

Anders Carlsson

# DET REALAS TEATER

Strategier för vitalisering av teatern

Magisteruppsats

Handledare: Erik Rynell

Examinatorer: Staffan Göthe, Rikard Schönström

Oktober 2008



LUNDS UNIVERSITET  
Teaterhögskolan i Malmö

**DET REALAS TEATER**  
**STRATEGIER FÖR VITALISERING AV TEATERN**

Magisteruppsats av Anders Carlsson



**LUNDS UNIVERSITET**

Teaterhögskolan i Malmö

Oktober 2008

# INNEHÅLL

1. Introduktion .....	4
1.1 Frågor och material – det diskursiva subjektet .....	7
1.2 Presentation av teaterföreställningar .....	12
1.2.1 <i>Ladainha</i> .....	13
1.2.2 <i>Den sista människans resa gjord obrukbar</i> .....	14
1.2.3 <i>Best of Dallas</i> .....	15
1.2.4 <i>Foajéscenen</i> .....	16
1.2.5 <i>The Rise and Fall of the Roman Empire</i> .....	17
2. Skiftet – en idé om förändring.....	19
2.1 Konsten som en verklighet för sig.....	21
2.2 Konsten som motstånd .....	26
2.3 Struktur och differentiering .....	27
3. En teaterkonst i förändring.....	29
3.1 Dramats ideologi .....	32
3.2 Dramat och drömmen om renhet.....	34
4. Det anti-auktoritära projektet.....	36
4.1 Différence och den normaliserande sanktionen .....	37
4.2 Begären och den repressiva avsublimeringen.....	40
5. Kontexten som teaterhändelsens villkor .....	44
5.1 Kontext Varufetischism .....	45
5.2 Kontext Medialisering.....	48
5.3 Kontext Mångfald .....	50
6. Strategier för en real teater .....	56

6.1 Representabilitet .....	58
6.2 Negativitet .....	59
7. Efterord .....	64
Referenser .....	66
Appendix - Pressklipp .....	68

# 1. Introduktion

En belgisk teaterkritiker vid namn Wouter Hillaert besökte den svenska teaterbiennalen i Örebro (2007) och gjorde två reflektioner. Den första gick ut på att det urval som biennalen presenterade som aktuellt och uppkäftigt var så pass lydigt i förhållande till en psykologiskt realistisk tradition att han ställde sig frågan vad som egentligen hänt svensk teater sedan Strindbergs tid. Det han såg tycktes märkligt isolerat från den utveckling som präglar teatern i centraleuropa. Den andra reflektionen rörde något som Hillaert uppfattade som specifikt svenskt: en upptagenhet vid och ett hyllande av det öppna, jämlika och demokratiska samtalet. Han upplevde att den svenska teatern uppfattar teatertrummet som demokratins förlängda arm. Men i Hillaerts ögon tycktes denna officiella självbild dölja en rädsla gentemot ”den andre” som man påstår sig vilja bjuda in.

Er teatret i Sverige demokratiets forlengede arm? Snarere ser vi en bestående naturalistisk scene der et splittret forhold till makten møter en undertrykt mistro mot 'de andre' som også vil ha sin del av kaken. Iført mine flamske briller vil jeg hevde at det er tid for en *ekte* revolusjon i svensk teater (Hillaert 2007:43).

Under 2007 kallade tidskriften *Visslingar & Rop* till en samtalsserie på temat ”Varför i helvete är vi så jävla fega här för?” i syfte att diskutera mod, feghet och risktagande inom teatern. Initiativtagaren och redaktören Danjel Andersson hävdade att bra teater skapas när vi tänjer på gränser och ifrågasätter konventioner och att en förutsättning för att det ska ske är de som skapar teatern vågar utsätta sig själva och sin publik för det oskyddade. Men problemet är, konstaterade han, att alla håller med om ovanstående resonemang (Andersson, 2007:8). Många är alltså överens om att svensk teater borde förnya sig genom att ifrågasätta gränser och konventioner, men väldigt få gör just detta. Varför är det så?

Jag tror att de här iakttagelserna indikerar en paradox i den svenska teaterns självbild. Många aktörer inom svensk teaterkontext vill identifiera sig som ”underdogs” eller rebeller. Att framstå som nyskapande och ifrågasättande är åtråvärt, men man vill inte ta riskerna och konflikterna det kanske innebär. Många vill *ta ställning för* eller *identifiera sig med* ”den andre” – representerat av kvinnan, invandraren, den homosexuella eller något annat icke normativt undantag, samtidigt som man i sina handlingar reproducerar en ålderstigen, feg och undvikande tradition. Den traditionen återspeglas i såväl den estetik som är förhärskande som i de maktförhållanden som strukturerar teatern. Jag tror också att problemet är djupt rotat på flera olika nivåer av det

svenska teaterlivet: de stora institutionerna, teaterhögskolorna, de fria grupperna, bidragssystemet, amatörteatern, kritikerkåren, teaterforskningen etc. Sammantaget, menar jag, präglas de strukturerna som binder den svenska teatern vid den här självbilden en hegemonisk trogenhet gentemot vissa sanningar som inte kan eller får ifrågasättas.<sup>1</sup>

Jag arbetade i sju år med teatergruppen Teater Terrier och idag har den gruppen omvandlats till Institutet – en utveckling jag har drivit på och varit ytterst ansvarig för. Ovanstående problem med teaterns självbild har också varit, och fortsätter att vara, mitt eget problem: Jag är djupt påverkad och formad av de strukturer är förknippade med mitt problem. Omvandlingen från Teater Terrier till Institutet är ett försök till förändring. Den här uppsatsen handlar om förändringsprocessen och de idéer och strategier som motiverat den.

Teatergruppen Institutet har bara funnits sedan årsskiftet 07/08. I skrivande stund räknar jag ett drygt halvår. Institutets första säsong presenterade fem premiärer i serien *The Rise and Fall of the Roman Empire* – fem engångsföreställningar med tre veckors mellanrum. Vi använde oss av den urbana festens rituella dramaturgi som kontext för en undersökning av sexualitet och makt. I samarbeten med Malmös mest vitala klubbarrangörer iscensatte vi Institutet som ett Romarrike som upplöste de flesta invanda mönster för en teater-kväll. Vi erbjöd ett rum där publiken själva i sitt agerande och relaterande fick möjlighet att utforska temat makt och sexualitet. Vi förändrade villkoren för att producera och uppleva teater i syfte att återupptäcka den. Vi ville också låta teaterns handling uppstå i ett gränsområde mellan fiktion och social verklighet. Vi försökte utsätta oss själva för det traumatiska temat för att kunna tala om en egen erfarenhet och inte bara i största allmänhet. Sammantaget syftade dessa grepp till att aktualisera temat makt och sexualitet i själva teaterritten, vilket betyder att vi inte längre bara talade om något utan iscensatte något.

Serien väckte debatt om huruvida skattemedel ska finansiera strip-kurser åt skådespelare, men också diskussioner av det mer seriösa slaget när termen *postdramatisk teater* plötsligt trängde in i de svenska teaterkritikernas medvetande. Diskussionen om det postdramatiska bär på en idé om ett skifte, vilket etablerar en skillnad mellan det traditionella och något annat som håller på att bryta fram. Därför innehåller diskussionen ett mått av ifrågasättande av vad som verkligen är nytt, vad

---

<sup>1</sup> Hegemoni kan förstås som en härskande ideologi vars värderingar uppfattas och hävdas med styrkan av en sanning, med följden att andra uppfattningar blir ”fel” eller ”omoraliska”. Ett exempel på en hegemoni kan vara sveriges mångkulturalism. I avhandlingen ”The imagined versus the Real other” menar Aje Carlbom att mångkulturalismen är en ideologi som framstår som en sanning, vilket omöjliggör ett kritiskt ifrågasättande (Carlbom 2003).

som kanske bara är skenbart nytt, vad som tillhör det förgångna, och vad som är bra eller dåligt med de nya influenser som påverkar samtidsteaterns utveckling.

Jag skulle gissa att detta är en diskussion som kommer att präga det svenska teatersamtalet under en tid framöver, och att den diskussionen kommer att synliggöra skillnader mellan olika förhållningssätt till teaterkonsten. Förhoppningsvis kommer det synliggörandet att vitalisera samtalet om teater och skapa ett rymligare teaterbegrepp, som ger både utövare och publik en möjlighet att upptäcka teatern på nytt. En annan sida av den utvecklingen är att då olika uppfattningar om teater förtydligas, synliggörs klyftan och intressekonflikten mellan dem som välkomnar ett ifrågasättande och en utveckling av teatern och dem som helst inte vill ha denna utveckling. När teaterbegreppet omformuleras hotas nämligen också de strukturer som fördelar privilegier i teatervärlden, och många har anledning att försvara de idéer som utgör det intellektuella rättfärdigandet av den för tillfället rådande fördelningen av privilegier och positioner. Det nya inom teatern är alltså inte bara intressant som ”det nya” utan även som ett maktkritiskt perspektiv som vill ifrågasätta hegemoniska tendenser.

Institutet bildades som en fortsättning på Teater Terrier, men också som ett ifrågasättande av de kulturpolitiska villkoren som gjorde Teater Terrier möjlig. Det är därför inte bara en estetisk förändring som skiljer Institutet från Teater Terrier. För att förändra och vitalisera teatern har Institutet försökt hitta nya sätt att producera teater på. För Institutet är teaterns process, den intersubjektiva kommunikationen givet en specifik kontext, det som definierar vad verket är. Det räcker inte att byta förpackning på samma gamla produkt, själva idén om teater måste dissekteras och återuppträffas om vi ska kunna tala om någon verklig förändring.

Den förändringsprocess som är fokus för den här uppsatsen, har varit den mest dynamiska och intressanta perioden hittills i mitt arbete med teater. Jag uppfattar Institutets arbete som en del av ett större sammanhang där förändringsprocesser pågår på olika nivåer i teatervärlden. I Sverige är Institutet pionjärer genom att vi kräver utrymme för experimentet och genom att ta konflikter. I själva verket är det synliggörandet motsättningar som är Institutets grundläggande ärende. Och detta uppdrag är formulerat i relation till en kontext (teatervärlden och den kulturintresserade medelklassen) där jag upplever att de flesta inblandade försöker undvika synliggöranden.

Att använda teaterns processer för att synliggöra konflikter är förstås ett arbete med maktstrukturer, vilket idag är ett självklart perspektiv för många aktörer i teatervärlden. På förhållandevis kort tid har teatern blivit en arena där kvinnors, invandrades eller andra marginaliserade identiteters utrymme förhandlas. Kön, etnicitet och sexuell läggning har blivit en

fråga för teatern liksom för andra områden i samhället. Logiken är ofta att kulturen ska spegla samhället. När samhället präglas av mångfald ska också teatern göra det. Vad jag tycker saknas i dessa sammanhang är ett kritiskt förhållningssätt till mångfaldens ideologiska projekt. Jag saknar också konstnärer som är självständiga i relation till de sociala beställningar som det mångkulturella samhällets ideologier formulerar. Jag saknar också strategier för hur man ska jobba med maktfrågor på ett konstnärligt sätt. Det är förhoppningsvis där Institutets arbete och den här uppsatsen kan göra en insats. Inte som ett korrekt svar på en fråga, men kanske som ett fördjupat perspektiv.

## 1.1 Frågor och material – det diskursiva subjektet

Teater utspelar sig i det sociala och är en relationell process. Syftet med det sociala och relationella perspektivet är att klä av teatern dess fiktiva överbyggnad för att upptäcka och undersöka nya överbyggnader i det sociala. Teatern lämnar därmed sina självklara begrepp om bl.a. berättelsen, fiktionen eller rollen för att återupptäcka dem utanför den dramatiska bubblan.

Vad är en teaterföreställning? Vad är en människa? Vad är ett subjekt? Vad handlar den här uppsatsen om? Vem är jag? För mig är de många frågorna egentligen en och samma. I frågan som form finns teaterns grundläggande och existentiella dimension, vilket är det samma som livets fråga. När en konstnärlig frågeställning formuleras, kommer den att hota min självbild i någon mån, annars är det inte en konstnärlig fråga för mig. I min vision om teatern och teaterhändelsens betydelse är den människa som står i fokus alltid en enda människa – subjektet. Begreppet *subjekt* förutsätter egentligen inte begreppet *människa* eller humanismen – den ideologi som sätter människan i centrum av universum. I centrum finns istället scenens tomhet och frågan om vad som ska hända. Jag uppfattar den frågan som djupt provocerande för alla inblandade. Det har roat mig att göra en koppling mellan teatern och filosofin med hjälp av den slovenske filosofen, sociologen och psykoanalytikern Slavoj Žižek. Han menar att *frågan som form* föregår subjektet (Žižek, 2001:205). Att subjektet blir till som en försvarsreaktion på en fråga. Žižek menar att frågans form är obscen i en alldeles specifik betydelse: den vill veta något som inte låter sig formuleras. Frågans form exponerar, blottlägger och invaderar min mest intima sfär (Žižek, 2001:205). Det obscena innebär en överladdning, en våldsamt som utsätter, blottlägger och tränger sig på. Den självklara reaktionen på en sådan fråga är fysiska skamsymptom – vi



rodnar och sänker blicken, som ett barn som fått frågan: Vad har du gjort? Oavsett om vi har ett giltigt svar eller inte har vi redan reagerat på begärets nivå.

Kanske har jag använt teatern som en plats där Žižeks obscena fråga formuleras och blir tydlig, men jag har också försökt vända frågan mot makten – mot den instans som kräver ett svar. Vad händer när frågan riktas tillbaka mot den punkt ur vilken den först formulerades? När barnet ställer den skenbart naiva frågan: ”Varför är himlen blå?” och den vuxna instansen inte har ett svar? Är det inte så att barnet egentligen skiter i varför himlen är blå? Kanske är det så att frågan egentligen inte vill ha ett svar utan vill uppmärksamma en fundamental impotens hos den vuxne. I så fall är frågan ämnad att få till stånd ett erkännande av en fundamental okunskap vi alla delar.

Skulle teatern kunna finna sig själv i okunskapen? Kan teater vara en kollektiv rit där vi låter de existentiella frågorna klinga ut, utan att vi försöker hjälpa varandra att undvika den smärta som dessa frågor nödvändigt väcker?

Frågorna för den här uppsatsen tar alltså avstamp i en konstnärlig och existentiell dimension, och de har uppstått i mitt arbete som regissör, skådespelare och konstnärlig ledare för Institutet. På ett mer konkret plan har jag sökt en ny strategi för den teater jag själv är engagerad i. I det stora perspektivet berör frågan teaterns roll i samhället, om kulturpolitik och om vanornas makt inom teaterbranschen. I det lilla perspektivet kan det handla om att uppfinna nya metoder för skådespelaren eller regissören när vi inte längre sysslar med att konstruera en trovärdig fiktion, förmedla en berättelse eller skapa berörande människoporträtt. De filosofiska frågeställningar som inledde detta avsnitt är den röda tråden i detta sökande, och präglar sättet jag hanterar problemen på, både i det stora och det lilla perspektivet. Anledningen till att jag velat ta ett så grundläggande grepp är att jag upplever att det är nödvändigt om man vill åstadkomma någon verklig förändring. Man bör alltså förstå det greppet i relation till en tendens i samtiden att vilja identifiera sig med förändring och rebellskap samtidigt som många krafter verkar för att omöjliggöra just de förändringar som det talas om.

Den här uppsatsen är ett försök att reflektera över och förmedla det tankegods som varit näringen för skiftet från Teater Terrier till Institutet. Det är konstnärliga erfarenheter som utgör bakgrunden till skiftet och det är konstnärliga metoder och processer som har utforskat och etablerat förändringen. Här infinner sig ett problem för både min uppsats och en processororienterad konstnärlig forskning generellt. Vad är egentligen objektet för undersökningen? Vilket är mitt material? Att utgå från de teoretiska texter som inspirerat processerna vore en reduktion och ett misskännande av den kommunikativa gruppprocess ett

konstnärligt arbete på teatern innebär. Att utgå från föreställningarna jag regisserat under övergångsperioden våren 2006 till våren 2008, vore också problematiskt eftersom jag då skulle framhålla teaterföreställningen som ett objekt som går att studera skilt från sin kontext och sin process. Särskilt eftersom Institutets konstnärliga undersökning har problematiserat teaterföreställningens status som produkt, som objekt och som upprepning. Vi har försökt återföra varje tendens att förutsätta fixa och definitiva identiteter till rörelsen, processen och nuet. Institutets teaterbegrepp innebär att teaterhändelsen blir till i relationer mellan idéer, konstnärer och kontexten.

Uppsatsens fokus ligger alltså på vad som motiverat och drivit förändringen, inte på de enskilda konstnärliga verken. Men något bör ändå sägas om teaterprojekten i fråga, eftersom det ändå främst är genom dessa som processerna har kommunicerat. Kanske vore det lämpligt att betrakta teaterföreställningen som ett uttryck eller ett symptom för den process som är den här uppsatsens egentliga fokus.

