför är det viktigt att aktörerna kan luta sig, inte bara mot verkets konstruktion, utan även mot sin egen kompetens och integritet. Aktören, dansaren, koreografen och regissören Majula Drammeh skriver om sitt arbete som aktör i deltagandebaserad performance i antologin *In the mirror of care wor*k:

Majula Drammeh

> *And in the socially informed sense of existence that interactive performance creates, we are not acting. Rather, we are inhibiting a different existence together with the participants, so the performance becomes a completely individual experience, with distinct understanding of what happened.* (Nielsen, Acs. 2025)[20]

Att arbeta interaktivt, där den enskilde besökaren rör sig genom rummen, slår sönder glas, vispar grädde och kryper längs golvet, gör att vi som regissörer har anledning att fundera över hur vi regisserar. Vi turas om att möta verket som om vi var besökare. Vi går ut ur rummet, försöker glömma allt vi vet och sen går vi in igen. Om och om igen går vi in som om det vore första gången. Vi gör oss känsliga, övar svaghet, lägger kropparna mot isen och lyssnar på vattnet. Någonstans där nere rör sig något. Vi kan tänka och prata, men det finns alltid något som skymtar i ögonvrån som vi inte riktigt lyckas fånga. Det är något okänt där inunder som fyller oss med både skräck och längtan. På mycket kort tid lär aktörerna känna sitt material och sina uppgifter betydligt bättre än vad jag som regissör gör. Har jag tur litar de på mig tillräckligt mycket för att dela de problem och möjligheter som de ser i arbetet.

Att vara två

Jag och min kollega tvivlar, kastar om momenten. Får en drastisk idé. Skäms lite. Provar i alla fall. ”Du är sjuk i huvudet”, kanske vi säger till varandra. Sen kryper vi ur vår koja och snörar på oss arbetsledarskorna. Att dela regifunktionen på två personer kan *både* innebära en rubbning av idén om konstnären som ett solitärt och särskilt subjekt och samtidigt förstärka regissörens auktoritet i relation till övriga gruppen. I mötet med aktörerna är det tydligt att jag och min kollega är två olika personer. Vi håller inte alltid med varandra och det kan, om vi har tur, göra det lättare för aktörerna att ifrågasätta sådant vi säger. På så sätt kan tvåsamheten innebära en form av befrielse från styrkeidealen. Om vi inte är varsamma kan tvåsamheten också göra oss mer oåtkomlig för andra, då vi riskerar att bli ett fort, en enad front. Vi behöver inte diskutera verket med aktörerna, vi behöver inte anförtro oss i våra bryderier. Vi kan hålla tyst, lägga tand för tunga och vänta tills alla andra har gått. Om jag inte aktar mig kan det hända att jag klyver mig själv i två delar: en konstnär (som håller till i kojan) och en arbetsledare (som håller till i repetitionssalen).

Att blotta sin svaghet är inte okomplicerat, någon kanske inte förstår hur tunn huden är och råkar peta till en lite för hårt. Någon annan kanske blir frustrerad och tycker att man är oformulerad och vag. Någon tredje kanske enbart vänder sig en av oss, mig eller min medregissör, för att det är enklast att förhålla sig till en person. Det kan vara djupt sårande och göra det svårt för mig och min medregissör att vara svaga även när vi är ensamma med varandra.

Ibland känns det som att jag och aktörerna är tillsammans i kojan en liten stund. Vi kan vi närma oss något okänt tillsammans, även om våra uppgifter i expeditionen ser olika ut. Jag vill förstå hur det händer, och hur jag kan få det att hända oftare.

Levande kroppar och själarna som bor i dem

Vissa yrken erbjuder tydliga gränser mellan vad som är professionellt och vad som är privat. Arbetstiden kanske regleras genom tydliga start- och sluttider, det finns manualer eller styrdokument och en arbetsuniform som hängs in i ett låsbart skåp när arbetsdagen är slut.

För konstnärer är uppdelningen mellan det privata och det professionella ibland oklar. Vissa lyckas upprätthålla tydliga gränser och lägga var sak på sin plats, men många av oss gör det inte. Det kan antingen bero på att det inte går eller att vi inte vill.

Performancefältet har en notoriskt oklar uppdelning mellan liv och konst. Det är en genre besatt av närvaro. Aktörerna ägnar sig inte åt gestaltande aktioner, de ägnar sig åt konkreta handlingar. Inom performancefältet händer saker som kanske inte skulle ha hänt om det inte hade skett inom ramen för konstnärlig verksamhet. En man blir, under samtycke, skjuten i armen på ett galleri.[21] En kvinna tar avsiktligt sömnmedel och försätts sedan medvetslös i sexuellt utsatta situationer framför sin publik.[22] Performancefältet har likheter med 1990-talets black metal och hiphop. Även inom dessa genrer har det funnits ett fokus på ”äkthet” och ett ideal kring konsten som ”true”.

Shoot
Chris Burden

TRILOGIA CADELA FORÇA – Chapter I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela
Carolina Bianchi

Inom relationell konst, där konsten arbetas fram genom sociala interaktioner eller där själva konsthändelsen består av ett relationellt utbyte, finns det också en inbyggd diffusering mellan livet och konsten. Ett samtalsverk där pensionärer berättar om sina sexuella erfarenheter.[23] En konstnärlig aktion för att synliggöra klimatfrågan i samband med ett politiskt toppmöte.[24] Processen betraktas i många fall som en del av verket och är minst lika viktig som den eventuella publika situation som arbetet sedan genererar.

The Best Sex I've EverHad
Mammalian Diving

Run for your life
Riksteatern

Som performancekonstnär har du möjlighet att arbeta med de frågor som ligger dig absolut närmast hjärtat. Arbetar du dessutom inom ett deltagandebaserat format har du möjligheten att få dela dessa frågor på ett handgripligt sätt. Det kan göra att du kommer att betrakta konsten som en livsgärning och konstnärskapet som ett kall. Då kan det vara svårt att upprätta en svalkande distans mellan arbetet och den egna personen. Bristande distans kan leda till hybris, du kan få tankar om att du har i uppgift att förändra människors liv, i sådant fall kan du bli lite stött om de inte verkar vilja förändras. Det kan också bli plågsamt om du inte lyckas leva som du (via dina konstverk) lär. Att göra ett verk om vikten av att stanna upp och lyssna, och att under arbetsprocessen känna ständig irritation och stress kan resultera i en plågsam dissonans där du misslyckas med att leva din egen sanning.

Själv hamnar jag som performancekonstnär lätt på höga hästar och det är ofta svårt att sortera mellan professionella misslyckanden och personliga tillkortakommanden. Kriser och konflikter under processen innebär inte bara dålig stämning utan kan också hota själva kärnan i arbetet och, om jag har riktig otur, rubba relationen till det egna jaget.

Ann-Christine Björk

Jag pratar med Ann-Christine Björk, hon arbetar sedan länge som präst. Ann-Christine berättar om en begravning hon nyss hållit. Hon säger att hon är lite trött. Hon säger att det är så många känslor och berättelser i rummet och att hon och frimärkskragen som hon bär blir en projektionsyta för så mycket. För någon kanske hon blir den egna ålderdomen, för andra blir hon en saknad mamma, en straffande Gud, en längtan efter tröst eller orättvisan i döden. ”Allt det hamnar här” säger Ann-Christine och måttar ut luftrummet mellan sig själv och begravningsbesökarna.[25] Hon säger att hon försöker låta bli att förhandla med projektionerna och bara låta dem vara. Inte värja sig och inte leva upp till någonting. Så är det att vara aktör i deltagandebaserad konst, tänker jag; att inte värja sig utan låta besökaren berätta sin berättelse. Ibland är det lätt och ibland gör det

ont. Det kan göra särskilt ont för de av oss som, av olika skäl, har tvingats umgås mycket med en yttre blick på oss själva. Hur kan vi tillgängliggöra oss för någon utan att samtidigt göra våld på oss själva? Vad innebär det när jag som regissör ber någon annan, aktören, att tillgängliggöra sig i mitt ställe? Att vara regissör är att vara konstnär, men mitt material är inte lera eller färg, det är andra människors levande kroppar och själarna som bor i dem. Det gör allting komplicerat.

Jag ska aldrig känna så här igen nr 1

Jag har fått ett uppdrag på en stor teater tillsammans med mina två regikollegor S och E. Vi är smickrade och lite nervösa. Vi vet att vårt arbetssätt inte helt passar in i hur produktioner brukar se ut på den här sortens teatrar, vi har tillexempel inget manus eller scenografimodell vid repetitionsstart, men vi känner oss ändå välkomna.

Vi har åtta repetitionsveckor med ensemblen. Tematiken i verket är känslig och vi behöver treva oss fram. Varje dag väntar skådespelarna i repetitionssalen och jag känner mig otillräcklig. De frågar oss frågor om materialet och vi försöker dela ovissheten och sökandet. Vi säger ofta att vi inte vet. När vi äntligen kan dela ut roller vänder sig en av aktörerna till mig och säger: ”Det är inte det att jag inte gillar den (rollen). Jag känner – ingenting –.” Hen menar inget illa, hen tänker kanske att regissörer inte bryr sig så mycket om vad skådespelare säger. Hen tror kanske att jag har distans och integritet. Men jag har för lite distans och för mycket av det andra, det som som gör att ögonen tåras. Jag är ingen riktig regissör och jag kan inte gå tillbaka in i repetitionssalen efter det. Veckorna kvar till premiär repeterar S allt som oftast ensam med ensemblen. Det verkar gå bra för honom. Själv springer jag mest i verkstäderna och känner mig som en assistent.

Min känslighet är pinsam och jag tycker själv att jag är oprofessionell. Jag bestämmer mig för att skaffa mig integritet. Ingen ska kunna komma åt mig. Det som är osäkert och svagt, skört och trevande, ska jag hålla för mig själv. Jag ska aldrig känna så här igen.

Jag ska aldrig känna så här igen nr 2

Mount Olympus
Jan Fabre / Troubleyn

Året är 2016 och jag är på Toneelhuis i Antwerpen för att se den belgiske koreografen Jan Fabres uppsättning "Mount Olympus". Föreställningen pågår i 24 timmar utan uppehåll och vi rör oss igenom hela den antika mytologin. Romulus och Remus, Medea, Agamemnon. Sparta. Dansarna har rått kött fastsurrat på kroppen och de twerkar tills bitarna faller av. De hoppar hopprep med kedjor tills de slagit sig över fotlederna för många gånger och blir liggandes. En man blir fistad analt samtidigt som han framför en lång och komplicerad monolog. Dansarna torrjuckar mot jord och cypressträd så länge att jag inte orkar skämmas mer, det bara fortsätter och fortsätter. Jag förstår inte hur det är möjligt, kropparna borde inte klara detta, det borde inte gå. Jag ser dem falla och resa sig igen och jag ser hängivenheten. Efteråt är jag uppfylld av något, beundran kanske.[26]

Kamratföreningen Leviathan

I Stockholm har jag och mina kollegor precis presenterat Kamratföreningen Leviathan.[27] *Föreställningen har formen av en förening som träffas under komplicerade ordningsregler. Besökaren bjuds in till medlemmarnas något ansträngande försök till gemenskap där okamratliga känslor som aggression och sexualitet hanteras i enlighet med föreningsregler i separata rum. Kanske är detta det bästa vi har gjort, det är i alla fall vad folk säger. Vi har örfilat hela Stockholm och hela Stockholm har pressat upp oss mot väggen. När jag träffar andra regissörer på stan frågar de mig om hur vi gjort. De undrar hur jag får aktörerna att göra det dom gör. Det är en komplimang. "De vill det själva" svarar jag.*

Den 29 april 2022 döms Jan Fabre för att ha utsatt flera av sina dansare för våld, trakasserier och sexuella övergrepp.[28] *Redan fyra år tidigare publicerade den nederländska tidningen Rekto Verso ett öppet brev där tjugo av Troubleyns tidigare anställda och praktikanter berättar om en arbetsmiljö präglad av maktmissbruk och tystnadskultur.*[29] *Han är han och jag är jag, men ändå blir jag rädd för mig själv. Jag ska aldrig känna så här igen.*

Å ena sidan och å andra sidan

Vi gör konst och det ena projektet avlöser det andra. Förutsättningarna är alltid särskilda. Materialet är personligt, arbetstiden kort, besökarna känslosamma och spelplatserna opraktiska. Det finns nästan aldrig någon loge. Ibland repeterar vi tre veckor tillsammans, men oftast blir det mindre. Ibland, ganska ofta, händer det något. Något blir dåligt, jag säger eller gör något som jag sedan ångrar. I stunder när ältandet lägger sig till ro tänker jag ”detta misstag är en läxa”, men det är svårt att stanna upp, vi har så mycket att göra. Istället begår jag samma misstag om och om igen. Till sist börjar misstagen forma ett mönster.

Å ena sidan: *En konstnärlig praktik som uppmanar mig till att acceptera och bejaka svaghet.*

Att som konstnär dela avsändarskapet med en nära kollega innebär att ständigt umgås med frågor som gäller integritet och intimitet. I ett sådant samtal är svaghet inför verket mycket hjälpsamt. Jag vill verket, verket vill mig, min kollega vill min vilja till verket och jag vill hans. Ett överflöd av brist.

Att arbeta med aktörer som ombeds använda sina egna kroppar och personer för att utforska ett dilemma och att sedan stiga åt sidan för att ge utrymme för besökarens arbete är inte helt okomplicerat. Det gör att jag måste vara tydlig med mina intentioner och lämna plats åt den enskilda aktören och dennes särart. Jag måste lyssna, både på impulserna (som jag inte såg komma) och gränsdragningarna (som gör oss båda tryggare).

Det deltagandebaserade fältet erbjuder ständig kontakt med både min egen och andras svaghet. Det har gjort att jag har kommit att behandla lyhörd-

het, osäkerhet och sårbarhet som hjälpsamma känslor och egenskaper i förhållande såväl till verket och mig själv som till och andra.

Å andra sidan: *En arbetskultur präglad av asymmetriska förhållanden som ofta genererar relationer präglade av ofrivilliga projektioner och automatiserade försvarsbeteenden.*

Relationerna påverkas av de överenskommelser vi upprättar, men informeras även av våra strukturella förhållanden samt våra tidigare erfarenheter av arbetskultur inom eller utanför scenkonstområdet. Dessa asymmetrier kan, i olika grad, aktivera våra respektive rädslor och försvarsbeteenden. Detta kan i sin tur leda till kortsiktiga försök att leva upp till stereotypa förväntningar, även när de passar oss illa, strider mot våra värderingar eller har en direkt hämmande effekt på det konstnärliga arbetet.

Jag får för mig att min uppgift inte bara är att göra konst (helst genial) utan att jag parallellt med detta arbete även behöver gestalta en ”regissör” på ett övertygande sätt. Hur rollen ska tolkas beror på situationen, det är i regel inte helt enkelt att avgöra. Ofta är mina tolkningar osammanhängande och motsägelsefulla. Jag är ingen vidare bra aktris och därför rör jag mig klumpigt genom scenerierna och blir snabbt trött på mig själv.

Roland Barthes

I sin bok *Kärlekens samtal* vänder sig den franske författaren och semiotikern Roland Barthes till litteraturhistorien, filosofin och poesin för att försöka förstå vad det är som har hänt honom. I korta fragment undersöker han sig själv, den älskande människan, som om hen vore ett främmande objekt. Genom att sortera sina beteenden under nyckelord lägger han märke till återkommande mönster. *”GRÅTA. Den älskandes särskilda benägenhet att gråta: hur tårarna uppträder och fungerar hos denne.”* [30] *”VIDRIG. Den älskande människan märker plötsligt att hon snärjer in den älskade i ett nät av maktutövning: från att ha varit ömklig känner hon hur hon blivit vidrig.”* [31] I marginalen hälsar Barthes till Ravel, Goethe och andra som

ger hans tankar språk. Jag hälsar till Roland Barthes i min marginal och väljer ett liknande sätt för att försöka sätta ord på mina trassliga känslor.

Jag sträcker mig efter böcker som ligger en bit bort. Teatervetenskapen ligger för nära och jag behöver lite avstånd mellan mig och det jag läser så att tanken får luft. Därför tar jag hjälp av teori som beskriver asymmetriska förhållanden, inte inom ramen för scenkonst utan baserat på faktorer som klass, etnicitet och genus. Teorin jag läser erbjuder mig hjälpsamma begrepp för att sätta ord på röriga känslor och märkliga stämningar. Den erbjuder språk och analysverktyg för att synliggöra positioner, förhållanden och förflyttningar inom system av över- och underordning. Den hjälper mig att synliggöra vilken värdegrundskonflikt det är som eventuellt återspeglas i min upplevelse av regifunktionen och hur min strukturella identitet – mitt genus, min klassbakgrund och min etnicitet – påverkar hur jag kan navigera bland egna och andras förväntningar.

2.

Andra delen, i vilken konstnären försöker sortera bland sina erfarenheter med hjälp av ett associativt språk hämtat från bokhyllan

autenticitet

Vi spelar Kamratföreningen Leviathan. Vi har ett särskilt rum dit besökare går om de känner sig ”okamratliga”. Där slår vi besökaren i ansiktet. Där går besökaren ner på knä och kryper längs golvet. Där slår besökaren oss och stoppar sina fingrar i våra munnar.[32]

Kamratföreningen Leviathan

Besökarna möter verket som sig själva, de har inga karaktärer att ta skydd bakom. Det kan lätt uppstå en obehaglig förvirring om aktörerna inte är sig själva. Därför undviker jag att tilldela aktörerna skrivna roller (med fiktiva namn, motiv och erfarenheter), något som annars skulle kunna skydda deras personliga ”jag”.

Jag och ES arbetar med ett verk för en konsthall. Eftersom sammanhanget är bildkonst finns det inte samma krav på publikkapacitet som vi annars måste förhålla oss till. Jag vet vad jag vill göra, jag vill ge besökaren något som jag aldrig kommer ha råd med igen. Jag vill att besökaren ska få vara ensam med flera aktörer. Jag vill att aktörerna ska vänta på besökaren när hen kommer och att de redan ska kunna hens namn. Jag vill att de ska stänga dörren bakom sig och jag vill att de ska prata om det som besökaren allra helst vill prata om. Att hen kanske vill skilja sig. Att hen inte vet om hen vågar skaffa barn. Att hen oroar sig för sin vän som hen tror far illa. Att hen vill bryta med sin pappa. Jag vill att aktörerna ska lyssna. Det ska vara en bygdegård, äldre kvinnor som vet hur det kan vara i livet, praktiska möbler och kaffe i pumptermos.[33]

It Takes a Village

Inom mitt fält ombeds ofta aktören att utföra handlingar som inte är gestaltande utan bygger på utförande av faktiska uppgifter eller improvisation i förhållande till ett regelverk. Genom att försätta aktören i konkret ansträngning eller faktisk risk kan jag som avsändare komma åt ett uttryck av intensifierad scenisk närvaro. Aktörens fysiska kropp i tillstånd

av utmattning, upphetsning eller koncentration förmedlar en känsla av *autenticitet*. Sådana tekniker ger mig som regissör uppenbara skäl att tänka på mitt ansvar i relation till aktörens handlingar.

Inom filosofin och psykologin används ofta ordet *autenticitet* för någontings uppriktighet. Ett tillstånd där individen står i kontakt med sig själv, sin frihet, sina känslor, sin motivation och sin inre sanning. Inom performancefältet har den konstnärliga avsändaren också ofta varit den som utövat verket, i en sådan situation är det mycket tacksamt att utforska *autenticitet* genom tekniker som innebär risk, ansträngning eller annan form för personlig sårbarhet. Något som däremot kan komplicera saker är när aktörer ägnar sig åt högst verklig risk och sårbarhet för att därigenom kommunicera någon annans inre sanning.

En inom fältet vanlig väg till ett uttryck som förmedlar *autenticitet* är att arbeta med aktörer som saknar traditionell dans- eller skådespelarträning. En otränad aktör har svårare för att förställa sitt uttryck, vilket gör det lättare att nå uttryck för okonstlad närvaro. Samtidigt gör det aktören särskilt sårbar. Även för en erfaren aktör kan det vara svårt att skaffa sig en bild av det verk som vi arbetar fram, för en oerfaren aktör är det ofta direkt omöjligt att förstå vad det är hen kommer att ingå i, vilka projektioner som kan komma att riktas mot den egna personen och hur det kan kännas. Hen har inte tillgång till ett kollegialt språk, upparbetad teknik eller tidigare erfarenheter för att orientera sig i uppgiften eller formulera sina behov.

Jag är ung och befinner mig utomlands på praktik. I lägenheten där jag bor finns det inga möbler men jag är ändå aldrig hemma. Jag är här för att bygga på scenografin. Vi arbetar, arbetar och arbetar. Arbetsledaren säger aldrig något om det jag gör. Jag får känslan av att hen irriterar sig på mig.

Ensemblen är stor och de flesta av de som är med har aldrig gjort något liknande förut. Vissa drömmer om att arbeta med konst och andra är arbetslösa och behöver mest ha något att göra. På något sätt bestäms det att jag ska spela

i verket, frågan ställs aldrig rakt ut, men ändå förstår jag att jag ska det. Jag är oftast inte med och repeterar, eftersom jag behövs bättre i det praktiska arbetet med scenografin.

När premiären kommer är jag osäker. Verket pågår flera dygn i sträck. Föreställningen bygger på improvisation, men jag förstår aldrig helt hur ramarna ser ut. Vi lagar mat och äter i karaktär och vi sover i scenografin med ljuset på för att vara en "pretty picture". Vi är mycket trötta. Vissa söker bekräftelse genom sexuella kontakter med medlemmar ur publiken medan andra låter sitt dåliga humör explodera i upprepade konfliktscener. Jag har svårt att navigera bland vad som är professionellt och vad som är privat.

Jag har ofta nattpass, det är mycket kallt. Jag har pumps och nylonstrumpor. Jag vill inte vira en filt omkring benen eftersom jag är osäkra på om om min arbetsledare skulle tycka att det är en "pretty picture" eller inte. Arbetsledaren säger aldrig något om det jag gör.

Inom fältet för performance och relationell konst finns även en utbredd tendens att hänvisa till aktörer som saknar konventionell utbildning som "non-professionals", där själva bristen på erfarenhet och deras *autentiska* handfallenhet lyfts som personens mest relevanta kvalitet. Istället för att betrakta aktören som en kollega i arbetet riskerar jag så att reducera henne till ett fascinerande material.

