



LUNDS  
UNIVERSITET

Lunds universitet

Språk- och Litteraturcentrum

Teaterhögskolan i Malmö

Kandidatarbete

Handledare: Rikard Loman,

Annika Nyman, Jörgen Dahlqvist

2014-01-16

Adam Knapasjö

TVPK10

# En modell för dramaturgisk förståelse

- scenkonstdramaturgi i praktik och teori

# Innehåll

Inledning .....	3
Syfte och frågeställning.....	4
Metod och material .....	4
Disposition .....	4
Analys.....	5
Beskrivning av det praktiska arbetet .....	5
Val av innehåll.....	6
Aktörer och ting .....	8
Verkets logik, struktur och dynamik .....	10
Inspiration .....	12
Diskussion .....	13
Dramaturgiska modeller.....	13
”Scenkonstverkets tre delar” - modell för dramaturgisk förståelse.....	16
Sammanfattning .....	19
Källförteckning.....	20
Bilagor .....	21

# Inledning

Dramaturgy can be thought of as the midwife between theory and practice.  
It can provide a process for bringing ideas into a concrete form.

Melanie Beddie (Eckersall 2006:284)

Dramaturgibegreppet är under förändring och kunskapsbildningen kring dramaturgi verkar ha fått ny fart under det senaste decenniet. Dock verkar inte universitetsvärlden vara i fas med utvecklingen eftersom den utbildar utifrån traditionella yrkesroller och institutionernas behov. Detta menar den tyske scenkonstnären Heiner Goebbels och efterlyser utbildningar som utvecklar självständiga scenkonstnärer med en egen estetik (2012:43). Enligt hans landsman Hans-Thies Lehmann är dramaturgens självklara plats på teaterinstitutioner hotad och han varnar för att detta kan leda till mindre vilja till konstnärligt mod och risktagande (2008:5-6). Dramaturgifältet står inför stora utmaningar och behöver hävda sin egenart och dess förtjänster för scenkonsten.

Mitt intresse för dramaturgi väcktes i repetitionsprocesser som jag deltagit i och gjorde mig nyfiken på de övergripande konstnärliga strukturerna i en föreställning. I min B-uppsats med titeln *Alternativa dramaturgier*, som jag skrev våren 2013, belyste jag olika definitioner av dramaturgibegreppet, frågade mig vad en alternativ dramaturgi kan vara och reflekterade över hur dramaturgiska idéer från dans- och musikområdena kan appliceras inom teater. Fokus låg på dramaturgi som rör sig bortanför litterär förståelse och aristoteliska ideal, som har varit en stark tradition inom dramaturgernas gebit. Det arbetet öppnade nya perspektiv för mig och tanken med arbetet var också att förbereda för ett praktiskt projekt som kan undersöka frågorna vidare.

Denna uppsats är dels en utvecklade verkkommentar till det praktiska iscensättningsarbete med titeln *Installagraft scenotion* som jag genomfört under hösten 2013 och dels en undersökning i hur den dramaturgiska förståelsen kan gestaltas genom en modell. I min B-uppsats använde jag en definition av dramaturgi som *den övergripande strukturen i en iscensättning*. I detta arbete använder jag inte denna definition eftersom jag nu ser att iscensättningar kan ha flera parallella dramaturgier med olika syfte och uttryck. Min syn på dramaturgi har utvecklats från relativt svartvit till att innehålla många fler nyanser. Min förhoppning är att jag genom denna uppsats kan förmedla några av de frågor, händelser och tankar som har skapat denna förändring.

## Syfte och frågeställning

Syftet med mitt kandidatarbete är att undersöka hur det praktiska arbetet med en föreställning kan ligga till grund för en modell för dramaturgisk förståelse.

Frågeställningen jag arbetar utifrån är: Hur kan en modell för dramaturgisk förståelse av verket *Installagrafi scenotion* se ut?

## Metod och material

Med stöd av processdagbok, blogg, bild- och videomaterial beskriver och analyserar jag min arbetsprocess med verket *Installagrafi scenotion*. I diskussionsdelen använder jag mig av ett urval av sekundärlitteratur för att ge en bakgrund och kontext till den modell jag presenterar. Litteraturen består främst av *Dramaturgi: om strukturer i dramatik och sceniska verk - formens innehåll och innehållets former* (Smeds 2005), *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes* (Rebstock och Roesner 2013), två praktiska handböcker i dramaturgi samt flera artiklar från teatertidskrifter.

## Disposition

Analysen börjar med en kort beskrivning av det praktiska arbetet med projektet, sedan följer fördjupande nedslag på tre olika områden; *val av innehåll, aktörer och ting* samt *verkets logik, struktur och dynamik*. Analysdelen avslutas med en reflektion över vilka inspirationskällor som präglat projektet. I diskussionsdelen ges en bakgrund med exempel på dramaturgiska modeller för att sedan peka på behovet av en ny modell. Ett förslag till en ny modell och dess uppbyggnad presenteras, sätts i relation till analysdelen, möjliga nackdelar belyses och användbarheten diskuteras.

Uppsatsen är både en verkkommentar till ett praktiskt arbete och en teoretisk utveckling av detta. Den praktiska delen behandlas främst i analysdelen och därför präglas analysen av de frågeställningar som varit ledande i det praktiska arbetet med verket. I diskussionsdelen behandlas dock uppsatsens specifika frågeställning.

# Analys

## Beskrivning av det praktiska arbetet

Det praktiska görandet startade som en jakt på inspiration, referenser och kunniga personer på området. Jag fann detta i en mängd olika sammanhang: scenkonstföreställningar, böcker, tidningar, internet, konstmuseer och i samtal med människor i min omgivning. Eftersom jag arbetat mestadels ensam blev detta vägen för att stöta och blöta mina idéer med andras idéer och för att skapa de förutsättningar som blev ramarna för mitt projekt. En annan väg hade kunnat vara att börja testa olika idéer mer förutsättningslöst i repetitioner och experiment, men jag valde att utveckla projektet utförligt på ett teoretiskt plan innan jag testade idéerna i praktiken.