Ovanstående resonemang leder mig till beslutet att inte bifoga videodokumentationer, eftersom sådana skulle ge ett direkt missvisande intryck av vad som faktiskt utspelade sig. Inte bara föreställningen som objekt är satt ifråga här utan även vad som är objektet, eller fokus inom själva föreställningen. Där traditionell teater vanligtvis styr publikens fokus med hjälp av tekniska hjälpmedel eller skådespelarens hantverk så undersökte de här projekten en idé om teater där dessa metoder inte är självklara. Flera av projekten undersökte en teaterestetik som inte har ett uppenbart ramverk av exempelvis uppdelningar mellan scen och salong, eller mellan fiktion och verklighet eller en dramatisk handling som man ur ett utifrånperspektiv kan betrakta. I själva verket syftade föreställningarna till att aktivera publiken i undersökningen av sådana gränsområden. Själva överenskommelsen ”teater” var objektet för undersökning. Ibland blev själva föreställningens handling något som publiken gjorde, snarare än något som presenterades av aktörerna. Då blev föreställningen en kollektiv rit där utgångspunkten var en frånvaro av de förväntade konventionerna för teater, och föreställningen definierades av en kommunikativ process där vissa gränser måste etableras. Enkelt uttryckt: vi bjöd in till en lek där spelreglerna inte alltid var uppenbara, utan återstod att uppfinnas, förhandlas och appliceras. Teaterns rum blir då en modell där det återstår att upptäcka vad det innebär att vara människa och vad teater är. Dessa frågor måste besvaras på nytt i och med föreställningen.

Texten som utvecklas i det följande kan uppfattas som ett *diskursivt subjekt* för skiftet Teater Terrier/Institutet. *Diskurs* är en term som i poststrukturalistiska och språkvetenskapliga

sammanhang brukar syfta på ett system av tankar, övertygelser, procedurer och praktisk kunskap som strukturerar världen ur ett visst perspektiv.<sup>2</sup> Att jag har lagt till ordet *subjekt* kan tyckas överflödigt eftersom ordet diskurs redan signalerar att det är frågan om ett specifikt perspektiv snarare än ett anspråk på universell giltighet i termer av vetande eller sanning, men ordet *subjekt* syftar här till att ytterligare betona friläggandet av perspektivet från det universella anspråket. Dessutom är *subjekt* en term som jag haft stor användning för i mitt arbete, då den är betydligt mindre laddad med ideologiska, metafysiska eller religiösa konnotationer än exempelvis, *människan*, *individ*, eller för den delen det *Jag* som talar i första person. *Subjektet* är följaktligen inte *Jag*: Anders Carlsson, utan ett mer medvetet utmejslat system av idéer och strategier som driver en förändringsprocess. *Subjekt* är också en central term för den lacanska psykoanalysen som har varit en inspiration för mitt arbete med de föreställningar som reflekteras över här, vilket jag ska återkomma till senare.

*Det diskursiva subjektet* är vad som motiverat mitt arbete som regissör och konstnärlig ledare, men är också ett perspektiv som ska lyfta blicken från det specifika exemplet (Teater Terrier/Institutet) för att utforska paralleller i andra skiften i vår samtid och till själva idén om förändring i sig. Att problematisera ett skifte blir ett försök till att förstå teatern i relation till samtiden. *Skiftet* är ett idéhistoriskt problemområde som handlar om modernitet och postmodernitet, partikularism och universalism, aktualitet och identitet, eller med ett psykoanalytiskt synsätt: ett förändrat villkor för mänsklig subjektivitet. Jag ser teatern som ett verktyg för att syssla med dessa i grunden existentiella frågor, och jag har tagit det som en utmaning att knyta de teoretiska problemen till sin konkretion i själva teaterhändelsen.

Följaktligen rör sig den här uppsatsen på flera olika nivåer av abstraktion. Allt från den mest intima sfären där konstnärliga frågor omöjligt kan skiljas från sin existentiella klangbotten, till den sociala, mediala och konstnärliga processen som förvandlade omtyckta och kritikerrosade Teater Terrier till den negativa skrattspegel som kommit att kallas Institutet. Mitt mål har varit att kunna formulera Institutets konstnärliga motiv – *det diskursiva subjektet* – utan att reducera problemens komplexitet. Jag tror nämligen att det finns en stor risk att viljan att vara läsbar och tydlig sker på bekostnad av en trogenhet mot problemens komplexitet. Just när det gäller

---

<sup>2</sup> I ett filosofiskt sammanhang betecknar *diskurs* en helhet av sammanhängande uttryck, utsagor och begrepp, eller formen hos en sådan helhet. I en mer allmän betydelse uttrycker termen en uppfattning ”att hela vårt förhållande till verkligheten uttrycks genom diskurser, och att diskursen så starkt styr vår verklighetsuppfattning att vi är fångade i den.” 2008-07-21 Källa Nationalencyklopedin  
[http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=154318](http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=154318)

*konstnärlig forskning*, som är en relativt ny företeelse inom den konstnärliga akademien, är det viktigt att inte låta den forskande ambitionen gå ut över den konstnärliga. Konstnärliga problem låter sig helt enkelt inte formuleras som verifierbar empiri utan att vi sviker dem. För att uttrycka det plumpt men kort: om vi skulle lyckas väga och mäta konsten har den förmodligen slutat vara intressant som konst. Under mitt magisterarbete har jag burit med mig de två orden *konstnärlig forskning* som en fråga i sig, och jag har inte kommit fram till något annat än att det kan vara klokt att permanentera den frågan i en paradox; det konstnärliga och det forskande får förbli två sfärer som inte behöver komma överens. Vad konstnärlig forskning ska betyda är den fråga som varje akademiskt arbete på en konstnärlig högskola måste förhålla sig till, det är alltså inte en fråga vi kan lämna bakom oss.

Titeln för min uppsats *Det realas teater*, antyder en strävan bortom den teatrala fiktionen, men också bortom den sociala fiktionen. Termen *det reala* är lånad av den franske psykoanalytikern Jacques Lacan, och hör hemma i den välkända triaden: *det imaginära*, *det symboliska* och *det reala*. Lacan och den psykoanalytiska ideologikritik som utvecklas i hans anda, särskilt av Slavoj Žižek, har varit viktig som en kompass i mitt arbete när hantverket och det sunda förnuftet spelats ut. Mitt sätt att arbeta innebär alltid att på ett eller annat sätt försätta sig i en situation där vi inte förstår längre, och där har psykoanalysens subjekt, uppfattat som en lösning på en upplevd kontrollförlust, blivit konkret och kännbar. Både i processen och i själva teaterföreställningarna.

Det bör sägas att jag inte alls är utbildad på området, utan har tillägnat mig en terminologi genom egen läsning. Sedan har mitt praktiska arbete alstrat en förståelse som förmodligen bygger på både missförstånd och förenklingar. Det ska också sägas att jag tillägnat mig Lacan via Žižek, vilket är en begränsning man bör hålla i minnet. Žižek är långt ifrån okontroversiell som uttolkare av den ovanligt svårtillgänglige Lacan, och därför kan min uppfattning av Lacan sägas vara en förenkling av en förenkling. Icke desto mindre har jag ändå tagit starka intryck av tankegodset och det har påverkat mina konstnärliga beslut och min syn på teaterns funktion i det sociala, därför kommer det att få ett visst utrymme här. Med detta förbehåll kommer jag i fortsättningen att tillåta mig en viss hänsynslöshet i hanteringen av den psykoanalytiska terminologin. En svårighet med *psykoanalytiskan*, är att den liksom ett främmande språk förblir just främmande även för den som använder det. De källtexter som är skrivna av psykoanalytiker använder ofta begrepp som författaren inte helt definierat och det är via själva användandet av dem som han/hon upptäcker deras innehåll. Jag uppfattar att den språkliga kreativiteten; och den smått anarkistiska relationen till akademiskt vetande är oupplösligt förbundna med ambitionen att förstå någonting bortom det vi vanligen kan tala om. Där finns för mig en likhet mellan

psykoanalysen och den konstnärliga processen. Båda undersöker något som egentligen inte går att tala om, något som vanligtvis ligger bortom språkets räckvidd.

Titeln ”Det realas teater” är verksam för mig som en rubrik för något okänt och främmande. En komplex modell för en lika komplex värld. *Det reala* är en brist eller ofullkomlighet i själva konstruktionen av såväl verklighet som teater, vilket kastar ljuset tillbaka på den instans som konstruerar fiktionen/verkligheten – subjektet.

## 1.2 Presentation av teaterföreställningar

Nedan följer en kort presentation av de föreställningar som var och en är specifika uttryck för den förändringsprocess uppsatsen handlar om. Syften med presentationen är att ge läsaren en aning om vilken typ av projekt det handlade om och vilken roll jag hade i projekten. Min yrkesroll är oftast som regissör men i flera av projekten har jag också varit skådespelare.

Som regissör har jag haft möjlighet att påverka *hur* arbetet ska gå till, d.v.s. processen. Mitt arbete som regissör och processledare har allt mindre handlat om **vad** vi berättar på ett narrativt, representerande plan och mer om **hur** själva gestaltningsgreppen i sig bär på ett berättande och därmed ideologiskt färgat innehåll. Jag gör i princip hellre en mindre bra föreställning än att kränka de olika yrkesperspektivens autonomi. Helt enkelt för att jag tror på idén om teater som en *polyfon* och *relationell* process. Jag har haft stor hjälp av att behålla yrkesperspektiven i arbetet. Genom att förtydliga ansvaret och friheten hos de olika perspektiven kan vi skapa en *polyfoni* i processen som bevarar skillnad i teaterhändelsen. Det är sällan viktigt att komma överens, vi behöver ingen gemensam och därmed totaliserande vision som varje yrke måste underställa sig. En hierarki existerar, och som regissör har jag stora möjligheter utöva makt, men det finns en garanterad frihet i yrkesperspektivet. Det är inte jag som bestämmer vilket ljus det ska vara. Det beslutet ligger helt enkelt hos ljusdesignern. Mitt arbete som regissör består främst i att samordna de olika kreativa processerna – yrkesperspektiven – så att de skapar intressanta krockar med varandra. Ytterst har jag ett veto, men jag har hittills dragit mig i det längsta för att använda det.

Mitt arbete består i att konstruera en lek som inte låtsas att den kan undgå den inträngande frågan. Det har istället handlat om att ständigt föra processen ut mot den punkt där risken finns, där kontrollförlusten och känslan av att vara förlorad finns. När jag driver ett tema som ställer

inträngande existentiella frågor, så gör jag det i en relationell process med mina kollegor, media, publiken, bidragsgivarna och andra som sammantaget utgör verkets kontext. Det konstnärliga rummet är inte avskilt från resten av verkligheten. Verket är inte ett ting, trots att det förtingliggörs gång på gång. Av mig själv när jag entusiastiskt försöker sammanföra komplexa processer till en meningsbärande helhet. Av publiken som vill veta föreställningens ramar (När är teatern slut?). Av kritikerna som talar om föreställningen som ett objekt som de kan ställa sig utanför och resonera kring när de i själva verket är en del av verket vare sig de vill eller inte (Var tar teatern slut?). För mig har det varit viktigt att formulera en etik kring mitt arbete, där grundsatsen är att vi som bjuder in till mötet måste utsätta oss själva för det tema vi arbetar med. Därför etablerar sig självkritiken som en metod. Det duger inte att peka utanför sig själv och sina egna längre, vi måste vända kniven inåt. Kritik som inte drabbar utsagepositionen är helt enkelt inte värd att ta på allvar.

### 1.2.1 *Ladainha*



Foto: Joakim Strömholm

*Rasmus Slätis, Jakob Öhrman, Lidia Bäck, Elmer Bäck och Alma Pöysti*

*Ladainha* spelades ett tiotal gånger på Dramatiska Institutet, våren 2006. Jag fick uppdraget att regissera en av slutproduktionerna då regiklassen var en man kort. Flera av de konstnärer som senare bidragit till Institutets undersökning träffades här för första gången. Dramatikereleven Ludvig Uhlbors (idag husdramatiker på Institutet) skrev texten, den dåvarande konstfackeleven Markus Öhrn (*Best of Dallas*) gjorde videoverk, Maria Stiernborg (*The Rise and Fall of the Roman Empire*) var kostymör och delar av den finlandsvenska teaterhögskoleklass som utgjorde ensemblen i *Ladainha* har också återkommit i senare arbeten. Teatertexten *Ladainha* liknar inte en

dramatisk text. Den är ett enda långt flöde av ord och meningar som kretsar kring teman som mat, tvång, smitta, våld, upprättelse, förlåtelse o.s.v. *Ladainha* handlade för mig om bli symptomet på en okänd sjukdom. *Ladainha* var ett symptom på vad som utspelades efter den s.k. DI-skandalen, då mediasverige rasade i några veckor för att en elev läst upp en sexuell saga för barn i researcharbetet för Susanne Ostens barndomsprojekt på temat *barn och sexualitet*. Vi arbetade med mask, men inte med traditionella teatermasker. Exempelvis använde vi matvaror (ketchup) och hushållsredskap (plastfolie). Anledningen till att vi ville närma oss uppgiften via masken var att jag tyckte texten rörde sig på en psykisk nivå som var mer primitiv än vad som är vanligt i exempelvis relationsdramatiken. Jag uppfattade också den subjektiva erfarenheten hos den utpekade eleven som en sorts *hudflängning*, både i fysisk och psykisk mening. Den hudflängda, tänkte jag mig, har utsatts för en så våldsamt integritetskränkning att kroppens fysiska gräns – huden – har upplöst. Via masken försökte vi närma oss psykosens gränslöshet och denna förlust av gränser präglade också hela föreställningens form. Det saknades tydliga gränser mellan vad som var inrepeterat och inte, mellan publiken och skådespelarna, mellan privat och professionellt.

### 1.2.2 *Den sista människans resa gjord obrukbar*



Foto: Bodil Johansson  
På bilden: Åsa Widéen och Erik Olsson

*Den sista människans resa gjord obrukbar* (hädanefter kallad *DSMRGO*) skrevs av Ludvig Uhlbors som vid det här laget var utexaminerad från DI. Pjäsen spelades på Teater Terrier hösten 2006 och blev ett projekt som konfronterade Teater Terriers estetik och metoder med något nytt och

främmande. Enligt mig var det väsentligt nya att de konflikter och olikheter som höll på att splittra Teater Terrier blev en del av konstverket. Istället för att försöka hålla masken och visa upp en korrekt bild av oss lät vi konflikterna och olikheterna bli material för en konstnärlig process. Utmaningen för gruppen var att våga stå oskyddad mitt i den upplösning och osäkerhet som var en social verklighet. Det smärtsamma var inte längre något måste undvikas och döljas för utomstående, utan det som ger konstverket dess uppriktighet och dess kvalitet. Föreställningens estetik och attityd fick såväl publiken som kritikerkåren att reagera starkt – i både positiv och negativ riktning. Plötsligt var teater inte längre något trevligt som stärker gemenskaper, utan något som synliggör olikheter och blottlägger konflikter.

### 1.2.3 *Best of Dallas*



Foto: Markus Öhrn

På bilden: Rasmus Slätis, Jakob Öhrman, Elmer Bäck

*Best of Dallas* spelades på Teater Terrier hösten 2007 och senare på teaterfestivalen Baltic Circle i Helsingfors. Den konceptuella utgångspunkten var att *repetera* den välkända TV-serien Dallas och live-sända vår egen kopia av utvalda scener till publiken som satt i samma rum. Det var också frågan om en *repetition* eller *exploatering* av typiskt manliga maktfantasier och symboler. Syftet med det hämtades ur Gilles Deleuzes tankar om en repetition som ”repar upp” den rådande ordningens struktur och skapar utrymme för förnyelse. Vi ville också undersöka simulationen som en egen verklighet, med sina egna villkor. Konstnären Markus Öhrn var scenograf och hade stort inflytande i utvecklingen och genomförandet av projektets koncept såväl som dess videotekniska aspekter. De tre manliga skådespelarna från *Ladainha* hade vid det här laget gått ut



scenskolan i Helsingfors och utgjorde nu ensemblen. I *Best of Dallas* gick vi långt i experimentet att ”nöta hål” i det fiktiva universum som är den gängse överenskommelsen i ett teatterrum. Det fanns tydliga situationer, ofta övertydliga, men skådespelarnas uppmärksamhet och agerande tycktes förlora sig i detaljer som borde vara ovidkommande. För att hitta rätt uttryck i scenerna behövde vi repetera under långa tider utan att värdera vad vi höll på med, så att skådespelarna till slut kunde släppa fokus på helhet och agera i omedvetenhet. Vi sökte inte den närvaro som normalt är förknippad med scenen utan snarare en försjunkenhet som påminner om trance-tillstånd. Vi ville att publiken skulle släppa sin uppgift som tolkande åskådare och liksom aktörerna förlora sig i upprepningens pulserande rytm. En del av publiken uppskattade denna kvalitet, andra tyckte sig sakna den spänning, närvaro och narrativ handling som präglar dramatisk teater. Flera av de manliga recensenterna reagerade starkt mot föreställningens brutala nidsbild av män och manlighet, men samtliga kvinnliga skribenter uppskattade den.