Jag vill mena att det alltid finns en konkret anledning till att en viss person är tillfrågad att medverka i ett projekt. Oavsett vilket skälet är gör jag klokt i att så tydligt och ärligt som möjligt berätta om dem för personen när jag frågar hen om hen vill vara med i mitt projekt. Det kan vara hens sätt att gå på eller hens förmåga att lugna folk i chock. Om ett av skälen är hens brist på scenvana och de kvaliteter som det kan generera så är det stor skillnad om aktören själv har möjlighet att umgås med sin *autenticitet* som ett värde, något som i grund och botten är aktörens eget och bara mitt i den mån som hen väljer att upplåta det till mig.

Ett annat sätt att balansera mellan autenticitet och gestaltning är att uppmuntra aktören till att upprätta en persona, en förskjuten version av sig själv, där vissa delar av den egna personen understryks medan andra dämpas eller ställs åt sidan. Det kan göra det lättare för hen att skydda de delar av sig själv som hen vill hålla utanför arbetet. Ett annat sätt kan vara att fokusera på de konkreta handlingar som aktören utför under verket. Det resulterar ofta i en mycket konkret, men ändå förhöjd form av närvaro. Detta kan jämföras med den relativa gestalningsnivå som återfinns på varje arbetsplats med en avläsbar arbetsplatskultur, såsom exempelvis Grand Hotel eller 112:s telefonväxel.

Oavsett om jag ber aktören upplåta sin autenticitet till mig, konstruera en persona eller utgå från de konkreta handlingarna kommer aktören i någon mån behöva förhålla sig till sitt eget jag. Varje vald gestaltningsform kommer att göra varje aktör mer eller mindre bekväm. En anledning till att en aktör kan uppleva en gestaltningsform som obekväm är om den stör aktörens upparbetade arbetsmetoder. Ett annat skäl skulle kunna vara de sätt på vilka en vald form aktiverar frågor gällande aktörens egen identitet.

över- och underordning

Det har varit en slitsam produktion, jag och min medregissör har varit osams en hel del. Platsen vi arbetar på är kall och avlägsen. Lokalen passar bra för verket men saknar toalett och kök, elen är nyckfull och det har regnat in kraftigt flera gånger. Trots att det är sommar är det väldigt kallt inomhus. När aktörerna kommer känner jag en stor tacksamhet, de är mycket erfarna och de tar stort eget ansvar för arbetet. På olika sätt visar de att de ser mig och min medregissör i våra utmaningar.

Vi närmar oss premiär och under en arbetsdag faller spelstilen äntligen på plats. Tonen är torr, naiv och väldigt rolig. När vi ska gå hem för dagen småpratar jag med M, en av aktörerna, på vägen ut. Jag är upprymd och lättad, pratar på om spelstilen vi har hittat under dagen och associerar till en aktör som vi både känner. Spelstilen påminner om henne, säger jag.

Dagen efter låter aktören mig veta att samtalet gjorde hen sårad och stressad, det fick hen att känna sig utbytbar. För mig är det obegripligt, jag kan inte föreställa mig att M skulle tvivla på sin plats i arbetet. Jag lyckas till och med bli lite stött.

Aktören påminner mig om något besvärligt. Hen påminner mig om att hen befinner sig i en beroendeställning gentemot mig och ber mig att förhålla mig ansvarsfullt i relation till det. Aktören är kompetent och erfaren, vi har arbetat länge tillsammans. För mig känns det kanske inte som att jag har en överordnad position, jag kanske ser på relationen på ett annat sätt. Jag kanske känner mig obekväm vid tanken på att identifiera mig som en auktoritet, särskilt när jag är trött, frusen och osäker. Det spelar ingen roll. Våra villkor ser olika ut.

Carin Holmberg

Jag vänder mig till den svenska genusvetaren Carin Holmberg. Hon använder sig av begreppen *över- och underordning* för att beskriva mäns och kvinnors olika livsvillkor och hur dessa livsvillkor står i relation till varandra. I sin forskning synliggör hon hur män och kvinnor uttrycker och reproducerar könsmaktsordning inom ramen för en kärleksrelation. Holmberg menar att även i de relationer där varken mannen eller kvinnan anser att en maktordning baserad på kön är önskvärd eller legitim manifesterar de i regel just en sådan *över- och underordning* i sin vardag, i stor del genom omedvetna och oavsiktliga handlingar. Hon menar att detta, skillnaden mellan självbilden som jämställd och den levda verkligheten, försätter den enskilde individen i slitning. Inom paren pågår två parallella projekt, där det ena syftar till att reproducera könsmaktsordningen medan där det andra syftar till att osynliggöra den. I det senare projektet ligger ett särskilt ansvar på kvinnan. Det kan upplevas som mycket viktigt att osynliggöra den egna *underordningen,* eftersom den riskerar att såra den manliga partnerns självbild.[34]

Jag pratar med V, som efter flera år som skådespelare har valt att överge scenkonsten för att istället arbeta inom ett annat fält.

V säger:

V

”Som skådespelare vill man ju också vara… som jag sa, smidig, och det är ju då att inte…. väcka obehagskänslor hos regissören. Och om regissören förstår att han eller hon har en, liksom, maktposition så kan ju det innebära, liksom, obehagskänslor.”[35]

Jesper Juul

Den danske familjeterapeuten Jesper Juul beskriver hur den samtida relationen mellan förälder och barn kan präglas av en liknande dynamik. Han delar en historisk bakgrund till utmaningen, där familjen länge har ordnats utifrån en patriarkal modell där föräldern (oftast fadern) utövar sitt mandat, främst understödd av strukturen (som förälder/förmyndare). Gränser eller regler måste inte motiveras, vare sig genom sakargumentation eller genom personbundna motiv. De har sin legitimitet automatiskt genom det att för-

äldern har upprättat dom. Som en reaktion på den patriarkala auktoriteten följde därefter en motreaktion. Juul benämner denna den ”demokratiska familjen”. I en sådan dynamik strävar föräldrarna efter utjämnade maktförhållanden och motiverar istället sina beslut och gränsdragningar med sakargument. Trots sina intentioner att frigöra familjen från hämmande strukturer menar Juul att den demokratiska familjen plågas av en rad olösta problem. Juul menar att man inte kan bortse från de faktiska strukturella maktförhållanden som familjerelationerna vilar på. Ena parten är fysiskt svagare, ekonomiskt beroende, känslomässigt beroende och juridiskt omyndig, medan andra parten är fysiskt överlägsen, äger ekonomisk makt, känslomässig mognad och är i lagens mening en egen myndig person. Därtill finns det ansvarsförhållanden som gör att relationen långt ifrån kan betraktas som strukturellt symmetrisk. Att försöka bortse från detta, menar Juul, är både naivt och självupptaget från vårdnadshavarens sida. Det tillskriver barnet ett sken-mandat som saknar grund i faktiska förhållanden. Istället utgår barnets inflytande enbart från den överordnades godtyckliga vilja att utdela demokratiska allmosor. Medbestämmande finns enbart på premissen att den *överordnade* tillåter och välkomnar det, och vid konflikt har barnet inga förutsättningar för att kunna föra en förhandling (då det varken äger egna resurser eller självbestämmande). I en demokratisk familj bemöts barnets önskemål inte med förbud utan av ett problematiserande. Föräldern driver en argumentation kring det rimliga och det lämpliga i barnets begär. Man ”diskuterar saken”. Detta innebär inte bara att barnet ofta besegras, det innebär också att barnet förväntas hålla med om att beslutet var det rätta. Alternativt tillämpar föräldern en familjekultur med mycket få gränser. I båda fallen blir resultatet kontaktlöshet (något som barnet ofta försöker hantera genom gränsutforskande, dvs ett offensivt kontaktsökande alternativt ett tankeläsande, dvs att barnet försöker gissa vad föräldern outtalat önskar sig från hen.[36]

Scenkonst är på många sätt en kollektiv konstform. Exakt hur kollektiv processen är skiljer sig naturligtvis åt från gång till annan. I mitt eget yrkesliv har relationen mellan mig och aktörerna i regel präglats av någon

form av asymmetri. Vi har olika uppgifter och kompetenser och på så sätt en särart i relation till varandra. Våra särarter ger oss olika förutsättningar, förväntningar och olika förpliktelser gentemot oss själva och varandra. Vår relation är långt ifrån symmetrisk. Därför bör jag som regissör, helt oavsett om jag trivs med tanken på mig själv som *överordnad* eller inte, förhålla mig till aktörens högst rimliga upplevelse av sig själv som *underordnad*. Att som aktör ha en känsla av att vara utbytbar och att uppleva maktlöshet i yrkeslivet är inte ett uttryck för paranoia eller dåligt självförtroende, det är en mycket rimlig konsekvens av de beroenderelationer som är aktörens verklighet. Därför är det heller inte något som en enskild regissör behöver bemöta med min självupptagna frustration.

Vi spelar i ett verk med intensiva moment, både fysiskt och känslomässigt. Med stöd i en klassisk roman erbjuder vi besökaren att utforska positioner av över- och underording, umgås med sårade känslor och reaktiva försvarsbeteenden. Med oss aktörer som medgörliga motspelare och projektionsytor har besökare kväll efter kväll fått umgås med sina egna stormande känslor. Vi sitter i samling innan kvällens föreställning och går igenom vad vi kan tänka oss att göra under kvällen. Någon vill verkligen inte ligga bunden i sängen. En annan slipper helst stå på knä och matas med geléhallon. H vill däremot väldigt gärna gråta vid kistan. M är lättad över att slippa bära kjol, i övrigt kan hen tänka sig det mesta.

Jag ber aktörerna om att göra saker. Aktörens samlade livserfarenhet, de eventuella objektifieringar och kränkningar som hen varit föremål för, kan göra vissa gestaltningsval komplicerade. Vad som skulle kunna komplicera situationen ytterligare för aktören är i vilken utsträckning jag som regissör visar intresse för dessa erfarenheter och inte minst: i vilken grad relationen mellan hen och mig reproducerar redan befintliga erfarenheter av över- och underordning.

Idén om att vi kan organisera vårt arbete precis som vi vill, om vi bara upprättar rätt överenskommelser, är mycket lockande. Genom att komma

överens kan vi ingå i symmetriska eller asymmetriska relationer utan att någon behöver ta till tvång, hot eller mutor. Tänk om det kan vara så? Tilltron till överenskommelser är en liberal utopi som bygger på tilltron till individens fria vilja och dennes förmåga att själv vakta och förmedla sina behov, utan att påverkas av yttre tryck. Tyvärr svävar inte överenskommelserna vi gör fritt, de vilar stadigt på befintliga relationer av *över- och underordning*. Detta reglerar vår rörelsefrihet och avgör vår sårbarhet vid konflikt. Varje överenskommelse påverkas av våra tidigare erfarenheter, som regissör har jag i mötet med en aktör ofrivilligt sällskap av dennes tidigare regissörer och det är utifrån dessa erfarenheter som aktören bemöter mig. Det spökar i repetitionssalen.

Karl Marx

Den tyske filosofen Karl Marx beskriver hur tillgången till arbetssökande alltid innebär ett taktiskt överläge för arbetsgivaren. En enskild arbetsgivare drar indirekt fördel av att andra arbetsgivare varslar eller försämrar arbetsvillkoren. Andra arbetsgivares låga löner och kränkande särbehandling i kombination med ett överflöd av arbetssökande gör personalen benägen till samarbete. [37]

Andra regissörers dåliga villkor, kränkande tilltal och dåliga humör kombinerat med överflödet av arbetssökande skådespelare gör aktören benägen att undvika konflikt. Aktören kan komma att upprätta sin yrkesidentitet kring ideal som värdesätter tålighet, smidighet och djärvhet om detta är egenskaper som ofta bekräftas av de regissörer hen arbetar med. Hen kan sätta stolthet i att inte ha problem med nakenhet på scenen eller att inte vara rädd för att göra sig illa. Detta kan i sin tur odla en kultur av kamratuppfostran, där de aktörer som inte uppvisar samma villighet till gränsförskjutning bemöts med ifrågasättanden eller påtryckningar. När aktören, orolig för konsekvenserna av att upplevas som ”besvärlig”, accepterar att utföra handlingar som innebär stor eller mycket stor psykisk eller fysisk påfrestning kan regissören (om hen vägrar se den struktur som hen är en del av) uppleva att aktören agerar genom hängivenhet.

hängivenhet

Mount Olympus
Jan Fabre / Troubleyn

Året är 2016 och jag är på Toneelhuis i Antwerpen för att se den belgiske koreografen Jan Fabres uppsättning "Mount Olympus". Föreställningen pågår i 24 timmar utan uppehåll. Det bara fortsätter och fortsätter. Jag förstår inte hur det är möjligt, kropparna borde inte klara detta, det borde inte gå. Jag ser dem falla och resa sig igen och jag ser hängivenheten.

Raewyn Connell

Nicole Nattrass

Den australiske genusvetaren Raewyn Connell (tidigare R.W.) beskriver, med hjälp av den sydafrikanska ekonomen Nicole Nattrass teorier, hur ett klassamhälle kan legitimeras genom en åtskillnad mellan arbete som anses kräva skicklighet och arbete som betraktas som enbart utövande av kraft. En person som bekräftas utifrån sin skicklighet står i position att förhandla kring sitt arbete, hen kan uttrycka åsikter om arbetsmiljö, rutiner etc. En person som enbart betraktas som utövare av kraft har mycket små möjligheter att påverka sin arbetssituation, då dennes åsikter inte tillskrivs samma vikt och trovärdighet. Connell tydliggör att det inte är utövandet av muskelkraft i sig som nödvändigtvis behöver vara förnedrande, utan att det som förändrar individen är de förhållanden inom vilken kraften exploateras.[38]

Jag lånar denna tanke för att försöka sätta ord på de förväntningar som ofta ställs på aktörer inom mitt fält. Aktörens muskelkraft är sällan det mest centrala, däremot läggs det ofta stor vikt vid hens känslomässiga *hängivenhet*.

Trots att aktören upplåter sin tid och sin kompetens till projektet kan hen förväntas kommunicera att det är projektet som ger något värdefullt till hen och inte tvärtom. Det är vanligt att arbetet har transformativa anspråk, det vill säga att det finns förväntningar (från både avsändare och utövare)

på att projektet ska vara meningsskapande på ett personligt, kanske även privat, plan. Det kan innebära att aktören förväntas bekräfta projektet genom att visa tecken på att vara personligt berörd av arbetet och gärna ge regissören intrycket av att projektet till någon grad har bidragit till aktörens personliga utveckling. Skulle aktören inte göra det kan regissören uppleva det som att aktören ifrågasätter hens konstnärskap.

Särskilt komplicerat kan det bli i situationer där aktören erbjuds konstnärligt inflytande. Inte sällan behandlas en sådan transaktion som en gest av generositet från regissören/koreografens sida, trots att det rent konkret är aktören som delar med sig av sin kompetens och sin kreativitet till arbetet, ofta utan motkrav på ekonomisk ersättning eller medbestämmande kring hur materialet ska användas.

Att fokusera på aktörens *hängivenhet* i relation till processen kan bidra till att osynliggöra skådespelarens skicklighet, färdigheter och kunskaper. När hen försöker kommunicera utifrån dessa kan regissören bemöta det som att aktören är ”krånglig” eller ”besvärlig”. I förlängningen gör detta det också mycket svårt för aktören att ta ansvar för sitt eget arbete.

Däremot, i situationer där en aktör på ett uppenbart sätt både kan ha och mista sin plats i ett samarbete kan hen tillskansa sig ett utrymme av emotionell frihet. Kanske har aktören sin egentliga yrkesidentitet i ett helt annat fält och ser på projektet som en avvikande men intressant upplevelse? Eller så har aktören hunnit bli etablerad inom fältet, vilket gör hen mindre beroende av att positionera sig genom varje enskilt projekt? Inte sällan kommer vi som regissörer att tilldela en sådan aktör en speciell position i arbetet. Eftersom vi vet att denna aktör inte är beroende av vår bekräftelse kommer vi att tvingas intressera oss för hens preferenser kring arbetet. Önskemål kring arbetstider, boende osv kommer att behandlas med större hänsyn och vi kommer inte att förvänta oss att aktören uttrycker engagemang gällande sin plats i produktionen på samma sätt. Hen är till stor del befriad från förväntningar på *hängivenhet*.

En äldre skådespelerska på en institutionsteater säger i förtroende: *”Det kommer olika unga nyexaminerade regissörer hit. De vill förändra våra liv, liksom. Våra sätt att tänka på. Men… jag vill inte förändra mitt liv. Jag är väldigt nöjd med det liv jag har.”*

Att en aktör undanhåller projektet sin *hängivenhet* tolkas annars ofta som ett ifrågasättande. Jag kan se det som ett straff, att aktören underkänner mitt konstnärskap och väljer att straffa mig för att jag inte är bra nog. Denna paranoida tanke kan uppstå även i situationer där jag tror mig vara intresserad av en relation baserad på ömsesidighet och respekt. Själva symbolvärdet i aktörens undanhållande kan, helt oavsett, framkalla svår osäkerhet hos mig.

”Det är inte det att jag inte gillar den (rollen). Jag känner – ingenting –.”

improvisation

Vi arbetar med ett nytt verk där aktörerna möter besökarna en åt gången. H kommer att vänta på besökaren i ett stort vitt tält. Besökaren kommer att sätta sig mitt emot H och H kommer att berätta att det finns en målning någonstans i Nationalmuseums samlingar, så tätt förbunden med besökarens person att om hen försöker kan besökaren se den för sitt inre.

H tittar utforskande på mig och S, hen försöker förstå vad det är vi försöker be hen att göra. ”Tänker ni att jag är synsk?” frågar hen. Tonläget ligger någonstans mittemellan: ”vill ni att jag ska spela synsk?” och ”tror ni att jag är synsk på riktigt?”. Jag och S svarar trevande. ”Nej nej, vi tänker att du kanske är själva museet, eller, du är tavelsamlingen.” ”Jo, men ska jag bete mig som om jag vet saker om besökaren?” H försöker förstå. ”Nej, inte riktigt” svarar vi.

Jag försöker förklara hur hen kan svara med gester som signalerar kontakt med något i ett rum en bit bort, rörelser som signalerar koncentration, förvirring, integritet. Jag visar hur jag tänker. Jag spelar före.

I relationen mellan mig och besökaren står aktören som mellanhand. Jag vill besökaren något men jag går inte fram själv. Istället viskar jag mitt meddelande i aktörens öra och hen går över golvet i mitt ställe. I mötet med besökaren kommer aktören att i någon grad representera verket med sin kropp. I ett deltagandebaserat format, där besökaren och aktören etablerar personlig kontakt, kommer besökaren i ännu större grad att projicera sina känslor och tankar gällande verket på aktörens kropp och person. Aktören kan då försättas i uppgiften att agera *som om hen vore jag*. Hen kan försöka uttrycka sig så som jag uttrycker mig, handla så som jag handlar och resonera utifrån min logik. Hen kan uppleva att hen förväntas överge sina egna ordval och resonemang för att bättre fungera som en förlängning av mig.

Pauline Oliveros

I sin text ”*Divisions Underground*” beskriver kompositören och instrumentalisten Pauline Oliveros den särskilda dynamik som kan uppstå då en kompositör väljer att skriva in ett parti för ”improvisation” i ett annars notbundet stycke. En sådan instruktion kan paradoxalt nog innebära mer ofrihet för instrumentalisten än om partiet var utskrivet i noter, menar Oliveros. Outtalade förväntningar på resultatet kan göra att instrumentalisten försöker ”improvisera”, inte som sig själv, utan som om hen vore kompositören.[39]

Performancefältet är ett fält som lägger stort fokus på avsändarens person, vilket kan leda till att aktören upplever att hens uppgift är att representera avsändarens subjekt. En sådan relation till uppgiften kan göra det svårt, eller direkt omöjligt, att ha egna preferenser kring saker som mask och kostym. Ska hen ha upprullade skjortärmar eller inte? Det är omöjligt för aktören att själv svara på, eftersom varken skjortan eller armen är hens egna. Om det i arbetet inte finns utrymme eller intresse för aktörens person kan hen bli beroende av mycket tydliga instruktioner från avsändarens sida. Det kan också bli extra viktigt att få svar på de frågor som hen har kring verket, eftersom hen har dåliga förutsättningar för att kunna besvara dem själv.

I ett deltagandebaserat format är det sällan helt lämpligt att ge en aktör den sortens hårt reglerad regi. Förloppen går inte att förutse fullt ut och aktören kommer behöva känna sig fram genom många av momenten. Vår medspelare (besökaren) är ohjälpligt oförutsägbar och om aktörens arbete är hårt reglerat av mina instruktioner kommer mötet att bli förvirrat och stumt. Något som komplicerar saker ytterligare är de ansvarskänslor som aktören kan komma att känna gentemot besökaren. Ett relationellt format där besökaren också berörs känslomässigt försätter aktören i skarpa situationer där hen kommer behöva navigera utifrån etik.

Kort sagt: Inom ramen för en tradition mycket upptagen kring mig som avsändare kommer aktören att behöva ta såväl konstnärliga som etiska beslut under föreställningens gång, detta försätter sammantaget aktören i en mycket särskild situation.

ansvar och lidelse

Vi har precis börjat jobba med en ny produktion. Det är långt innan vi ägnar oss åt aktörer, publik, produktionsassistenter, budget och hyrbilar. Det kommer tids nog, men just nu behöver vi inte tänka på det. S är uppe i Stockholm och vi får vara ifred. Vi ses på S:s hotellrum och pratar. Vi låtsas att verket redan finns och att det är perfekt och att någon annan har gjort det för oss. Vi pratar, eller S pratar. Vi turas om. S ligger på golvet med fötterna på en fåtölj, han blundar och bekänner. Jag lyssnar, ber honom att fortsätta när han tystnar. Han berättar vad det är han önskar sig, talar ur längtan efter verket som inte finns, men som han skulle vilja fanns. Efteråt är han lite generad. Byter snus och säger: Nu är det din tur.

Några veckor senare står vi där med hyrbilen, aktörerna och budgeten.

I varje produktion kommer jag att förhålla mig till två uppgifter: 1. att värna om projektet som helhet, och; 2. att vara lojal mot mitt eget konstnärskap. Hur jag som regissör tolkar dessa två sidor av mitt arbete och hur jag prioriterar när jag upplever att de står i konflikt med varandra är beroende av många saker. Mitt fält, och detta fälts generella förväntningar på konstnärlig djärvhet är en sådan faktor. Den regi jag själv har tagit emot när jag varit aktör kommer också att spela viss roll, som omedveten norm, inspirerande ideal eller avskräckande exempel. Det har också betydelse om vi arbetar på en institutionsteater med skyddsombud och veckomöten eller om vi arbetar inom ramen för den egna frigruppen. Därutöver spelar även min personliga etik en viss roll samt de överenskommelser gällande arbetsmetod och beslutsordning som gruppen gör sitt bästa för att upprätta.