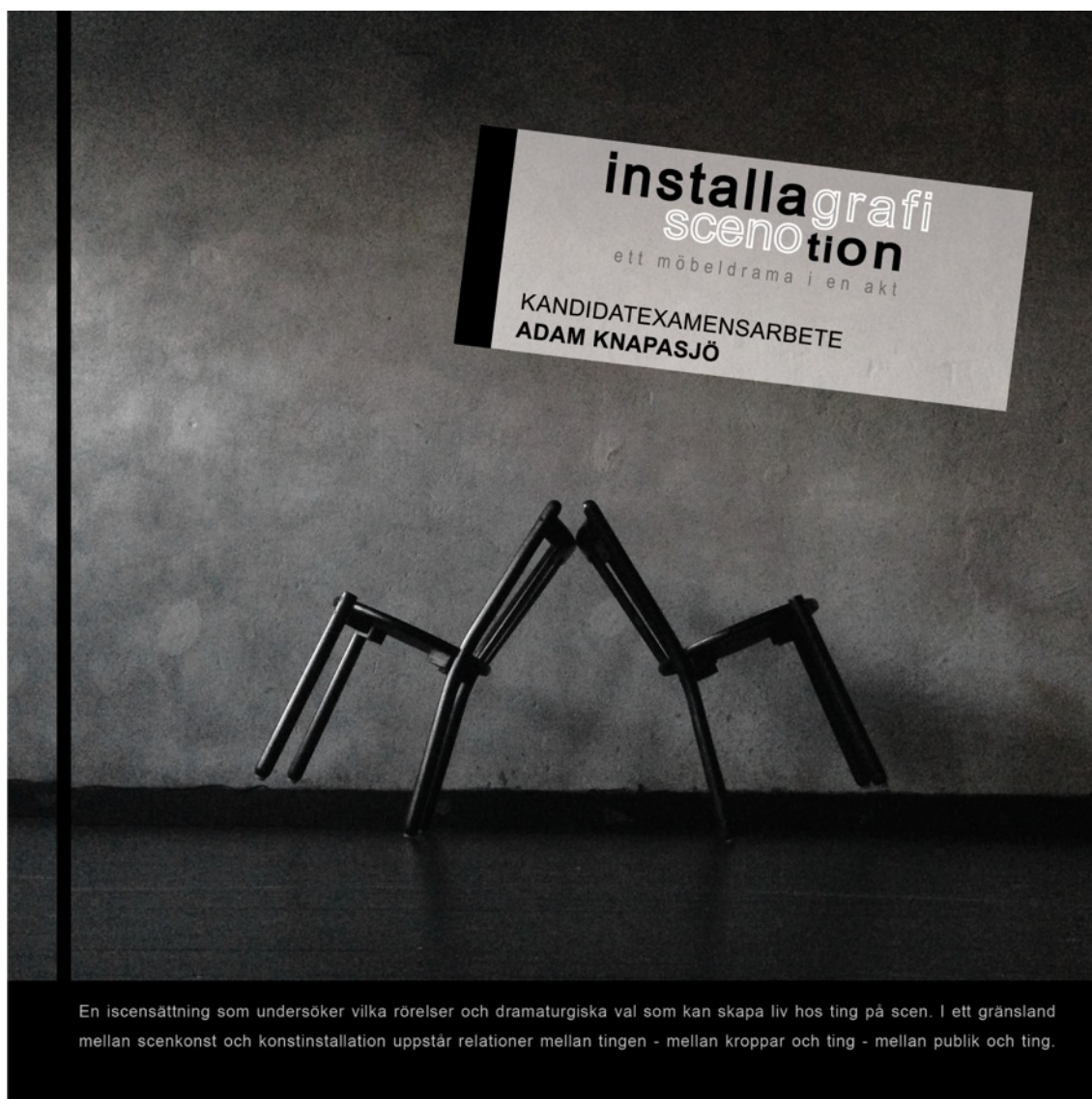
Den blogg som jag startade för projektet (se bilaga 1) blev en bra hjälp för att samla ihop material, få överblick och motivera mig att formulera mina tankar för eventuella okända läsare. En stor del av det förberedande arbetet handlade om att definiera och formulera projektet och den teoretiska bakgrunden för mina handledare samt planera projektets fysiska behov i form av lokal, material, teknik och så vidare.

Jag startade den konkreta genomförandefasen med en slags workshop på Byteatern i Kalmar tillsammans med Bodil Göransson, som är konstnär, dockmakare och regissör. Vi testade olika scenerier och händelseförlopp, utvärderade deras potential och diskuterade olika valmöjligheter för projektets koncept. Efter detta möte hade jag en första skiss på det sceniska förloppet, som sedan kom att revideras många gånger.

Efter denna vecka startade den egentliga repetitionsperioden i spellokalen på Teaterhögskolan. Repperioden bestod av sju dagar, och ensemblen bestod av mig själv samt Sara Ottosson, en före detta student på *Teaterns teori och praktik*, som i ett sent skede blev inkopplad som aktör i projektet. Parallellt med repetitionerna arbetade jag tillsammans med min klasskamrat Liv Kaastrup Vesterskov (som också arbetade med och redovisade sitt projekt i samma lokal) med ljussättning, ljudteknik, marknadsföring, logistik och konstnärliga frågor.

Arbetet mynnade ut i fyra redovisningstillfällen med 15-20 personer per tillfälle (antalet publikplatser var begränsat till 20 per tillfälle).