#### 1.2.4 Foajéscenen



Foajéscenen bildkollage

Foajéscenen var ett initiativ som under våren 2007 och framåt öppnade Teater Terrier gentemot en brokig blandning av subkulturella uttryck som hade det gemensamt att det förekom performativa eller gestaltande inslag. Det kunde vara alltifrån queer-fester till noise-konserter

eller olika typer av caféprogram som ligger i utkanten av vad som brukar kunna kallas teater. Syftet med foajescenen var dels att släppa in nya idéer och identiteter till teatern och därmed också att ge plats åt det marginella (subkultur) i förhållande till något normativt (skattefinansierad teater). Foajescenen blev snabbt en mötesplats för publik och konstnärer där experimentet och det oväntade stod i fokus, man kom hit för att man ville bli överraskad. Tillsammans med engagerade konstnärer från andra områden än teater, försökte vi konstruera klubbkoncept som inte bara går ut på att affirmera utan också på att problematisera. Det var inte alltid enkelt eftersom många tänker att en klubbkväll bara får innehålla bejakande och positiva upplevelser. Det var lättare att föra in konstnärliga problematiseringar i en industri- eller noise-kontext än i queerklubben. Kanske beror det på vilken typ av människor som söker sig till en viss subkultur, men det kan också bero på att queer är ett samlingsbegrepp som ska förena olika identiteter och skapa en fristad för det man trots skillnader har gemensamt – nämligen att man inte representerar normen. Att då försöka problematisera gruppstillhörigheten kan vara en känslig sak. Den viktigaste erfarenheten för mig var ändå att undersöka vad klubben, festen, orgien, skulle kunna erbjuda teatern som kollektiv rit. Erfarenheterna och de kontakter som etablerades genom dessa experiment ledde oss fram till Institutets första projekt: *The Rise and Fall of the Roman Empire*.

### 1.2.5 *The Rise and Fall of the Roman Empire*



Foto: Elias Björn

På bilden: En åtta meter lång tårta, Iggy Malmberg, Erica Li Lundqvist, Åsa Linder

*The Rise and Fall of the Roman Empire* var en serie av fem engångsföreställningar som ägde rum på Institutet under våren 2008. Experimentet bestod i att använda festen, eller närmare bestämt våra samtida fantasier om den romerska orgien, som utgångspunkt för en teater-rit som problematiserar makt och sexualitet. Projektet byggde på ett brett nätverk av samarbeten med klubbar, artister och teatermänniskor i Malmö. Vi knöt också nära samarbeten med människor som är aktiva inom S/M- och fetisch-kulturen, eftersom vi tyckte deras erfarenheter var relevanta för vår tematik. Varje föreställning varade från ca kl 8 till kl 2 på natten och var konceptuellt arrangerad utifrån en specifik historisk period av Romarriket. Exempelvis kunde föreställningarna ta en tematisk utgångspunkt i Spartakus och slavupproren eller i myten om Roms födelse där Romulus och Remus är huvudfigurer. Att producera en sextimmars föreställning var tredje vecka är att tvinga sig ut i kontrollförlust där man som konstnär måste stå ut med det oväntade, det som inte går att planera. Efterhand utvecklade vi en kommunikation genom att förhålla oss till publikens förväntningar men inte nödvändigtvis infria dem. Publiken kunde å sin sida påverka och interagera i föreställningens berättelse och därmed påverka Institutets konstnärliga process. För första gången prövade vi idén om Institutet som en iscensättning, vilket innebar att vår identitet utvecklades i samspel med kontextens medskapande aktörer; exempelvis publiken och media. Tidningarna skrev mycket om Institutet under denna vår, och det mesta som skrevs var sånt som de flesta teatergrupper inte skulle vilja se i pränt. Men i det här fallet utvecklades den mediala kommunikationen till en central del av föreställningens berättelse. Vi citerade recensenterna i följande föreställning, vi iscensatte en attack med en romersk katapult mot vår grannteater som konsekvens av att kommunen plötsligt sänkte våra bidrag. Flera recensenter har uttryckt en frustration över Institutets sätt att spela på media och den uppmärksamhet som riktats mot dem i rollen som medaktörer i skapandet av Institutet. Vissa skribenter upplevde sig inmålade i ett hörn, ur vilket de inte kunde göra annat än fördöma Institutets konstnärliga idé och skriva ner våra föreställningar. Men vår bild av den kommunikationen är att vi tvingade aktörer med inflytande, exempelvis recensenterna, att visa färg. De agerade ofta helt i enlighet med den borgerliga moral och konstuppfattning som föreställningarna kritiserade, och som de förstås inte gärna vill representera. Jag menar att de faktiskt hade ett val, och att deras val blev synliggjort genom att vi så skoningslöst gick till angrepp. Föreställningarna blev en öppning och därmed en osäkerhetsfaktor i den kulturpolitiska slentrianen, något som jag ofta velat åstadkomma med projekt men aldrig tidigare lyckats med.

Ett exempel: På bilden ovan syns en 8 x 1 meter lång tårta som publiken byggde under instruktioner av våra skådespelare. Publiken spelade också in manusets repliker som bildade ett landskap av röster i rummet. Temat för den här föreställningen var *De galna orgiernas era* och vi påstod att en orgie kräver minutiös planering och organisation. Vidare krävs en anhopning av något onyttigt, exempelvis en tårta, som kan bli objektet för den orgiastiska utlevelsen. Vi hade alltså förberett en handling – att bygga en tårta. Men vad som skulle hända med tårtan därefter lämnades till publiken och den komplexa intersubjektiva processen som brukar kallas ”slump” att avgöra. I ett avskilt rum pågick en ”riktig” orgie, där våra samarbetspartners från S/M- och fetisch-världen var värddar. Det pågick alltså två parallella orgier i två separata rum och en del av undersökandet bestod i att se vilket utbyte som skulle uppstå mellan de två sfärerna. Givetvis gick ryktena om ”det andra rummet” snabbt runt och många försökte få tillgång den exklusiva orgien i de bakre regionerna. Processmässigt var det här arrangemanget en fråga om hänsyn till en av samhället illa sedd eller exotiserad subkultur. De ”perversa” behövde en skyddad miljö för att kunna existera på sina villkor i ett teatertrum och därför gav vi deras sammanhang en status av exklusivitet i teaterhändelsen. I diskussionen om alternativets möjligheter att existera i offentlighetens rum tycker jag att kvällen bjöd på mycket intressanta erfarenheter att reflektera över, men tyvärr valde samtliga recensenter att inte skriva om denna mycket speciella aspekt av hela arrangemanget. Istället valde de att fokusera på de få representerande teatermoment som kvällen erbjöd, men som vi själva tyckte var ganska ovidkommande. Den intressanta teatern utspelades performativt av ett kollektiv som delats upp i två grupper med olika förhållningsätt till temat orgier; den ena gruppen sattes att representera normen och den andra gruppen fick en skyddad och exklusiv status som icke-norm. Utväxlingen och interaktionen mellan dessa två positioner var experimentet och teaterns handling.

## **2. Skiftet – en idé om förändring.**

Mitt magisterarbete påbörjades i januari 2006, i skrivande stund för ungefär två och ett halvt år sedan. Den naiva utgångspunkten var ett intresse för postmodern teori. Jag ville ställa frågan vad det postmoderna angår mitt arbete med teater, och så började jag lista upp litteraturen som kunde vara relevant – den listan blev ohanterligt lång, och längre har den blivit ju mer jag läst.

Postmodern teoribildning – poststrukturalismen<sup>3</sup> – är en samtida idéhistorisk riktning, vilket gör den otroligt svår att avgränsa eller sätta i perspektiv. Vi har inte möjlighet att ta distans till den här tendensen eftersom den utvecklas i gränsöverskridanden och i konkurrens med andra kulturteoretiska riktningar i vår egen samtid. Dessutom har teoribildningen som kallar sig eller kallas poststrukturalism en tendens att breda ut sig snarare än fördjupa sig. Min läsning har därför rört sig mellan olika kunskapsområden, ibland nästan omärkligt, och långt utanför teaterns eller för den delen teatervetenskapens ramar. Sociologi, psykoanalys, kognitionsteori, cultural studies, fenomenologi, politisk filosofi, etnologi, ontologi, genusvetenskap – detta är några av de vetandets sfärer som läsningen har svävat mellan.

Termen poststrukturalism får därför i det här sammanhanget fungera som en icke definitiv och högst tillfällig avgränsning vars kriterier och kännetecken återstår för uppsatsen att utforska. Teoretiker som Derrida, Deleuze, Kristeva, Lacan, Foucault, Bauman, Žižek m.fl. förtjänar ett bättre öde än att klumpas samman under rubriken poststrukturalistiska tänkare. I själva verket är deras ärenden ofta att visa hur fruktlösa och konstruerade sådana kategorier är. Och kanske är det i just det momentet av kategoriernas överskridande eller upplösning som mitt intresse har intensifierats. Det ska också sägas att vissa av de ovan nämnda teoretikerna är i opposition till det som de själva kallar poststrukturalism.

Vilket namn vi än ger det skiftet jag talar om, så hävdar det en försvagning av det universella till förmån för det partikulära, vilket för identitetens process motsvaras av en förlust av stabilitet och kontinuitet. Det som tidigare var *kunskap* synliggörs som ideologiskt särintresse, det som tidigare var *natur* framträder som social konstruktion. Min egen bana genom läsningen har, om jag ska sammanfatta, fört mig till en mindre fascinerad och mer kritisk hållning till det tankegods som vanligtvis associeras med postmodernism och poststrukturalism. Och då särskilt den tradition som har levererat det teoretiska bränslet till den identitets- och mångfaldspolitik som idag är på modet. Den romerska frågan ”Cui bono?” (Till vems nytta?) är förstås användbar i varje analys som vill tränga bortom det universella och officiella språkets makt. Ambitionen att avslöja det förljugna, skulle kunna leda den här diskursen mot en *misstänksamhetens hermeneutik*, en term som myntats av fransmannen Paul Ricœur och som syftar på en tradition av misstänkliggöranden av den text som tolkas. Exempelvis kan såväl Nietzsche, Freud och Marx påstås tillhöra den

---

<sup>3</sup> Det är egentligen hopplöst att formulera definitioner av termer som *postmodernism* eller *poststrukturalism*. För enkelhetens skull avser jag här med postmodernism det förändrade villkor som den akademiska poststrukturalismen teoretiserar kring. Huruvida något har förändrats och vad det betyder återstår att visa för varje sammanhang där prefixet ”post” tas i bruk.

traditionen men också mer samtida tänkare som Jaques Derrida (Dean, 2002:31). Med det sagt, har mitt perspektiv avslöjat sig som ett demaskerandets subjektiv. Det vill säga, tanken att vi skulle kunna rycka masken av den hycklande makten och peka på dess sanna ansikte. Just detta moment av demaskering är å andra sidan något som genomgående kommer att problematiseras i den här uppsatsen. Jag är intresserad av det demaskerande subjektets ambition mer än detta subjekts möjligheter att verkligen komma åt sanningen.

Följande tre avsnitt handlar om det skifte som står i fokus för min uppsats. Först på ett idéhistoriskt plan där jag försöker förstå bakgrunden till det diskursiva subjekt som utvecklas i min uppsats, och sen fokuserar jag på konstens funktion som motstånd i relation till ett skifte. Det tredje avsnittet handlar om en motsättning mellan det bestående och det blivande, mellan struktur och differentiering, som är underförstådd i idén om ett skifte.

## 2.1 Konsten som en verklighet för sig

Enligt den amerikanske performanceteoretikern Richard Schechner<sup>4</sup> är poststrukturalismen som sociologiskt fält en sorts karantän för det uppror som på allvar utmanade makten i det västerländska samhället på 60-talet (Schechner, 2002:125). Schechner menar att universiteten och den makt dessa representerar har varit overseende med dessa radikala idéer eftersom man då slipper dem på gatan.

Kanske skulle man kunna säga att konsten har blivit en liknande karantän när dess egna kritiska möjligheter inom ramarna för de avbildande och representerande programmen har tömts ut? Idag sker en naturlig utväxling mellan konst och teori – det finns egentligen ingen klyfta som behöver överbryggas. I själva verket skulle jag vilja påstå att exempelvis Derridas och Deleuzes sätt att skriva redan rört sig in på den konstnärliga planhalvan. Det är inte bara innehållsligt som utbytet idag sker mellan konst och kritisk teori, utan även till formen. Ett konstverk kan formuleras med teorins verktyg och en teoretisk text kan vara konstnärlig i sitt uttryck.

Den franske sociologen Jean Baudrillard säger att den postmoderna kulturen är simulakrumkultur och inte en representationskultur. Det simulerade i sammanhanget betyder inte

---

<sup>4</sup> Amerikansk performanceforskare och utövare, redaktör för TDR (the drama review), var ledare för The performance group som senare blev The Wooster Group i New York. Källa: Wikipedia

att det är frågan om en bluff, snarare bör vi uppfatta simulationen som en psykosomatisk sjukdom där patienten verkligen upplever symptomen och frågan om sjukdomen är verklig eller inte blir meningslös eftersom smärtan är verklig (Bauman 1998:139). Vad Baudrillard och Bauman hävdar är att vi numera rör oss mellan en mängd olika virtuella världar som nödvändigtvis avbildar eller refererar till någon yttre, stabil, objektiv verklighet längre. Enligt Zygmunt Bauman är konsten idag:

(...) en av flera alternativa verkligheter (och omvänt: den så kallade sociala verkligheten är en av flera alternativa konstarter), och varje verklighet har sin egen uppsättning av underförstådda antaganden och öppet förkunnade procedurer och mekanismer för självhävdelse och verifiering (Bauman 1998:139).

Jean-François Lyotard som 1979 publicerade den bok som introducerade begreppet postmodernism (*La condition postmoderne*) menar att samtida konstverk ofta är autonoma världar i sig själva. Världar vars koordinater utforskas och får sin utformning i den konstnärliga processen och som alltså inte föregår denna process. Den tanken har Lyotard kallat *futurum exaktums paradox* och betyder att bestämningen av en viss virtuell världs villkor är något som bara kan formuleras i efterhand.

Frikopplingen av konstens världar från det avbildande momentet är förstås intressant i sig, men ofta ligger det ett betydligt kraftfullare påstående i postmodernistiska konstbegrepp; nämligen att själva uppdelningen mellan subjekt och objekt, medvetande och verklighet, ifrågasätts. Ofta inriktar sig såväl den postmoderna konstens som den poststrukturalistiska teorins kritik på vårt universaliserande språk, och försöker analysera vilka metafysiska antaganden som förutsätts för att språkets universella kategorier ska ha giltighet. På så vis kan man säga att den sortens kritik riktar sig mot själva fundamentet i det traditionella och vedertagna sättet att förstå människan och världen.

Idag pågår en vetenskaplig revolution inom ett gränsöverskridande område som kallas kognitionsforskning. Kognitionsforskningen intresserar sig bland annat för hur vårt språk och våra begrepp om världen i allra högsta grad är förbundet med hur vårt nervsystem är konstituerat. I boken *Philosophy in the flesh – the embodied mind and its challenge to Western philosophy* gör George Lakoff och Mark Johnson upp med den västerländska filosofins beroende av metaforiska begrepp. Deras argumentation går ut på att det västerländska vetandets tradition bygger på en uppdelning mellan subjekt och objekt, vilket är en konstruerad skrivbordsprodukt

som helt missar kognitionsforskningens grundläggande poäng att vårt sätt att uppleva världen på i allra högsta grad är beroende av vår kropp: "as embodied, imaginative creatures, we never were separated or divorced from reality in the first place" (Lakoff & Johnson 1999:93).

Kognitionsforskningen kan sägas erbjuda en kompromiss mellan den traditionella filosofins beroende av universella språkliga kategorier och den socialkonstruktivistiska poststrukturalism som hävdar att verklighet är en social produkt och inget mer. Med filosofins språkbruk skulle kognitionsforskningen överbrygga motsättningen mellan en *transcendent* och en *immanent* verklighetsuppfattning.<sup>5</sup> Blåhet är ingen egenskap hos himlen som objekt utanför vår erfarenhet, men det är heller inte ett virtuellt fenomen som dyker upp ur intet. Snarare är blåheten ett resultat av reflekterat ljus av en viss våglängd, ljusförhållanden, hur vår näthinna är konstruerad och det komplexa neurala system som är förbundna med näthinnan.

En kritisk anmärkning till den vetenskapliga optimism och empiristiska nytändning Lakoff och Johnson representerar, kunde påpeka det reduktionistiska draget i deras argumentation (Det som först upplevdes som komplext, visade sig bara vara...). Om konstens, religionens och filosofins frågor är reducerbara till att förstås i termer av att de ställs av en mental apparat som inte är konstruerad för att besvara dem så är, enligt Slavoj Žižek, fortfarande den relevanta frågan varför dessa frågor insisterar på att bli ställda genom historien. Dessutom är, och detta är viktigare, människans kognitiva begränsning långt ifrån en nyhet: "it was already Kant who claimed that the human mind is burdened by metaphysical questions that it a priori cannot answer" (Žižek 1999:140).