Ansvaret för projektet som helhet är komplext, det rör vid många områden samtidigt och inom gruppen finns det ofta motstridiga behov och

önskemål. Hur jag väljer att hantera frågor som rör exempelvis val av arbetsmetod eller planering kommer att ge bättre förutsättningar för någon, men sämre åt någon annan. Gestaltningsvalen vi gör kommer också att göra publik, marknadsförare, finansiärer, aktörer och medregissörer mer eller mindre tillfredsställda. Upplevelsen av *ansvar* för projektet som helhet försätter mig ofta i konflikt och påverkas starkt av vem jag medvetet eller omedvetet vänder mig till och vems känslor och åsikter jag tillskriver störst relevans.

Jag och B arbetar med en ny produktion. Ämnet för verket är dokumentärt, det handlar om en religiös grupp som verkade i området under 30-talet. Berättelsen präglas av sex, sprit och sekterism. Jag har fått uppdraget av Ö, en teaterchef som jag bara känner lite grand. Förutom att vara teaterchef är Ö också verksam som regissör och jag är imponerad av hans arbete. Han visar tydligt att han tycker om mitt arbete, men ändå känner jag mig osäker och har svårt att veta hur jag ska navigera. Jag oroar mig för att han ska tycka att verket blir för präktigt, men samtidigt vill jag hantera materialet på ett respektfullt sätt. Jag kan inget om den lokala kontexten och det kommer att komma besökare som genom sin släkt har personlig koppling till berättelsen.

För mig är att uppgiften att göra konst att jämföra med en *lidelse*. Jag har underkastat mig något och detta gör mig mer eller mindre obstinat. Samtidigt som vi tar praktiska beslut om publikkapaciteten och presstexter umgås jag också med verket på ett annat sätt, inte som en samling mer eller mindre lyckade delar, utan som *sådant.*[40] Som en ojämn is, ett outgrundligt vatten där det kanske simmar en fisk. Detta hjälper mig att ta drastiska beslut, att stryka sådant som ligger i vägen, byta plats på moment eller hävda vikten av en detalj som ingen annan ser betydelsen i. *"Mot allt och alla hävdar den älskande kärleken som ett värde"* (Barthes, sid 109).[41]

Roland Barthes

Jag vill att min beställare ska bli nöjd och jag vill dessutom vara sann mot mig själv. Det känns viktigt att ge besökaren utrymme för en personligt

meningsfull upplevelse, men också att verket gör intryck på recensenter och kollegor. En lojalitet ställs i konflikt med en annan.

Jag och E och S gör vår första produktion riktad till barnpublik. Det är ovant och det utmanar oss. I relation till vår vanliga publik brukar vi lägga stor vikt vid att uppmuntra besökaren till gränsdragning kring vad hen vill och inte vill göra. Att arbeta med besökare i mellanstadieåldern som närvarar genom skolplikt gör frågor kring samtycke mycket besvärliga. Besökaren kommer dessutom att vara där tillsammans med sin skolklass, en grupp vars inneboende maktordningar vi inte vet någonting om. Hur kan vi ge besökaren möjlighet att utforska verkets frågeställning med bibehållen integritet? Vi försöker vårt bästa och samtidigt vet vi att vårt varsamma upplägg kanske kommer att lämna vuxna recensenter något otillfredsställda. Jag som så gärna vill att de ska skriva att det är genialt.

När två eller fler upplevda *ansvar* i förhållande till verket står i konflikt med varandra och min egen *lidelse*, måste jag som avsändare rannsaka mig själv och mina motiv. I vad består angelägenheten som jag placerar i en kritikers erkännande? Varför är besökarens upplevelse så viktig för mig? Kanske har jag ett behov av att visa respekt för en tioårings integritet och de intrikata relationer som mellanstadiebarn lever i under skoltiden? Kanske drabbas jag av insikten att denna föreställning kommer att vara någons allra första möte med teater? Min upplevelse av *ansvar* och *lidelse* förskjuts och förflyttas under arbetets gång. Något som nyss kändes mycket viktigt känns så småningom inte lika angeläget.

mandat

För första gången i mitt liv arbetar jag i en produktion där vi försöker tillämpa planstruktur. Jag är tillfrågad att vara med som ”processledare”, men det är mycket oklart för mig exakt vad det inebär. Två av mina medarbetare har mycket erfarenhet av den här sortens arbete, under flera år har de valt att arbeta icke-hierarkiskt i ett aktörsdrivet avsändarskap. De säger flera gånger att kollektiva processer fungerar, men att de ofta tar tid. I vår produktion har vi ont om tid. Det har uppstått stora oförutsedda problem som rubbat planeringen och många i gruppen har andra produktioner parallellt med denna. Det är svårt att hitta gemensam arbetstid. ”Hur gör man om man inte har så mycket tid?”, frågar jag. Det vet ingen av oss. Jag börjar bli rädd för att tidsbristen i slutändan kommer att bli mitt problem.

Frågan om hur vi ska ta ansvar för tiden aktiverar min underliggande osäkerhet kring relationerna och förväntningarna på mig. Jag misstänker att jag har mer ansvar än vad jag har *mandat*. Den blottlägger att jag, i botten, har svagt förtroende för vår överenskommelse.

Max Weber

I sin analys av maktrelationer och maktfunktioner föreslår den tyske sociologen Max Weber begreppen ansvar och *mandat* som hjälpsamma vägledare. Med *mandat* syftar Weber på de strukturer som understödjer ett visst maktutövande. Med ansvar syftar Weber på de förpliktelser som maktfunktionen bör vara förbunden till. De ansvar som en person äger, menar Weber, bör motsvaras av lika stor mängd *mandat* i samma fråga.[42]

Vi spelar i ett verk med intensiva moment, både fysiskt och känslomässigt. Vi har precis spelat färdigt kvällens föreställning och jag märker att en av aktörerna är känslosam. Hen beskriver att hen under kvällen fått ett förtroende av en besökare som hen helst hade varit utan. Det var tungt och träffade

aktören på en alltför personlig punkt. Aktören anklagar sig själv för att ha gett besökaren för lite gränser. Jag inser att vi har försatt aktören i en omöjlig situation. Som aktör kan det vara mycket svårt när det upplevda ansvaret för besökarens upplevelse (att inte avvisa hen när hen ger ett personligt förtroende) inte uppvägs av motsvarande mängd upplevt *mandat*.

En symmetrisk relation mellan ansvar och mandat lämnar många frågor olösta. Makt kan fortfarande vara mycket orättvist eller osakligt fördelat. Ändå upplever jag att Webers mycket enkla förslag, att mandat och ansvar gärna ska fördelas i lika portioner, som förvånansvärt hjälpsamt för att sortera bland de osunda maktordningar och förvirrade känslor som kan uppstå inom ramen för konstnärligt arbete. Mandat utan lika del ansvar leder lätt till vårdslöst och godtyckligt maktutövande. Ansvar utan lika delar mandat gör oss maktlösa och leder inte sällan till att vi, trots hårt arbete, känner oss otillräckliga.

Inom kreativa samarbeten är ofta överenskommelser kring mandat och ansvar något diffusa. Flera av de skådespelare jag talat med pratar om vikten av inflytande, men de förblir i regel ospecifika kring närmare detaljer. Inflytande över arbetsmetod, repetitionstider, verkets utformning eller det egna konstnärliga uttrycket? Inflytande som i ”veto”, ”en röst vägd mot flera” eller ”rätt att yttra sig”?

legitimitet

En skådespelare som säger något lite kritiskt om det vi gör. ”Det är inte det att jag inte gillar den (rollen). Jag känner – ingenting –.” Hen menar inget illa, hen tänker kanske att regissörer inte bryr sig så mycket om vad skådespelare säger. Men jag har för lite distans och jag har för mycket av det andra, det som gör att ögonen tåras. Jag är ingen riktig regissör och jag kan inte gå tillbaka in i repetitionssalen.

Efteråt skäms jag. Jag ska aldrig känna såhär igen. Jag ska inte vara så överdrivet känslig. Jag ska bli stadig, orubblig. Självklar, trygg och handlingskraftig. Jag ska inte låta mig skrämmas på det här sättet igen.

Katie Mitchell

Jag läser den amerikanske regissören Katie Mitchells bok *Directors Craft.*[43] Hon beskriver hur hon genom osannolikt omsorgsfulla förberedelser gör sig redo att besvara skådespelarnas alla tänkbara frågor. Mitchells vilja att ta ansvar för produktionen är imponerande, men jag märker att hennes listor och system gör mig nedslagen. Måste vi vara så här ensamma?

Det jag fäktar efter är *legitimitet* och i stunden upplever jag att villkoret för *legitimitet* är att jag lär mig att uppfylla de ideal som jag tänker mig att andra regissörer besitter. Jag upplever min känslighet som pinsam och oprofessionell, den gör mig illegitim och marken gungar till under mina fötter.

Pierre Bourdieu

För att dröja kvar i tanken tar jag hjälp av den franske sociologen Pierre Bourdieu. Bourdieu menar att det i kulturer upprättas ordningar där olika egenskaper, identitet och beteenden sorteras i godtyckliga statusförhållanden i relation till varandra. Det som inom en sådan kulturell ordning äger *legitimitet* är de identiteter, egenskaper och beteenden som är förknip-

pade med kulturellt understödd auktoritet. Någonting med hög *legitimitet* svarar väl mot de ideal, normer och statusförhållanden som råder, medan något med låg *legitimitet* betraktas som mindre representativt, respektabelt eller relevant.[44] Jag äger förmågan att ta mig själv på stort allvar (beror det på min klassidentitet?) och en osmickrande portion självupptagenhet (här bidrar säkert mina vithetsprivilegier). Kanske är det min avsaknad av maskulinitetskultur, dess uttryck av beslutsamhet, oberoende och styrka, som får mig att känna mig otillräcklig.

uppfyllande

Jag ska regissera L för första gången och jag är nervös. L är äldre än vad jag är och jag tycker att han är väldigt bra. Vi är i repetitionssalen för första gången tillsammans och jag känner mig dum. Allting är så ofärdigt och jag har inte svar på hans frågor. L skämtar om materialet och jag känner mig pinsam i min känslighet. Efter lunch märker jag hur jag börjar kompensera. Jag kommenterar L:s uttryck. Jag slår ifrån mig alla kritiska frågor. Jag rör mig med integritet mellan repetitionssal och personalkök som om jag vet vad jag håller på med.

Jag tar plats både fysiskt och socialt. Jag orienterar mig i rummet, relationerna och arbetet utifrån mitt begär till verket som objekt. Jag ser till att se ut som någon som tar sig själv på mycket stort allvar. Jag ställer enbart retoriska frågor. Jag låter honom inte se mig tveka.

I ett pressat läge försöker jag imitera de egenskaper som jag tror kan ge mig omedelbar legitimitet. Jag försöker se ut som ett trovärdigt subjekt så som jag tänker att L är van att känna igen sådana. Maskeraden bygger till stor del på min rädsla för att bli förnedrad, jag är rädd för att aktören ska håna mig för min upplevda avsaknad av auktoritet. Rädslan är paranoid och saknar helt proportion. I min fantasi kommer aktören att låta alla veta att jag inte är en riktig regissör. Genom kroppsspråk, gester och formuleringar försöker jag snabbt framställa mig som generellt legitim.[45] Jag imiterar maskulinitet, så som den ser ut sedd utifrån. Genom fåordighet, otillgänglighet och stadig blick försöker jag vinna L:s respekt under vår första repetitionsdag tillsammans.

Raewyn Connell

Raewyn Connell menar att maskulinitet gestaltas på olika sätt beroende på faktorer såsom klass, etnicitet, sexuell läggning etc. Ändå finns det anledning att tala om en maskulin hegemoni, det vill säga den övergripande

maskulinitetskultur som män på ett eller annat sätt måste förhålla sig till helt oavsett om de sympatiserar med dess ideal eller inte. Den ”hegemoniska maskuliniteten” är, enligt Connell, att betrakta som den uppsättning egenskaper och beteenden som för stunden används för att i kulturen motivera den strukturella särart och den överordning, som män som grupp äger gentemot kvinnor som grupp.[46]

Gunnar Karlsson

Psykoanalytikern Gunnar Karlsson anser, liksom Connell, att det finns anledning att tala om en övergripande maskuliniteskultur. Karlsson menar att denna traditionellt kodade kultur tillskriver egenskaper som styrka, handlingskraft och oberoende högt värde och att dessa egenskaper, på grund av en patriarkal ordning, utgör tongivande ideal för samhället i stort.[47]

L gör mig stressad. Jag famlar efter maskulinitetens poser och gestik för att stabilisera mig och märker att det fungerar förvånansvärt bra som försvar. Någonstans inbillar jag mig att maskeraden också behövs för att skydda L:s värdighet. Eftersom han är man, äldre och betydligt mer erfaren än jag får jag för mig att det är förnedrande för honom att upplåta sin följsamhet åt mig. Jag äger inte de attribut som skulle göra vår arbetsordning ”naturlig”. Jag kompenserar genom ett tröttsamt och stereotypt maskulint högstatusbeteende.

Cate Blanchett

Jag läser en intervju med den amerikanska skådespelerskan Cate Blanchett i den danska tidningen *Politiken*.

> *Har du nogensind hørt en mandlig instruktør sige, ‘det vet jeg ikke – endnu’. Det gør kvinderne. Men så sker det. Hele filmholdet kigger forvirrede rundt på hindanden och tænker, att hun ikke har styr på, hvad hon laver.* […] *Vi har vænnet os til, at magten ser ud på en bestemt måde og opfører sig på en bestemt måde, så hvis en ledende figur ikke gentager de strukturer, så anerkender vi*

> *ikke auktoriteten", siger Cate Blanchett, da vi fra første færd vælter hovedskuld ind i 'Tar'.* (Hegnsved, 2023)[48]

Maskeraden löser vissa problem, jag kan till exempel förmå mig själv att tänka att jag är en relevant konstnär. Jag upplever också att jag lättare vinner generell respekt. Samtidigt lämnar strategin mig med andra problem, jag upplever nämligen mig själv som etiskt motbjudande. Som kvinna bär jag på erfarenhet av att vara underordnad i en könsmaktsordning. Nu har jag tillfälligt tillskansat mig ett övertag, men kroppens levda kunskap lämnar mig inte ifred, jag tycker inte om mig själv. Genom maskulint kodat beteende kan jag trygga min position, men samtidigt understödjer jag idéen om maskulinitet som mer respektingivande, övertygande och relevant än vad femininitet är, samma idé som får mig att skämmas över min känslighet.

> *For the masters tools will never dismantle the masters house. They will temporarily beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.*[49]

Audre Lorde

Så skriver Audre Lorde och hon har rätt. Man måste se upp med vilka tillhyggen man greppar efter.

det maskulina projektet

Rädsla, eller osäkerhet liksom, är sånt som läcker så mycket i sådana arbetssituationer. Det är viktigt. Skådespelare är väldigt bra på att känna om regissören är osäker och rädd. "Alla känner av det på en gång", säger en skådespelare till mig.[50] *Av tonläget förstår jag att det är något jag inte borde vara, inte vara rädd.*

Raewyn Connell

Raewyn Connell menar att en hegemoni inte ska förstås som en regel utan några undantag. I själva verket förekommer det enbart undantag, eftersom varje hegemoni är ouppnåelig för de som söker inrätta sig i den. Hegemonin kan snarare förstås som en förhärskande idé gällande hur en viss strukturellt överordnad identitet förväntas uttryckas.[51] Gunnar Karlsson skriver: "Den hegemoniska maskuliniteten är vanligtvis av sådant slag att få män når upp till att omfatta den eller klarar av att praktisera detta mönster, men dess norm utövar ändå inflytande över män i allmänhet."[52] (Karlsson 2019) I sitt utforskande av maskulinitetskultur och maskulinitetsforstran beskriver Karlsson individens strävan efter en könsidentitet som ett pågående *projekt*. På så sätt ansluter Karlsson sig till filosofen och genusvetaren Judith Butler, i det att han formulerar individens genusidentitet (Karlssons val av begrepp) som ett görande, snarare än ett statiskt varande.[53] Karlsson identifierar den maskulina identitetens historiska, sociala och kulturella mening som komplex, men menar ändå att *maskulinitetsprojektet* präglas av ett utmärkande drag:

Gunnar Karlsson

Judith Butler

> *Det är inte maskuliniteten som är i kris utan det är själva maskuliniteten som är krisen. Den är ett projekt som aldrig kommer att förverkligas då det just vilar på ett förnekande av våra livsvillkor.*[54] (Karlsson 2022)

Karlsson menar alltså att det maskulina projektet inte i huvudsak är ett försök att uppfylla styrkeideal, utan att det snarare är att betrakta som individens försök att förneka att hjälplöshet, sårbarhet och ändlighet existerar. Eftersom dessa känslor utgör grundläggande och ofrånkomliga existentiella villkor utgörs det maskulina projektet av ett livslångt misslyckande.

Det maskulina projektet kanske kan hjälpa mig att snabbt skaffa mig legitimitet i ett pressat ögonblick – men priset är högt. Jag *insjuknar i styrka* eftersom jag tror att relationen kräver det. Det är mycket plågsamt att försöka ta sig igenom ett konstnärligt arbete utan att vid något tillfälle uppleva hjälplöshet eller sårbarhet och kanske är det heller inte helt realistiskt.

tillbakahållande

För första gången i mitt liv är jag en del av en produktion där vi som helgrupp ska arbeta i planstruktur. I gruppen pratar vi mycket om dåliga erfarenheter som aktörerna har av arbete med regissörer. Vi går igenom vilka ”hard-no” alla har och det känns bra att höra aktörerna formulera sig så öppet om sina gränser och behov. En i gruppen delar behovet av att inte läsa för mycket teori, en annan beskriver hur frustrerande det är att inte ha tillräckligt att göra på scenen. Ordet ”inflytande” används flitigt. Vi enas också om att vi inte ska kommentera varandras fysiska uttryck.

Som ”processledare” försöker jag förstå min roll i gruppen, men det känns som att det oftast blir fel. Mitt vanliga regibeteende är något som jag bör lämna vid dörren, så mycket har jag förstått. Det känns ok, jag är själv trött på att försöka tänka för mycket själv. Men vad ska jag ta med mig in i det här arbetet? Ska jag vilja saker eller inte? Jag håller mig själv tillbaka, försöker att inte driva på, men efter varje lunchpaus tittar aktörerna inväntande på mig. Borde jag ha förberett en plan för eftermiddagen?

Vi närmar oss premiär och det är mycket dålig stämning i gruppen. Jag är på plats tidigt för att ställa saker i ordning. Jag hoppas att vi ska bli på gott humör och att stämningen ska bli bättre. Jag vet inte vad jag ska göra.

Raewyn Connell

I sina studier av maskulinitetskulturer ger Raewyn Connell exempel på hur män på olika sätt försöker distansera sig från den maskulinitetskultur som fostrat dem. Ett exempel på detta är vad Connell beskriver som *tillbakahållande.* Efter mötet med feministisk ideologi undviker männen tidigare beteenden, som de nu upplever som sexistiska. *Tillbakahållandet* innebär ett uppgivande och ett avståndstagande av det som tidigare utgjort männens upplevda identitet. Männen i Connells studie vill inte bidra till

att reproducera könsmaktsordningen och de känner obehag inför tanken på att förkroppsliga överordningens kulturella uttryck. Genom *tillbakahållandet* övergår identiteten till att hållas samman av negationer: männen fokuserar på att inte vara självviska, inte objektifierande, inte dominerande osv. Istället för att uppleva en befrielse från den hegemoniska maskulintetskulturens krävande ideal beskriver männen istället att *tillbakahållandet* upprättar nya uppsättningar av hämningar. *Tillbakahållandet* innebär inte sällan också utmaningar för männens sexuella beteendemönster och begärsstrukturer. Connell beskriver tillståndet som ”genusyrsel”.

Det kan finnas många skäl till varför en regissör vill lämna ett isolerat ledarskap och söka sig till samskapande och mer utjämnade beslutsstrukturer. I mitt eget fall bottnar försöket i värdegrund (jag kommer inte överens med mitt yrkes etik) och en önskan om personlig utveckling (jag skulle vilja vara en regissör som inte ägnar sig åt att försöka uppfylla styrkeideal). Mina kollegor i sin tur har flera dåliga erfarenheter av att arbeta med regissörer. Jag förstår, utifrån vad kollegorna i projektet delar, att de inte vill att jag ska vara auktoritär, inte drivande, inte tala om någons fysiska uttryck och inte formulera för färdiga förslag. Min plats definieras i huvudsak av en uppsättning ”inte”-n, och jag blir passiv och skamsen. (Varje regissör har gjort samma misstag själva. Regi i form av negationer, såsom: ”kan du låta bli ha det där ansiktsuttrycket” brukar inte fungera särskilt bra. Det är stor risk att sådan regi kommer att göra aktören förvirrad och låst.)

Trots mina försök att ta avstånd från styrkeideal upplever jag mig inte befriad. Mina tidigare tabun (inte visa svaghet) har kompletterats med nya skamkänslor. Jag känner att jag varken bör vara tvärsäker eller visa osäkerhet. Jag bör inte vara för självupptagen, men inte heller visa tecken på beroende. Jag bör inte driva arbetet för mycket, men inte heller vara passiv. Jag bör inte isolera mig med mina beslut, men förstår aldrig vilka ansvarsfrågor jag delar med mina kollegor. Oftast finner jag mig själv pendlande mellan ett *uppfyllande* och ett *tillbakahållande.* Varken eller och både

och. Jag står där, handfallen och dum i repetitionssalen, osäker på om det är jag som gjort illa eller om det är jag som har ont.

Jag har yrsel och det påverkar i högsta grad min relation till mina begärsstrukturer. Jag känner mig förvirrad och skamsen och vill ingenting.

begär

Jag och S sitter i hans etta i Göteborg och pratar om ett kommande verk som fortfarande är vagt i konturerna. Vi vet bara att det ska bli romantiskt och otäckt. Trimmade mopeder, klasshat, akrylnaglar och pubertala känslor. Vi börjar spela låtar för varandra. Det blir dummare och dummare. Mer patetik och mer bultande blod innanför kläderna. Justin Bieber, The Chainsmokers, Rihanna. Jag vet inte vad det kommer att bli ännu, men ändå längtar jag dit.