Denna affisch användes i marknadsföring av redovisningstillfällena:



Arbetsprocessen är dokumenterad genom den blogg jag skrivit (bilaga 1), mina anteckningar i processdagboken (bilaga 2), bildmaterial (bilaga 3) samt en dokumentationsfilm (i författarens ägo).

## Val av innehåll

Projektet syftade till att undersöka metoder för sceniskt berättande, dramaturgi och ett formmässigt koncept. Fokus har alltså legat på *form* och inte *innehåll*. Det var en viktig prioritering för mig för att inte fastna i beslutsångest kring vad projektet skulle förmedla innehållsmässigt. Att arbeta med tydliga gränser mellan form och innehåll är genomgripande viktigt i min konstnärliga verksamhet och så även i detta projekt. Jag

tyckte det var spännande och fruktbart att arbeta med en scenkonstföreställning som präglades starkt av sin specifika form och inte sitt innehåll.

Jag har noterat en brist på användbara ord och begrepp inom scenkonstens syn på relationen form/innehåll. Exempelvis var det för mig väldigt lättande när jag läste och hörde dramatikern och regissören Jörgen Dahlgvist använda begreppet *semantisk utsaga* (Gunnarsson, 2013:16) för att beskriva det konkreta, händelsebaserade innehåll som en scenkonstföreställning ofta förväntas förmedla. *Storyn*, enkelt uttryckt. Att använda uttryck som ”föreställningen handlar om” eller ”historien är” kan lätt dominera upplevelsen av ett scenkonstverk och förminska upplevelsen av verkets form och koncept.

För att undersöka en metod, en form eller ett koncept för scenkonst behövs naturligtvis ett material att arbeta med för att kunna konkretisera undersökningen. I mitt projekt har jag försökt använda arbetsmaterial som på bästa sätt gagnar och synliggör formen, till skillnad från att välja material utifrån dess relevans i dagens samhälle, moraliska aspekter, fascinerande berättelser och så vidare. I upptakten till mitt arbete var min intention att välja en kort text (den litterära definitionen av text; ett manus, en nedskrivna berättelse eller liknande) att arbeta utifrån. Efterhand lämnade jag denna tanke. Jag hittade ingen ingång för valet av text och jag fann ingen motivation för den ena eller andra texten. Då kom idén att istället hitta någon slags inre struktur eller förutsättningar i materialet som kunde skapa ett händelseförlopp.

Eftersom jag vid denna tidpunkt gjort valet att arbeta med möbler som aktörer så började mina funderingar kring användningen av möbler, möblering och inredning. Jag hittade en spännande ingång i de asiatiska inredningsprinciperna *Feng shui*. Där finns system som kodar och grupperar material, färg och form, strukturer för placering av möbler och objekt, tankar kring energiflöden i rum och så vidare. Det var lätt att se den dramatiska potentialen i dessa principer. Systemen i Feng shui kartlägger relationer, konflikter, och karaktärsdrag hos ting utifrån deras utseende och funktion, vilket jag såg möjligt att överföra till objekten i min iscensättning.

Efter att ha skissat på ett upplägg för hur jag skulle överföra dessa principer till scenen insåg jag så småningom att det var ett omfattande och krångligt arbete att anpassa formen till detta innehåll och det stred mot mitt syfte med materialet.

Jag lämnade idén med Feng shui och bestämde mig för en tredje variant; improvisation helt enkelt. Eftersom jag hade valt arbetsmaterial i form av möbler och en viss musik lät jag detta vara förutsättningarna för improvisationerna.

Efter att ha testat och övervägt olika möjligheter utkristalliserades till slut ett slags manus med scener och ett konkret, enkelt händelseförlopp som hade en tydlig start, en utveckling och ett tydligt slut. Vad den semantiska utsagan egentligen var i verket ser jag inte som särskilt betydelsefullt men för mig och min medskapare Sara kretsade narrativet kring de karaktärer vi byggt upp och deras relationer med varandra. Exempelvis beskrev vi verkets början som att Skåpet kommer in, söker kontakt med de andra möblerna, blir avfärdat och drar sig tillbaka i skymundan. Sara och jag skapade en inre logik i verket som framförallt var till för just oss två; ett sätt att beskriva och motivera iscensättningens scenerier.

Jag pratade med personer i publiken efter föreställningarna som hade tolkat och upplevt helt andra berättelser än den som jag och Sara hade i våra huvuden och min intention var också att verkets innehåll skulle vara öppet för många vitt skilda tolkningar.<sup>1</sup>

## Aktörer och ting

Relationen mellan tingen och människorna på scenen har varit det huvudsakliga fokuset för mitt praktiska arbete. Jag har ställt mig frågor såsom: Hur väljer jag ting att arbeta med? Hur gör jag tingen till huvudpersoner? Hur förhåller jag mig som aktör till tingen jag manövrerar? Hur kan jag bidra till att påverka om aktören eller tingen blir intressantast att följa för publiken? Dessa frågor ämnar jag inte svara på i detalj här men däremot redogöra för hur arbetsprocessen kring frågorna sett ut och vilka val vi gjorde i iscensättningen.

Idén att arbeta med möbler på scenen fanns med på ett tidigt stadium i processen. Inspirationen till det kom från flera håll men framförallt var det nog Yoko Onos installation med titeln *Half a room* som på allvar väckte lusten att arbeta med möbler (se blogginlägg från 251113 i bilaga 1). Tidigare under hösten arbetade jag med

---

<sup>1</sup> Ett urval av publikens kommentarer finns i blogginlägg från 271213 i bilaga 1.



andra material (exempelvis växter, vatten, matprodukter) som aktörer i en mindre skala men inför examensarbetet ville jag arbeta med större objekt.