Upplysningens samhällseliga projekt – att skapa en vetenskap för det sociala som kunde göra för människor vad Newton gjorde för naturvetenskapen – mötte sin inneboende paradox redan hos den med upplysningen samtida Immanuel Kant. Efter Kant har filosofin varit mindre intresserad av objektet (tinget i sig) och mer med detta objekts villkor och möjligheter, d.v.s. vad som måste förutsättas för att formulera filosofins frågor om själen, det moraliskt goda etc. Det generella problemet hos Kant är inte vad världen är, utan hur vi föreställer oss världen som existerar utanför vår fenomenella upplevelse av denna värld (Daly, 2004). I två omfattande och svårgenomträngliga verk mäter han ut gränserna för två inkompatibla fält av vetande – det

---

<sup>5</sup> En transcendent verklighetsuppfattning placerar objektet för kunskapen utanför det mänskliga medvetandet eller den mänskliga fattningsförmågan. I motsats till detta är en immanent verklighetsuppfattning den som uppfattar medvetandets manifestationer, fenomenen, som kunskapens objekt. Källa Nationalencyklopedin [http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=330462](http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=330462) (Hämtad 2008-07-21)



vetenskapliga och det moraliska *Kritik av det rena förnuftet* (1781) och *Kritik av det praktiska förnuftet* (1788).

I Kants tredje storverk: *Kritik av omdömeskraften* (1790) etableras ”det estetiska” som en autonom kategori, ett eget fält av mänsklig erfarenhet jämte det rationella och moraliska. Därmed öppnas möjligheten för den ontogenetiska tanken, d.v.s. att konsten kan ses som en autonom verklighet och inte som representerande eller avbildande av en annan verklighet. Men hos Kant beror friläggandet av det estetiska på en kognitiv begränsning, och det är detta som brukar kallas ”den kantianska revolutionen” eller ”det transcendentala steget”, vars konsekvenser utforskas inom en rad områden än idag. Kant etablerar en viktig skillnad mellan *det noumenala* (tinget-i-sig) och *fenomenet* (så som tinget framträder för oss) och detta sätter den kunskapsprocess som översätter tinget-i-sig till tinget-så-som-det-framträder-för-oss i fokus. Därmed etablerar Kant den tolkande processens nu, eller med ett annat ord *aktualiteten* som ett filosofiskt problemområde.

Ralf Wadenström, som skrivit en avhandling om det postmoderna Europa, säger att efter Kant har den filosofiska frågan allt mer kommit att gälla den föränderliga *aktualiteten* och allt mindre *sanningen i allmänhet* (Wadenström, 1998). Idag är poststrukturalismens centrala gestalter, Derrida, Foucault, Kristeva, Deleuze, etc., om inte arvtagare, så definitivt konsekvenser eller exploatörer av de intellektuella resurser som Kant gav dem.

Den transcendentala tankefiguren utforskades redan under Kants livstid, först av romantikerna och senare av den rörelse som kom att kallas den tyska idealismen med namn som Fichte, Schelling, Schiller och Hegel. Vad Hegel bidrog med i sammanhanget var att förflytta Kants begränsning av vetandet från det kognitiva till det ontologiska. Klyftan mellan det noumenala och fenomenet blir för Hegel ett villkor för varandet som sådant. Varat är för Hegel i sig självt ofullständigt och fenomenvärlden är en konsekvens av denna fundamentala klyfta (Žižek, 2004:45). Jag nämner Hegel här för att han är viktig för den gren av psykoanalysen som Žižek och Lacan företräder. Detta återkommer jag till i avsnittet om negativitet (6.2).

Nietzsche kanske är den tänkare som är mest känd för att ta Kant på orden när det gäller friläggandet av fenomenens värld från den objektiva yttervärlden. Tanken att det estetiska är en verklighet för sig och inte avbildar en annan, var central för Nietzsches syn på, inte främst konsten, utan snarare hans syn på verkligheten. Konsten, eller *det estetiska*, var för Nietzsche en visionär arena där den nya sortens människa, övermänniskan, skulle födas fram. I boken *Prophets of extremity* exemplifierar amerikanen Allan Megill Nietzsches syn på världen som en estetisk konstruktion. Från den tidiga *Tragedins födelse* ”it is only as an *aesthetic phenomenon* that existence

and the world are eternally justified” till de s.k. *Nachlass-fragmenten* Nietzsche lämnade efter sig där världen karaktäriseras som ”a work of art that gives birth to itself” (Megill, 1985:2). Trots detta friläggande är Nietzsches tänkande beroende av en idé om omedelbarheten (aktualiteten). För Nietzsche kan konsten inte vara annat än ett sken av verkligheten, den kan aldrig nå själva verkligheten i sig.

Allan Megill identifierar en paradox i Nietzsches tänkande: ”Nietzsche sees immediacy as unattainable, but still desires it; he views concepts as undesirable, but also as necessary” (Megill 1985:37). Den symboliska bilden för den här paradoxen hämtar Nietzsche från den grekiska mytologin i motsättningen mellan *det apolloniska* och *det dionysiska*. Dynamiken mellan de båda krafterna skapas genom att det dionysiska står för en omedelbar aktualitet - en direkt kontakt med verkligheten som är outhärdlig. Som ett skydd från denna urkraft lägger sig det apolloniska över aktualiteten som en slöja av illusion.<sup>6</sup> För Nietzsche är det apolloniska i tillvaron den strävan hos oss att för överlevnads skull skapa struktur och mening av kaos. Det dionysiska är en våldsam kraft man inte kan stanna i, den kan bara bryta igenom den apolloniska ordningen av verkligheten som en chock och som ett intrång i en skenvärld. Även om det dionysiska har en attraktionskraft så förblir det en omöjlighet hos Nietzsche som menar att kulturen bara kan existera som illusion (Megill 1985:41).

Här etablerar sig en parallell som är viktig för den här uppsatsen mellan Kants *ting-i-sig*, Nietzsches *dionysiska* och den Lacanska idén om *det reala*.<sup>7</sup> *Tinget i sig* ger för Kant upphov till *det sublima*, som är ett sorts gränsområde för *det sköna*. Det sublima väcker människans skräck men samtidigt även fantasier om hennes förmåga att motstå och undkomma skräcken och fasan (Sandqvist 1999:113). Vi blir skakade i grunden av en kontakt med det sublima, och det som Kant kallar *Erschütterung* skulle kunna motsvaras av psykoanalysens *Jag-förlust* i kontakt med det reala.

Att hävda en ontologi med något ”bortom vår erfarenhet” som indirekt skapar världen som den framstår för oss, etablerar en dynamik mellan värld och föreställning som är central för den poststrukturalism som varit i fokus för min teoretiska undersökning. Megill, som är kritisk mot denna tradition, kallar den för *estheticism*, d.v.s. en tendens att betrakta *konst* eller *språk*, eller

---

<sup>6</sup> ”the veil of maya” eller ”mayas slöja” är också en metafor hos Schopenhauer som i sin tur importerade termen från hinduisk filosofi.

<sup>7</sup> Vi skulle också kunna lägga Julia Kristevas *abjektion* till denna uppräknig.

*tolkning*, eller *diskurs*, eller *text* som en gräns för det mänskliga upplevandet räckvidd. Megill pekar på att dessa teorier hävdar en kris för det moderna projektet och/eller förlusten av en transcendent dimension (Megill 1985:347). Esteticism måste i det här fallet uppfattas som ett akademiskt skällsord som är intimt förknippat med relativism, och så är det också hos Megill. När kunskapen om världen subjektiviseras och friläggs från sin förankring i empiri, så sker också en relativisering, och då är steget inte långt till en etisk relativism som potentiellt är politiskt farlig.

Att associera Nietzsche och poststrukturalismen med esteticism betyder i slutändan att man vill utfärda en varning. Hitlers missbruk av Nietzsches maktfilosofi och Heideggers samröre med nazismen är historiska exempel. Megill placerar sig själv i en politisk tradition som vill försvara upplysningens positiva projekt och de ideologiska figurer som nödvändigt är förbundna med detta projekt. Exempelvis idén om framsteget, den liberala synen på individen eller idén om en objektiv vetenskap. En kritisk synpunkt kunde hävda att förintelsen, slaveriet, kolonialismen, klassamhället, utsugning, sexism, utslagning och folkmord inte går att separera från den process som upplysningen och moderniseringen av samhället inneburit. Även om utrymmet här inte tillåter en fördjupning av den reflektionen, är det viktigt att hålla i minnet att striden står kring upplysningens projekt för vetenskapen och människan. Om poststrukturalismens idéhistoria har utvecklats i kritisk distans eller i dekonstruktiv opposition till de civilisationsbyggande ambitionerna, hur har det påverkat konsten? Vilken funktion får konsten i relation till samhället givet det transcendentala steget hos Kant och den tradition som förhåller sig till det steget?

## 2.2 Konsten som motstånd

Zygmunt Bauman hävdar att konstens mening har blivit att dekonstruera meningen, eller mer exakt:

(...) avslöja meningens hemlighet, den hemlighet som den moderna teoretiska praktiken har ansträngt sig för att dölja eller vederlägga: nämligen att mening bara "existerar" i tolkningens och kritikens process och dör tillsammans med dem (Bauman 1998:146).

Därmed är det aktualiteten som nu-process som återigen står i fokus, men också det demaskerande momentet. Bauman tycks mena att det inte längre är frågan om att med

avantgardismens metoder krossa traditioner och överskrida gränser i ett eller annat positivt ärende att gå framåt, utan att avstå från själva idén om ett framåt. Att istället för att komma med positiva förslag om en bättre värld, vända sig mot själva mekanismen som framställer sådana förslag. Konstens autonomi främliggör den i förhållande till det övriga samhället där modernitetens ideologier om framsteg och samförstånd och totalitet fortfarande äger stor kraft och giltighet.

Om det samhälleliga präglas av en universalism och därmed en ideologisk bindning till föreställningar om stabilitet, samförstånd och mening så tenderar alltså konsten att formulera sina strategier i opposition till dessa ideologier. Det politiska är enligt Julia Kristeva det som formulerar måttet. Politiken formulerar den socio-symboliska lagen, en makt som blir det allmänna måttet. I *Postdramatic theatre* argumenterar Hans-Thies Lehmann för att just detta skapar en oöverstiglig klyfta mellan konst och politik då konsten sysselsätter sig med undantagen till varje regel och bejakar oregelbundenheterna; teater är för Lehmann otänkbart utan utmanandet av regler, utan överträdelser. Mot det påståendet kan man ställa den (åtminstone i amerikansk kontext) vanliga och typiskt postmodernistiska uppfattningen att de kulturella och ekonomiska sfärerna inte längre står i strukturell opposition. Att det kulturella kommodifieras och det ekonomiska symboliseras. Det skulle innebära att avantgardismens politik, som förutsätter kulturella gränser, har spelat ut sin roll i den (till synes och påstått) gränslösa globala marknadsekonomin där det egentligen inte finns någon antagonism – systemet är bäst för alla.

Performanceteoretikern Philip Auslander använder därför hellre termen *motstånd* (av engelskans *resistance*), för att beskriva hur exempelvis Wooster Group, Richard Foreman eller Robert Wilsons pionjärbeten har utvecklat nya strategier för en ny tid med sina specifika villkor. Vad denna försvagade motsättning, som söker en distansering till det politiska, ska betyda och hur den egentligen förmår erbjuda ett motstånd, är en av de frågor jag funderat över under både läsningen och i mitt arbete.

### 2.3 Struktur och differentiering

Oavsett vad vi ska kalla motsättningen mellan de positiva, samhällsbyggande projekten och konstens dekonstruerande och motsträviga skepticism för, så har den sin grund i synen på verkligheten. Konsten i sig skulle kunna sägas vara ett pågående ifrågasättande av våra begrepp

för verklighet – en ontologisk kritik. Ontologin ställer frågan om vad som finns, hur verkligheten uppstår och struktureras. Har vi genom våra sinnen tillgång till världen utanför fenomenen? Om inte, hur skiljer sig det vi tar för verklighet i vardagen från ”den egentliga” verkligheten? Om den vardagliga verklighetsuppfattningen förutsätter att en transcendent objektvärld utanför vår upplevelse sänder information till vårt medvetande via nervsystemet, vad vet vi egentligen om världen därute och hur påverkas vi av att vi inte har direkt kontakt? Hur påverkas vår uppfattning av världen av den process som förmedlar den? Hur påverkar vi varandra?

Det är typiskt för poststrukturalismen och dess idéhistoriska rötter att göra kopplingar mellan ovanstående frågor och det politiska, d.v.s. mellan den ontologiska abstraktionsnivån och den sociala. Den mer intressanta ideologikritiken har formulerats ur ett socialkonstruktivistiskt synsätt där verklighetsbegreppet förhandlas i spelet mellan de sociala intressekonflikterna. I ett sådant synsätt blir tanken om att bryta ned hierarkier, att ifrågasätta normer och vedertagna sanningar detsamma som att skapa möjligheter för förtryckta grupper och identiteter. Detta tänkande präglar i hög grad vårt konstliv idag och den kulturpolitik som gäller. Det är de universella sanningarna och det politiska samförståndet som uppfattas som en fiende för rättvisan och friheten.

Enligt Anna Zeidler-Janiszewska, polsk konstfilosof, är konstens uppgift idag att göra motstånd mot den officiella världen utanför konsten och att bryta samförståndet.

(...) förhoppningen om ett framtida samförstånd ersätts av prisandet av den slutgiltiga och oreducerbara differentieringen; man kan bara göra skillnaden rättvisa på ett negativt sätt och måste alltså klara sig utan totalitetens vision (Bauman 1998:149).

Om det skulle gå att tala om en postmodern avantgardism, en rörelse som bryter ny mark och pekar ut vägen för framtidens konst, så skulle den rörelsen alltså ifrågasätta inte bara den rådande, tillfälliga formen av samförstånd utan även undergräva själva möjligheten av en framtida universalitet, totalitet och enighet. Kanske har konsten blivit en experimentverkstad för det virtuella, istället för att ha en representerande funktion? I så fall har konstverken inte längre en avbildande eller mimetisk funktion i förhållande till en stabil verklighet som utgör norm och korrelat för konstens virtuella världar. Frågan jag ställt mig själv och mitt arbete är vad friläggandet av det virtuella från representationen kan få för konsekvenser. Jag har helt enkelt undrat vad vi, givet ett postmodernt villkor, bör göra på teatern. Vad ska vi använda

differentieringen och skillnaden till? Vad kan vi vinna på: ”prisandet av den slutgiltiga och oreducerbara differentieringen” som Zeidler-Janiszewska talar om?

### 3. En teaterkonst i förändring

En tysk forskare har levererat en teori om ”postdramatisk teater” och detta begrepp diskuteras och ifrågasätts nu inom akademien, samtidigt som det används alltmer flitigt i debatter och teatersamtal. I begreppet postdramatisk teater har vi i teatervärlden fått något att projicera våra fantasier av längtan eller skräck inför det nya och främmande på. Därför är det viktigt för min uppsats att försöka förstå vad den här teorin går ut på, samt att undersöka dess kopplingar till det vidare sammanhang jag skrivit om hittills.

Hans-Thies Lehmann har en bakgrund som delaktig i etablerandet av det numera legendariska *Institut für angewandte Theaterwissenschaft* i tyska Giessen, som blivit plantskola för en rad betydande innovatörer inom den samtida teatern (exempelvis René Pollesch, Volksbühne och Daniel Wetzell, Rimini Protokoll). Lehmann är också författare till boken *Postdramatic Theatre*, där han beskriver ett panorama över grupper och enskilda scenkonstnärer vars estetiska strategier sammanfattar innovativa tendenser i samtida teater. Dessa nya tendenser beskriver en bred variation av metoder, estetiska strategier och uttryck. Några uppenbara exempel på postdramatisk teater kan hämtas från den samtida dramatiken där författare som Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Sarah Kane eller René Pollesch på olika sätt laborerar med en teatertext som inte använder sig av en fabel, som inte lägger repliker i munnen på dramatiska karaktärer utan ser språket som en autonom variabel i verket (Lehmann 2006:18). Lehmanns mål är att utveckla en estetisk logik för denna nya teater, där det som förenar panoramat av samtida teater är att den förhåller sig till, befinner sig i en dialog med, eller i kritisk opposition till dramat. Termen *postdramatisk* lanseras av Lehmann för att teaterteorin har kommit att definiera den samtida teatern mot enbart negativa kriterier, d.v.s. man kan bara prata om vad man *inte* avser men saknar ett positivt namn för vad man avser.