Justin Bieber
The Chainsmokers
Rihanna

Jag vill något och att jag bekänner min vilja, så ser stora delar av mitt arbete ut. Att vilja saker är underbart, men det kan också leda till skam och sårade känslor. Det kan hända att man blir frustrerad och vårdslös.

I situationer där jag inte vill något blir arbetet svårt. Bristen på vilja bottnar oftast i stress (för många projekt på för kort tid), prestationsångest (skräcken för inte kunna infria omgivningens och mina egna förväntningar), defensivitet (jag har blivit avvisad eller bär på en förlamande rädsla för att bli avvisad) eller skam (jag är rädd för att det jag vill är olämpligt och någon skulle kunna komma till skada). En svalka kan då lägga sig över samtalet, vi söker efter enkla svar och landar ofta i lite ytliga och förnuftiga resonemang.

Jag har redan tänkt på min egen vilja som en *lidelse,* nu provar jag det något köttigare ordet: *begär.* Filosofen och psykoanalytikern Jaques Lacan utgår från psykoanalysens grundare Sigmund Freuds teorier när han definierar *begär* som ett uttryck för individens omättliga existensiella brist[55]. *Begäret* är det som blir kvar när vi försöker klä våra behov i språk. Det vi *begär* är omöjligt att uttrycka. Lacan kallar detta onämnbara som själen tror att den saknar för ”objet petit a” (”a” som förkortning för ”autre”, franska för ”annan”). Han menar att vi projicerar detta onämnbara ”objet petit a” på

Jaques Lacan

saker omkring oss, men att dessa objekt aldrig fullt ut kan bota den inre brist som begäret bottnar i.[56]

Begäret berättar för mig att jag är en person. Det är jag visserligen alltid, men *begäret* gör mig tydligare inför mig själv. Jag vill något och det ger mitt Jag en ökad stadga. Jag måste inte få som jag vill, det är inte nödvändigt, jag vill bara inte förneka att jag vill något. Som kvinnlig regissör upplever jag bitvis detta som omtumlande (deprimerande nog).

Begäret manar till handling. Bristen på något är min största tillgång. Det får mig att göra saker som jag egentligen inte kan, det kommer exempelvis att få mig att sitta vaken sent på natten och skriva till Kulturrådet, Konstnärsnämnden och Stockholms Kulturförvaltning. Det kommer att få mig att tjata mig in i ambassadvillor, kontorskomplex, hotellsviter och kulvertar. Det kommer att lära mig hur man klär om soffor, packar skåpbilar, kör borrhammare och kokar tapetklister av potatismjöl. Det kommer att få mig att höra av mig till personer jag inte känner för att fråga dem om de vill göra en grej med mig.

J.W. Goethe
Den unge Werthers lidanden

Under de månader då verket bara finns till som idé går jag som en trånande Werther och älskar det i hemlighet.[57] Jag vill inte prata om det (eftersom orden inte gör det rättvisa), men jag kan heller inte prata om något annat än det (eftersom ingenting annat spelar någon roll). Jag är Subjektet och verket är mitt Objekt. *Begäret* stimuleras av de egna inre bilderna (fantasierna), subjektivt stimulerande referenser (fetischer) och personer som kan fungerar som projektionsytor för mina associationer. Känslorna hämmas eller frustreras av den ohjälpliga futtighet som verkligheten, med sina ständiga kompromisser och besvikelser, bjuder på.

När jag försöker förstå mig på mitt eget *begär* med hjälp av Lacan känns det som att stiga in i hemvana rum. Jag känner igen mig. Sättet att lyssna inåt och projicera utåt, bygga upp en frustration för att sedan agera, forcera

blygsel och skam känns bekant. Så här har jag lärt mig att tänka på *begär* och kreativitet. Samtidigt lämnar Lacan mig, lämpligt nog, otillfredsställd. Det känns som om det är något han har missat.

ömsesidighet

Extreme Symbiosis
Henrik Agger
Louise Bjurholm
von Euler

Två studenter på Dans- och Cirkushögskolan framför en gemensam examensproduktion. De är parakrobater och har under hela sina vuxna liv arbetat tillsammans. De genomför en rutin som de turnerar med. I bakgrunden visas filmupptagningar från repetitioner, i början av materialet ser vi dem som unga. De utför samma rörelser som de gör nu, eller nästan samma. Nu är de säkrare, men skadorna och åren som gått har också format om en del av momenten. Den ena i paret har en kettlebell som han använder i träningen, den väger lika mycket som livspartnern gör. Hon är den som han bär och han bär den som hon är.[58]

Min kollega lyssnar på mig och intresserar sig för det jag vill. Jag lyssnar på honom och jag är intresserad av det han vill. Det är inte svårt, jag gör det inte för att vara rättvis eller vänlig, jag gör det för att jag vill få lära känna mer av det som är han. Jag vill att han ska fortsätta vilja saker, och han vill att jag ska fortsätta vilja saker. Det låter romantiskt för att det är det.

Luce Irigaray

Psykoanalytikern och filosofen Luce Irigaray ger mig orden jag söker. Irigaray menar att Lacans förståelse av begär utgår från den manliga heterosexuella erfarenheten, som om den vore en universell erfarenhet och att det ger en alltför begränsad förståelse av begär och dess mekanismer. Genom att även tillskriva flickors tidiga utveckling betydelse för hur vi avläser människans känsloutveckling vill Irigaray synliggöra att föreställningen av begär som objektifierande är godtycklig och relativ. Irigaray menar att det finns andra begärsformer, som utgår från överflöd snarare än brist och *ömsesidighet* snarare än ett ensamt subjekts ensamma projektioner.[59]

Gunnar Karlsson

Psykoanalytikern Gunnar Karlsson föreslår, i likhet med Irigaray, att det finns fler, mer *ömsesidiga* och kontaktorienterade, former av begär och placerar det objektsorienterade begäret i direkt relation till maskulinitetsfostran och maskulinitetskultur.[60]

Begäret, betraktat som en längtan efter *ömsesidighet*, drivs av att jag som subjekt vänder mig utåt och låter mig påverkas av andra subjekt. Min kreativitet kan få impulser (riktade mot omvärlden) och svara i form av resonans (i relation till andras impulser). Kreativiteten stimuleras av samtal (kontakt), relationella referenser (spegling), delad tid samt utbyte av förtroenden (anknytning). Kreativiteten hämmas eller frustreras av upplevd brist på gensvar och avvisanden.

Kanske beror en del av förvirringen på att jag bär på två former av *begär,* både det objektsorienterade trånandet och det kontaktbaserade *ömsesidiga.* Jag pendlar mellan begärsformer under arbetets gång. Någonstans har jag vant mig vid att betrakta mitt begär som objektsorienterat (en barnslig idé om konstnären som ett ensamt geni i kontakt med det Stora). Jag har förstått att jag kan ta hjälp av ett sådant *begär* för att hävda min rätt att vara till besvär för andra. Samtidigt bär jag på ett annat begär. Det begäret gör mig ointresserad av att manipulera, forcera och erövra. Det jag vill ha går inte att komma nära på sådana sätt. En begärsrelation baserad på *ömsesidighet* är komplicerad.

Ömsesidigt begär är personligt, det är en känsla och därför omöjlig att reglera genom kontrakt. Antingen känner vi bristen av varandras sällskap eller så gör vi inte det. Ändå tänker jag att det går att odla. Ju bättre jag lär känna dig, desto mer kommer jag att sakna dig när du inte är här.

S säger att det är så vi gör i föreställningarna, att vi under arbetet låter föreställningarna lida brist på besökaren, att hon är efterlängtad och att det finns plats för henne när hon kommer. Jag tänker att det är så vi gör med varandra och att det är vad jag vill göra med aktörerna. Ändå, till och med tillsammans med en jämnbördig kollega, där vi av fri vilja har valt varandra, kan *ömsesidighet* vara svårt och i relation till övriga medarbetare, där omständigheterna ser ut på andra sätt, är det långt mer komplicerat. Jag längtar efter *ömsesidighet,* men undrar ofta om det är rimligt att hoppas på det i en relation där jag betalar för den andres tid.

objekt

M och jag sitter på ett café, vi har gått undan för att prata. Vi är precis i uppstarten av ett nytt projekt och jag har något jag behöver fråga M om. Jag och min regikollega har dagarna innan skrivit klart verket och vi vill båda att M spelar en bärande roll i slutscenen. Skälen är många men framförallt finns det anledningar med kopplingar till M:s person, hens genus och etnicitet. Jag vill vara uppriktig med M, hen måste få veta hur vi tänker. Jag upplever att M blir fundersam, hen dröjer med att svara. ”Bra”, tänker jag.

Som regissör befinner jag mig i den genanta situationen av att behöva bekänna saker som jag vill att mina kollegor ska göra. Jag måste uttrycka begär. Om jag inte vill något kommer ingenting att hända, men min vilja gör mig vårdslös gentemot min omgivning.

Om mitt begär skulle vara objektsorienterat skulle jag projicera min inre bild, mitt ”objet petit a” på M. Jag skulle i sådant fall antagligen vara övertygad om att min gestaltningsidé är bra och säkert bli irriterad om M sa nej. Jag skulle inte uppleva sådan gränsdragning som uttryck för kontakt utan istället fokusera på att M undanhöll sig själv som *objekt* för mig. Frustrationen skulle kunna locka mig att försöka manipulera M för att få hen att göra som jag vill. Jag skulle exempelvis ha kunnat låta bli att ta upp saken med M och gett hen rollen ändå. I sådant fall skulle jag behöva undanhålla motiven till mitt val, eftersom de skulle kunna ligga till grund för ett ifrågasättande. Jag skulle också kunna låta rollen rotera i ensemblen och sedan, med hänvisning till något godtyckligt skäl, låta den tillfalla M. Skulle hen då uttrycka obehag hade jag kunnat antyda att hen är ”besvärlig” eller ”överdrivet känslig”. Det finns många sätt för en regissör att få som hen vill.

Att som regissör förhålla sig till aktören som *objekt* för de egna fantasierna är mycket lätt hänt. Vi kanske inte känner varandra särskilt väl, det kan göra det svårt att basera begäret på kontakt och ömsesidighet. I en sådan situation kan min nyfikenhet på aktören som subjekt överskuggas av min upptagenhet av hur väl aktören motsvarar mina inre fantasier eller inte. Även i de fall där vi känner varandra sedan tidigare kan jag hamna i en objektsorienterad begärsstruktur gentemot aktören. Det kan exempelvis bero på att vi befinner oss i början av processen, där jag under lång tid har umgåtts med verket själv. Känner jag mig ensam i min svaghet för verket kan det göra mig defensiv mot andra subjekt.

Om jag som regissör är intresserad av en relation där aktören inte reduceras till *objekt* finns det saker som jag kan göra. Jag kan försöka dela verket i sin ofärdiga form. Genom att ge aktören insyn i obesvarade frågor, motstridiga förhoppningar och olösta problem kan jag ge hen förutsättningar för ett eget aktivt undersökande. Det kan minska risken för att hen reduceras till ett passivt föremål för mitt begär. En annan sak som jag kan göra för att bryta mig loss från en objektorienterad begärsstruktur är att erkänna för mig själv och aktören att jag är beroende av hens sällskap i arbetet. Ett sådant erkännande innebär att jag måste avstå från mina försök att uppfylla generellt legitimerande styrkeideal. Jag kommer att visa svaghet (eftersom den är vägen till kontakt). Detta innebär en risk. ”Här, här kan du komma åt mig”, säger jag.

The Work

Jag ser på *The Work*,[61] en dokumentär om ett gruppterapiprojekt på ett amerikanskt högriskfängelse. Alla som deltar i projektet har dömts för grova våldsbrott, ingen av dem kommer någonsin att komma ut igen, ändå säger de att de känner mer frihet nu än vad de gjorde innan, när de var ute. Internen Neseli ”Kiki” Tagoai är en av de som väljer att vända sig till gruppen, det samlas 6–7 andra interner runt honom. ”Som ni säkert ser så är jag rädd”, säger Kiki.

Jag prövar orden i min mun.

performativitet

Jag regisserar O för första gången. Jag känner O privat, men vi har aldrig arbetat tillsammans förut. Hen är mycket erfaren, men regisserar oftast själv. Nu står vi i en ny situation och jag får intrycket av att vi båda är lite osäkra. O ställer många frågor och ber om direktiv i varje enskild detalj. Jag blir förvirrad först, sedan paranoid (driver hen med mig?), sedan öm (är detta hens sätt att hantera nervositet på?) och slutligen frustrerad. Jag upplever att O behandlar mig som en typ av regissör som jag inte är, jag tycker att hen projicerar mycket mer auktoritet på mig än vad jag utövar. ”Bara säg orden vanligt”, snäser jag.

Judith Butler

Den amerikanska filosofen och litteraturvetaren Judith Butler menar att kön inte är ett statiskt *varande* utan snarare något som görs. Omgivningens normer och de egna förväntningarna manar till svar. Genom upprepade handlingar, gester, språk och vanor formas det som upplevs som individens kärna. Butler menar därmed att kön är att betrakta som *performativt,* det vill säga: något som utförs. Begreppet används för att beskriva handlandet, själva utförandet, som grunden av identitetens upprättande och upprätthållande. *Performativitet* ska i detta sammanhang inte förstås som att avsiktligt ”förställa sig”, utan beskriver snarare individens reaktiva svar på kulturens samlade uppmaningar.[62]

Min egen performativitet kan vara svår att se. Jag upplever mina tonfall och gester som naturliga, som genuina delar av min yrkesidentitet. Med O i repetititonssalen hinner jag få en glimt av förhandlingen, jag ser hur något skickas emot mig och hur jag hivar något tillbaka. Vi duckar båda två, men rummet är litet. Bakom mig slår förväntningarna i väggen och jag träffas av rekylen bakifrån.

gestaltning

Jag står i en korridor och pratar med tre registudenter, de ska strax ut på praktik och pratar om hur de ska bära manuset när de kommer in i repetitionssalen första dagen. Ihoprullat, nedstoppat i en ficka? I en pärm, eller det är kanske lite för ängsligt? I en enkel mapp kanske? Eller i en plastkasse? Vi skrattar, en ångest som får ventileras en liten stund.

Om *performativiteten* är mitt oreflekterade svar på de förväntningar som omger min yrkesroll så är *gestaltningen* mina pinsamma försök att aktivt och medvetet försöka förställa mig. Jag försöker framstå som något jag inte är. Tyvärr är jag en medioker aktris och rollen jag försöker spela är för komplicerad för mig.

Min yrkesroll är komplex och på många sätt motsägelsefull. En förvirrad blandning av styrkeideal, ödmjukhet, hybris och demokratiska värderingar. Hur jag tolkar min roll varierar naturligtvis beroende på sammanhang, min egen dagsform och de förväntningar som jag av en eller annan anledning uppfattar finns i rummet. De aktörer som jag möter i arbetet kommer, i sin tur, ha upprättat metoder både i form av anpassning och i form av motstånd. Vi möts med våra rädslor och förhoppningar och det blir rörigt.

beauty

Det finns en romantisk idé om att konstnären har förmåga att stå i kontakt med något Stort och okränkbart. Detta Stora är till viss del placerat utanför konstnärens egen person, inspirationen är något som drabbar den utvalde. Konst är inte hantverk, menar Immanuel Kant.[63] Det är inte en färdighet som går att öva upp eller kopiera. Konstnär är den som är bärare av ”genius” och antingen bär du genius eller så bär du det inte.

Immanuel Kant

Det är inte ovanligt att regissörer själva ser det så. Det kan till exempel yttra sig i att man tillskriver verket en egen vilja, jag gör det själv ibland. Vi säger att något ”fungerar” eller ”inte fungerar”. Att något ”stämmer” eller ”inte stämmer”. På så sätt slipper vi stå där som futtiga personer, vars önskningar och preferenser går att ifrågasätta och avvisa. Vi kan gömma oss bakom diffusa, men ändå absoluta ”sanningar” som inte formulerats av oss, utan av verket självt. I konstformer där konstnären arbetar ensam (såsom måleri, skönlitteratur etc) är en sådan syn på konstnärskapet mindre besvärlig. Om andra människor är inblandade däremot, både som kollegor och som material, kan det uppstå problem.

I samband med att koreografen Jan Fabre stod anklagad för att ha utsatt dansare för våld, sexuella övergrepp och omfattande trakasserier formulerade han ett försvar i form av ett öppet brev genom hemsidan Reframe Platform. Brevet är undertecknat:

Jan Fabre

> *I sign as always,*
> *Your servant of beauty,*
> *Jan Fabre* (Fabre 2022)[64]

Bilden av sig själv, som en ödmjuk tjänare, en förmedlande länk mellan det Stora (*"beauty")* och det värdsliga kan erbjuda den enskilda konstnären integritet och ingjuta kreativt mod. Den kan också fungera som ett sätt att upprätta en oåtkomlighet och lyfta konstnären bortom sociala normer och juridiska begränsningar.

särskild

Kamratföreningen Leviathan

I Stockholm har jag och mina kollegor precis presenterat Kamratföreningen Leviathan. När jag träffar andra regissörer på stan frågar de mig om hur vi har gjort. De undrar hur jag får aktörerna att göra det de gör. Det är en komplimang.

Jag kommer på mig själv med att betrakta aktörernas hängivenhet som ett kvitto på att jag skulle vara *särskild*. Fältet för performancekonst är ett fält präglat av en upptagenhet kring avsändarens person och där finns en kvardröjande idé om konstnären som *särskild*, stadigt förankrad i romantikens ideér om konst som uttryck för ”genius”. Detta kan göra att jag börjar odla ett ”karismatiskt ledarskap”, det vill säga en auktoritet som vilar på mina personliga egenskaper och min förmåga att förmedla arbetet som meningsbärande.

Det finns gott om avskräckande exempel på karismatiska ledare: manipulativa företagsledare, verklighetsfrånvända sektledare och hänsynslösa diktatorer. Riskerna med ett ledarskap som utgår från de underordnades känslomässiga anknytning kopplad till en enskild ledare som grundsten är uppenbara. Där kan den enskilde medarbetarens känslor lätt bli föremål för manipulationer och det kan finnas en tvingande förväntan på att ständigt hänge sig sina uppgifter för att på så sätt intyga sin lojalitet och tillit till ledaren och dennes vision. Det karismatiska ledarskapet problematiseras ofta, även inom områden som annars inte utmärker sig för att se till mjuka värden i första hand, exempelvis näringslivet och försvarsmakten. Kaptenen och företagsekonomen Stefan Emanuelsson är en av många som belyser bristerna kopplade till karismatiskt ledarskap. Det finns, menar Emanuelsson, en överhängande risk att en karismatisk ledare odlar en ja-sägarkultur där det är mycket svårt för enskilda medarbetare att höja rösten i de fall

Stefan Emanuelsson

där de har en känsla av att något inte stämmer. En av fördelarna med ett karismatiskt ledarskap, menar Emanuelsson, är att det kan vara hjälpsamt under en period av omstörtande förändring eller kris. Det kan vara lättare för en organisation att ta sig igenom en omtumlande fas om medarbetarna känner stark tillit till den som driver arbetet. Detta kan dessvärre göra att en manipulativ ledare medvetet försätter verksamheten i kontinuerlig kris för att på så sätt understödja legitimiteten av sitt ledarskap.[65]

En scenkonstproduktion är på många sätt en pågående kris, ett tillstånd av tillfällig och omstörtande förändring. Det är mycket lätt att få känslan av att situationen motiverar en kultur präglad av intensiva lojaliteter, starkt känslomässigt engagemang och en outtröttlig vilja att hänge sig uppgifterna. Att, som regissör, motivera och inspirera genom att skapa en känsla av meningsfullhet i arbetet, understödja medarbetarnas passioner och tillskriva det gemensamma arbetet stor betydelse är förhållandevis oproblematiserat på många håll.

Exakt vilka personliga egenskaper det är som gör att jag upplevs som *särskild* kan variera, det beror helt på vilken typ av fantasi jag för tillfället ska föreställa. En blandning av förtroendegivande ansvarsfullhet, medryckande lidelse, imponerande handlingskraft och smickrande förtrolighet.

Jag har ett krissamtal med min medregissör. En aktör har precis hört av sig och sagt att hen har gått med på att göra saker som hen egentligen inte ville. Jag försöker förstå vad det är som har hänt. Hen frågade någon gång om vi kunde prata om scenerierna och vi pratade. Jag tyckte att det kändes som ett bra samtal. Först nu efteråt inser jag att förtroligheten inte fanns, att mitt övertag och hens osäkerhet stod i vägen, men nu är det redan för sent.

Människor gör saker för att de tror att det förväntas av dem, för att den som ber dem gör det på ett *särskilt* sätt eller för att stämningen är sådan.

lågt ställda förväntningar

Det är egentligen inget fel. Oftast går det ju bra, någon enstaka gång blir någon sårad. Regikollegor tröstar mig och säger åt mig att jag inte ska tänka för mycket på det. Det finns alltid någon som tar illa upp av något, säger de. Jag tänker att de till viss del har rätt. Jag vet ju att det spökar och ibland blir jag eller aktörna skrämda. En kall ilning som går genom rummet och stämningen blir otäck.

Raewyn Connell

Raewyn Connell beskriver hur även de män som inte uppvisar maskulinitetskulturernas ideal omedvetet drar fördel av att andra män ägnar sig åt brutalare former av maktutövande. Eventuella tidigare erfarenheter av män som agerat hotfullt, våldsamt eller oförutsägbart påverkar kvinnors benägenhet att undvika situationer, där de riskerar att bli föremål för mäns vrede, vilket i sin tur leder till mönster av asymmetrisk anpassning. Erfarenheter som genererar *lågt ställda förväntningar* på omsorg från män som grupp leder till att kvinnor visar större tacksamhet inför mindre ansträngningar från mäns sida.[66]

Jan Fabre

”Du är inte Jan Fabre” säger S till mig. Nej, det vet jag. Men vad är det för jävla bedrift?

asymmetriskt rollövertagande

Jag pratar med V, som nu har lämnat teaterbranschen för en annan yrkesroll. V säger:

> *Jag menar, jag har ju haft under… under egentligen hela min professionella karriär så hade jag ju småbarn. Alltså jag gick ut 1992 och mitt första barn föddes 1993. Och då har man ju också en lojalitet hemma. Och jag kan mycket väl ha sagt till mina regissörer att: 'jag behöver sluta klockan fyra'. För att… av familjeskäl. Och då… så kanske jag… ja. Jag kanske påminner dem om det kvart över fyra…* (*V, 2022*)[67]

V

Jag tänker på de gånger jag själv drar över tiden. Ibland beror det på slarv. men ibland beror det på en idé om att aktörernas känslor av *ansvar och lidelse* i arbetet skulle vara identiska med mina egna, vilket är orimligt, eftersom mitt avsändarskap är totalt, medan deras är begränsat. Istället kan aktören stanna lite extra länge på grund av lojalitet gentemot kollegorna eller som en anpassning gentemot mig som auktoritet och den arbetskultur som vi ingår i.