En annan vilja var att jobba med ting som signalerade att iscensättningen höll sig inom teatergenren. Därav tyckte jag att ting hämtade från en klassisk teaterscenografi skulle passa. I valet av möbler väcktes många nya frågor såsom: Vilka ting söker jag egentligen, de som är mest ”mänskliga”? Vad representerar mänskligt isåfall? Eller söker jag ting som är lättmanövrerade? Är det tingens möjliga rörelser som gör dem intressanta?

I slutändan gjorde jag valet utifrån flera olika kriterier där även kombinationen av ting, idéer till scenerier, färger, storlek mm. spelade in. En viktig aspekt i valen av ting var också att jag och Sara snabbt fick idéer på hur vi skulle använda deras olika förmågor. I repetitionsprocessen diskuterade jag och Sara möblernas vilja, handlingar, relationer och konsekvenser av detta; begrepp som vi känner igen från andra repetitionsprocesser med ”vanliga aktörer” (alltså människor och inte möbler).

Jag hade under mitt eget experimenterande med möblerna märkt att det jag fann mest görbart och intressant var att se möblerna som våra dockor och tänka på oss själva som dockspelare. Alternativ till detta skulle ha kunnat vara att flytta möblerna med mekanik, genom snören och rep, fjärrstyrning och så vidare. Med sådana metoder kunde möblerna ha fått vara i ensamt fokus på scenen, utan människor som manövrerar dem. Efter att ha sett Mette Ingvarths dansföreställning *The Artificial Nature Project* blev jag dock påmind om att det finns fungerande metoder för att göra människor på scenen ointressanta till förmån för döda material och ting (se blogginlägg från 131113 och 201113 i bilaga 1).

Att se oss som dockspelare och tingen som dockor var ett val som fick flera följd effekter för oss som aktörer och satte premisserna för hur tingen kommunicerar. Under arbetsdagarna på Byteatern fick jag tips och råd från Bodil Göransson, som är en rutinerad dockmakare och dockspelare, detta var till stor hjälp för att få igång blicken för tingens möjligheter.

Våra kostymer blev en viktig del för att kommunicera våra funktioner på scenen. Jag hade tidigt en tanke om att signalera genom kostymerna att vi på scenen

snarare var tekniker än skådespelare. Även tankarna på oss som dockspelare präglade kostymvalet. Den viktigaste funktionen för kostymerna var att göra oss så ointressanta som möjligt. Vi testade olika varianter och kombinationer för att hitta något som inte skulle dra till sig onödig uppmärksamhet. Det var lite ovant att tänka bortom klassiska scenkostymsideal. Det skulle varken vara snyggt, intressant, stilrent eller karaktärsgivande. Vi fastnade för svarta urtvättade byxor, gråa långärmade tröjor och mörka strumpor. Vi lät bli att ha skor, eftersom dessa skapade en intressantare hållning hos oss och eftersom skosulor genererade oönskade ljud.

Vid tre tillfällen i föreställningen (i början, ungefär i mitten samt i slutet) valde jag att lägga partier där möblerna fick vara ensamma på scen. Genom att förstärka möblernas placering med hjälp av ljuset och musiken skapades dramatiska situationer som kommunicerade på ett annat sätt än när vi aktörer fanns på scenen. Jag upplevde att det var svårt att avgöra hur länge dessa stillbilder (som jag kallade dem) var intressanta att visa innan något nytt hände. Stillbilderna krävde ett helt annat tempo än de scener där vi aktörer fanns med.

Jag insåg potentialen med att låta möblernas placering skapa relationer och situationer när jag under arbetets gång experimenterade med dockskåpsmöbler i olika uppställningar (se bilder i blogginlägg från 051213 i bilaga 1). Stillbilderna var ett sätt att få objekten att kommunicera mer direkt med publiken, att variera formen och att skapa dynamik i scenerierna.

## Verkets logik, struktur och dynamik

Mitt fokus i arbetet med iscensättningen flyttades efterhand, från de tekniska och praktiska momenten till mer strukturella frågor. En förflyttning från regi-tänk till dramaturgi-tänk. För mig har det varit till hjälp att tänka i termer av *verkets logik* och att dela upp verkets logik i den *inre logiken* och den *yttre logiken*. Till den inre logiken hör allt som främst är betydelsebärande för de som skapar och framför verket; ursprunget till verket, teman, narrativ, uppdelningar i scener och akter, formmässiga idéer, val av förhållningssätt och så vidare. Den yttre logiken ser jag som allt som konkret möter publiken; musik, rörelse, scenrum, publikrum, ljus, ljud, affisch, marknadsföring, människor på scenen, människor i scenens omgivning osv.

Uppdelningen inre/yttre har påmint mig om att de visioner jag har i mitt huvud inte nödvändigtvis är det som en publik ska uppleva med det jag skapar. Publiken skapar sina individuella tolkningar som de sedan (förhoppningsvis) låter krocka med andra publikmedlemmars tolkningar eller med de tolkningar som verket kommunicerar genom programtexter mm. Den inre logiken är väldigt praktisk och hjälpande för de som skapar, men det är i slutändan den yttre logiken som ska representera verket för publiken. Ordet logik ger också en påminnelse om att verket har ramar och regelverk och att det är nödvändigt att göra aktiva val i förhållande till dessa, att skapa ett koncept.

I arbetet med *Installagrafi Scenotion* har det varit den inre logiken som fått mest fokus: jakten på en berättelse att utgå ifrån, förhållandet mellan aktör och ting och dramaturgiska val. De dramaturgiska valen har styrts av en mängd faktorer, med olika prioritet. En del av det dramaturgiska arbetet har varit strukturen på berättelsen; den narrativa linjen, vad som berättas när, längden på scener osv. Detta har fått förhållandevis lite fokus i mitt arbete men är å andra sidan den tydligast dokumenterade processen i arbetet eftersom jag antecknat en slags manusskiss som ändrats efterhand i arbetet (se processdagbok, bilaga 2).