Prefixet ’post’ är enligt Karen Jürs Munby, som skrivit förordet till den engelska utgåvan, inte att uppfatta som ett epokbegrepp, inte heller som kronologiskt, d.v.s. att det ena kommer efter det

andra eller att vi har glömt det dramatiskt förflutna, utan som ”a rupture and a beyond that continue to entertain a relationship with drama” (Lehmann 2006:2). För Lehmann är det viktigt att koppla samman skiftet med en förändrad verklighet och där är mediasamhällets framväxt och dominans det avgörande villkor som de nya sceniska språken svarar på (Lehmann 2006:23). Att brytpunkten för det postdramatiska paradigmet förläggs till 70-talet hos Lehmann är lätt att kritisera, men som han bemödar sig att visa finns många föregångare i den rika flora av avantgarde teater som exploderade kring 1900 och sedan dess utövat ett omfattande inflytande. Trots detta menar Lehmann att dessa föregångare: ”despite their revolutionary innovations, largely maintained the essence of the ’dramatic theatre’” (Lehmann 2006:23). Den episka teatern, som enligt Brecht skulle sätta punkt för det aristoteliska dramat och ge en teater som är anpassad till vetenskapens tidsålder, sorterar Lehmann också under den dramatiska teatern. Den episka teatern uppfattar han som ”a renewal and completion of classical dramaturgy” (Lehmann 2006:33). Men Lehmann menar att Brechts episka teater inte utgör en lika avgörande brytpunkt som den postdramatiska teatern, som förvisso förvaltar ett arv från Brecht men kanske än mer från Artaud och Grotowski. Lehmann menar att Brechts estetik innehåller en starkt traditionalistisk ådra i tesen att fabeln är teaterns *sine qua non*. Därför betraktar Lehmann Beckett, Handke, Strauss, Müller, Kane med flera som tillhörande en annan tradition som kan kallas postbrechtiansk eller postdramatisk. Den teatern rör sig i det område som öppnades av Brechts frågor men har lämnat den politiska dogmatiken och betydelsen Brecht ger det rationella. För Lehmann existerar den nya teatern efter giltigheten i Brechts teaterbegrepp och förhåller sig till det. Precis som den befinner sig i en ständig relation till dramat. De skiften och processer som den här uppsatsen reflekterar över präglas av ett öppnande av en gräns mellan det estetiska och det sociala. Teaterns skådespelare är inte längre, och har för den delen aldrig varit, enbart estetiska agenter utan även sociala. Där detta självklara faktum tidigare var ett problem blir det för den postdramatiska teatern ett villkor man vill härleda en ny estetik ur.

Enligt Lehmann innebär det steget ett radikalt perspektivskifte på hela arbetet med teater och han jämför med det modernistiska måleriets brytpunkt, efter vilken den tredimensionella illusionen av rymd inte längre var intressant. Istället blev bildens ytskikt intressant, dess tvådimensionella realitet och färgerna som autonoma kvaliteter, där dessa inte längre bestäms av deras förmåga att representera något annat, d.v.s. verkligheten eller naturen (Lehmann 2006:18). På samma sätt uppfattar man exempelvis idag den samtida teaterns text, skådespelarnas rörelser och sceniska element som autonoma variabler i teaterhändelsen. Den autonomi motsvarar

poststrukturalismens ifrågasättande av språkets, diskursens, textens eller tolkningens representerande funktion. Med andra ord: uttrycket representerar inte ett ”ting i sig” därute.

Den här diskursiva förändringen, som definitivt inte kan förstås som en gradvis skillnad utan som en kvalitativ skillnad, avspeglas i att språket för vad vi gör på teatern förändras. Närvaro, inlevelse, igenkänning, karisma, äkthet, sanning ersätts av termer som textualitet, teatralitet, korporalitet, temporalitet, performativitet och liknande neologismer. Ytskikten och uttrycken har fått egenvärden och får inte längre sitt värde i förhållande till vad de representerar.

Ett annat spår i den postdramatiska teatern, som är mer relevant för den estetik som utvecklats på Institutet, är intresset för frånsidan. Konkret yttrar detta sig i ett intresse för det maskineri på teatern som man tidigare ofta ville dölja för att framställa en komplett illusion. På det mänskliga planet intresserar man sig på motsvarande sätt oftare för subjektivitetens frånsida, det som det officiella, manifesta eller korrekta språket anstränger sig för att marginalisera eller tränga bort. Det marginaliserade får ett särskilt värde på grund av sin dynamiska relation till det centriska (Arntzen 2007:14). Diskussionen om marginalitet i förhållande till mainstream är förstås komplex. Det marginala laddas ofta med värderingen att det är där det intressanta sker och frågan är: varför då? I boken *Det marginale teater* knyter exempelvis Knut Ove Arntzen ett nordiskt perspektiv till det marginala i förhållande till ett centraleuropiskt centriskt perspektiv. Enligt mig är det maktrelationer och de bortträngningsmekanismer som är en konsekvens av dem som kan motivera Arntzens värdering, men knappast geografisk placering. I en psykisk dynamisk mening kan marginalitet innebära att man intresserar sig för det omedvetna snarare än för det medvetna, det fula snarare än det sköna, det osorterade och kaotiska snarare än det harmoniska, undantaget snarare än regeln och så vidare. I det postdramatiska är vi snarare produkter av våra omedvetna begär än våra medvetna intentioner (Lehmann 2006:18).

Ytterst handlar det nog om ett förändrat perspektiv på mänsklig subjektivitet, och då framstår människan definitivt som mindre fri än tidigare. Vi är idag konsumenter snarare än medborgare (om vi ska vara helt ärliga). Den nya teatern förhåller sig till konsumismens och individualismens ideologi som sin nya kontext, men hur den förhåller sig till detta villkor kan förstås se väldigt olika ut. Det som förenar panoramat och vad som motiverar termen är att den postdramatiska teatern förhåller sig till det förändrade villkoret, medan den dramatiska teatern lever i förnekelse. Den håller fast vid en önskedröm om den liberala borgerliga individen – en figur som tenderar att bli allt mindre trovärdig såväl i samhället som på teatern.



### 3.1 Dramats ideologi

Vad är då den dramatiska teaterns specifika drag som på ett avgörande och paradigmiskt vis skiljer den från den postdramatiska teatern? Enligt Lehmann kännetecknas dramat av att det har en början, mitt och slut, att det underordnar sig texten. Uppsättningen är en tolkning av pjäsen, vilket betyder att pjäsen är en litterär text som översätts till dramatisk teater. Dramat är också ett fiktivt kosmos, en värld i sig, inom vilken rollerna i pjäsen relaterar och blir i skådespelarens arbete levande i fysisk handling och tal. För den dramatiska teatern syftar den *mimetiska representationen*, det att skådespelarens agerande imiterar/skapar mänskligt liv, till att etablera en dramatisk illusion.<sup>8</sup> Man förverkligar ett fiktivt kosmos på scenen och denna ”värld” är en totalitet, en helhet med sina unika förutsättningar. För Lehmann betyder detta att den dramatiska teatern är en modell av den riktiga världen. I dramats mimesis är det världen som efterliknas/återskapas men dramats fiktiva kosmos är, vice versa, också en utsaga om hur världen är konstruerad: ”through its very form, dramatic theatre proclaims wholeness as the *model* of the real” (Lehmann 2006:22).

Alltså: oavsett om man i praktiken hittar effektiva medel att hitta öppningar i helheten, exempelvis genom att införa en berättare, prologer eller epiloger, körer, pjäs-inom-pjäsen, direkt publikttal o.s.v. så kvarstår dramats form i sig som en utsaga om hur verkligheten är konstituerad. Dramat bär alltså på sin specifika ideologi om vad verkligheten är och förutsätter därmed vissa metafysiska premisser, vilket öppnar för en dekonstruktiv kritik som vill synliggöra dessa premisser. Men det är i dramats funktion gentemot det sociala som det ideologiska budskapet blir artikulerat. Effekten som dramat förväntas ha sammanfattas i den aristoteliska idén om *katharsis*.<sup>9</sup> Katharsis är enligt Lehmann inte i första hand ett estetiskt begrepp utan

---

<sup>8</sup> Enligt Arne Mellbergs inledning till Aristoteles *Om diktkonsten* är det en tvistefråga hur vi ska förstå mimesis. I ena lägret är det fråga om imitation i platonisk mening och därmed en kopia av en kopia och i andra lägret är det frågan om ett skapande, vilket bl.a Paul Ricœur har hävdad.

<sup>9</sup> Betyder ’rening’ på grekiska och är ett centralt begrepp i Aristoteles dramateori. Enligt en traditionell tolkning skulle Aristoteles avsett en rening av åskådarens känslor, vilken den tragiska handlingen skulle åstadkomma genom att väcka fruktan och medlidande. I nyare tid har diskussionen kring katharsis gett begreppet en ny och framför allt etisk innebörd. Humanismens teoretiker menade med rening en befrielse från lidelser, medan Lessing betonade medlidandets förmåga att rena affekterna. Brechts teori om den episka teatern utgår från Lessings tolkning av katharsis. En nytolkning flyttar fokus från åskådaren och låter katharsis åsyfta en rening av den tragiska handlingen. Källa Nationalencyklopedin [http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=223010](http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=223010), hämtad 2008-07-21.

beskriver ett ärende riktat mot det sociala (Lehmann 2006:21). Den renande effekten, oavsett om vi lägger betoningen i lidelsernas lättnad, solidariskt medkännande eller existentiell rening, strävar efter ett alldeles specifikt mål (telos).

Aristoteles uppfattade varje enskild del av dramat (och verkligheten) som en specifik del av en större helhet. Enligt den finlandssvenske konstvetaren Tom Sandqvist tar Aristoteles poetik sin utgångspunkt i det empiriska och tingens funktion i naturen. För Aristoteles syftar naturens hierarkiska system och den mänskliga aktiviteten och produktiviteten mot samma mål – förverkligandet av tillvarons högre ordning (Sandqvist 1999:20). Den slutliga ordningen och skönheten utgör det yttersta målet för såväl människan som naturen.

Den aristoteliska dramatiken har också måttfullhet och överblickbarhet som ideal; det sköna är varken för stort eller för litet, eftersom man måste kunna överblicka det. ”Det sköna föremålet är en autonom, begränsad och organiskt sammanfogad enhet enligt ändamålsenliga mått och proportioner” (Sandqvist 1999:20). Det sköna dramat är den struktur som ger en logisk (och dramatisk) ordning åt det förvirrade kaoset och mångfalden i varandet. Tom Sandqvists bok om *det fula* i konsten antyder att de klassiska idealen om det godas, det sannas och det skönas ordning, samt dessa ideals återkommande genom historien, avspeglar en renhetssträvan som den samtida konsten reagerar mot. Aristoteles skriver i *Om diktkonsten* att människor tycker om avbildningar (t.ex. teater) av specifika skäl:

(...) de kan göra upptäckter och räkna ut vad de olika figurerna föreställer (”Det där är ju han!”). För om människan inte har sett föremålet tidigare ger avbildningen ingen njutning som avbildning, utan bara i utförandet (Aristoteles 2000:29).

Detta betyder att dramat kan åstadkomma en inre stabilitet genom att bekräfta det som känns igen, men ska helst undvika det främmande. Med andra ord: det som inte bekräftar den strukturerande helheten är inte skönt och hör inte hemma i den dramatiska formen. Steget från modellen med *dramats inbördes ordning* till en idé om *psykisk ordning* och slutligen till en *politisk ordning* är förstås inte långt. Sett ur den synvinkeln blir dramat en struktur som syftar till ordning och kategorisering i det sociala såväl som privata, alltså en människosyn och en ideologi där det ligger ett positivt värde i att skapa ordning. Enligt Richard Schechner utgörs modellen drama av en sekvens från ett brott mot den sociala normen, kris, försoning och återintegration, vilket betyder att dess funktion är att återetablera ett socialt continuum (Lehmann 2006:182). I direkt

motsättning till det ärendet är, tycks Lehmann mena, den postdramatiska teaterns generella tendens att destabilisera just de totaliseringarna och kategoriseringarna.

Ungefär så skulle motsättningen mellan den postdramatiska teatern och den dramatiska teatern kunna se ut. Den nya teatern erbjuder ingen ny helhet, inget nytt positivt projekt, utan ägnar sig främst åt att undersöka och destabilisera de diskurser som redan tävlar om dominans. Därför förblir den nya teatern i ständig dialog med den gamla, då det är problemen och begränsningarna i den dramatiska teatern som utgör arbetsmaterialet för de nya försöken.

### 3.2 Dramat och drömmen om renhet

Dramat som redskap för social och psykologisk organisation av en diversifierad verklighet har alltså en lång tradition. Just teaterns korporala och temporala aspekt, att riktiga människor samlas i ett rum, saliven, svetten, de tunga kropparna och tiden, är något som alltid inspirerat vänner av ordning att försöka skapa perfektion och renhet där det finns motsatsen, d.v.s. smuts. Den postdramatiska teatern saknar alla de skönhetskriterier som Aristoteles och den dramatiska traditionen kräver, men inte bara det, den lyfter fram det imperfekta, tomheten, icke-närvaron, det kontingenta,<sup>10</sup> det besmittade, eller med ett ord: *det fula* som ett vapen mot disciplineringen och makten.

Tom Sandqvist noterar att konsten traditionellt nästan enbart sysslat med vad skönhet är för något, samtidigt som skönhetens alla definitioner är beroende av något icke uttalat och frånvarande, nämligen det fula. Men sedan lång tid sker en förändring eftersom konsten lämnat galleriernas ideala rum, det rena vackra vita rummet. När Aristoteles definitioner om det sköna ideligen bryts av konstens praktik börjar det fula erövra sitt eget existensberättigande. Sandqvist lyfter fram en förklaringsmodell, formulerad av den engelske teoretikern Mark Cousin:

De doktriner och praktiker för att uppnå skönhet och idealitet som historien är full av är ingenting annat än ett försvar, en narcissistisk bortvändning från fullheten. Det sköna är med andra ord ett sätt att avlägsna eller tvätta bort det fula, och när detta inte lyckas tar det hotade subjektet sin tillflykt till en hel repertoar av bortvändningar (Sandqvist 1999:66).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Filosofiskt begrepp för *det tillfälliga*, i motsats till *det nödvändiga* (Sandqvist 1999:55).

Inom bildkonsten är dessa ”bortvändningar” orienterade mot geometriska scheman, harmoniska proportionsprinciper m.m. På teaterns område är det, vill jag påstå, den dramatiska teaterns estetiska program som utgör försvaret. Ordningen, eller disciplineringen, som Michel Foucault hellre skulle benämna det, är intimt förbunden med idén om renhet. Renhet är helt enkelt när tingen är på sin rätta plats, när de är kategoriserade och korrekt placerade. Följaktligen blir smuts det som är på fel plats. Finputsade och rena skor blir smuts när de ställs på matbordet och den aptitretande och fina omeletten blir en äcklig fläck när den ramlat i knät. *Abjektionen* är för Julia Kristeva en idé om hur vämjelsen inför och dragningskraften till smutsens sammanblandningar är central för den moderna människan efter att hon inte längre definieras av religionens fadersmakt. Kristeva formulerar en ny poetik utifrån abjektionen där den romantiska och modernistiska romankonstens fascination för det fasansfulla, vämjeliga och perversa uppfattas som en på nytt aktualiserad skräck inför en förtärande och förförande moder (Kristeva 1991:17). Kristeva betonar att fixeringen vid smutsen och sammanblandningen har en politisk dimension ”Det är alltså inte frånvaron av renhet eller hälsa som gör något abjekt, utan det som stör en identitet, ett system, en ordning” (Kristeva 1991:28).

Zygmunt Bauman menar att det renhetsprojektet är förbundet med de typiska modernitetens utopier som ofta formulerades som en permanenterad ordning. De politiska ideologiernas mål var något som skulle befria oss från den eviga förändringen och de plågsamma tvetydigheterna i massamhället. Utopins löfte är att det ska etableras en permanenterad ordning där ingen rörelse eller förändring längre kan hota harmonin, där det okontrollerade eller smutsiga blir ett mål inom räckhåll (Eller ”inom skotthåll” som det i praktiken ofta blivit frågan om). Eftersom sådana utopier förblev ouppnåeliga mål, genererades enligt Bauman en beredskap att hela tiden omformulera sina renhållningsmetoder i takt med en ständig förändring. Själva renhållningsmetoderna blev redskapen för att förändra de rådande förhållandena och skapa en ny och bättre ordning, som tog en viss grupp i samhället lite närmre det högt ställda utopiska idealet. När en politisk enhetstanke, som exempelvis nationalstaten, kräver en konkretisering av smutsen för ett effektivt renhållningsarbete framträder bilden av främlingen, den andre (Baumann 1999:32). Han/hon är den andre som ännu inte omfattas av systemets kategorier, som motstår den symboliska ordningens världsbild och därför hotar den. Den ständiga förändringen, den ständiga börjans tillstånd, alstrar nya smutskategorier och nya främlingar. Uppfinnandet av nya abnormiteter går hand i hand med det ständiga projektet i modern tid att skapa ordning.

Enligt Bauman har övergången från det moderna till det postmoderna inneburit att de kollektiva och centraliserade rensningsaktiviteterna numera har ersatts av avreglerande och privatiserande

strategier. Det finns inte längre ett gemensamt renhållningsprojekt utan en mängd olika, vilket intressant nog är en sorts smuts i sig självt. Kriget mot smutsen utspelas på en mängd olika nivåer, allt ifrån bekämpandet av den globala terrorismen där muslimen nästan med ordagrann översättning fått överta den klassiskt antisemitiska judefigurens motsägelsefulla smutskriterier, till den privata konsumtionssfären där de kroppsförnekande inredningsmagasinen eller hälsotrendens kroppsdisciplinerande renhållningsprojekt. Samtidigt har det uppstått ett egenvärde i att världen förblir diversifierad, uppsplittrad och allmänt rörig i och med mångfaldstänkandet.

Min hypotes här är att teaterns estetiska programskifte, som det hävdas av Lehmann, speglar att de universella renhållningsprojekten hotas av kollaps när den postmoderna kapitalismens smuts tenderar att svämma över oss. Den postmoderna människan är satt i en emotionellt överladdad paradox mellan lockelsen att släppa in den översvämmande smutsen eller att med fanatisk konsekvens hänge sig i decentraliserade och privatiserade, individualistiska renhållningsprojekt.