Jag och B arbetar tillsammans i en mindre svensk stad. Projektet är placerat i en industrilokal en bit utanför centrum. Lokalen passar bra för verket rent estetiskt, men den har många praktiska utmaningar. Det saknas toalett och kök, elen är nyckfull och det regnar in kraftigt flera gånger. Trots att det är långt in i sommaren är det väldigt kallt inomhus. Utrymmet där vi ska vara ligger en halvvåning upp, och när jag och B först kommer till platsen kan man bara ta sig upp via stege. En trappa byggs, men vägen till det utrymme som fungerar som vår loge stannar vid en provisorisk lösning. Aktörerna kommer, de har underställ under sina scenkostymer och humöret är gott. En kväll när vi stänger och släcker efter föreställningen faller en av aktörerna i den provisoriska trappan.

Aktörens arbetsvillkor står i direkt relation till hur jag och B som regissörer har valt att hantera vårt uppdrag. I detta fall är jag och teaterchefen nya inför varandra och eftersom jag är mycket mån om att hen ska få ett bra första intryck av mig har jag velat undvika att hamna i konflikt. Aktörerna och jag däremot, vi känner varandra sedan tidigare. De kan lätt leva sig in i min och B:s situation. Därför konfronterar de oss inte om kylan eller om trappan. De vet att vi har gjort det vi har kunnat och inordnar sig i de relationer som jag och B upprättat till vårt uppdrag. De ser till våra omständigheter, våra begränsningar och behov och de besparar oss sina egna bekymmer.

Carin Holmberg

Den svenska genusvetaren Carin Holmberg använder begreppet *asymmetriskt rollövertagande* för att beskriva hur mäns överordning och kvinnors underordning kan manifesteras i kärleksrelationer. *Det asymmetriska rollövertagandet* består i att den ena parten (kvinnan) fostras in i att odla en större inlevelse med sin partners behov, preferenser, perspektiv och intressen än vad hennes manliga partner gör. Både kvinnorna och männen i Holmbergs studie beskriver i högre grad männens beteenden och behov som absoluta och rimliga, medan kvinnornas behov eller beteenden betraktas som relativa och/eller mindre rimliga. Denna dynamik uppstår, menar Holmberg, även i fall där parterna bär ideal om jämställdhet.[68] Den svenska genusvetaren Lena Gunnarsson beskriver hur kvinnan genom att identifiera sig starkt med partnerns behov i det närmaste kan uppleva att de också är hennes egna.

Lena Gunnarsson

> *Denna strategi kan vara mycket givande på två villkor: att kvinnan upplever att hon väljer att bortse från sina egna behov och att hon får uppskattning av mannen för att hon gör detta. Upplevelsen av valfrihet upprätthåller hennes värdighet som individ, för även om hon gör sig till ett objekt som existerar för den andres behov är detta ett uttryck av hennes egen vilja.*[69] (Gunnarsson 2014)

Aktören kan hamna i en situation där hen, i det konstnärliga arbetet, upplever sig förväntas fungera som en förlängning av min kropp. I sina gestaltningsval kan hen försöka förhålla sig till mina estetiska och etiska ideal. Jag vill mena att relationen ofta placerar aktören i ett *asymmetriskt rollövertagande* även i arbetssituationen som sådan. Genom lojalitet och inlevelse med mig som arbetsledare är det mycket rimligt att tro att aktören är benägen att bespara mig från ytterligare påfrestningar när hen ser att jag arbetar under svåra förhållanden. Hen kommer antagligen att försöka underlätta och avlasta, både eftersom hen är beroende av att jag som arbetsledare fortsätter att fungera fram till premiär, men också för att hen befinner sig i en maktrelation där mina behov tillskrivs stor legitimitet och betydelse. Ett annat exempel på aktörens *asymmetriska rollövertagande* är när hen överger sitt föredragna arbetssätt för att istället anpassa sig till den metod som är min föredragna. En sådan anpassning kan vara nödvändig, men om aktören inte upplever att hen *väljer* att bortse från sin egen metod och om hen inte får uppskattning från mig som regissör för att hen gör det kommer hennes värdighet antagligen att ta skada.

Det finns en rent ljudmässig likhet mellan de engelska orden ”host” (värd) och ”hostage” (att hålla någon gisslan). Det kan vara en slump. Oavsett finns det en del besvärande likheter. Vi är här för att jag har sagt att det är här vi ska vara. Antingen förhåller jag mig till det eller inte, golvet kommer att vara lika hårt oavsett.

instrumentet och instrumentalister

En lärare, en erfaren scenograf, ger mig och några andra studenter råd om hur vi kan hantera kostymprovningar. Om vi vill att någon ska ha en tight polotröja till exempel, ska vi först prova en polotröja som är en storlek mindre än den vi egentligen tänkt oss. Skådespelaren kommer att klaga. Då ska vi pusta lite och visa att hen är besvärlig. Vi ska säga att vi ska fundera på saken och återkomma. Nästa gång kan vi prova den tröja vi tänkt oss från början, Då kommer skådespelaren att gå med på att ha polon och den kommer att vara tacksam för att vi lyssnade på hen. Vi kan ju köpa båda tröjorna samtidigt och gömma undan den ena så länge.

Läraren gör det tydligt att vi inte bör betrakta skådespelaren som vår kollega. Vad händer, tänker jag, om jag känner mig lite osäker? Måste jag veta att tröjan kommer att bli bra redan innan vi provar den?

Vi arbetar på en större teater och vi börjar närma oss premiär. Plötsligt förändras en av skådespelarnas attityd; från att ha varit mycket utåtriktad och positiv blir hen plötsligt inåtvänd och ifrågasättande. Den kreativa processen stannar upp och jag spenderar istället dagarna med att tänka på möjliga sätt att förlösa hen och jag börjar samtidigt bygga upp en irritation över att detta tar så mycket av min tid. Efter några dagar låter en fastanställd person på teatern mig veta att skådespelaren går igenom denna typ av fas under varje produktion och att hen själv vet hur hen ska hantera det. Jag blir uppriktigt förvånad vid tanken på att skådespelaren skulle veta detta, trots att hen varit yrkesverksam i 25 år.

Ofta är det jag som regissör som väljer arbetsmetod åt gruppen. Det kan i många fall finnas skäl till det, men det kan ibland göra att regissören riskerar att glömma att aktörerna faktiskt har metod. En frånvaro av in-

tresse eller kunskap gällande aktörens metod kan etablera dynamiker där regissören bemöter aktören i egenskap av instrument. Genom stimulans (uppmuntran, tröst, utmaning, provokation etcetera) försätter regissören i detta fall skådespelaren i det uttryck som passar för regissörens konstnärliga vision. Jag skulle i sådant fall framförallt uppskatta när aktören uppvisar *hängivenhet* medan jag eventuellt betraktar deras uppvisande av yrkeskunnande som att de ”krånglar”.

Vi arbetar inför premiären av en ny produktion. Verket är en del av en grupputställning på en konsthall, jag och ES har satt samman ett tillfälligt byalag som kommer att hålla stämma under konsthallens öppettider. Byalaget består i huvudsak av aktörer som vi inte arbetat med förut. De har alla det gemensamt att de har varit med om någon form av avgörande livsförändring. Besökare som vill kommer att kunna be om byalagets råd i ett personligt dilemma.

Under en repetition delar en av aktörerna med sig av en oro som hen bär på, hen vet inte hur hen skulle reagera om en besökare skulle anförtro sig om någonting som tydligt liknar det trauma aktören själv har varit med om. En annan av aktörerna är allvarligt sjuk och jag känner mig tveksam över hur hen ska orka lyssna till någon annans bekymmer. En tredje aktör arbetar annars som samtalsterapeut och jag tänker ofta på om hen tänker på situationen som oseriös.

Om jag skulle se på aktörerna som *instrument* skulle det locka mig att tysta aktörerna i deras åsikter och bekymmer. Om jag och ES skulle vara upptagna av att värna vår position som särskilda hade vi kunnat tänka på aktörernas känslighet som ett hinder att forcera eller en kvalitet att exploatera. Men nu begär jag inte *instrumentet,* jag varken kan eller vill spela på dem själv, jag behöver även få med *instrumentalisterna.* Tack och lov består ensemblen av personer med uppenbara kompetenser, de kommer att behöva axla ett stort egenansvar i arbetet och jag kan omöjligt reducera dem till enbart objekt eller *instrument*. Den absoluta majoriteten

i gruppen har ingen tidigare erfarenhet av scenkonst och därför finns det enbart ytterst vaga förväntningar på hur arbetet ska se ut. Ingen förväntar sig att reduceras till viljelöst *instrument* och ingen förväntar sig att jag och min kollega ska uppvisa styrka. Istället kan vi samlas kring de problem som aktörerna lyfter. Medlemmarna i gruppen är kloka och de ger goda råd åt varandra. Detta innebär en viss kontrollförlust för mig, så som all ömsesidighet gör.

svaghet

Jag, S och E arbetar med ett verk där operasångare framför en aria till en besökare åt gången. Vi har aldrig arbetat med opera förut och vet inte så mycket om hur det går till. De sångare som operan tilldelat oss är nyfikna på arbetet och visar stort överseende med vår okunskap. Vi skickar över de arior vi vill att de ska framföra per mail och frågar om de fungerar för deras röster. En av sångarna hör av sig och ber om ett samtal. Han kan sjunga arian vi föreslår, säger han, han kan den sedan tidigare. Han säger att han kan framföra den om det är viktigt för verket, men i sådant fall kommer han inte kunna sjunga den för mer än tre besökare per kväll (föreställningen har ett insläpp på omkring trettio besökare per kväll). Det finns en annan aria med liknande kvaliteter, säger han, som är betydligt mindre slitsam för rösten.

Aktören är på ett uppenbart sätt både instrument och instrumentalist. Han visar överseende med min, E:s och S:s okunskap och tolkar den inte som ignorans eller hänsynslöshet. Han väljer att dela informationen med oss och låter oss inte ovetande pressa honom på ett sätt som skulle innebära problem för både för honom och för arbetet. Aktören är inte mästrande, inte ursäktande. Han inviger oss bara i instrumentets förutsättningar. Han riktar kritik mot förslaget men han avvisar inte vårt begär. Vi kan mötas i *svaghet*.

3.

Tredje delen, i vilken doktoranden delar sina slutsatser

Å ena sidan: *En konstnärlig praktik som uppmanar mig att acceptera och bejaka svaghet.*

Å andra sidan: *En arbetskultur präglad av asymmetriska förhållanden som ofta genererar relationer formade av ofrivilliga projektioner och automatiserade försvarsbeteenden.*

Hur påverkas relationen mellan mig och aktören av de särskilda förutsättningar som fältet för deltagandebaserad performance formulerar för det gemensamma arbetet?

Vilka utmaningar och möjligheter uppstår när jag som regissör försöker tillämpa en konstnärlig praktik baserad på svaghet inom ramen för detta arbete?

Formatet för deltagandebaserad performance upprättar, på flera sätt, särskilda villkor för aktören och regissören. Dessa villkor och utmaningar resonerar mycket olika hos olika utövare. Beroende på hur de förvaltas kan de leda till såväl ett fördjupat samarbete mellan regissör och aktör som till ett samarbete präglat av otrygghet och anpassning. I min forskning har jag försökt nå en djupare förståelse för dessa särskilda villkor, samt för hur arbetet påverkas av hur jag som regissör navigerar kring de förväntningar som jag av en eller annan anledning upplever riktas mot mig i min yrkesroll.

Forskningens metod

För att skaffa mig utrymme att frångå mina etablerade tankemönster har jag utgått från en upparbetad konstnärlig metod, nämligen att läsa mina egna erfarenheter i sällskap med teori, språk och formuleringar hämtade från andra fält och andra kunskapstraditioner. Forskningen undersöker om en sådan applicering av en något förskjuten och oväntad terminologi kan ge utrymme för perspektiv och slutsatser, som annars hade förblivit otillgängliga. Mina erfarenheter under forskningen leder mig till slutsatsen att en sådan metod kan vara mycket hjälpsam, särskilt i en situation

där forskningsobjektet utgörs av de egna personliga känslorna. Då kan en något främmande terminologi vara hjälpsam för att formulera ett kritiskt utrymme mellan de egna perspektiven och de teoretiska förslagen. Detta kritiska utrymme kan användas för att, med bibehållen agens, skärskåda och ifrågasätta de egna upplevelserna.

Metoden är konstnärlig och producerar därför inga objektiva slutsatser. Som forskare måste jag acceptera att forskningen formulerar en mycket subjektiv sanning, som inte vilar på annan grund än mina egna personliga resonemang. Jag är också av åsikten att konst, och därigenom också konstnärlig forskning, bör akta sig noga för att göra universella och generaliserande anspråk. Jag hoppas att jag, just genom att förbli specifik, kan erbjuda ett språk med utrymme för andra, som av en eller annan anledning funderar över sin roll som arbetsledare och konstnär.

Genusvetenskap, feministisk psykologi och psykoanalys har gett mig hjälpsam terminologi för att formulera vad jag anser är underliggande ideal kopplade till regifunktionen inom ramen för deltagandebaserad performance, samt hur dessa ideal producerar och understödjer system av över- och underordning. Jag har även fått hjälp att synliggöra relationen mellan ideal och tabun, samt begrepp för olika sätt för individen att förhandla med de förväntningar som kulturen riktar mot den egna personen. Jag har haft stor glädje av att betrakta mina erfarenheter i sällskap av feministiska filosofer som Judith Butler och Luce Irigaray, genusvetare som Carin Holmberg och Lena Gunnarsson. Sociologen Raewyn Connell och psykoanalytikern Gunnar Karlsson har båda bidragit med ovärderliga perspektiv gällande maskulinitetskultur och maskulinitetsfostran, något som har varit en mycket användbar begreppsvärld för att förstå egna iscensättningar av överordning. Andra exempel på tongivande influenser är filosofer som Pierre Bourdieu och Audrey Lorde, familjepsykologen Jesper Juul och semiotikern Roland Barthes.

Förhandling med yrkets ideal som centralt motiv

Genom forskningen har jag stärkts i min uppfattning att regissörens funktion inom deltagandebaserad performance är en position som utbrett och generellt sett har präglats av traditionella styrkeideal samt en förväntan om att regissören, i sin roll som konstnär, utmärker sig som särskild. Jag har iakttagit hur jag beroende på sammanhang har svarat på dessa, enligt mig, underliggande ideal genom att anpassa och legitimera min plats som arbetsledare och konstnär på olika sätt. I vissa fall har jag reagerat genom att understödja min roll som arbetsledare genom ett iscensättande av mycket traditionell auktoritet, detta har i regel aktiverats av en osäkerhet hos mig, som jag av en eller annan anledning upplever mig tvungen att dölja och motarbeta. Sådana strategier har i regel inskärpt och förstärkt tabun kopplade till att erkänna och uppvisa känslighet, tvivel eller beroende. I andra sammanhang, där jag inte upplever min roll som arbetsledare som lika akut hotad, men där jag istället lider av stress eller prestationsångest kopplat till mitt konstnärskap, har jag i regel försökt understödja min roll som konstnärlig ledare genom att försöka svara på idealet om att framstå som särskild. Detta har inneburit att jag på olika sätt försökt uppvisa de kvaliteter som kännetecknar ett karismatiskt ledarskap. Ett sådant ledarskap har på vissa sätt haft mindre auktoritära uttryck, men upprättar och förstärker likväl förhållanden av över- och underordning mellan mig och aktörerna, med särskild känslighet inför aktörernas uppvisade attityd till arbetet. Även vid iscensättande av ett karismatiskt ledarskap har jag orienterat mig kring tabun gällande känslighet, tvivel och beroende, även om mina försvarsbeteenden gentemot dessa hotfulla känslor tar sig andra uttryck än då jag försöker likna en mer traditionell auktoritet. I andra situationer svarar jag på de upplevda idealen genom att försöka upprätta min position i form av en anti-position, ofta till följd av att jag tagit del av negativa erfarenheter som mina medarbetare har av tidigare regissörer. Denna position har i regel inte inneburit en egen uppgörelse med yrkesrollen, utan har istället formulerats som ett aktivt tillbakahållande av regis-

sörens mest problematiska uttryck för auktoritet. Därmed har även jag, genom en sådan strategi, förhållit mig till ideal kopplade till styrka och särställning som underliggande norm. Detta har bidragit till att de tabun som auktoritärt eller karismatiskt ledarskap upprättat kvarstår (av gammal vana, i brist på annat eller för säkerhets skull) samtidigt som tillbakahållandet upprättar ytterligare hämningar. Denna hållning till arbetet präglas i regel av förvirring och skam, men med mycket få konkreta strategier för att bedriva arbetsledning eller konstnärligt arbete. Det har antingen resulterat i att jag intar en mycket passiv hållning eller att jag, på ett för omgivningen oförutsägbart sätt, pendlat mellan auktoritära, karismatiska och tillbakahållande positioner.

Många av de regissörer och skådespelare som jag samtalat med under forskningen har vittnat om situationer där skådespelare ”straffat” en regissör som inte uppfyller de förväntade styrkeidealen. Jag är av intrycket att detta inte behöver avläsas som att det från skådespelarnas sida nödvändigtvis finns en genuin längtan efter regissörens dominans. Däremot kan en professionell aktör, som har organiserat sin egen praktik i relation till auktoritära eller karismatiska ledare, uppleva frustrerande problem i mötet med en regissör som förhåller sig till sin yrkesroll på andra sätt, då detta osäkrar den egna arbetsmetoden och i värsta fall även synen på den egna yrkesrollen.

Gunnar Karlsson

Jag ser det nödvändiga i vad Gunnar Karlsson formulerar i ”Det maskulina projektet”, nämligen att inte förlita sig på positioner av tillbakahållande i försöket att befria sig från en styrkekultur. Först genom ett grundligt ifrågasättande av kulturens värdegrund, en personlig uppgörelse med de tabun som reducerar tillgången till det egna jaget och en ökad acceptans för tillvarons grundläggande villkor (där svaghet är ofrånkomligt) kan en befrielse bli verklighet. För mig har ett sådant ifrågasättande fungerat inom ramen av ett delat konstnärligt avsändarskap. I dessa konstellationer har jag haft möjlighet att formulera ett konstnärskap orienterat kring ömsesidighet

och delad svaghet. Vad som bli uppenbart är att detta inte automatiskt har inneburit att relationen till aktörerna har upprättats med utgångspunkt i liknande värden. Den upparbetade förtroligheten som funnits mellan mig och min medregissör har i vissa fall inneburit att den asymmetriska relationen mellan oss och aktörerna har förstärkts och i vissa fall att den har utmanats. I de fall där jag, i mötet med aktörerna, väljer att undanhålla min svaghet, har det inneburit försvårade förutsättningar för det konstnärliga arbetet. I de fall där jag valt att dela min svaghet med aktörerna har det resulterat i blandade utfall, både i form en destabilisering av arbetet och min egen yrkesroll, men också av fördjupade konstnärliga samarbeten. Yrkesrollernas respektive särart, den asymmetriska fördelningen av mandat och ansvar, eventuella tidigare erfarenheter av att arbeta tillsammans samt formativa erfarenheter från utbildning eller arbetsliv har spelat stor roll för vilka relationer jag och aktörerna har lyckats formulera och till vilken grad det har funnits utrymme för oss båda att visa tecken på svaghet i form av exempelvis känslighet, osäkerhet, oro, trötthet, ömhet, nyfikenhet, uppgivenhet, rädsla och tacksamhet.

Olika arbetskulturer och deras relation till aktörernas tidigare erfarenheter

Arbetets särskilda villkor innebär i regel att aktörerna upplever situationerna de står inför som nya och oprövade, oavsett om de har yrkesbakgrund inom scenkonstområdet eller om deras erfarenheter kommer ur andra sammanhang. Genom att återkomma till varandra genom flera projekt infinner sig naturligtvis en upparbetad förförståelse för arbetet, men den första produktionen tillsammans är i regel alltid präglad av viss osäkerhet inför uppgiften. Min erfarenhet är att det kan ge mig som regissör anledning att uttryckligen formulera mig kring arbetet, vilka metoder vi föreslår att utgår utifrån och aktivt bjuda in aktörerna att formulera egna preferenser kring arbetssätt osv. Genom att arbeta i konstellationer där aktörerna har,

eller inte har, tidigare erfarenhet av att arbeta med scenkonst har jag kunnat utforska vilken betydelse sådana erfarenheter från aktörens sida kan ha för vilken arbetskultur vi har möjlighet att upprätta sinsemellan.