Relationen till ett manus kan lätt bli väldigt hårt knutet till arbetet på golvet (enligt min erfarenhet) och detta ville jag undvika. Berättelsen har förändrats i och med våra improvisationer och därmed har också manusskissen ändrats. En annan dimension av att skriva manus utifrån improvisationer är att då sätts fasta ord och namn på scener och händelser, vilket kanske inte sker om arbetet saknar en manustext.

Eftersom vi arbetat utan en regissör eller ständigt yttre öga på arbetet så har det ibland varit svårt att få en uppfattning om helheten och dynamiken. Ett sätt att få struktur på dynamiken och strukturen i verket har varit genom musiken. Jag arbetade med ett urval av musik som var lätt att arrangera om, förlänga och förkorta vilket bidrog till att jag gjorde valet att lägga ett fast ljudspår som löpte under hela föreställningen (tre ljudmoment sköttes dock manuellt av en ljudtekniker, eftersom de föregicks av pauser och dessa var svåra att exakt bestämma i längd).

Dynamiken i händelserna på scenen gick parallellt med dynamiken i musiken och vi som aktörer valde att "gå med" musiken i våra rörelser. Flera scenerier

styrdes av musiken. Ett annat alternativ hade varit att aktivt ”gå emot” musiken för att skapa kontraster och effekter. Detta hade varit intressant att utforska mer.

Musiken hade tre huvudsakliga funktioner; ett tidsmått för scener och hela verket, en stämninggivande ljudmatta samt en motiverande kraft för rörelser och händelser. Genom detta fick musiken stor påverkan och makt över verket. Musiken blev i själva verket den tydligaste dramaturgiska beståndsdel.<sup>2</sup>

## Inspiration

I formandet av projektet och under arbetets gång har jag haft många olika källor till inspiration. En del av källorna har påverkat verkets innehåll och utformning, andra har varit stöd för mitt tankearbete och andra har bara funnits med som referenspunkter. Vid ett specifikt tillfälle i arbetet förstod jag att mina preferenser och idéer är styrda av omedvetna inspirationskällor i högre grad än jag trott. Det var när jag fick en fråga om vilken färg ett ljusfilter skulle ha och utan att ha funderat eller ens haft en idé tidigare så visste jag exakt vilken nyans jag ville ha. I efterhand har jag sett att den nyansen återfinns i bilder och verk som jag haft som inspiration. Denna händelse fick mig att mer medvetet reflektera över mina konstnärliga inspiratörer.

I de konstnärliga valen har jag hittat verk och idéer hos koreografen Mette Ingvarsen, dockmakaren/konstnären Bodil Göransson samt konstnären/performanceartisten Yoko Ono som inspirerat mitt arbete. På ett mer teoretiskt plan har jag fått näring från flera texter av regissören/kompositören Heiner Goebbels, artikeln *The Body as the Object of Modern Performance* av dramaprofessorn Jon Erickson, antologin *Koreografier* samt i boken *A Choreographer's Handbook* av koreografen Jonathan Burrows (titlarna återfinns i källförteckningen).

---

<sup>2</sup> För beskrivning om valet av musik och dess funktion i verket, se blogginlägg från 201213 i bilaga 1.

# Diskussion

Arbetet med *Installagrafi scenotion* har givit mig nya kunskaper om scenisk kommunikation och hur en dramaturgi kan föra en arbetsprocess framåt. Här kommer jag nu att diskutera modeller för dramaturgisk förståelse mot bakgrund av mitt gjorda arbete och med stöd från andra källor.

## Dramaturgiska modeller

Modeller, formler och liknande verkar ha en svårighet att bli accepterade inom scenkonstens sfär. Förmodligen för att de ofta förenklar, reducerar och strukturerar och detta kan upplevas som hindrande i ett konstnärligt arbete. Jag tror inte på teoretiska modeller som allsmäktiga och ständigt fungerande utan snarare som nycklar för att öppna för nya förståelser och som metaforer för annars svårgreppbara och svårdefinierade områden.

En enkel och allmängiltig definition av ”dramaturgisk modell” har jag inte funnit men jag tänker att begreppet rymmer alla slags förklarande förenklingar och visuella uttryck av ett verks sceniska strukturer.

Barbro Smeds, professor vid Stockholms Dramatiska Högskola definierar ett antal dramaturgiska modeller, till exempel de aristoteliska berättaridealerna, Tjechovs polyfona dramaturgi eller Brechts episka dramaturgi (Smeds 2005:21-24). Samtliga av Smeds exempel grundar sig på skriven dramatik och modellerna har därmed en litterär utgångspunkt. Etablerade dramaturgimodeller för icke textbaserade verk är mer sällsynta. Smeds har pekats på andra möjliga vägar till dramaturgisk struktur, exempelvis att använda formen som en metafor för innehållet, att använda sig av vokabulärer från andra områden än teaterns (exempelvis termer lånade från musik eller fysik) och ger tips på hur ett collageverk kan struktureras för att förmedla en helhet (Smeds 2004:56-70).

Två av de senast publicerade praktiska handböckerna i dramaturgi är *The Process of Dramaturgy, A Handbook* (Irelan, Fletcher och Dubiner 2010) och *The Art of Active Dramaturgy* (Brown 2011). Jag finner få modeller för sceniska strukturer i dessa böcker, vilket är anmärkningsvärt då min erfarenhet av praktiska guider i scenkonstarbete är att de ofta använder sig av olika slags förenklade system för att

förmedla de större, bakomliggande tankarna. Irelan, Fletcher och Dubiner presenterar checklistor för att identifiera innehåll och kontext i ett verk samt ger två exempel på dramaturgisk struktur från verkliga uppsättningar (2010:39-56). Dock är även dessa uppenbart låsta vid talteaterns konventioner och har utgångspunkt i en dramatisk text. Jag fann ingen användning för dessa böcker i mitt praktiska arbete eller ingångar för att applicera deras metoder för att analysera mitt verk.