#### **4. Det anti-auktoritära projektet**

Det som Lehmann kallar postdramatisk teater kännetecknas av en vilja att bryta ner hierarkier. Själva formerna för gestaltning har blivit försökskaninen för experiment med teaterns konventioner och samtidigt uppstår däri en lek med våra kognitiva verktyg för att konstruera en verklighetsuppfattning. Förutsättningarna för publikens reception av teaterföreställningen är förstås präglade av teaterns historia och vad som är ”det vanliga”, och i den tendens som Lehmann benämner postdramatisk är det tydligt att ifrågasättandet riktar sig mot våra förväntningar om vad en teaterföreställning är över huvudtaget. Detta förenar den postdramatiska teatern med den skeptiska idé-tradition som i den här uppsatsen presenteras som en historisk bakgrund till poststrukturalismen.

Den skeptiska frågan ”Vad finns?” destabiliserar teaterns konventioner och bryter ned teaterns hierarkiserande formspråk. Detta är, om inte en politisk, så åtminstone en maktkritisk position. Poststrukturalismen har presenterats här som ett akademiskt svar på det postmoderna villkoret. Den har ett ärende i att visa hur natur, kunskap, sanning och liknande begrepp snarare är socialt

snarare än transcendent bestämda. Den vill kritisera, dekonstruera, differentiera, fragmentarisera och på andra sätt destabilisera det som tidigare togs för stabila egenskaper hos en yttre verklighet. Den politiska dimensionen av det destabiliserande moment är onekligen ett anti-auktoritärt projekt. Varje totalisering, varje normerande system och positiv politisk ideologi har anledning att känna sig hotade av detta ifrågasättande. Men vad vill den processen mer? Vad för visionära mål har den anti-auktoritära kampen? Är det möjligt att formulera positiva mål utan att själv bli offer för de ideologier man kritiserar? Vad är det egentligen som är frihetligt med detta projekt?

I min läsning har jag kunnat urskilja två idéer som kan sägas vara frihetliga. I det första fallet är det Derridas begrepp *différance* som prövas och därefter Deleuzes och Guattaris idé om *begäret* som en anti-auktoritär kraft.

Mitt mål med arbetet på Institutet, och med detta magisterprojekt som helhet, är att utforska och formulera en estetisk diskurs för en anti-auktoritär teater. Både *différance* och *begär* är i detta sammanhang ord som innehåller emancipatoriska eller maktkritiska potentialer som varit viktiga för skiftet Teater Terrier/Institutet och för de föreställningar som producerats under övergångsperioden. Föreställningar talar om dessa fenomen (diskursivt), de prövar dem i själva teaterhändelsen (performativt) och utforskar deras emancipatoriska potential i gränslandet mellan det estetiska och det sociala.

#### 4.1 Différance och den normaliserande sanktionen

Termen *différance*, eller frambringande av *skillnad*, avser hos Derrida att alla fenomen får sin identitet i ett spel av skillnader, och definieras i det spelet i förhållande till vad de *inte* är, snarare än vad de (i essentiell mening) är. *Différance* skulle kunna sägas vara effekten, resultatet av dekonstruktionens process, men också en idé om hur identitet uppstår. Motsatsen till *différance* är *logocentrism*, d.v.s. tendensen hos det västerländska tänkandet att förutsätta en meningens ordning där tanken, sanningen, förnuftet, logiken eller Ordet behandlats som något som existerar i sig självt och utgör ett fundament.

I artikeln ”Just be yourself” försöker Philip Auslander visa det logocentriska hos några av den moderna skådespelarkonstens viktigaste och mest namnkunniga tänkare, nämligen Stanislavskij, Brecht och Grotowski. Auslander kallar problemet för ”the problematic of self and presence”

och menar att ovan nämnda tänkare på olika vis förutsätter ett *själv* i metafysisk mening som, om Derrida har rätt, helt enkelt inte finns, eller vars existens åtminstone återstår att bevisa. Vad Auslander vill visa är att närvaron av det *själv* som han menar att gängse teorier om skådespeleri förutsätter, inte är ett autonomt fundament, utan produceras i den nu-process av relaterande som skådespeleriet utgör. Just detta relaterande i ett föränderligt nu blir för Auslander en analogi med Derridas bild av *the play of différance*. Han menar vidare att syftet med att påvisa logocentrism inte i första hand är att ogiltigförklara dessa framgångsrika och än idag dominerande idéer om skådespeleri, utan att uppmärksamma att deras giltighet är begränsad till den ideologiska verklighetsuppfattning de metafysiska antagandena formulerar. Antaganden som vi antingen tror på eller betvivlar. Poängen är att deras anspråk på sanning och kunskap, i den mån dessa är beroende av logocentriska föreställningar, upphävs. Enligt Auslander förutsätter logocentrismen ett *själv* som i själva verket är resultatet av den process som det förutsätts vara en premiss för.

Emellertid tycker jag att Auslander misslyckas med sitt ärende. Det är ju uppenbart att Stanislavskij, Brecht och Grotowski använder logocentriska begrepp, men de var nu inte främst teoretiker utan praktiska teaterarbetare som försökte sammanfatta praktiska manualer. Att förknippa dem med logocentrism är inte relevant för deras arbete om inte deras arbeten *i sig* är logocentriska, men dessa arbeten har Auslander ingen tillgång till eftersom vi då talar om teaterföreställningar eller skådespelarprocesser. Dekonstruktionen kan inte användas på en text av Stanislavskij för att sedan plötsligt ha giltighet för hans praktiska arbete. Enligt Derrida finns ingenting utanför texten, i det här fallet är *skådespelarens process* texten och Stanislavskijs texter om skådespeleri en annan text. Det är möjligen den senare som Auslander dekonstruerar.

Vad som däremot är intressant är att Auslander konstaterar att skådespelarens process är ett spel av skillnader som inte behöver den logocentriska metafysiken: "The play of différance which produces a particular characterization is produced by the play of difference that defines the acting process." Det är alltså själva processen, flödet i ett föränderligt nu som är hela sanningen om vad rollen är. Eller *blir*, kanske vi måste säga. Det som Derrida och Auslander föreslår i opposition till de kritiserade logocentriska idéerna om teater, är en fundamentalt annorlunda syn på vad som ger en skådespelares roll dess identitet. Och det identitetsbegreppet är förstås också en idé om vad människan är.

Vad är det då för slags människa som Auslander och Derrida drömmer om? Enligt Derrida finns det två sätt att reagera på förlusten av logos. Det första är den nedstämda, negativa, nostalgiska och skuldtyngda responsen som drömmer om att dechiffrera en sanning eller ett ursprung som

återbördar det förlorade logos. Den ”heliga graal” som ger oss helhet, överblick och mening tillbaka. Det andra sättet att reagera är enligt Derrida:

(...) the response which is no longer turned toward the origin, affirms play and tries to pass beyond man and humanism, the name of man being the name of the being who throughout his entire history, has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of the play (Auslander, ed. Zarilli 2002:59).

Det här citatet rymmer en bild av människan som om hon under hela sin historia jagat en större mening, en fast punkt, en absolut närvaro, ett ursprung eller någon annan form av helhet, men nu kommit till insikt: det finns ingen sådan helhet. Från den insikten finns ingen återvändo, och människan efterfrågar det inte heller, utan njuter av friheten från sådana önskingar i en värld av fragment utan helheter.

För mig bär Derridas vägval för mänskligheten ett mått av utopisk fantasi, vilket skulle svära tvärt emot vad dekonstruktionen bör vara. Derridas vision om en människa som är på *andra sidan* om metafysikens ideologiska figurer får stå som exempel för hur många poststrukturalister tycks fantisera om en frihetspotential via skillnad, flöden, upplösning, aktualitet – vilket skulle vara den positiva effekten av de negativa strategierna: nedbrytandet av hierarkier, dekonstruktion, demaskeringen av ideologier, o.s.v. Jag uppfattar att den förväntade positiva effekten är ett problem för en nominalistisk teoretisk utgångspunkt,<sup>12</sup> eftersom den innebär ett steg från en strategisk nominalism till en universaliserad positiv effekt. Att längta efter en utopisk tillvaro för människan bortom logocentrismen blir en dröm om evigt flöde, en utopisk fantasi som bär många likheter med de ideologiska fantasier som dekonstruktionen avser att bryta ned. Men oavsett om jag har rätt i den anmärkningen finns det skäl att tvivla på den frihetliga potentialen i ett begrepp som *differance*. Kanhända vi måste förstå hur maktens strategier utvecklas och förändras i takt med att samhället och maktkritiken förändras. En väsentlig aspekt av ett anti-auktoritärt projekt är därför att förstå hur den postmoderna makten opererar.

En som med övertygelse har utforskat det området är den franske filosofen Michel Foucault som skiljer mellan *den juridiskt-negativa maktförståelsen* och *den tekniskt-positiva maktförståelsen*. Den förra ger föremålen för maktutövningen ett val: Ska jag följa regeln eller inte? Den andra typen av

---

<sup>12</sup>Nominalism är en riktning inom filosofin som menar att allmänbegreppen (universalierna) inte betecknar något förutom de individuella tingen. 2008-07-21 Källa Nationalencyklopedin [http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=270487](http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=270487)



makt, som enligt Foucault är den sorts maktförståelse som gäller i vår tid, erbjuder inte möjligheten att svara på en sådan fråga. Den är inte repressiv utan bygger på ett samspel av tvång och frivillighet. Det gäller att få folk att aktivt delta i de processer som befäster deras egen underordning. Maktens redskap för att åstadkomma denna aktiva underordning kallar Foucault *den normaliserande sanktionen* (Foucault 2003:178-185). Konsekvensen av Foucaults idé om normalisering är att partikularismen, det att vi fokuserar på det enskilda och det specifika för att bryta ned hierarkier och universell sanning, är en subversiv strategi som den postmoderna makten redan tagit med i beräkningen. Normaliseringens process är differentierande och inte universaliserande.

Att som Derrida föreslår överlämna subjektiviteten åt frambringandet av skillnad, med tron att det skulle ligga ett frihetligt projekt i det avståndstagandet från logocentrism, är alltså inte okomplicerat. Om Foucault har rätt i att normaliseringen snarare är differentierande än sammanhållande så spelar den skillnad som Derrida och Auslander hyllar som en frihet den normaliserande makten rakt i händerna. Maktens strategier har genomgått en förändring och anpassning till de nya villkor som det moderna och postmoderna samhället utgör. Och i det samhället är frambringandet av skillnad, förstådd som en accelererande differentiering och en upplösning av universell mening till förmån för det specifika, ett nytt verksamhetsfält för effektiv maktutövning.

## 4.2 Begären och den repressiva avsublimeringen

Om det är någon tänkare som med konsekvens utforskat Zeidler-Janiszewskas idé om konsten (eller filosofin) som ”ett prisande av slutgiltig och oreducerbar differentiering” så är det fransmannen Gilles Deleuze. I det här sammanhanget blir han aktuell för sin radikalt anti-auktoritära idé om begär och frihet som den formuleras i boken *Anti-Oidipus*, och specifikt i termen ”bodies without organs”.<sup>13</sup> I *Anti-Oidipus* undersöks de icke-territorialiserade fälten i den mänskliga subjektiviteten. Om de oidipaliserade territorierna kan exemplifieras i familjen, kyrkan, skolan, nationen, partiet, och särskilt individens territorium så är de icke territorialiserade

---

<sup>13</sup> Boken utkom i första upplagan 1972 och är skriven tillsammans med den italienske psykoanalytikern Felix Guattari. För den radikala vänsterns intellektuella process har *Anti-Oidipus* varit viktig dels som en uppgörelse med Freud men också som en nytolkning av Marx.

begärsflödena den möjlighet människan har att utveckla ett alternativ utanför de oidipaliserade territorierna.

Deleuzes och Guattaris anti-freudiska och anti-psykiatriska holmgång tar avstamp i hur västerländsk patriarkal maktutövning har territorialiserat begären till en viss yta på en tänkt virtuell kropp utan organ (*bodies without organs*)<sup>14</sup> och att denna territorialisering är överensstämmande med neurotikerns libidinösa territorium. Därför föreslår Deleuze/Guattari *schizot*, alltså psykotikerns erfarenhet, som den revolutionära subjektivitetens förebild. Verket de utvecklar för att åstadkomma detta kallas *schizoanalys* i opposition till den förment oidipaliserande psykoanalysen vars etik de kritiserar för att reproducera den maktapparat som kallas Oidipus.

Genom att framhålla *schizot*, den schizofrene psykotikern, som ett ideal och förebild snarare än Oidipus och neurotikern, öppnar man ett spänningsförhållande mellan Nietzsches idéer om det dionysiska<sup>15</sup> som verklighetsbildandets motor med sina intensiteter och utbrott och marxismens alienationsteori med sin materiellt och politiskt motiverade repression. Att vilja kombinera psykoanalys med marxism, det vill säga idén om en materialistisk psykiatri, är ingen ny företeelse. Den tendensen återfinns redan hos Freuds lärjunge Wilhelm Reich men utvecklas vidare i de intellektuella kretsar som kallas *Frankfurtskolan* och har sina nutida arvtagare i *Ljubljanskolan* där tidigare nämnda Slavoj Žižek är det mest kända namnet.

Där Freud har en intrapsykisk ekonomi för libidinala flöden och Marx en politisk ekonomi för kapitalflöden uppfattar Deleuze och Guattari en enda flödesekonomi där begärsflödena utgör den omedvetna sidan av den sociala produktionen. Produktionsförhållandena, arbetet och ägandet, har ett fantasmatiskt stöd av begäret, och samhällets strukturella maktförhållanden exemplifierar ett specifikt utlopp för njutning. Dessa begärsflöden regleras i ett givet historiskt och kulturellt villkor på ett specifikt sätt och med Deleuze/Guattaris språkbruk bildar ett sådant utflöde olika *begärsmaskiner*. Maskinen kan inte separeras från det begär den producerar utan är ett samhälles specifika strukturering av makt. Oidipus är enligt författarna vårt samhälles

---

<sup>14</sup> Uttrycket ”bodies without organs” kommer från Artaud och nämns bl.a. i den berömda radioinspelningen Artaud gjorde 1947: *Pour en finir avec le jugement de dieu* (eng. To have done with the judgement of God). Detta verk finns att höra på: <http://www.ubu.com/sound/artaud.html>

<sup>15</sup> I Tragedins födelse ställer Nietzsche aktualiteten – det dionysiska mot verkligheten som ett sken – det apolloniska. Vad som gör Nietzsche intressant i sammanhanget är det kvalitativa värde av ’sannare verklighet’ han ger åt det dionysiska och de associationer till dröm, illusion, galenskap och bedräglighet han ger åt det apolloniska (Megill 1985:41).

grundläggande form för denna begärsproduktion, vars funktion är att skapa en upprepning som befäster maktens fördelning.

Det frihetliga i Deleuze/Guattaris schizoanalys ligger i deras analys av kapitalismen. Den globaliserade kapitalismen bär på en frammbrytande schizofreni, och vårt sätt att hantera detta faktum idag är att neurotiskt klamra oss fast vid Oidipussubjektet. Det betyder att vi söker en far att göra uppror mot, en mor att konkurrera med fadern om, syskon att rivalisera med, i en ändlös repressiv upprepning. Psykotikern däremot, kan inte oidipaliseras och är därför motståndskraftig som ett politiskt alternativ i en kultur som inriktar sig på att disciplinera, medicinera eller stöta ut det som avviker.

Deleuze och Guattari vill att vi ska bejaka det psykotiska sättet att uppleva verkligheten, att vi ska bejaka kapitalismens frammbrytande schizofreni och syftet är att frigöra människan från politiskt förtryck och att läka oss genom att lära oss att stå ut med kontrollförlusten. Antipsykatris viktigaste ideolog R.D. Laing menade att det finns en utbredd rädsla för ego-förlusten i vårt samhälle, att vi är specifika som mänsklig kultur i det att vi förlorat kontakt med jag-förlustens helande potential. I enlighet med den uppfattningen vill Deleuze och Guattari förstöra det oidipalisering och neurotiserande beroendet av det individuella och formulera en kollektiv, icke-fascistisk subjektivitet med namnet anti-Oidipus.

Det första steget i den kampen är ofrånkomligen en fränkoppling från de sociala begärsmaskiner som dominerar och ger bekräftelse och identitet. Nietzsche och Artaud är uppenbara exempel och förebilder – särlingen som gör sig främmande för världen. Men detta är bara ett steg på vägen för Deleuze och Guattari, på andra sidan hägrar en vision om en *nu-människa* snarare än en *nietzscheansk övermänniska*, en människa som har sina rötter i livets ström. Den skillnaden bör förstås som att Nietzsches övermänniska är otänkbar utan den medvetna *vilja* som Nietzsche talar om, medan nu-människan snarare orienterar sig via begäret, som är omedvetet. Deleuze är djupt influerad av Spinozas monistiska filosofi där varat är en och samma substans, vilket i sammanhanget betyder att nu-flödet, den slutgiltiga differentieringen och psykotiska upplösningen, *the pure flow of becoming*, är en sorts återkommande visdom som vill återföra varje stelnad form till detta enda, eviga heraklitiska flöde.