I de fall där jag har arbetat med en grupp som enbart, eller till största delen, består av personer utan någon skådespelarträning alls är min upplevelse att gruppens medlemmar ofta stabiliserar sig snabbt i relation till den nya uppgiften. Det har i dessa fall inte funnits någon generell förförståelse i gruppen för hur arbetet kommer att gå till, vilket har krävt att jag som regissör uttryckt mina förslag och önskemål mycket tydligt. Jag har i dessa situationer behövt ta ansvar för att så transparent som möjligt förklara vad det är jag vill att vi ska göra, varför jag vill det och hur jag föreställer mig att det kan gå till. Vi har behövt upprätta ett gemensamt språk i gruppen, samt skapat gemensamma rutiner och gemensamma konstnärliga och etiska riktlinjer. Hur trygg en aktör upplever sig vara under repetitionsarbetet kan däremot skilja sig mycket från hur trygg hen sedan är under föreställningarna. I vissa fall har det inneburit att aktören har uttryckt mycket nervositet under repetitionerna för att sedan bli bekväm så snart hen står i en konkret situation med besökare. I andra fall har repetitionerna upplevts som trygga medan mötet med publiken har gjort aktören stressad och osäker. En sådan vändning kan en oerfaren aktör ha svårt att föreställa sig på förhand. Genom forskningen har jag kommit fram till att det innebär ett ansvarsvakuum i fråga om aktörens egna integritet. Jag kan, som regissör, inte fullt ut skydda aktören från besökarens bemötande, och den oerfarne aktören kan i sin tur inte helt föreställa sig hur mötet med besökarna kommer att bli. I de fall där detta inte har varit ett talbart problem har det lett till svåra konflikter i arbetet. I en verklighet där aktörerna återkommande tvingas förhålla sig till omvärldens sexistiska, rasistiska och transfobiska uppfattningar har det varit till stor hjälp att påtala att sådana reducerande uppfattningar oundvikligen kommer att aktiveras även i mötet med publik. Detta kan ge aktören möjlighet att tacka nej till min förfrågan (på mycket begripliga grunder). I de fall där vi bestämt oss för att ändå arbeta

tillsammans har jag kunnat vara tydlig med att jag är beroende av aktörens hjälp för att se och förstå situationer när arbetet orsakar hen skada. Jag har upplevt att vi i sådana situationer, med ömsesidig ansträngning, ibland har lyckats röra oss mot ökad ömsesidighet i frågor där vi annars riskerar att bli mycket isolerade. Även i en grupp med aktörer utan skådespelarbakgrund kan det uppstå problem kopplade till ledarskapskultur. En vanlig utmaning jag stött på under forskningen är att en oerfaren aktör förhåller sig till produktionen som en personlighetsutvecklande erfarenhet, vilket har påverkat vår relation på lite olika sätt. Tidigare erfarenheter av auktoriteter (föräldrar, lärare, religiösa ledare etcetera) har också kommit att påverka hur aktörer avläst och bemött mig som regissör.

En grupp som i huvudsak består av personer med erfarenhet av någon form av sceniskt arbete (skådespeleri, dans eller performance), men där en eller ett fåtal av gruppens medlemmar saknar sådan erfarenhet, har däremot kommit med mycket stora utmaningar. Oavsett skälen till varför gruppens medlemmar är tillfrågade, så innebär situationen en stor risk för att den/de i ensemblen utan tidigare scenisk erfarenhet upplever sig vara i ett underläge. Även i de fall där det bland de scenvana har funnits stora olikheter sinsemellan har dessa olikheter varken varit helt avläsbara eller särskilt hjälpsamma för att trygga den aktör som står helt utan tidigare scenvana. En avgörande skillnad är att i mötet med utmaningar under arbetets gång har de med någon form av scenvana haft tillgång till ett etablerat språk för att formulera sina utmaningar, de har haft tidigare erfarenheter att väga sina insatser emot, de har haft kollegiala koder som gör att de lättare kan söka stöd hos sina medarbetare – något som den utan scenvana till stor del saknar.

I de fall där jag har arbetat med en grupp som istället enbart består av personer med tidigare erfarenhet av sceniskt arbete har det växelvis genererat stora utmaningar och växelvis stora möjligheter. Erfarna utövare har kunnat ta stort eget ansvar, de har snabbt orienterar sig i materialet och hittat

sätt att arbeta på som passar deras respektive metod. Den gemensamma konstnärliga processen har i många fall rört sig mycket snabbt framåt. Genom en anpassad fördelning av ansvar och mandat har processen kunnat ta vändningar som jag och min medregissör ensamma aldrig hade kunnat föreslå. Som regissör har jag i sådana situationer lämnat stora delar av materialet öppet och aktörerna har haft förutsättningar för att avläsa denna öppenhet som utrymme för eget ansvar och mandat. I en sådan grupp har jag som regissör kunnat arbetsleda, men jag har också kunnat bli arbetsledd (när aktörerna uppmärksammar mig på olösta problem, vilande potential och konkreta behov). I vissa fall har detta lett till just den ömsesidighet som jag genom forskningen har försökt förstå premisserna för. (Exempel på tekniker jag har använt mig av i arbetet finns i bilagan "*på en ostörd plats*".) I andra fall har en liknande gruppkonstellation, dvs en grupp enbart bestående av medarbetare med vana av sceniskt arbete, inneburit en mycket påfrestande arbetssituation. Anledningarna till det har varit flera. Under forskningen har det förekommit fall där de inblandade har varit överens om att arbetsgruppen inte har fungerat särskilt bra, men jag har också exempel där aktörerna i efterhand har beskrivit processen som lyckad, medan jag som regissör har upplevt arbetet som tungt och frustrerande. En anledning till att en grupp med stor samlad erfarenhet upplevde svårigheter i arbetet har varit att de tidigare erfarenheter som gruppens medlemmar har av varandras respektive yrkesroller har bjudit på negativa upplevelser. Det har inneburit situationer där jag och aktörerna lätt har aktiverat varandras rädslor och försvarsbeteenden på sätt som lett till individuellt isolerade kreativiteter och dissonanta förhållanden i fråga om mandat och ansvar. Exakt vad det är som genererar en sådan arbetssituation är svårt att definiera, i mina fall har det varit en kombination av många bidragande faktorer: dåliga erfarenheter från tidigare relationer mellan aktör och regissör, asymmetriska relationer inom gruppen där vissa har betydligt starkare band till varandra än vad andra har, oklar fördelning av mandat och ansvar, bristande gemensamt språk gällande gränser och behov, liten eller ingen insyn i varandras tidigare arbete eller tidspress och yttre press från uppdragsgivare eller beställare.

I mitt arbete har det generellt sett varit en fördel för relationen om aktören inte fostrats till följsamhet i sin utbildning. Det kan göra det lättare för oss att upprätta ett samtalsklimat där både aktören och jag har haft utrymme att uttrycka begär och hävda integritet. Jag tycker mig ha kunnat uppmuntra till sådan ömsesidighet genom att låta aktören tydligt få veta *varför* just hen är tillfrågad och specifikt vilka egenskaper och kompetenser som projektet värdesätter hos hen. Detta anser jag har varit särskilt avgörande i samarbete med aktörer som äger sårbarhet i fråga om strukturella markörer (kopplade till könsuttryck, etnicitet, funktion etc). I de fall där aktören inte är tillfrågad på grund av sina strukturella markörer har det varit mycket hjälpsamt att tydliggöra vilka specifika andra egenskaper som ligger till grund för min fråga. I de fall där jag inte lyckats förmedla detta har oklarheten resulterat i att aktören har behövt bära på misstankar om skälen till att hen är där. I de fall där aktören faktiskt *har* tillfrågats delvis på grund av sina strukturella markörer har det varit av särskild betydelse att låta aktören få veta detta så att hen tydligt får utrymme att ta ställning till en annars abstrakt och (avsiktligt eller oavsiktligt) manipulativ förfrågan. Mitt intryck är att om jag med tydlighet lyckas be aktören om sällskap i arbetet så har jag haft betydligt bättre förutsättningar för att undvika gestaltningsval som aktiverat strukturell representation på ett konstnärligt tröttsamt eller personligt kränkande sätt.

Fördelning av ansvar och mandat som nyckelfaktor i de relationer som formas i gruppen

Något som hjälpt mig att sortera i de utmaningar jag under forskningen har ställts inför är att så sakligt som möjligt försöka kartlägga de olika ansvar och mandat som finns fördelade inom en aktuell arbetsgrupp. Genom anonyma enkäter och utomstående samtalsparter har jag, efter projektens genomförande, försökt skapa förutsättningar för att på så trygga villkor som möjligt kunna föra ett samtal kring dessa ganska snåriga och känsliga

frågor. Jag har ställt de medverkande konkreta frågor kring ansvar och mandat i relation till sådant som verkets tematik, processens tidsplanering, föreställningens övergripande konstnärliga komposition, det egna sceniska uttrycket osv. Min upplevelse är att frågan om ömsesidighet i arbetet är mycket komplicerad och att ett utjämnande av processens samlade mandat och ansvar varken enkelt låter sig göras eller per automatik leder oss till de relationer vi önskar. I de fall där medarbetarna upplever sig ha relevant mängd mandat i de frågor som är centrala för den egna professionella och personliga integriteten (såsom det egna sceniska uttrycket och/eller verkets värdegrund) kan exempelvis en asymmetrisk fördelning av mandat i andra frågor upplevas avlastande. I situationer där ansvar för en fråga inte motsvarats av tillräckligt stor portion mandat har det däremot lett till allvarliga konflikter och stress för de inblandade. Personliga försvarsbeteenden har vid sådana tillfällen aktiverats, de i gruppen som beskriver att de ofta överpresterar har reagerat med att överprestera, de som reagerar på konflikt genom att bli passiva har blivit det, de som beskriver att de har en tendens att falla in i medberoende har i regel gjort det osv. En annan sak som jag upplever har påverkat arbetet på ett mycket negativt sätt är situationer där mandatet är fördelat på ett under- eller överbelastat sätt.

Deltagandebaserad performance är ett format som kräver att aktörerna axlar ett stort ansvar för sitt eget arbete samtidigt som de tillgängliggör sig för regissörens idé och besökarens projektioner. För att aktören med bibehållen integritet ska kunna orientera sig i arbetet menar jag att det är till stor hjälp om hen har tillgång till verkets intentioner, problem och potential. Dessutom anser jag att det finns både etiska och konstnärliga skäl till att tydligt uppmuntra aktören att upprätta en egen relation till materialet, detta för att ge tillgång till gränsdragning och integritet och möjliggöra ett eget konstnärligt ansvarstagande, men också för att motverka att aktören tvingas förminska sig själv för att bättre rymmas inom ramarna för regissörens klumpiga projektioner.

Kreativiteten avläst som ett begärsuttryck

En annan sak som påverkar hur jag tolkar och i vissa sammanhang även spelar min roll som regissör är hur jag och mina medarbetare förhåller sig till min kreativitet. Genom kultur och tradition har jag vant mig vid att tolka mitt begär som ett objektsorienterat begär, vilket understöds av den trånad som uppstår under perioder av ostört arbete, sammanhang där mitt konstnärskap är präglat av idén om genialitet (eller kravet på sådant) eller där min plats som arbetsledare isolerar mig känslomässigt från de andra i gruppen.

En anledning till att jag som regissör försöker uppfylla yrkets styrke- och karismaideal är om jag är av uppfattningen att jag, för att kunna utöva min kreativitet, måste forma relationen till aktörerna på ett sådant sätt att de inte kommer att hota mitt begär. Att begäret förblir ohotat kan upplevas som mycket viktigt, både för att jag är beroende av kontakt med det (virilitet) för att kunna uppfylla min uppgift som konstnär och för att det är en del av mitt subjekt. För en känslig regissör kan ett ifrågasättande av begäret upplevas förnedrande och destabiliserade. Aktörerna är i en sådan situation ömsom stimulerande (som projektionsobjekt) och ömsom frustrerande (när de obstruerar eller misslyckas med att motsvara mina fantasier). Jag kan utgå från begäret för att våga vara aktiv, ta initiativ, göra mig själv modig och drastisk. Jag kommer lockas att försöka erövra aktörernas hängivenhet (tillgänglighet) och forcera de gränser som upprättas gentemot mig. Detta kan ibland väcka skam, som manar mig till ett tillbakahållande av begäret, något som i sin tur leder till passivitet och sviktande kreativ förmåga. Ett sådant begär kommer att på uppenbara sätt forma de relationer jag ingår i, både genom hur jag hanterar omgivningens gränsdragningar och vilket utrymme det ger oss att mötas som subjekt.

Det förslag som både Luce Irigaray och Gunnar Karlsson presenterar manar mig till ett försök att återupptäcka det egna begäret och befria det från

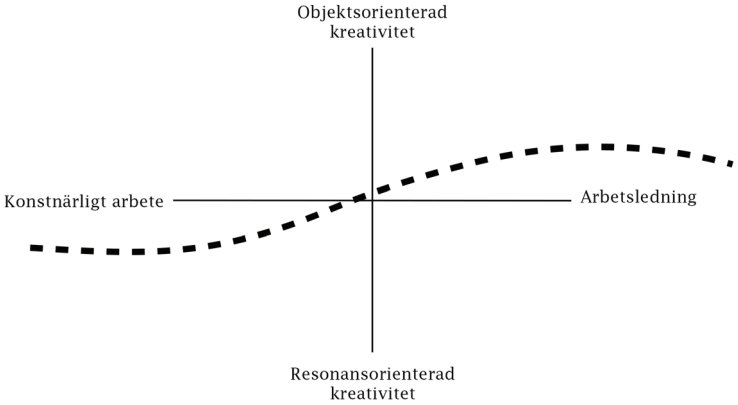
reducerade föreställningar om hur begär kan kännas och utövas. Genom att välkomna min egen förmåga att påverkas av den andres subjekt och bejaka svaghet som värdefull tillgång ser jag möjligheten för ett betydligt mindre ensamt kreativt arbete, inte baserat på ett tillbakahållande (som i sig bidrar till nya former av kontaktlöshet) utan genom ett aktivt bejakande av den andre som subjekt. Det är tydligt att ett sådant förhållande till kreativiten också innebär utmaningar. Att ge sig själva förutsättningar för ömsesidighet i en relation starkt präglad av asymmetri är mycket svårt, samtidigt som det kan finnas både praktiska och konstnärliga problem med att försöka organisera arbetet utan sådana asymmetrier.

Tolkningar av yrkets två uppgifter – det egna konstnärskapet och projektet som helhet

Hur jag som regissör tolkar mina två huvudsakliga uppgifter – å ena sidan det egna konstnärskapet och å andra sidan ansvaret kopplat till projektet i dess helhet samt om jag upplever min kreativitet som objektsorienterad eller resonansorienterad – kan se olika ut vid olika tillfällen i arbetet. Inte sällan inleds arbetet på ett sätt och förändras sedan till att fungera på ett annat sätt. Olika faser i arbetet föreslår också olika attityder i arbetet. Mina skiftningar i inställning och prioriteringar resulterar i olika arbetssätt och dessa ger i sin tur olika förutsättningar för aktörens arbete. Liksom jag genomgår ofta aktören olika faser i arbetet. Har vi tur kan det av en ren händelse uppstå lyckosamma synergier där mitt och aktörens arbete gynnas av varandra. I andra fall råkar vi, genom ointresse, kommunikationssvårigheter eller olikheter i fråga om metod, blockera och försvåra varandras arbete.

Min upplevelse har varit att det ofta är mycket värdefullt om jag som regissör kan föra ett så transparent samtal om arbetet som möjligt. Om jag på förhand vet att jag kommer vilja göra ett skifte i arbetssätt vid något tillfälle

är det extra värdefullt om det är något som vi alla kan förhålla oss till på förhand. Inom deltagandebaserad scenkonst är det mest uppenbara skiftet den förändrade arbets- och beslutsstruktur som ofta infinner sig i och med det första publikmötet, då aktörens tillgång till mandat och ansvar kopplat till det egna arbetet i regel förändras drastiskt. Ett annat exempel är att det under det tidigare arbetet kan vara värdefullt för mig att prova material även i ett mycket ofärdigt skick. Även om en sådan situation kan vara till stor hjälp för mitt arbete kan den samtidigt vara mycket ansträngande för aktören, då situationen inte ger hen särskilt gynnsamma förutsättningar för att kunna bli nöjd med sitt arbete. Om jag som regissör ber aktören att frångå sin föredragna arbetsmetod för min skull har jag upplevt att det spelar stor roll om jag tydligt kommunicerar mina skäl, var vi är i processen och hur resterande del av arbetet kommer att se ut. Om jag lyckas med detta kan aktörerna lättare ha tålamod med mig om jag gör metodval som är mindre hjälpsamma för deras respektive arbetssätt, men som de förstår är viktiga för min del av arbetet. På samma sätt kan jag bättre anpassa arbetet för att ge aktörerna det som bäst gynnar dem i deras processer.



Det deltagandebaserade formatet ställer en rad användbara frågor kring regissörens kropp och denna kropps plats i repetitionsarbetet. Regissören har i regel sin regiplats i gradäng där publiken senare kommer att sitta. Om det saknas gradäng ställs regissören ofrånkomligen inför frågan: varifrån ska jag regissera? I mitt eget arbete har jag valt att regissera genom att låta min kropp fungera som besökarens kropp, jag rör mig genom förloppen och det är mot mig aktörerna riktar sina aktioner. Denna metod, att placera min egen kropp som en stämgaffel mot verket, innebär att jag effektivt undergräver varje potentiellt anspråk på objektivitet. Jag kan, genom min kropp och mina referenser, få veta saker om verket vi arbetar med. Min kunskap om verket begränsas av min person, mina referenser, mitt genus, min klassbakgrund, min etnicitet, min sexuella läggning etc. Vill jag veta något mer om verket än vad mitt och min medregissörs begränsade perspektiv kan erbjuda blir det uppenbart att jag behöver be aktörerna undersöka verket i mitt ställe. Det manar mig till att acceptera min egen subjektiva position och att upprätta ett uppriktigt samtalsklimat där gruppmedlemmarnas skiftande egenskaper, erfarenheter och referenser konsekvent bekräftas som en tillgång för att utveckla arbetet och göra föreställningen redo för den oförutsägbara huvudperson som är vår besökare. Denna metod, där jag låter mig visas runt i verket, instrueras, uppröras, engageras osv, innebär att jag på ett uppenbart sätt umgås med tanken på att jag lär känna verket genom att inta besökarens plats. Jag vill med detta sagt bestämt hävda att detta gäller för merparten av regissörer. Genom att, på ett påträngande sätt, umgås med tanken på mig själv som besökarens ställföreträdare, lämnar jag den trygga distans som regiplatsen annars kan generera, abdikerar från avståndets auktoritet och erkänner min subjektivitet. Detta manar till ett ledarskap där jag kommer att kommunicera just genom subjektivitet snarare än genom generaliserande uttryck, vilket öppnar för en mindre isolerad regiposition, men som också genererar en ökad sårbarhet i arbetet.

Inom performancefältet är det inte ovanligt att upphovspersonen själv deltar i verket, ibland genom att inta en central position i verket och ibland

genom en mer stödjande och tillbakadragen position. I andra fall deltar inte upphovspersonen överhuvudtaget i verket. Jag har under forskningens gång provat olika modeller, men i huvudsak har jag själv alltid ingått i ensemblen. För min har det varit till stor hjälp om jag kan se hur materialet fungerar i mötet med publik, men det har också varit ett sätt för mig att frångå en arbetsordning där aktörerna riskerar att reduceras till objekt för mitt subjekt. I många fall upplever jag att vi under föreställningsperioden successivt har kunnat etablera en mer kollegial relation, med mer utrymme för båda parters konstnärliga integritet och kompetens. Även om en modell med spelande regissör har stora konstnärliga och relationella fördelar lämnar den onekligen också en hel del frågor olösta. Jag och aktörerna ingår i ensemblen på mycket olika villkor och jag kan inte utgå från min egen upplevelse för att dra slutsatser kring hur ett sceniskt moment skulle vara att utföra för någon annan. Eftersom jag är min egen tyrann är jag alltid trygg, även i moment med stora risker eller påfrestningar.

Aktören som instrumentalist

I mitt konstnärliga arbete försöker jag ge utrymme för besökaren att, på egna villkor och med utgångspunkt i de egna erfarenheterna och perspektiven, kunna närma sig stora och komplexa frågor. Det har gjort mig upptagen av på vilka sätt situationer och relationer kan ge mer eller mindre utrymme för upprättandet av agens och integritet. Min erfarenhet, som konstnärlig avsändare, är att det är mycket svårt för en aktör att ge en besökare utrymme för agens och integritet om aktören själv inte har ett sådant utrymme i sitt eget arbete.

I arbete med deltagandebaserad konst består repetitionerna till stor del av att samla på sig så mycket potentiellt användbara verktyg som möjligt för att sedan bege sig ut i en okänd terräng. På institutionsteatrar pågår repetitionerna oftast i 6–8 veckor, men inom fältet för deltagan-

debaserad performance är den gemensamma arbetstiden innan premiär oftast betydligt kortare. Mina egna repetitionsperioder pågår under 1–3 veckor. Även om förberedelserna kan ha pågått under lång tid så består repetionsperioden av en mycket intensiv fas där vi på kort tid lär känna materialet närmare, tar praktiska och konstnärliga beslut, upprättar personliga relationer till det tematiska innehållet, etablerar en konkret logistik, formulerar en gemensam ton samt upprättar praktiska strategier för hur vi kan bemöta besökaren i hennes olika gensvar. En aktör med stor erfarenhet inom fältet för deltagandebaserad performance kan använda denna tid för att förhandla kring sitt kommande arbete, medan en aktör utan tidigare erfarenhet av formatet kan behöva hjälp för att förstå hur hen kan påbörja detta arbete.

Något som kommit att bli mycket tydligt är det skifte i dynamiken som inträffar efter första mötet med publik. Nästan omedelbart lär aktörerna känna sitt material och sina uppgifter betydligt bättre än vad jag som regissör känner dem. Hen kommer att befinna sig i situationer där hen, utan mitt sällskap, behöver ta viktiga beslut kring både sitt eget arbete och besökarens upplevelse. Detta skifte i aktörens roll gör att jag efter premiären fortsättningsvis blir mycket beroende av den relation som jag och aktören har upprättat. Endast om aktörerna upplever sin kompetens och sina gränser respekterade kommer hen att bjuda in mig i de problem och de möjligheter som hen upptäcker i arbetet.

Ett sätt att lägga grunden för ett sådant kollegialt samtal har varit att upprätta rutiner med grundliga eftersamlingar. Under dessa eftersamlingar tillämpar vi en uttalad bottom-up-struktur där aktörernas frågor och behov styr samtalet. Aktörerna kan i en sådan form arbetsleda oss regissörer, genom att uppmärksamma oss på saker i arbetet som vållar stora problem. I andra fall använder aktörerna eftersamlingarna för att dela kunskap sinsemellan, göra egna överenskommelser kring hur de vill hantera överlappande ansvar och söka stöd i situationer som de upplever

som svårmanövrerade. För att en sådan arbetsmodell ska lyckas har det varit av stor vikt att jag och min regikollega har ansträngt oss för att successivt ge gruppen möjlighet att utveckla en kollegial samtalskultur. Något som kan uppmuntra till en sådan samtalskultur är om jag som regissör bemöter aktörernas anmärkningar på mitt arbete som värdefull information snarare än som hotfulla angrepp. Om det är tydligt för aktören att hens iakttagelser är relevanta och värdefulla även när de är kritiska kan risken minska för att jag och hen etablerar en hämmande och begränsande dynamik utan utrymme för min tvekan eller hens kunnande. Vid några tillfällen har jag frångått principen gällande eftersamlingar. Ett exempel på detta är situationer där jag har upplevt ensemblen som svårt stressutsatt, då har jag vid flera tillfällen prioriterat att aktörerna ska få komma hem så snart som möjligt. Sådana kortsiktiga försök till att reglera de egna skuldkänslorna har tyvärr förvärrat aktörernas arbetssituation och lett till att problem hunnit växa sig stora innan de adresserats. En annan situation där jag frångått principen om eftersamlingar är i projekt där jag ägnat mig åt tillbakahållande. I sådana situationer, där jag upplever mig sakna mandat att kalla till eftersamling, har jag upplevt att det ofta har resulterat i en allmän förvirring i gruppen och att gruppens medlemmar reagerat genom att isolera sig i sitt arbete.