Bristen på dramaturgiska modeller för icke textbaserade verk är en följd av att dramaturgi är tätt förknippat med den dramatiska texten och en litterär syn på en föreställnings innehåll. Detta har dock ändrats under de senaste decennierna och behov av andra synsätt på dramaturgi har uppstått. Enligt den australiensiska dramaturgen och lektorn Peter Eckersall har samtida dramaturgi rört sig bort från den litterära synen: ”Professional dramaturgy has [...] moved beyond literary modes of production into new fields of performance, dance and technical and production work.” (2006:288). I förordet till temanumret *Dramaturgi* av den danska teatertidskriften *Peripeti* utvecklas detta vidare:

Dramaturgi er et begreb, som dækker forskellige områder, ligesom dramaturgens job dækker mange forskellige områder. Det mest udbredte er nok tekstdramaturgien, som er struktur og komposition i den dramatiske tekst. (...) Tekstdramaturgien er imidlertid kun én tradition. Dramaturgens rolle og status i forbindelse med produktionsformer som f.eks. devising og performanceteater er en anden end i det dramatiske teater. Dramaturgen skal ikke længere blot agere advokat for teksten i snæver forstand, men også være fortrolig med de fortællemuligheder, som er forbundet med andre medier.

(Redaktionelt forord 2008:3)

En dramaturgisk riktning som fått alltmer erkännande och uppmärksamhet är den som använder sig av en musikalisk förståelse av den sceniska helheten. Ett viktigt bidrag till etablerandet av denna riktning är den nyutkomna antologin *Composed Theatre* (Rebstock och Roesner 2013). Begreppet ”Composed Theatre” används i detta sammanhang för att definiera strategier, tekniker och sätt att tänka i ett verk och dess framställningsprocess som är präglade av musikalisk komposition där de enskilda elementen i verket i princip är jämställda med varann så att inget element endast har i uppgift att understödja något annat. Arbetsprocesserna är kollektiva och inte styrda av traditionella faser och innehåller ofta experimenterande och skapandet av nytt material. Slutligen poängteras att ”Composed Theatre” är en genre som egentligen endast

existerar vid framträdandet eftersom det först är då som alla delar kommer samman (Rebstock och Roesner 2013:20-21).

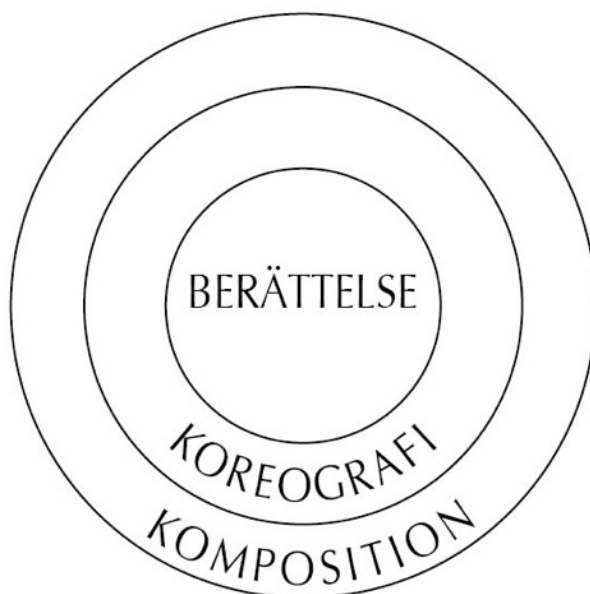
De musikaliska referenserna i *Composed Theatre* kan ses som en metafor för synen på materialet och syftar inte på ett krav att använda sig av musikvokabulär, skriva partitur istället för manus eller liknande. Detta dramaturgiska synsätt är det jag hittat som bäst behandlar och beskriver den typ av produktioner och tillvägagångssätt som jag intresserar mig för.

Behovet av att tänka utifrån en modell kom till mig under arbetet med *Installagrafi scenotion*. Framförallt var det under perioden då jag arbetade på en berättelsestruktur utifrån Feng shui som jag reflekterade över berättelsens beståndsdelar och olika sätt att kommunicera på. Mina idéer kring Feng shui bottnade i att där fanns en tydlig och konkret ”värld” av förutsättningar, regler och relationer. Efterhand insåg jag dock att det var just detta som jag försökt undvika; en hård struktur som ska fyllas med innehåll, till skillnad från det omvända, ett innehåll som kan skapa en struktur.

Kanske är det just där som svårigheterna med dramaturgi för dans, mim, performance och så vidare har sin kärna; att hitta en form som inte upplevs komma utifrån och styra materialet utan som bygger på materialet självt och främjar materialet. Detta ligger nära begreppet *new dramaturgy* som bland annat dramaturgen Marianne Van Kerkhoven använder sig av: ”One of the fundamental characteristics of what we today call ‘new dramaturgy’ is [...] a process-orientated method of working; the meaning, the intensions, the form and the substance of a play arise during the working process.” (Eckersall 2006:288). Utifrån dessa tankar har jag konstruerat en egen dramaturgimodell.