Oavsett vilket värde den här monismen har filosofiskt, så har jag ganska snart tröttnat på den i mitt praktiska arbete med teater. Den lyckas helt enkelt inte omfatta mer än den ena sidan av

rörelse mellan struktur och upplösning som, oavsett vad som är sant eller inte, för mig är en fundamentalt mänsklig rörelse. Den anmärkningen är inte ett argument mot Deleuze förstås men en intressant erfarenhet för mig. Tanken om begäret som frigörelse förutsätter att det finns ett rent, obesmittat och frihetligt begär i den mänskliga erfarenheten. I Foucaults värld existerar ingen sådan oskuld, historien är en enda lång räkka av maktspel i rörelse som producerar och skapar verkligheten. Det existerar inget före eller utanför makten. Det existerar inte ett autentiskt begär, ingen sexualitet som är oförstörd och frihetlig till skillnad från annat som producerats och perverterats genom maktutövning. Om Foucault har rätt så finns det inget obesmittat rent begärsflöde som skulle kunna vara bränslet i en revolutionär begärsmaskin.

Enligt Slavoj Žižek är psykoanalysen kluven mellan den ”frigörande gesten att släppa loss den bortträngda driftspotentialen och den ’resignerade konservatismen’ i att acceptera bortträngningen som den nödvändiga priset för civilisationens framåtskridande” (Žižek 1996:37). Det borgerliga subjektet förväntades sublimerade de icke accepterade önsningarna men detta borgerliga subjekt är som tidigare konstaterats på väg ut ur såväl teatern som samhällets representationer.<sup>16</sup>

Frankfurtskolan introducerade begreppet *repressiv avsublimering* för att markera att något nytt har hänt i massamhället – ett samhälle där drifterna har tagit kommandot över jaget, samhället och individen. Överjagets befallning är inte längre: *gör så och inte så*, det kapitalistiska konsumtionssamhället har ingen nytta av ett starkt *Jag* som förhandlar mellan omvärldens krav och drifterna. Det postmoderna kapitalistiska samhällets överjagsbefallning spelar direkt på begärets nivå och enligt Žižek kan dess budskap sammanfattas i ett enda utrop: Njut! (Žižek 1996:48) Genom en sådan avsublimering regredieras *Jaget* och vårt beteende automatiseras. Detta försvagade *Jag* är enligt Žižek värvat i samhällordningens och överjagets tjänst. Därför är det komplicerat att som exempelvis Deleuze söka frihet genom att bejaka drifterna, eftersom drifternas frisläppande i vårt samhälle innebär en högre form av kontroll.

---

<sup>16</sup> Sublimering innebär en omdirigering från en typ av begärsutlopp till ett annat. Oftast avser man att en primitiv drift omvandlas till en mer socialt acceptabel.

## 5. Kontexten som teaterhändelsens villkor

Den dramatiska mainstreamteatern som spelas på svenska institutioner och frigrupper idag omsätter, menar jag, en simpel tanke: Låt oss reproducera vår upplevelse av verklighet via ett artificiellt medium! Det artificiella i sammanhanget är de fiktioner man oundvikligen arbetar med så länge den dramatiska teaterns program utgör koordinaterna för verksamheten. Teater med sanningsanspråk, som med igenkännbar trovärdighet gestaltar livet, skulle kanske kunna liknas vid *virtual reality* – en modell (teatern, dataspel) som med så exakta metoder som möjligt skapar en illusion av verklighet, eller till och med en förstärkt känsla av verklighet som den mer eller mindre grå vardagen sällan kan prestera. Virtual reality, vare sig det gäller dataspel eller teater, kännetecknas av en verklighet som är mer intensiv än den verklighet som avbildas. Jämförelsen mellan dataspelens virtual reality och teatern är förmodligen inte populär bland teaterns seriösa utövare och här använder jag liknelsen för att beskriva ett dödläge jag uppfattar i den förhärskande estetiken i samtida teater. Vi har egentligen samma estetiska program som dataspelen, Hollywood och för den delen reklamindustrin. Det som skiljer oss, åtminstone hävdas det ofta av utövarna själva, är att vi inte är kommersiella – vi utgör ett alternativ och en fristad i en tid där allt kan omsättas till pengar. Det som motiverar en sådan hållning är ofta en uppfattning om teatervärlden som dels en humanitetens arena, och dels som en subversiv arena. Vi ska ta de svagas parti, vi ska berätta den lilla människans historia. Vi har ett ansvar som konstnärer att hålla den moraliska fanan högt och vi har ett ansvar att berätta historier som annars inte kommer fram. För mig är den strategin inte bara ointressant som estetisk upplevelse utan, vilket värre är, i grunden korrumpierad av de ideologier som är förhärskande i samtiden (sammanfattningsvis uttryckta i en globalt kapitalistisk konsensus i kombination med en mångfaldsidé om kulturens nytta).

Detta vore inget problem – om man redovisade sin underliggande ideologiska barlast, men istället kombineras denna reproduktion och förstärkning med en självbild som motsvaras av en sliten och trött figur: identifikationen med rebellmyten. Jag hävdar att det finns ett repressivt och förnekande drag i den kombinationen och att det är dags att lyfta slöjan från det självbedrägeriet för att kunna gå vidare. Mitt eget problem är att den ambitionen redan bär tanken om en demaskering, vilket är en väsentlig del av självbedrägeriets osynliga ekonomi: att vi genom att vara rebeller kan avslöja maktens verkliga ansikte. Att vi kan ställa oss utanför den process av maktutövning vi talar om och peka på bovarna. Därför har mitt arbete varit tvunget att ta en

annan riktning. Demaskerandets myt har inkorporerats som ett problemkomplex vi inte kommer förbi, men som vi tvingas att syssla med i ett (själv-)kritiskt och strategiskt odlande av processer. Teaterföreställningar är en del av detta arbete men inte produkten av det. Processerna uttryckta i mänskliga relationer genom tid är snarare objektet för min verksamhet, därför har förändringen Teater Terrier/Institutet krävt en strategisk medvetenhet om och styrning av processens relationer.

## 5.1 Kontext Varufetischism

Det virtuella är något som brukar associeras med modern teknik och de representationer som vi konstruerar och använder i cyberrymden. Exempelvis de många identiteter med olika profiler som vi skapar på olika internetsidor. Våra alias på facebook, myspace, qx eller andra forum blir masker som kommunicerar med andra masker och det fina är att vi kan välja själva vem vi vill vara, vad vi vill signalera om oss själva. Inte sällan lyfter vi fram sidor som kanske är mer riskabla att uttrycka i den vanliga världen. Med de virtuella identiteterna kan man alltid börja om, man har alltid en andra chans.

Relationer i det virtuella blir något vi alltid kan dra oss ur om något går fel, om det inte blir som vi hade tänkt det eller om vi tröttnar. Som ett dataspel där man kan börja om ifall det går dåligt. Internet-datingen är ett utmärkt sätt att träffa en partner på, och eftersom man med stor frihet kan konstruera sin virtuella identitet som man själv vill skulle jag tro att många upplever att de kan vara ärligare och öppnare med sig själva. Men det tycks vara ett avgörande och lite traumatiskt steg att träffas i verkliga livet, eller IRL (In Real Life) som det heter. I glappet mellan det virtuella och IRL kan det bli problem. Ju mer vi vänjer oss vid oss själva som virtuella identiteter desto mer traumatiskt blir steget över den här klyftan. Som virtuella identiteter kan vi hela tiden välja vilka vi är och när vi inte vill vara med längre. Men så är det inte i den andra verkligheten. Där är vi kroppar som svettas, luktar, åldras och så småningom dör, men det är en aspekt som det virtuella per definition inte kan omfatta. Jag tror att vår tids människa, som i allt högre grad skapar sin identitet i virtuella "som om" världar, i motsvarande grad måste leva med ett alltmer traumatiskt förhållande till det kroppsliga. Och kanske just därför uppehåller sig den experimenterande samtidsteatern i glappet mellan fiktion och verklighet, i den traumatiska skillnaden mellan det virtuella och det kroppsliga.

Men virtualiteten gör sig angelägen för teatern även på andra sätt. Vi förväntas vara toleranta idag. Tolerans är nyckelordet för det dominerande moraliska programmet för kulturen idag. Mångfaldspolitikens centrala idé är att det partikulära har ett existensberättigande som partikularitet – inte som avvikelser i relation till en universalitet. Problemet är att mångfaldsidealet blir ett nytt ”som om” – en bild av oss själva som vi önskar att vi var men inte klarar att vara. Där uppstår det virtuella som ett alibi, en självbild som är ett önsketänkande. Det viktiga blir att det ser ut som att vi är toleranta och när vi effektivt lär oss reproducera vår självbild som toleranta individualister kan vi minimera våra eftergifter gentemot den verkliga andra.

Det finns många sätt att förstå virtualiteten på, men en teori som haft påverkan på mitt sätt att göra teater på är den om *varufetischismen*. Enligt den teorin är den moderna människan dömd att virtualisera relationer. Egentligen köpslår vi med varandras tid och arbete, men vi uppfattar relationen i termer av ett ting: varan, tjänsten, en summa pengar. Detta ting får ett virtuellt värde, ett överskott som Marx kallade mervärde (exempelvis pengars immateriella värde i förhållande till pengarna som en plåtbit). Vad vi egentligen gör är att vi tränger bort vår medvetenhet om relationerna och placerar ett illusoriskt ting med ett virtuellt mervärde som sätts att representera en betydligt mer komplex mellanmännisklig process. Žižek menar att det borgerliga samhällets uppkomst ledde till en borträngning av relationerna i termer av herravälde och underkastelse till förmån för ett kollektivt fokus på tingens relationer med varandra.

Det är med andra ord som om herrens reträtt inom kapitalismen endast handlade om en *förskjutning* där avfetischeringen av mellanmänniskliga relationer endast sker till priset av fetischismens framträdande i relationer mellan ting, som varufetischism (Žižek 2001:33).

Marx förklarar varufetischismen som ”en specifik social relation mellan människor som, i deras ögon, antar den fantastiska formen av en relation mellan ting” (Žižek 2001:30). Men enligt Žižek är det inte så enkelt som att påstå att mänskliga relationer förtingligas, snarare är det så att det sker ett visst misskännande av relationen mellan ett strukturerat nätverk och en av dess beståndsdelar; det som var en relation framstår plötsligt som en direkt egenskap hos en av dess beståndsdelar. Hos en kung upplevs själva kungligheten som en naturlig egenskap hos själva kungen trots att kungen egentligen är kung för att hans undersåtar behandlar honom som kung. Det som borde vara en *reflexiv* och *relationell* bestämning blir istället en *naturlig* egenskap. Men en sådan fetischism hör det feodala samhället till. I vårt samhälle, som ibland påstås vara post-ideologiskt, har den naiva ideologin ersatts av en cynisk (Žižek 2001:35).

Om Marx uppfattning om ideologi kunde sammanfattas i den berömda satsen ”De vet det inte, men de gör det” så är det som upprätthåller makten i en modern totalitär stat såväl som i en modern demokrati ett cyniskt förnuft som Žižek med Peter Sloterdijks ord förklarar som ”de vet mycket väl vad de gör, men ändå gör de det”.<sup>17</sup> Detta förändrade villkor för det moderna samhället har stora konsekvenser för all ideologikritik, då det inte längre är möjligt att demaskera makten och avslöja *hur det verkligen ligger till*. Enligt Žižek och mer sofistikerade traditioner av ideologikritik döljer inte masken sakernas verkliga tillstånd: ”den ideologiska masken är istället inbyggd i själva verklighetens väsen” (Žižek 2001:36). Ideologin är inte längre förknippad med vetandet utan med görandet. Människor vet mycket väl att kungen är kung för att vi behandlar honom som sådan eller att pengar inte har magiska egenskaper. Problemet är att i vardagslivet handlar vi *som om* pengar förkroppsligar rikedom som sådan. Vi är fetischister i praktiken, inte i teorin. Detta betyder att teater visserligen kan synliggöra osynliggjorda ideologier genom demaskering eller upplysning, men det är politiskt verkningslöst eller t.o.m. kontraproduktivt. Vi vet mycket väl, men vi gör det ändå. Att medvetandegöra, som det talas om så mycket idag, är inte ett effektivt sätt att arbeta med strukturell makt. Žižek antyder vad som istället kan fungera: ”Det största hotet mot totalitarism är kanske de människor som tar dess ideologi helt bokstavligt” (Žižek 2001:35).

Institutets process har därför prövat olika strategier för att tränga igenom det cyniska förnuftet som ligger i vägen för en kontakt med det bortträngda. I stort sett har vi använt oss av Žižeks idé att ta maktens ideologi bokstavligt. Mångfaldspolitiken hävdar att alla avvikelser ska respekteras, och att det är något fint att bjuda in avvikelsen i det offentliga rummet. Den allmänt omhuldade identifikationen i kulturvärlden som går ut på att vi utgör en avantgardistisk, gränssprängande och subversiv motkraft bär på ideologin att det är konservativt att sätta gränser, vilket i förlängningen hyllar idén om människans gränslöshet. Om man slår ihop dessa två förhärskande ideologier, mångfaldens och avantgardets, så får vi en lämplig handgranat att kasta in på teatern – vi hyllar avvikelsen och kastar oss ut i gränslöshet!

I *The Rise and Fall of the Roman Empire* försökte vi omsätta en sådan etik i real teaterhandling. Syftet var att genomtränga ett socialt alibi som påstår att vi är gränslösa och återinföra lagen, regeln, bokstaven. Därför lämpade sig S/M-kulturens tydliga kontrakt och dess binära motsatsförhållande i dominans och underkastelse. S/M-relationen blev en metafor för det sociala

---

<sup>17</sup> Resonemanget hämtar Žižek från den nederländske filosofen Peter Sloterdijks *Kritik av det cyniska förnuftet*.



fältets bortträngda frånsida och motsatsparet dominans och underkastelse blev den antagonism som berövats det politiska i och med mångfaldspolitikens och den liberala hegemonins villkor.

## 5.2 Kontext Medialisering

”Theatre is no longer a mass medium. To deny this becomes increasingly ridiculous, to reflect on it increasingly urgent” (Lehmann 2006:16). Den insikten är utgångspunkten för Hans-Thies Lehmanns teori om den postdramatiska teatern. Vad för värde teatern än kan ha i samtiden så är det åtminstone inte som ett massmedium. Den tiden är förbi vare sig vi tycker om det eller inte.

Den amerikanske performanceteoretikern Philip Auslander hävdar att vad än samtida teater är så måste den förstås i relation till TV-mediet som dess kontext: ”theatre (and live performance generally) and the mass media are rivals: not partners. Neither are they equal rivals: it is absolutely clear that our current cultural formation is saturated with and dominated by the representations of mass media” (Auslander 1997:50). Enligt Auslander har televisionen som massmedium för länge sedan slagit ut alla konkurrenter. I sammanhanget namnger han vår tid som den *televisuella*, vilket betyder att vi inte längre kan se TV som ett medium i en kontext, utan bör betrakta själva mediet som kontexten.

Om detta medium en gång var något vi kunde välja bort genom att trycka på en knapp så är det numera inte frågan om något val: elektroniska bildmedier determinerar vår verklighet oavsett om vi vill eller inte. När Lehmann ställer den elektroniska bilden (TV, film, internet) mot teatern (som live-händelse) så menar han att teatern motstår den elektroniska bildens fullkomlighet, att den virtuella dimensionen bevaras, just genom att begäret inte blir tillfredställt: ”an air of (productive) disappointment always surrounds the presence of real bodies” (Lehman 2006:171). I kontrast till den elektroniska bilden finns det alltså något ofullständigt över teaterhändelsens villkor som antyder vilken funktion platsen teater kan ha i samhället. Heiner Müller lär ha sagt att det är den potentiellt döende människan som gör teaterkonsten unik. Kanske betyder det att själva tiden som delas i ett rum, i någon mening väcker frågan om vår dödlighet. Som att varje entré potentiellt bär på sin sorti och att hela händelsen teater, åtminstone när den dramatiska teaterns betydelse avtar, alltmer koncentrerar sig på de korporala och temporala aspekter som utgör teaterhändelsens faktiska omständigheter (d.v.s. teaterhändelsen bortom dramatisk fiktion). Oavsett om Lehmanns påstått fundamentala väsensskillnad mellan teater och elektronisk bild är

riktig, så är hans poäng relevant: media är kontexten och teatern är inte ett massmedium och gör därför klokt i att hitta sina egna vägar.

Vad som händer här är att den postdramatiska teatern etablerar en frånvaro på platsen där det tidigare fanns närvaro, och att den människa som undersöks på teatern inte längre är det autonoma subjektet som hörde den liberala, borgerliga människosynen till. Istället finns brist, tomhet, frånvaro och ett subjekt som är determinerat och korrumpert på begärens nivå. D.v.s. den människa som är mottagare av den elektroniska bildöverföring som Lehmann talar om. I en avslutande kommentar skriver Lehmann om en potentiellt politisk teater som i det estetiska valet om tecken väcker frågor om perception i en tid då media effektivt massproducerar figurer för mänsklig perception, som om det inte längre handlar om att välja ett angeläget ämne utan själva framställningssättet i sig blir verksamt. Den överdrivet dramatiserade politiska verkligheten i media skapar passivitet och distans: "produced far from its reception and received far from its origin, it imprints indifference onto everything shown" (Lehmann 2006:185). Om den dramatiska teaterns frågor är densamma som politikens och den televisuella kulturens frågor, d.v.s. de kretsar kring vad som ska berättas, så blir den postdramatiska teaterns frågor: Hur kan vi skapa ett alternativ, en fredad plats där vi kan undersöka konsekvenserna av "verkligheten" som bombarderar oss därute? Hur kan teatersituationen göra själva seendet i sig självt till sin fråga?