Jag vill mena att det är av avgörande betydelse för aktörens och besökarens relation hur aktörens relation ser ut till mig som arbetsledare. Jag vill också påstå att de relationer som jag som arbetsledare har med mina uppdragsgivare, recensenter och finansiärer i stor utsträckning dikterar villkoren för vilken relation jag kan erbjuda aktören. Som regissör kan jag lätt få föreställningen att mina bekymmer skulle vara mitt problem; att aktörerna inte berörs av de konflikter och den stress jag känner kopplade till personer som jag upplever mig mer eller mindre skyldig att prestera inför. Min erfarenhet är att om jag som regissör agerar konfliktundvikande och i stor utsträckning löser problem genom att bita ihop, ta över ansvar från mina överordnade och på andra sätt pressa mina gränser så kommer aktörernas

arbetssituation påverkas av detta på ett påtagligt sätt. De kommer i många fall smittas av min upplevda maktlöshet och efterhärma de orimliga krav som jag ställer på mig själv i fråga om arbetstid etc. De kommer också bli mindre benägen att presentera egna önskningar eller behov av lojalitet till mig, genom medkänsla med den ansträngning som jag uppvisar. Aktören är på många sätt beroende av att jag som regissör fortsätter att fungera fram till premiär. Detta kan försätta aktören i en position av medberoende, där hen tar på sig ett orimligt stort ansvar för regissörens arbetssituation, ett ansvar som inte motsvaras av några som helst mandat.

Skillnaderna mellan aktörens och min yrkesfunktion

Forskningen utgår från en längtan efter utrymme för mer värdighet och nyfikenhet i relationen mellan mig som regissör och de aktörer som jag arbetar med. En utmaning för detta är den skillnad som finns mellan min plats i arbetet och den plats som aktören har. Skillnaden består dels av olikheter i våra respektive praktiker och uppgifter. Mitt konstnärskap och mina färdigheter skiljer sig från aktörens konstnärskap och hens färdigheter. En annan skillnad består i våra strukturella förhållanden, samt de olika ansvar- och mandatförhållanden vi har upprättat i relation till projektet. Sådana skillnader kan vara både motiverande och underlättande för stora delar av arbetet, men gör det samtidigt svårt att forma relationer som ger båda parter utrymme för såväl integritet som känslighet i arbetet. Min erfarenhet är att både jag och aktören, på grund av strukturella asymmetrier och formativa erfarenheter, lätt aktiverar en kultur som hämmar vårt arbete på olika sätt, oavsett om jag som regissör svarar på dessa utmaningar genom att försöka uppfylla yrkets styrkeideal eller om jag försöker mig på ett tillbakahållande.

Jag menar att den konstruktiva kris som uppstår när en auktoritär ledarskapskultur möter en kritisk motrörelse, som Jesper Juul beskriver när

han talar om den *patriarkala* respektive *demokratiska familjen,* har många likheter med den något förvirrade uppgörelse som jag försöker göra med min egen yrkesroll.[70] Det finns många skäl för mig att vilja frångå en arbetsordning där mandat och ansvar är mycket asymmetriskt fördelat och där denna asymmetri också manifesteras i de möjligheter vi inblandade har att upprätta och hävda sina subjekt i relationen. Jag upplever att en sådan asymmetri ofta är både godtycklig (då mandat sällan är fördelat utifrån kompetens, utan vilar på redan befintliga maktordningar), konstnärligt utarmande och psykosocialt nedbrytande.

Jesper Juul

Liksom många andra regissörer i samma generation har jag, på olika sätt, försökt upprätta alternativa sätt att organisera arbetet på. Befintliga maktordningar gör det ofta något komplicerat. Liksom i den *demokratiska familj* som Jesper Juul beskriver så kan det innebära en diffusering av mandat- och ansvarsförhållanden. Aktören kan, i en sådan situation, lämnas övergiven i frågor som hen har mycket dåliga förutsättningar för att själv kunna lösa. I en sådan grupp har det också snabbt uppstått inofficiella och godtyckliga maktordningar som har varit svåra för gruppens medlemmar att adressera och justera. I de fall där det finns en dissonans mellan min självbild och den faktiska maktrelation jag har gentemot aktörerna uppstår i regel en slitning liknade den som Carin Holmberg beskriver i sin studie.[71] I gruppen pågår det då dubbla projekt, varav det ena består i att upprätthålla våra asymmetriska maktförhållanden, medan det andra består i att osynliggöra det genom familjärt tonfall och asymmetriskt rollövertagande. Med stöd av både Carin Holmbergs och Lena Gunnarssons teorier gällande heterosexuell dynamik, samt Jesper Juuls analys av familjen som system, vill jag lyfta det problematiska i att försätta den underordnade i en position där hen får ett indirekt ansvar för att upprätthålla gruppens självbild som mer jämlik än vad den i själva verket är.

Carin Holmberg

Lena Gunnarsson

Jesper Juul

Trots detta menar Jesper Juul att det är möjligt att upprätta ömsesidiga och respektfulla relationer mellan subjekt, även inom ett system som inne-

håller asymmetriska mandat- och ansvarsförhållanden. Vad som är direkt avgörande, menar Juul, är om den med mer mandat och ansvar lyckas med att bekräfta den med mindre mandat och ansvar som legitim i dennes gränser och begär. Att i en asymmetrisk maktrelation bekräfta den andres subjekt genom att legitimera (utan att nödvändigtvis uppfylla) den andres begär är fullt möjligt, hävdar Juul. I familjen, vilken är det system som Juul riktar sin uppmärksamhet mot, menar han att det finns sätt för föräldern att axla sina strukturella skyldigheter, utan att samtidigt förminska barnet som person. Juul framhåller att det är hjälpsamt om föräldern kan acceptera att hen både är struktur (förmyndare) och person (med egna begär och behov av personliga gränser) för att också kunna förhålla sig till barnet som både struktur (omyndig) och person (med egna begär och behov av personliga gränser). En avgörande faktor, enligt Juul, är huruvida föräldern tillskriver barnets behov och önskningar legitimitet, helt oavsett om dessa kan uppfyllas eller inte. Han beskriver istället hur ett empatiskt erkännande av begäret som rimligt kan erbjuda utrymme för adekvata känslor av besvikelse och frustration och bespara relationen från onödig förvirring eller skam.[72] Även Lena Gunnarsson lyfter just bekräftandet av den andres subjekt, i kombination med tillgängliggörandet av det egna subjektet, som avgörande förutsättningar för de relationer vi kan forma till oss själva och varandra. När våra subjekt blir tydligt erkända kan vi lättare ta våra egna känslor på allvar. Detta bidrar, enligt Gunnarsson, till att vi inte löper lika stor risk att relativisera oss själva för att bättre passa in i de relationer vi lever i som vi hade gjort om våra perspektiv ständigt bemöttes med ifrågasättanden eller avfärdanden.[73]

Jesper Juul

Lena Gunnarsson

Utifrån denna hoppfulla uppmaning vågar jag tro att det, trots asymmetriska förhållanden, är möjligt för mig som regissör att arbeta för relationer med betydligt mer utrymme för värdighet och ömsesidighet än vad jag hitintills har vågat tro. Avgörande för hur framgångsrika sådana försök kan vara är bland annat till vilken grad jag uthärdar tanken på min egen strukturella plats i samarbetet och till vilken grad jag tillskriver aktörernas

perspektiv, preferenser, gränser och erfarenheter legitimitet. En annan avgörande faktor är min egen relation till min strukturella position. Jag är av åsikten att först genom ett omfattande ifrågasättande av den värdegrund, som regiyrkets styrkeideal vilar på, kan jag som regissör formulera en yrkesidentitet med större tillgång till det egna jaget. Genom att först erkänna och acceptera min egen rädsla, känslighet och beroende kan jag erbjuda aktören en relation där hens kompetens, gränser och kreativa uttryck inte hotar min ostadiga självbild.

Något som kan underlätta ett sådant uppgörelsearbete är om jag är inte skulle vara rädd för att ett avvecklande av styrkeidealen hotar min kreativa förmåga eller mitt kreativa utlopp. För mig har därför frågor gällande begärsformer kommit att inta en central plats i forskningen. Genom att bejaka ett begär som utgår från viljan att beröras kan jag lättare släppa taget om en daterad idé om mig själv som förförare. Detta är på inget sätt hämmande i arbetet, tvärtom har det bidragit till att jag har upplevt det som lättare att formulera mer vågade förslag i mina samarbeten. Performancefältet präglas av en upptagenhet kring autenticitet, något som kan ligga till grund för en känsla av meningsfullhet kopplat till arbetet, men som också kan göra det svårt att dra en tydlig linje mellan vad som är professionellt och vad som är privat. Detta, menar jag, kan för en intresserad utövare bidra till ett generellt fokus på frågor gällande integritet och maktförhållanden, något som kan vara hjälpsamt för att synliggöra svårmanövrerade delar av regiyrkets praktik och etik. När jag kan ge aktören förutsättningar för att upprätta integritet i relation till sin uppgift kan det i sin tur göra det lättare för mig som regissör att umgås med mitt begär. Att försöka utforska sitt begär i en relation som präglas av en frånvaro av gränser innebär uppenbara risker och är för de flesta med någon form av självbevarelsedrift också förhållandevis ångestframkallande.

Jag fäster blicken vid en bergstopp långt borta och nu längtar jag dit

Forskningen har lett mig fram till en slutsats som är besvärande uppenbar.

Vi formulerar våra överenskommelser, inte som fritt svävande såpbubblor, utan i fast förankring i våra rådande omständigheter och i relation till tidigare erfarenheter. Det innebär att de överenskommelser vi kan göra med varandra är begränsade av tingens nuvarande ordning, oavsett om vi vill det eller inte. Vi kan inte, genom handslag och ledord, befria oss själva och varandra från strukturella maktordningar och begränsande ledarskapskulturer. Vad vi däremot kan göra är att, steg för steg, med hjälp av tid, språk och konflikter, förskjuta saker så tingens ordning så småningom blir en annan, om vi vill.

Ett avslutande tack

Jag vill tacka mina handledare: Cecilia Roos, Johanna Garpe, Synne Behrndt och Sara Edenheim som alla har gett mig stöd och sällskap i arbetet. Stöd och sällskap har jag även fått av mina meddoktorander. Ni är många men jag vill särskilt nämna Ellen Nyman, Josephine Rydberg, Marcia Nemer, Marcus Lindeen, Mia Engberg, Savaş Boyraz och Johannes Maria Schmit. Här vill jag även rikta ett tack till Olof Halldin, huvudbibliotekarie vid Stockholms Konstnärliga Högskola. Externa samtalspartners såsom Rebecca Vinthagen (stats- och genusvetare med fokus på normkritik och organisationsutveckling), Frida Sandegård (konsult och handledare med särskild kunskap inom likabehandling och krishantering) samt Maija Hirvanen (koreograf och perfomancekonstnär) har också bidragit med klargörande perspektiv och kritiska frågor.

Direkt avgörande för forskningen är arbetet med följande aktörer: Abdul Khalaf, Agnieszka Nasierowska, Alexander Hall, Alexandra Avello, Alexandra Tveit, Alexandra Wingate, Alina Konwińska, Alvaro Ovalle, Anders Carlsson, Anders Lundström, Andreas Ingefjord, Andreas Sjöberg, Andrzej Czerniawski, Angelina Hammarlund, Anna Fridén, Anna Harling, Anna Karin Penton, Anna-Carin Nilsson Björk, Ann-Christine Björk, Anne-Marie Van Wynsberghe, Annika Wik, Anton Österlund, Aurelia Le Huche, Barbara Macheiner, Bella Ghajavand, Binnie Kristal Andersson, Bogdan Szyber, Britt-Marie Magnusson, Camila Palma, Camila Soto, Carl D'Ailly, Carl Olof Berg, Carl-Oscar Sjögren, Carola Carstens, Catalina Aguayo, Catalina Jaramillo, Cecilia Sundkvist, Christer Edeholt, Christoffer Mellgren, Constanza Espínola, Cristina Lara Rivas, Daniel Svenson, Danuta Kasińska, Denise Mångsén, Dirk Jacobs, Dominika Górecka, Dorit Ehlers, Dorota Szuba, Eleftheria Gerofoka, Eleonora Fors Szuba (f.d. Ånhammar), Èlie Iziamo, Elisabeth Eder, Ellen Svedjeland, Emanu-

elle Davin, Emelie Garmén, Emil Mattson, Erik Radix, Evgenia Lvova, Ewa Andersson, Filip Sebreghts, Francoise Fournier, Fredrik Strid, Frida Beckman, Frida Röhl, Frida Ström, Galina Shukshanova, Gertrud Widerberg, Giuliette Pesce, Gorka Garcia Duoandikoetxea, Gunilla Johansson Gyllenspetz, Günther Fischbacher, Hanna Ivansson, Hanna Sundelius, Hanna Weibring, Hassanien Ali Hussien, Hedda Sondén, Hedvig Jarnryd, Helena Bylund, Ida Mirow, Inga Gerner Nielsen, Inger Jonsson, Ingrid Sivsdotter, Irina Biscop, Irina Smirnova, Isabelle Farrenkopf, Jacob Ingvarsson, Jenni Godoy, Joanna Wingren, Johanna Ivstedt, John Haque, Jojo Tuulikki Oinonen, Jonas Dillner, Josefina Björk, Kamil Ibleev, Karin de Frumerie, Karin Hauptman, Karin Jonsson, Karin Peters, Karin Svensson, Karl Sjölund, Karl Wassholm, Karolina Blixt, Katarzyna Dudzińska, Katelijne De Vis, Kim Skjoldager-Nielsen, Kristian Hallberg, Kristina Hagström-Ståhl, Krzysztof Gliński, Lars Väringer, Laura Fuenzalida, Lena Kimming, Liesbet Waegemans, Linda Adami, Linda Dahlberg, Lise-Lotte Berg, Lisen Rosell, Liza Reuter, Louise Lam, Ludde Hagberg, Macarena Campbell, Maja Svensson, Majula Drammeh, Malin Buska, Małgorzata Gajdemska, Marek Serafin, Mario Sinnhofer, Marjelle Roose, Matias Carrasco, Mats Nahlin, Mattias Lech, Miriam Michel, Nadezhda Chepaikina, Nadia Hussein, Nataliya Petrova, Nathalia Galgani, Nicolas Muñoz, Niklas Ren, Nina Rutjes, Nina Sigurd, Olle Huge, Olof Melander Lange, Ove Wolf, Paul Garbers, Paul Hüttinger, Rasmus Lindgren, Renée Goethijn, Richard Dore, Roberto Morales, Rocio Reyes Romero, Rosa Guajardo, Saga Björklund Jönsson, Sara Branegård, Sebastian Lingserius, Shaya Khalil, Sofia Eklund (f.d. Johansson), Sofia Ringstedt (f.d Jonsson), Sonja Ahlfors, Sophie Helsing, Stefan Lidström, Stephanie Stjärnlöv, Sven Lundberg, Therese Söderberg, Tine Bilcke, Tormod Otter Johansen, Tove Andersson, Trifa Abdulla, Ulrika Skarby, Valentina Banakova, Veine Bartos, Veronica Janunger, Weronika Świderek, Wilmar Gonzalo Gutierrez Arellano, Yari Stilo, Ylva Barr, Ylva Gallon och Yvonne Sjögren.

Jag vill tacka koreografen och curatorn Erik Valentin Berg (co-director för Poste Restante åren 2012-2016) och regissören och dramaturgen

Stefan Åkesson (co-director för Poste Restante år 2007-2016 samt året 2021 och framåt). Jag vill också särskilt nämna de konstnärliga samarbeten jag haft med musikern, regissören och aktören Benjamin Quigley samt med ljuddesignern, regissören och aktören Eric Sjögren samt de curatorer och producenter som jag har delat mitt arbete med, däribland Danjel Andersson, Stella D'Ailly, Martine Dennewald, Richard Julin, Therese Kellner, Erika Lindahl, Magdalena Malm, Markus Öhrn, Eva Neklyaeva och Koen Vanhove.

Tack även till Roland Barthes.

Referenser

Egna verk till vilkas processer texten hänvisar

SEKULÄRA SÄLLSKAPET (2008)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg, Tormod Otter Johansen och Stefan Åkesson.

I vilken vi möttes för första gången, bekände rädslor och uttalade en dum förhoppning om en bergstopp långt borta.

THE DINNER CLUB (2009)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi höll en kvällskurs där vi fick lära oss hur man har det trevligt med främlingar genom att uppfylla stereotypa förväntningar.

NJUTNINGENS EKONOMI (2012)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi inrättade en rehabverksamhet för de som, av en eller annan anledning, stöter på obehag när den försöker ”ha kul”.

CLOSING TIME (2012)

Koncept och regi: Erik Berg, Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi upprättade en stödlinje för Göteborgs, Stockholms, Umeås och Santiagos anhöriga, pratade om vilka förhoppningar de hade haft och hur relationen såg ut nu.

APOKALYPSEN (2015)

Koncept och regi: Erik Berg, Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken världen gick under och vi fick anledning att öva oss på att vara rädda tillsammans.

KAMRATFÖRENINGEN LEVIATHAN (2015)

Koncept och regi: Erik Berg, Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi försökte grunda en egalitär civilisation i en föreningslokal. Vi vägde trygghet mot frihet och övade på att inte fastna i begränsade roller. Vi försökte skydda gemenskapen från skam och konflikt genom regler för sexuellt och aggressivt beteende. Vi misslyckades ständigt och försökte ändå på nytt, med nya regler.

DESPERADO (2017)

Koncept och regi: Josefina Björk, Linn Hilda Lamberg och Eric Sjögren.

I vilken vi inrättade en mycket skygg församlingsverksamhet, där vi i skydd av mörkret och varandra övade på att släppa taget om det som är ohjälpligt förlorat och att hålla fast i det som finns kvar.

IT'S A TRAGEDY (2018)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Benjamin Quigley.

I vilken vi möttes på ett anonymt hotellrum där vi försökte lära oss att känna igen tecknen på en pågående tragedi. Vi var ensamma, vi tog stöd av väggen, vi pekade ut det nu uppenbara, vi tog oss åt ansiktet och vi föll handlöst för att på så sätt, kanske, kunna acceptera att det som är gjort är gjort.

HEAVEN & HELL (2019)

Koncept: Linn Hilda Lamberg och Erika Lindahl.
Regi: Linn Hilda Lamberg och Benjamin Quigley.

I vilken vi upprättade ett alternativt ordenssällskap och letade med blandad framgång efter vår egen berättelse i vår västerländska konstkanon.

VÄCKELSEN (2021)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Benjamin Quigley.

I vilken vi, genom ett utställningspedagogiskt program, försökte förstå oss på den skandalomsusade sekten Korpelarörelsen, och genom den utforska våra egna existentiella rädslor och känslomässiga tabun.

IT TAKES A VILLAGE (2021)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Eric Sjögren.

I vilken ett tillfälligt byalag inrättade sig i Accelerators konsthall där de öppnade sina dörrar för oss en åt gången, för att lyssna på våra bekymmer och erbjuda oss råd.

FATALE (2022)

Koncept och regi: Sonja Ahlfors, Majula Drammeh, Shaya Khalil, Linn Hilda Lamberg och Joanna Wingren.

I vilken vi bedrev en paranoid undersökning för att sedan samlas i en nervös folkdomstol. Genom våra samlade iakttagelser och upplevelser av Män som Grupp, försökte vi (med blandade resultat) komma till ett enhälligt beslut kring huruvida mäns strukturella överordning har orsakat oss passivitet, nedstämdhet, frustration, vrede, stress, skam eller självhat.

GENERAL PUBLIC (2023)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi upprättade ett turnerande danskompani för allmänheten och möttes i klassisk balett som språk för gemenskap, motstånd och anpassning.

MINOR ARCANA (2024)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi inrättade ett orakel i Nationalmuseums ljusgård, lät besökaren önska sig en tavla för att sedan visa hen att den finns och väntar uppe i samlingarna.

WUTHERING, WUTHERING HEIGHTS (2025)

Koncept och regi: Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson.

I vilken vi upprättade en subkultur där vi med hjälp av Emily Brontës klassiska roman ville ge besökaren möjlighet att umgås med tanken på sig själv som sårad och sårande.

Informanter

V

Man, utbildad i mimskådespeleri vid en nordisk teaterhögskola. Har under cirka femton år varit yrkesverksam som frilansande skådespelare, främst inom barn- och ungdomsteater och dockteater. Har lämnat skådespelaryrket och scenkonstbranschen och omskolat sig till ett annat yrke.

A

Kvinnlig skådespelare med viss inriktning på fysisk scenkonst.
Har under de senaste 15 åren huvudsakligen varit verksam inom clown- och maskteknik.

ANN-CHRISTINE BJÖRK

Legitimerad psykoterapeut samt präst inom Svenska kyrkan.

S

Konstnärlig kollega och kamrat. Regissör och aktör inom deltagarbaserad scenkonst. Har under fjorton års tid även varit verksam som dramaturg på en större institutionsteater där han främst arbetat för barn- och ungdomspublik.

Böcker och rapporter

Barthes, Roland (1983). *Kärlekens samtal: fragment.* Göteborg: Korpen

Bourdieu, Pierre (1999). *Den manliga dominansen.* Göteborg: Daidalos

– , (2010). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge

Butler, Judith (2007). *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos

Comte, Auguste, Durkheim, Émile & Weber, Max (red.) (1991). *Tre klassiska texter.* Göteborg: Korpen

Connell, R.W. (2008). *Maskuliniteter*. Andra upplagan. Göteborg: Daidalos

De Keersmaeker, Anna Teresa & Cvejic, Bojana (2012). *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók.* Brussels: Mercatorfonds.Drammeh, Majula. (2023). Performing our own / where is care? *In the mirror of care work.* Gerner Nielsen, Inga and Utke Acs, Ar. Tabloid, Berlin.