## ”Scenkonstverkets tre delar” - modell för dramaturgisk förståelse

### Scenkonstverkets tre delar



Jag vill klargöra vad modellen gör anspråk på att vara och i vilka sammanhang den skulle kunna användas. Det är en modell för förståelsen av den inre logiken i ett verk och denna logik angår huvudsakligen de personer som är delaktiga i det konkreta skapandet av ett scenkonstverk. Som jag ser det är det inget självändamål att publiken (eller andra personer som kommer i kontakt med verket) uppfattar och förstår den inre logikens dramaturgiska struktur. Framförallt har den inre logiken i uppgift att skapa mening, helhet och kommunikationssätt för de som skapar verket. Vidare tänker jag att det är en modell som säkerligen inte passar för användning på alla slags verk och arbetsprocesser. Därför ska jag precisera vilka typer av verk som jag tror att modellen skulle kunna vara användbar för.

Precis som i definitionen av ”Composed Theatre” (se ovan) tänker jag att jämställdheten mellan berättarelementen är en viktig del för att kunna applicera denna typ av dramaturgiska tankesätt på. Om ett element (exempelvis rörelse eller musik) har en förfördelad position i verket så behöver den dramaturgiska strukturen förhålla sig till detta och därmed är balansen mellan elementen förskjuten. Utifrån detta kommer också kravet på att verket bör ha flera berättande element för att vara lämpligt att strukturera utifrån modellen. Jag tror inte att modellen passar för verk som innehåller talade eller



skrivna ord, eftersom min erfarenhet är att texten och språket lätt tar överhanden i tolkningen av verkets alla element. Naturligtvis kan språket och orden behandlas precis som vilket annat element som helst och behöver inte bära på en semantisk utsaga eller logisk berättelse överhuvudtaget. Men, kampen mellan text och rörelse är inte på samma villkor: "Ofta kan man uppleva att texten vinner, att texten liksom ändå bildar förutsättningen för tolkning." (Smeds 2005:56). Genremässigt tänker jag att modellen främst gagnar experimentella former av blandscenkonst, såsom performance, mimiska verk eller verk som gränsar mellan (minst) två olika konstformer.

Modellen har tre beståndsdelar; *berättelse*, *koreografi* och *komposition*. Trots att dessa tre ord skulle kunna ses som kopplade till specifika konstuttryck (teater/litteratur, dans och musik) så är min intention att de inte ska göra det. Exempelvis kan *koreografi* likaväl gälla ljussättning eller kostymval som kroppslig rörelse. De tre delarna har ingen inbördes rangordning utan är tre likvärdiga beståndsdelar som tillsammans skapar den dramaturgiska helheten. I den grafiska modellen har jag placerat *berättelse* i centrum (många föreställningsidéer har sitt ursprung där), omgivet av *koreografi* (det fysiska uttrycket/mediet mellan berättelse och komposition) och ytterst *komposition* (som kan ses som den omslutande helheten i verket).

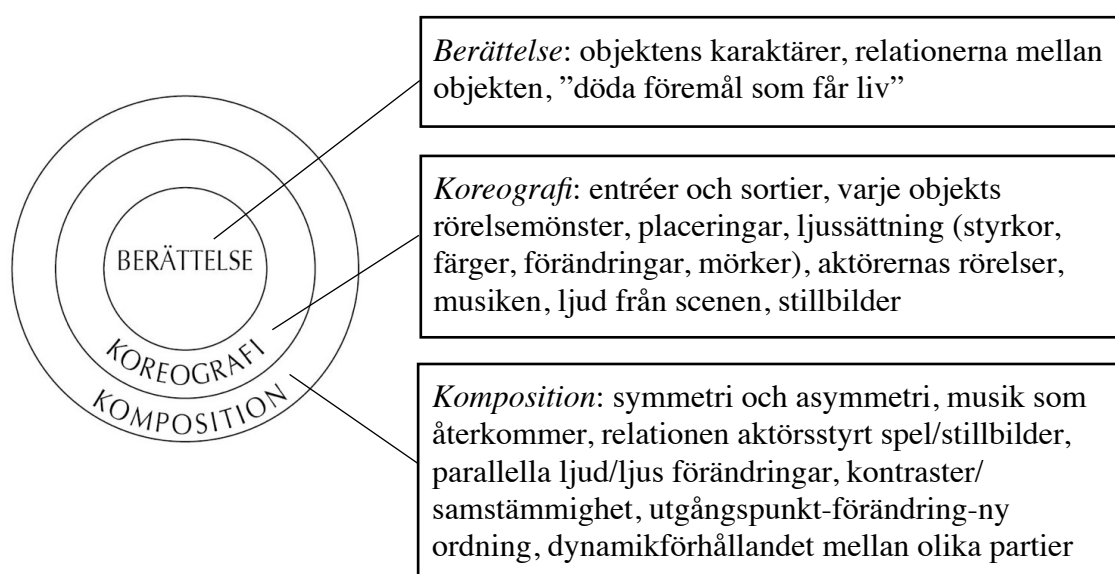
*Berättelse* är material eller idéer som verket är influerat av eller bygger på, oavsett om det är en semantisk utsaga eller ett löst tema som varit inspiration för processen. *Berättelse* kan också ses som förhållandet mellan verkets händelser och scenerier; den förståelse av dessa som utformarna av verket skapar sig. Även hur verket relaterar och förhåller sig till omvärlden och verkligheten utanför verket är en del av *berättelse*.

*Koreografi* är verkets konkreta rörelser och händelser: fysiska rörelser på scenen, händelser och punkter, moment och perioder, förändringar och utvecklingar inom verket; i stort sett alla fysiska uttryck som går att se och höra. *Koreografi* kan också vara abstrakt, till exempel i mening av tänkt koreografi såsom motrörelser, viljan till särskilda händelser, pauser och tystnader.

*Komposition* är strukturen på helheten och dynamiken mellan de olika elementen och beståndsdelarna. Det vill säga tempo, rytm och färger i verket. Ordet komposition kan exempelvis associeras till kompositionen av musik, kompositionen av en tavla eller kompositionen av en maträtt.

Dessa tre begrepp och deras funktion kan ytterligare förklaras genom att översätta dem till en metafor, nämligen matlagning. *Berättelse* är namnet på maträtten, dess historia, traditioner, associationer och förväntade sammanhang. *Koreografi* är ingredienserna, kryddorna och tillagningssättet. *Kompositionen* är att smaka av, balansera smakerna och att utforma hur rätten ska serveras.

Modellen har uppkommit i mina reflektioner efter arbetet med *Installagrafi scenotion* och var ingen medveten strategi jag arbetade utifrån i projektet. Dock kan det vara intressant att i efterhand se hur projektets inre logik skulle kunna delas upp utifrån modellen:



Denna uppdelning belyser verkets logik på ett sätt som både ger en bild av helheten och information om beståndsdelarna. Mina tankar kring dramaturgin i *Installagrafi scenotion* är lätt överförbara till denna modell.

Användningsområdet för modellen kan skilja sig åt beroende på om det används för en enskild dramaturg, för ett konstnärligt team eller för en utomstående som vill förstå verkets tillkomst och uppbyggnad. För en dramaturg kan det vara ett sätt att organisera arbetet med ett verk, se en helhet och ett sätt få idéer och motivera val. För ett konstnärligt team kan modellen vara en grund för att kommunicera kring verkets dramaturgi och skaffa sig gemensamma målbilder. För en teatervetare, kritiker eller intresserad publikmedlem kan modellen skapa ny förståelse för tolkningen av verket och ge insikt i produktionsprocessen och konstnärernas idéer.

Nackdelar jag ser med modellen är att de tre begreppen är tätt kopplade till olika konstformer och konstnärliga uttryck och därför begränsar en vidare förståelse av dem. Jag har övervägt andra ord; *mening* eller *dramaturgi* (istället för *berättelse*), *beståndsdelar* (istället för *koreografi*) och *arrangering* (istället för *komposition*), men dessa ord har inte samma associativa kvalitéer som de jag valt och inte heller samma estetiska förankring.

Modellen kan också feltolkas som om att den delar upp en konstnärlig helhet i tre separata bitar, som inte bygger på varann. Genom att använda cirkulära former i grafiken vill jag poängtera att så inte är fallet; modellen är en ”innehållsförteckning” över ett verks inre logik men den säger inget om proportioner eller inbördes hierarkier.

Barbro Smeds konstaterar att: ”Sist och slutligen är det bara den praktiska användbarheten som ger något påstående ett värde.” (Smeds 2005:8). På liknande vis vill jag sist och slutligen poängtera i denna uppsats att det är användbarheten som är i fokus för min modell och min syn på dramaturgi. Därför är jag nu nyfiken på hur andra med dramaturgiskt intresse ser på min modell och hur den skulle kunna användas i praktiken. Jag skulle också själv vilja tillämpa modellen i arbetet med ett nytt verk och se på vilka sätt den kan vara till hjälp och ligga till grund för vidare formulering av alternativa scenkonstdramaturgier.

## Sammanfattning

Kandidatarbetets praktiska del undersökte scenisk form, relationen mellan levande aktörer och döda ting, verkets inre logik och de dramaturgiska val som skapar logiken. I arbetet med projektet uppstod ett behov av en modell för dramaturgisk förståelse. På grund av de starka traditionerna av textbaserad dramaturgi finns en brist på etablerade modeller för dramaturgisk förståelse av icke textbaserade verk. Genom den presenterade modellen med de tre beståndsdelarna berättelse, koreografi och komposition gör jag ett försök till en modell som strukturerar det befintliga materialet i verket, utan att göra anspråk på att styra materialet att passa formen. Modellen är tänkt att användas främst i det praktiska arbetet med ett verk och därför är min förhoppning att jag den ska testas i praktiken och därefter vidareutvecklas.

# Källförteckning

Brown, Lenora Inez (2011). *The Art of Active Dramaturgy*. Newburyport: Focus Publishing/R. Pullins Company

Burrows, Jonathan (2010). *A Choreographer's Handbook*. London: Routledge

Eckersall, Peter (2006). *Towards an Expanded Dramaturgical Practice*; artikel i *Theatre Research International*; volym 31, nummer 3, sida 283-297

Caprioli, Cristina & Wallenstein, Sven-Olov (red.) (2008). *Koreografier*. Stockholm: Raster

Erickson, Jon (1990). *The Body as the Object of Modern Performance*; artikel i *Journal of Dramatic Theory and Criticism*; volym V, nummer 1, sida 231-242

Goebbels, Heiner (2012). *Research or Craft. Nine Theses on Educating Future Performing Artists*; Artikel i *PAJ: A Journal of Performance and Art*; volym 35, nummer 1

Gunnarsson, Björn (2011). *Över alla gränser*; artikel i *Tonsättaren*; nr 4-2011, sida 13-16

Irelan, Scott R, Fletcher, Anne och Dubiner, Julie Felise (2010). *The Process of Dramaturgy, A Handbook*. Newburyport: Focus Publishing/R. Pullins Company

Lehmann, Hans-Thies (2008). *At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler*; artikel i *Peripeti*; nr 10-2008, sida 5-8

Rebstock, Matthias och Roesner, David (red.) (2013). *Composed Theatre, Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect

*Redaktionellt förord* (2008). Artikel i *Peripeti*; nr 10-2008, sida 3-4

Smeds, Barbro (2005). *Dramaturgi: om strukturer i dramatik och sceniska verk - formens innehåll och innehållets former*. 3. uppl. Stockholm: Dramatiska institutet

## Bilagor

Bilaga 1: Utdrag från bloggen

Bilaga 2: Processdagbok

Bilaga 3: Föreställningsbilder och affisch