Ekelöf, Gunnar (1991–1993). *Skrifter.* Stockholm: Bonnier

Freud, Sigmund (1995). *Valda skrifter Bortom lustprincipen ; samt Masspsykologi och jaganalys ; Jaget och detet ; Hämning, symtom och ångest*. 2. utg. Stockholm: Natur och kultur

Goethe, Johann Wolfgang von, (1967) *Den unge Werthers lidanden.* Liber: Stockholm.

Holmberg, Carin (1999). *Det kallas kärlek: en socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par*. [Ny utg.] Göteborg: Anamma

Irigaray, Luce (1985). *Speculum of the other woman*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press

Juul, Jesper (1999). *Här är jag! Vem är du?: om närvaro, respekt och gränser mellan vuxna och barn.* Stockholm: Wahlström & Widstrand

Kant, Immanuel (2003). *Kritik av omdömeskraften.* Stockholm: Thales

Karlsson, Gunnar (2019). *Det maskulina projektet: psykoanalytiska och fenomenologiska reflektioner*. Stockholm: Östlings Bokförlag Symposium

Lacan, Jacques (1988). *The seminar of Jacques Lacan Book 2 The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis, 1954-1955.* Cambridge: Cambridge Univ. P.

Lorde, Audre (2018). *The master's tools will never dismantle the master's house*. London: Penguin Book

Marx, Karl (1976). *Capital: a critique of political economy. Vol. 1*. Repr. Harmondsworth: Penguin

Mitchell, Katie (2009). *The director's craft: a handbook for the theatre.* London: Routledge

Turner, Victor Witter (1995). *The ritual process: structure and anti-structur*e. New York: Aldine de Gruyter

White, Gareth (2013). *Audience participation in theatre: aesthetics of the invitation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Etikett och god ton: Praktisk handbok i sättet att uppföra sig. 1. (1932). Stockholm: Husmodern, Åhlén & Åkerlund

Artiklar i tidskrifter

Emanuelsson, Stefan (2024). Ledarskap i förändring och det karismatiska ledarskapet, *Handlingar & Tidskrift* Nr 3. https://kkrva.se/hot/2024:3/11-emanuelsson-ledarskap-i-forandring.pdf [Tillgänglig 2025-11-25]

Troubleyn, (former) employees and apprentices (2018). Open letter: #metoo and Troubleyn/Jan Fabre, *Rekto Verso.* https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre Tillgänglig: [2023-10-27]

Oliveros, Pauline (1973). Divisions Underground. *Numus West* (Vol II, No. 4). Sid 105-107.

Hegnsved, Kristoffer (2023). Hun er måske verdens bedste skuespiller netop nu, *Politiken.* https://politiken.dk/kultur/art9193634/Hun-er-m%C3%A5ske-verdens-bedste-skuespiller-netop-nu [Tillgänglig 2023-10-20]

Karlsson, Gunnar (2022). Maskuliniteten fördärvar oss, *Dagens Arena.* www.dagensarena.se/essa/maskuliniteten-fordarvar-oss/ [Tillgänglig 2023-10-13]

Källor från internet

Fabre, Jan (2022). JAN FABRE'S LETTER, *Reframe Platform.* https://reframeplatform.com/jan-fabres-letter/ [Tillgänglig 2023-10-27]

Gunnarsson, Lena (2014). *Att älska honom för den han är: Maktens mikrosociologi*. Academia. https://www.academia.edu/30704792/Att_%C3%A4lska_honom_f%C3%B6r_den_han_%C3%A4r_Maktens_mikrosociologi [Tillgänglig 2023-10-27]

Vrieleman, Liesbet (ansvarig redaktör): (2022). The artist Jan Fabre given 18-month suspended sentences for offences including sexual assault, *Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie.* https://www.vrt.be/vrtnws/en/2022/04/29/the-artist-jan-fabre-given-18-month-suspended-sentences-for-offe/ [Tillgänglig 2023-10-27]

WALKER https://walkerart.org/collections/artists/tino-sehgal [Tillgänglig 2025-05-04]

Ljud, bild och andra konstnärliga uttryck (egna verk undantagna)

Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0,* Neapel.Agger, Henrik. Bjurholm von Euler, Louise (2013). *Extreme Symbiosis,* Stockholm. Dans och Cirkushögskolan.

Bianchi, Carolina, Cara de Cavalo (2023) *TRILOGIA CADELA FORÇA – Chapter I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, Avignon, Festival d'Avignon.

Burden, Chris. (1971). *Shoot,* Santa Ana, F-Space gallery.

Dire Straits (1985). *Brothers in Arms*, Brothers in Arms. Spotify [Tillgänglig: 6 november 2024].

Fabre, Jan, Troubleyn. (2015). *Mount Olympus.* [2016, Antwerpen].

Mammalian Diving Reflex (2006). *Haircuts by Children*, Toronto.

– , (2010). *The Best Sex I've Ever Had*, Toronto, Justina M. Barnicke Gallery.

McLeary, Jairus. Aldous, Gethin (2017). *The Work* [film] United States: Blanketfort Media.

Riksteatern (2015). *Run for your life,* Kiruna-Paris

Turner, Tina (1984). *Private Dancer*, Private Dancer. Spotify [Tillgänglig: 6 november 2024].

Noter

[1] Lamberg, Linn Hilda, Otter Johansen, Tormod och Åkesson Stefan (2008). *Sekulära Sällskapet*. Stockholm, Dramatiska institutet och LAT-Lindholmen.

[2] Poste Restante (2009). *The Dinner Club.* Stockholm, Mossutställningar.

[3] Poste Restante (2012). *Njutningens ekonomi.* Stockholm, MDT.

[4] Poste Restante (2015). *Kamratföreningen Leviathan.* Stockholm, MDT.

[5] Turner, Victor Witter (1995). *The ritual process: structure and anti-structure.* New York: Aldine de Gruyter.

[6] *Etikett och god ton: Praktisk handbok i sättet att uppföra sig. 1.* (1932). Stockholm: Husmodern, Åhlén & Åkerlund.

[7] Skulle du vara intresserad av konkret metod hänvisar jag dig till ”Skrivbordsrepetition” i appendixet *på en ostörd plats*.

[8] Turner, Tina (1984). *Private Dancer*, Private Dancer. Spotify [Tillgänglig: 6 november 2024]. Det kan tilläggas att ’Private Dancer’ är skriven av Mark Knopfler och att låten först vad avsedd för Dire Straits album *Love over Gold*.

[9] Dire Straits (1985). *Brothers in Arms*, Brothers in Arms. Spotify [Tillgänglig: 6 november 2024].

[10] Poste Restante (2012). *Njutningens ekonomi.* Stockholm, MDT.

[11] Poste Restante (2015). *Kamratföreningen Leviathan.* Stockholm, MDT.

[12] Poste Restante (2017). *Desperado,* Stockholm, TUR-teatern.

[13] Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0*, Neapel.

[14] Mammalian Diving Reflex (2006). *Haircuts by Children*, Toronto.

[15] En av de som jag hört använda sig av begreppet ”konstruktion” för att beskriva sina verk och deras förlopp är den tysk-brittiske konstnären Tio Sehgal. WALKER https://walkerart.org/collections/artists/tino-sehgal [Tillgänglig 2025-05-04].

[16] Ett exempel på detta är Gareth White. White, Gareth (2013). *Audience participation in theatre: aesthetics of the invitation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

[17] Ekelöf, Gunnar (1991–1993). *Skrifter.* Stockholm: Bonnier.

[18] De Keersmaeker, Anna Teresa & Cvejic, Bojana (2012). *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussels: Mercatorfonds.

[19] Poste Restante (2015). *Kamratföreningen Leviathan.* Stockholm, MDT.

[20] Drammeh, Majula (2023). Performing our own / where is care? *In the mirror of care work.* Gerner Nielsen,

Inga and Utke Acs, Ar. Tabloid, Berlin. Sid. 105.

[21] Burden, Chris (1971). *Shoot,* Santa Ana, F-Space gallery.

[22] Bianchi, Carolina, Cara de Cavalo (2023). *TRILOGIA CADELA FORÇA - Chapter I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, Avignon, Festival d'Avignon.

[23] Mammalian Diving Reflex (2010). *The Best Sex I've Ever Had*, Toronto, Justina M. Barnicke Gallery.

[24] Riksteatern (2015). *Run for your life,* Kiruna-Paris.

[25] Samtal med Ann-Christine Björk, präst i Svenska kyrkan. Datum och plats osäkert.

[26] Fabre, Jan, Troubleyn (2015). *Mount Olympus,* Berlin, Berliner Festspiele [2016, Antwerpen].

[27] Poste Restante (2015). *Kamratföreningen Leviathan.* Stockholm, MDT.

[28] Vrieleman, Liesbet (ansvarig redaktör) (2022). The artist Jan Fabre given 18-month suspended sentences for offences including sexual assault, *Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie.* www.vrt.be/vrtnws/en/2022/04/29/the-artist-jan-fabre-given-18-month-suspended-sentences-for-offe/ [Tillgänglig 2023-10-27].

[29] Troubleyn, (former) employees and apprentices (2018). Open letter: #metoo and Troubleyn/Jan Fabre, *Rekto Verso.* www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre [Tillgänglig: 2023-10-27]

[30] Barthes, Roland (1983). *Kärlekens samtal: fragment.* Göteborg: Korpen. Sid 95.

[31] Barthes, Roland (1983). *Kärlekens samtal: fragment.* Göteborg: Korpen. Sid 235.

[32] Poste Restante (2015). *Kamratföreningen Leviathan.* Stockholm, MDT.

[33] Poste Restante/O, The non existent Center (2021). *It takes a Village* Stockholm, Accelerator.

[34] Holmberg, Carin (1999). *Det kallas kärlek: en socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par.* [Ny utg.] Göteborg: Anamma Sid 61, 199-201.

[35] Intervju med V, anonym informant. 20 juni 2022. Zoom.

[36] Juul, Jesper (2006). *Här är jag! Vem är du?: om närvaro, respekt och gränser mellan vuxna och barn.* [Ny utg.] Stockholm: Bonnier.

[37] Marx, Karl (1976). *Capital: a critique of political economy. Vol. 1.* Repr. Harmondsworth: Penguin sid. 781-794.

[38] Connell, R. W. (2008). *Maskuliniteter*. Andra upplagan Göteborg: Daidalos. Sid. 96.

[39] Oliveros, Pauline (1973). *Divisions Underground.* Numus West (Vol II, No. 4) . Sid 105-107.

[40] Barthes, Roland (1983). *Kärlekens samtal: fragment.* Göteborg: Korpen. Sid 206-209

[41] Barthes, Roland (1983). *Kärlekens samtal: fragment.* Göteborg: Korpen. Sid 109-111.

[42] Comte, Auguste, Durkheim, Émile & Weber, Max (red.) (1991). *Tre klassiska texter.* Göteborg: Korpen. Sid 90–99.

[43] Mitchell, Katie (2009). *The director's craft: a handbook for the theatre.* London: Routledge.

[44] Bourdieu, Pierre (1999). *Den manliga dominansen.* Göteborg: Daidalos.

[45] Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

[46] Connell, R.W. (2008). *Maskuliniteter*. Andra upplagan Göteborg: Daidalos.

[47] Karlsson, Gunnar (2019). *Det maskulina projektet: psykoanalytiska och fenomenologiska reflektioner.* Stockholm: Östlings Bokförlag Symposium.

[48] Hegnsved, Kristoffer. (2023) Hun er måske verdens bedste skuespiller netop nu, *Politiken.* 11 mars 2023. https://politiken.dk/kultur/art9193634/Hun-er-m%C3%A5ske-verdens-bedste-skuespiller-netop-nu [Tillgänglig 2023-10-20.]

[49] Lorde, Audre (2018). *The master's tools will never dismantle the master's house*. [London]: Penguin Book Sid. 19.

[50] Intervju med A, anonym informant. 18 maj 2022. Zoom.

[51] Connell, R.W. (2008). *Maskuliniteter*. Andra upplagan Göteborg: Daidalos.

[52] Karlsson, Gunnar (2019). *Det maskulina projektet: psykoanalytiska och fenomenologiska reflektioner.* Stockholm: Östlings Bokförlag Symposium. Sid. 73.

[53] Butler, Judith (2007). *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion.* Göteborg: Daidalos.

[54] Karlsson, Gunnar (2022). Maskuliniteten fördärvar oss. *Dagens Arena.* https://www.dagensarena.se/essa/maskuliniteten-fordarvar-oss/ [Tillgänglig 2023-10-13].

[55] Freud, Sigmund (1995). *Valda skrifter Bortom lustprincipen ; samt Masspsykologi och jaganalys ; Jaget och detet ; Hämning, symtom och ångest*. 2. utg. Stockholm: Natur och kultur.

[56] Lacan, Jacques (1988). *The seminar of Jacques Lacan Book 2: The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis, 1954-1955.* Cambridge: Cambridge Univ. P.

[57] Goethe, Johann Wolfgang von, *Den unge Werthers lidanden,* Liber, Stockholm, 1967.

[58] Agger, Henrik & Bjurholm von

Euler, Louise (2013). *Extreme Symbiosis,* Stockholm. Dans och Cirkushögskolan.

[59] Irigaray, Luce (1993). *An ethics of sexual difference. Ithaca*, N.Y.: Cornell University Press.

[60] Karlsson, Gunnar (2019). *Det maskulina projektet: psykoanalytiska och fenomenologiska reflektioner.* Stockholm: Östlings Bokförlag Symposium.

[61] McLeary, Jairus & Aldous, Gethin. (2017) *The Work* [film] United States: Blanketfort Media.

[62] Butler, Judith (2007). *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion.* Göteborg: Daidalos.

[63] Kant, Immanuel (2003). *Kritik av omdömeskraften.* Stockholm: Thales.

[64] Fabre, Jan (2022). JAN FABRE'S LETTER, *Reframe Platform.* https://reframeplatform.com/jan-fabres-letter/ [Tillgänglig 2023-10-27].

[65] Emanuelsson, Stefan (2024). Ledarskap i förändring och det karismatiska ledarskapet, *Handlingar & Tidskrift* nr 3. https://kkrva.se/hot/2024:3/11-emanuelsson-ledarskap-i-forandring.pdf [Tillgänglig 2025-11-25].

[66] Connell, R.W. (2008). *Maskuliniteter*. Andra upplagan Göteborg: Daidalos

[67] Intervju med V, anonym informant. 20 juni 2022. Zoom.

[68] Holmberg, Carin (1999). *Det kallas kärlek: en socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par*. [Ny utg.] Göteborg: Anamma.

[69] Gunnarsson, Lena (2014). *Att älska honom för den han är: Maktens mikrosociologi.* Academia. Sid. 9.

[70] Juul, Jesper (2006). *Här är jag! Vem är du?: om närvaro, respekt och gränser mellan vuxna och barn.* [Ny utg.] Stockholm: Bonnier. Sid. 73-77.

[71] Holmberg, Carin (1999). *Det kallas kärlek: en socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par*. [Ny utg.] Göteborg: Anamma.

[72] Juul, Jesper (2006). *Här är jag! Vem är du?: om närvaro, respekt och gränser mellan vuxna och barn.* [Ny utg.] Stockholm: Bonnier. Sid. 21-63.

[73] Gunnarsson, Lena (2014). *Att älska honom för den han är: Maktens mikrosociologi.* Academia. Sid. 7-8.

Ett urval aktuella titlar från Bokförlaget Korpen:

Hans Abrahamsson *Vår tids stora omdaning* • *Den politiska ekonomins glokala uttryck* • Björn Hettne • *En delad värld* • Almevik & Gustafsson (red.) *Kulturvård – en introduktion* • *Kulturvård och gestaltade livsmiljöer* • Beth Altschuler *Flykten 1943* • Martin Ahlstedt *Hisingen* • *Runö i Rigabukten* • Bengt Anderberg *Amorina* • Ingallil Andreasson *Töser ville jag inte ha* • Andreasson & Johansson *Den perfekta mannen?* • Hilma Angered-Strandberg *Skrifter i urval* • Charlie Andreasson *Dagbok från Gaza* • Anders Bartonek *Kampen om kritiken* • Magnus Berg *Innandömet* • Bosse Bergman *Baedeker och Tredje riket* • *Lustresandets geografier* • Anders Björnsson *Sätta världen på fötter* • Jesper Brygger *Silfo* • *Pueri* • Karin Brygger *Visst kan man dansa efter Auschwitz* • *Stationer* • *Månader, brev* • *De blinda i Venedig* • Brygger & Frischer *Estera* • Brygger & Krook (red.) *Dikter – en antologi för Ukraina* • Otto von Busch & Per Herngren *Mode och motstånd* • Claes Caldenby *"Staden i retur"* • Caldenby & Wasshede (red.) *Gemenskap och autonomi* • Oisín Cantwell *Svensk vår* • Anders Carlberg *Sionismens vägskäl* • Lennart Carlsson & Jan Norming *Generalens händer* • Tomas Colbengtsson *Soejvene* • Peter Cole *Påverkansmaskinen* • Göran Dahl *Folk och identitet* • *Radikalare än Hitler?* • Dahl (red.) *Jockel* • Lasse Ekstrand *Varje människa en konstnär* • Lena Ekstrand *Torpliv* • Emma Engdahl *Konsten att vara mänsklig* • *Lektioner i kärlek* • Peter Ekström *Att placera sig själv i historien* • *Att tänka med ögonen* • *Har revolutionen plats för sorg?* • *Ohörda dialoger* • *Andra sätt att se på konst* • Johan Fornäs *Strömningar* • *Jag går ut med min hund* • Tomas Forser *Faustbrev* • *Kritik och ansvar* • Dan Fröberg *Familjealbum* • Gandhi *För pacifister* • Elisabeth Gerle *Vi är inte idioter* • Pernilla Glaser *Försök till tröst* • Marianne Goldman *Säg inte förlåt* • *Nätter med familjen Cohen* • Pierre Guillet de Monthoux *Företagets filosofi I-VII* • Bernt Gustavsson *Bildningens dynamik* • *Tänkande om existensens villkor* • *Det rätta, det goda och det sanna* • Guttorm & Rock (red.) *Arctic Highways* • Magnus Haglund *Lyssnare* • *Tecknen finns överallt* • Oscar Hemer *Familjen – en fiktion* • *Återkomstens gåta* • Christer Hermansson *Ich bin ein Bibliothekar* • *Det blir nog skönt om smärtan släpper* • Hermansson & Sjunnesson *Helikoptersvinet* • Kenneth Hermele *De hängivna* • Jamila Hussein *Heder och hedersvåld* • Thomas Hylland Eriksen *Det omistliga* • Joachim Israel *Martin Buber* • Jaskoviak & Jordansson *Ett år med sjutton stavelser* • Anders Jeppson *Döden har ingen kalender* • Per Magnus Johansson *Corona – en psykoanalytikers dagbok Del 1–3* • Dan Jönsson *Politisk vildmark* • *Försök att genombryta den f-b. nollpunkten* • Bengt Kristensson Uggla *Katedralens hemlighet* • *Människan och teologin* • Helga Krook *Flod Blad Klänningar* • *Hur många gånger kan en historia dö* • *Sjö* • *Var är din syster* • *Utmattade* • Marcus Larsson & Åsa Plesner *De gränslösa: en bok om politikers skolaffärer* • Lotta Lekvall *Performing Arts Leadership* • Peter Lenken *Ett bord med utsikt* • *Skriv dåligt!* • *Se drömmaren* • Wolf Lepenies *Följderna av en oerhörd händelse* • Lindberg Glavå & Rundkvist *Projektverkare* • Ewa Lindqvist Hotz *Faran ropar ditt namn!* • Ann-Marie Ljungberg *I fallinjen* • *Ni, de döda och försvunna* • *Silbojok* • Bo Lundin *I London* • *Om Rom* • Pia Lundqvist (red.) *Plats i staden – Göteborgs judiska artonhundratal* • Thomas Lyrevik *Den kungliga kleptokratin* • *Den kungliga korruptionen* • Johan Lönnroth *Jonna och den gränslösa demokratin* • *Världsguldet* • *Albin Ström* • *Mamma* • Lönnroth, Sand & Ljungberg *Den tredje vänstern* • Ildikó Márky *Det förflutna är ett annat land* • Mattson & Johansson *Den hatfulle andre* • Rasoul Nejadmehr *Tusen och ett liv* • Friedrich Nietzsche *Den glada vetenskapen* • Anders Nilsson *Den fria illviljan* • Örjan Nyström *Arbete, lärande, jämlikhet* • *I de dödas hus* • Lilian Perme *Hilma Angered-Strandberg* • Ernest Renan *Vad är en nation?* • Anders Rosengren *En oväntad glänta* • Björn Sandmark *Jag är en annan* • *Sceningång* • *Krönikeboken* • Sandmark & Ljungberg *Paracastextilierna i Göteborg* • Friedrich Schleiermacher *Om religionen* • *Julfirandet* • Salomon Schulman (red.) *Natten läser stjärnor* • Gene Sharp *Hur icke-våldskamp fungerar* • Starfalk & Ringlander (red.) *Ögonblick i Aron Jonasons fotspår* • Per Starke *Den florentinska liljan* • *Erövringen* • *Stormaktstid* • *Generalsekreteraren* • Maj Britt Theorin *Vägra kröka rygg* • Erik Tängerstad *På flykt* • *Demokratins fula tryne* • Törnquist, Sundström & Carmesund (red.) *Egentligen är världen full av hopp – trettiosex röster om den globala konservativa nationalismen* • Dag Østerberg *Sociologins nyckelbegrepp*

www.bokforlagetkorpen.se

GLAS SOM KROSSAS och grädde som vispas. Någon blir förtrolig och vill dela en hemlighet, någon annan är mycket nervös.

Fältet för deltagandebaserade performance ställer både publik och utövare inför särskilda utmaningar. Det erbjuder uppenbara skäl för regissören att reflektera över sin roll som konstnär och arbetsledare.

Linn Hilda Lamberg är konstnär och grundade 2007 scenkonstkompaniet Poste Restante tillsammans med kollegan Stefan Åkesson. I sina performanceverk erbjuder Lamberg besökaren möjlighet att utforska komplexa frågor genom direkta och personliga upplevelser.

i svaghet – att regissera deltagandebaserad performance utgör en del av Linn Hilda Lamberg dokumenterade konstnärliga forskningsprojekt med samma namn, framställt vid Stockholms konstnärliga högskola 2026.

Bokförlaget Korpen
ISBN 978-91-89945-55-5