Lehmann menar att mediasamhällets virtuella bildvärld med dess möjligheter att nå mottagaren var som helst och när som helst är ett avgörande villkor för dagens teater (Lehmann 2006:170). Frågan blir hur teaterns tunga kroppar i ett verkligt görande kan problematisera en erfarenhet där vi översköls av dramatisk representation, där mottagaren passivt betraktar ett flöde av bilder som lovar själva objektet för begäret. Detta antyder att själva TV-mediet som situation är politiskt passiviserande, dels genom att människor sitter i sina hem och tittar på en låda, men framförallt genom överflödet av löften om begärstillfredsställelse som förmedlas. Det finns ett ställföreträdande och kompensatoriskt element som förenar den elektroniska bilden och den dramatiska teatern. Den dramatiska teaterns intriger, livfullhet, äkthet och förmåga att skapa illusion är ungefär samma sorts språk som TV-apparatens. Den sköljer sina produkter över betraktaren så att denne ska slippa tänka eller agera. Kanske har teatern aldrig haft något annat syfte än det kompenserande och passiviserande. Den antika kören skulle kunna ha en ställföreträdande funktion; grekerna behövde inte själva uppleva den obligatoriska rädslan och medlidandet eftersom kören fanns där med sina verop och sin klagan och kände åt dem. Enligt Žižek kan vi förstå detta ställföreträdande moment analogt med ett gammalt stalinistiskt uttryck:

”Vad jag än tänker på så objektivt så ber jag.” Grekerna uppfyllde plikten att vara medkännande med hjälp av kören, oavsett om de verkligen var empatiska, åt sin mat eller satt och sov. Likadant är det med fenomenet ”skratt på burk” i TV-såpor. Vad är egentligen burkskrattens funktion? Vill de påminna om oss att vi borde skratta nu? Enligt Žižek betyder skratten att ”den Andre, förkroppsligad i TV’n befriar oss till och med från plikten att skratta genom att skratta i vårt ställe” (Žižek 2001:43).

I filmen *The pervert's guide to cinema*, påstår Slavoj Žižek att fiktionens funktion är att uttrycka eller förverkliga det vi inte kan förverkliga i det sociala. Det ställföreträdande och kompensatoriska är därför centralt för fiktionen som sådan. Žižeks intresse för film, i synnerhet David Lynchs och Hitchcocks filmer, måste förstås i relation till dukens eller bildskärmens psykiska funktion som en projektion av vårt inre. Därmed är det inte frågan om ett enkelt motsatsförhållande mellan illusion och verklighet utan snarare om att se hur verkligheten uttrycks via illusionen. Detta skulle kunna vara det tredje pillret om de första två demonstreras i filmen *Matrix* där huvudpersonen Neo måste välja mellan ett rött och ett blått piller. Antingen återförs han till den normala verklighet inom matrix (den symboliska ordningen), eller väljer han (med en hälsning till *Alice i Underlandet*) att se ”how deep the rabbit-hole goes” och hamnar i den helvetiska mardrömmen där ändlösa rader människor har blivit reducerade till batterier som förser matrix med energi. Žižeks väg, att se verkligheten via fiktionen, är det tredje pillret och det menar jag skulle kunna innebära nya möjligheter för teatern.

### 5.3 Kontext Mångfald

Det av den socialdemokratiska regeringen utlysta mångkulturåret (2006) har förändrat svensk kulturpolitik och Malmö kulturnämnd har gått i bräschen för den nya ordningen genom att formulera kvantifierbara mål för den kultur som finansieras. Till 2010 ska antalet besökare ska öka med 10 % på alla kulturinstitutioner och besökare födda i utlandet eller med båda föräldrarna födda i utlandet ska öka med 20% (Kulturen i Malmö – vision, mål och planer, s 13). Syftet med Mångkulturåret var att ”på ett bestående sätt öka alla invånares möjligheter att delta i kulturlivet och att skapa ett samspel mellan olika kulturtraditioner” (Elmros och Pedersen 2007).

Mångkulturårets officiella invigning i Malmö skapade en konflikt mellan det fria kulturlivet och Malmö kulturstöd. Tjänstemännen bestämde att invigningen skulle ske på Triangelns

köpcentrum och brydde sig inte om att förankra idén hos professionella utövare, trots en samlad protest från aktörer i det fria kulturlivet. Finessen med arrangemanget var förstås att man kunde återrapportera skyhöga publiksiffror och på så sätt utan vidare ansträngning få det att se ut som att något blev gjort. Alla konsumenter som gick förbi jippet räknades nämligen som publik. Praktisk kulturpolitik handlar i grunden om återrapportering, för det är det som ger en bra statistik och i slutändan pengar. Idag har emellertid den agenda som i ovanstående exempel var associerad med det fria kulturlivet blivit den centrala maktens program, och ordet mångkultur har ersatts med det vagare men mindre essentialistiskt tyngda ordet mångfald. Är detta en seger för de subversiva fria kulturutövarna? Är det en seger för det marginaliserade?

Teater Terriers genombrott och stora succé var flyktingpjäsen *Jag skulle ha ropat för länge sedan*.<sup>18</sup> Det var den föreställningen som presenterade gruppen för teateretablissemangen på Teaterbiennalen i Uppsala och som gav gruppen en status som det nya och bra och som dessutom fick Statens Kulturråd och Kulturnämnden i Malmö att satsa rejält. Föreställningen baserades på flyktingars berättelser, den var skriven kollektivt av ensemblen och den spelades realistiskt i en fullt uppbyggd container med en fjärde vägg som fälldes ner med en smäll i föreställningens början; sen fick publiken lära känna fyra människor med drömmar om ett bättre liv. Den tragiska spänningen låg den oundvikliga undergången. Det visade sig att det var en kylcontainer de befann sig i och att döden väntade dem alla – utom den lilla bebisen Elsami som togs om hand av en tulltjänstekvinna. Hoppet hade trots allt en plats. Föreställningens verkan låg i skådespelarnas förmåga att skapa trovärdighet i gestaltningen, och i att publiken kunde känna igen sig i figurerna. Igenkänningen var en förutsättning för medkännande. Det här var inte frågan om några svartmuskiga främlingar med främmande språk, religioner eller kulturer, detta var helt vanliga människor (blonda hyggliga svenska ungdomar) med helt vanliga och fullt legitima önskemål om ett värdigt liv. Därför förtjänade dessa karaktärer ensemblens och senare publikens empati.

När jag idag ser tillbaka på det projektet så framstår dess underliggande idé om hur teatern skulle kunna vara politiskt verksam som naiv. Men vad som är värre är att den underliggande idén också är smått rasistisk. Vi underkände alla de skillnader som gör en politisk verklighet begriplig och ville porträttera ”människan” fränkopplad sin kulturella, religiösa och politiska kontext. Att vi också förutsatte att de specifika skillnaderna var ett hinder för publikens empati var förmodligen en bister sanning, men icke desto mindre en ganska osmaklig tanke. Vi låg rätt i

---

<sup>18</sup> *Jag skulle ha ropat för länge sedan* producerades på Teater Terrier 2001 och spelades på Biennalen i Uppsala 2003.

tiden med en mångkulturalistisk idé att berätta ”de andras” historia. Problemet var då, som det oftast är när mångfaldens kulturpolitik blir teater, att vi var mer intresserade av likhet än av skillnad, och att vi oreflekterat använde vår egen kulturella identitet som norm.

*Jag skulle ha ropat för länge sedan* var en föregångare i svenskt teaterliv som har fått många uppföljare. Idag är det standard på svenska scener att fokusera på en utsatt och marginaliserad grupp i samhället och sen framställa ett narrativ som gör ”den andre” till ”en av oss”. Men priset för det är att den andre måste bli ett offer som vi kan sympatisera med. Vi vill ha, och kräver, bilder som bekräftar västvärldens abstrakta pacifism och medmänskliga deltagande. Vi söker offer som bara vill ha fred, som inte kämpar för politiska mål utan som, likt barn eller djur, lämpar sig för vårt medlidandes projektioner.

Teater är enligt min mening helt ointressant som en simpel idé om representation av verklighet, eller för den delen en simpel idé om hur kultur kan skapa delaktighet i samhället. Även om vi omfamnar en mångfaldsidé om teaterns funktion så är tanken om inkluderandet problematisk. I praktisk kulturpolitik, där mångfaldstanken är alltmer förhärskande, tar man det märkliga steget från ”respekt för den andres annanhet” till ”inkluderandet i samhällskroppen”. Teater ska samtidigt vara partikulär, d.v.s. den ska se varje identitets egen verklighet och den ska användas som ett redskap för integration. Det steget innebär ett skifte från nominalism till universalism och är egentligen helt självmotsägande.

Ett allvarigare problem är att mångfaldsagendan, som bygger på en offerdramaturgi – ett narrativ där det finns förtryckande majoriteter och exkluderade minoriteter och där det subversiva består i att hävda de förtrycktas rätt till erkännande för sin specifika annanhet – inte längre en idé som hävdas från det marginella och riktar sig mot det centrala. Det är tvärtom statens och kommunens agenda, centralmaktens program för kulturpolitiken. Det kan därför knappast sägas vara en subversiv strategi att syssla med identitetspolitik. Möjligen om vi började hävda extremhögerns rätt till erkännande och gjorde pjäser som belyser hur högerpopulistiska framgångspartier som Sverigedemokraterna och Skånepartiet har mobbats i regioner och kommuner sedan förra valet. Då kunde vi konfrontera mångfaldspolitikerna med dess dubbelmoral och starta en diskussion.

Varför är det viktigt att skapa en enhet – ett samhälleligt vi? Och för vem, d.v.s. i vems intresse ligger det att teatern ska stärka ett universaliserat vi? Den yttersta konsekvensen av en nominalism där alla har sin sanning är väl att för evigt ge upp tanken om det allmänna, generaliserade och universella? Istället för att försöka få marginaliserade inkluderade borde vi få

de redan inkluderade att inse att de för evigt är exkluderade från den universalitet som befäster deras privilegier. De som är utanför, de exkluderade, borde inse att det inte finns någon inkludering att eftersträva, förutom den som skapar ett nytt vi och dom och därmed nya kategorier för utanförskap.

Mångfaldskulturen bygger på en vettig analys men drar en förhastad slutsats. Man inser att den som äger berättelsen också har makten och man inser att det är genom inkluderings- och exkluderingsritualer som en maktordning bekräftas och reproduceras, men man försöker överbrygga ett tomrum genom att föreställa sig en utopi där alla är inkluderade. Begreppet inkludering kan emellertid inte ha en positiv mening utan sin negation: exkluderingen. Detta är en fundamental dialektisk utgångspunkt. Istället borde man, givet mångfaldskulturens analys, intressera sig för tomrummet och antagonismen i sig och för de koordinater som utgör villkoren för att överhuvudtaget tala om ett innanför och ett utanför. Då skulle vi kunna nå en djupare förståelse av ett verkligt problem.

Om vi med hjälp av Michel Foucault skulle försöka förstå varför mångfaldspolitikerna hävdas med sådant tryck idag, kan det vara lämpligt att utgå från begreppet normalisering. Maktteknikerna som normaliseringen verkar genom är inte sammanhållande utan, vilket kan tyckas paradoxalt, uppsplittrande. ”Den normaliserande rangordningen bidrar inte till att bringa många människors beteendemönster och livssituationer i överensstämmelse med varandra, snarare tvärtom: till att varje person i slutändan kännetecknas av en specifik uppsättning av invanda handlingar och relativa privilegier, och den effekten förstärks av de individuellt anpassade belöningarna och straffen (Hörnqvist 1996:215-216). Samtidigt som normaliseringen framtvingar homogenitet, så producerar den alltså individualitet och differentiering. Den gör det genom att med en minutiös exakthet klassificera, mäta avvikelser, uppfinna nya kategorier, fastslå specialiteter och, som en biprodukt av den verksamheten, upprätthålla och förstärka idén om individen. Individualismen som ibland lyfts fram som ett oberoende från makten och som ett utrymme för autonomi är för Foucault det rakt motsatta:

Individen, vill säga, är inte maktens motsatta sida; den är, tror jag, en av dess främsta effekter. Individen är en effekt av makt, och samtidigt – eller precis i den utsträckning i vilken individen är en sådan effekt – är den platsen för maktens artikulering. Den individ som makten konstituerat är i sin tur dess stöttepelare (Hörnqvist 1996:45).

Detta betyder att mångfaldspolitikerna och den liberala konsumtionsideologin har ett gemensamt ideal formulerat i individen – ju mer specifika partikulära identiteter vi kan uppfinna och respektera desto bättre för såväl marknaden som för rättvisan. Det finns med andra ord absolut inget subversivt i mångfaldstanken, den är centralmaktens ideologi och den tjänar centralmaktens intressen. Den medvetenhet som skapas blir ingen utmaning utan tvärtom instrumentaliserar den som ett alibi för fortsatt hegemoni. Det är bra att det finns radikala kulturarbetare som ger de språklösa en röst, och det är bra att dessa radikaler är högljudda och passionerade. Genom att tillåta dessa gaphalsar att hålla på ges intrycket av att det går att kritisera makten: systemet kan därmed t.o.m. berömma sig för sin tolerans. Det cyniska är att man säljer denna ideologi som ”rättvisa” och ”den svages försvar” och att många kulturarbetare berömmar sig för sin vidsynthet och förtjänar sina privilegier med en förment altruistisk och subversiv mångfaldsretorik. Återigen dyker rebellmytens falska tryne upp och vill ha privilegier i utbyte mot en låtsad attityd av revoltanda, den här gången i namnet av mångfald.

Institutets process är i allra högsta grad i kommunikation med mångfaldspolitikerna, eftersom den är det dominerande politiska programmet för kultur i vår samtid. Vi har deltagit i dess ideologi genom att bjuda in s.k. marginaliserade identiteter på teatern, både som samarbetspartners och som publik. Vi startade en ny verksamhet i foajén år 2006 som öppnade för konstnärliga uttryck som ligger utanför etablissemangen: queer, noise, elektronisk och experimentell musik i olika varianter. Jag tror att det avgörande momentet, och det som jag själv tvekat över under resans gång, är huruvida respekten för annanheten är frihetlig eller inte. Är en queer-klubb subversiv? Eller bekräftar och hyllar den sitt eget kollektiv och självutnämnda marginalitet i förhållande till en norm?

Vad jag kommit fram till är att ovanstående fråga är fel ställd. Det kan vara så att marginella särintressen hävdar sig på teatern, och det kan vara befogat att ge utrymme för de uteslutna i den skattefinansierade kulturens rum. Men vad som är den intressanta och potentiellt subversiva frågan för teatern är hur makten behöver och använder marginaliteten för sitt eget rättfärdigande. Den frågan drabbar nämligen vår egen utsageposition och har manat Teater Terriers process att ifrågasätta sig själv. Konsekvensen av det ifrågasättandet är Institutets process. Det marginella är offrets perspektiv och idag måste vi identifiera oss med offret för att få makt, eller snarare: för att behålla en maktposition måste det se ut som att vi egentligen inte alls har makt. Dels är detta ett specifikt generationsproblem, de årskullar som gjorde erfarenheter av revolt under slutet av 60-talet och 70-talet tycks vara extremt fixerade vid sin identitet som ”underdogs”. Samtidigt som just denna generation sitter på makten idag. Den som sitter på reell

makt men vägrar inse det eller erkänna det, är inte bara dum eller oärlig utan direkt farlig för sin omgivning, och jag skulle vilja påstå att denna ”generationssjuka” är det svenska kulturlivets största problem idag.

Men maktens tendens att osynliggöra sig själv, måste förstås på ett självkritiskt sätt om man vill hitta effektiva verktyg för teater. Det räcker inte att peka på 40-talisterna, eller på dem i min egen generation som tar rebellmytens identitet i arv. Det har därför blivit en utmaning för Institutet att uppfinna metoder för att synliggöra maktförhållanden. Inte i allmänhet utan i själva teaterrummet, i själva teaterhändelsen. Institutets föreställningar har inte alls präglats av den tolerans eller de egalitära samtal där alla har en röst som annars är kulturens yttersta etiska horisont idag, eftersom vi uppfattar att den toleransen döljer sin frånsida i det ögonblick den hävdas. Att säga ”Jag tolererar din annanhet!” är att dölja rädslan för att den andres annanhet ska börja kleta av sig. Toleransen är därför ett par gummihandskar vi använder för att slippa ta kontakt med *det andra* i sin radikala främmandehet.

Följaktligen har det varit viktigt att inte skapa igenkänning i mötet med publiken, utan tvärtom en kontakt med något radikalt främmande. Exempelvis undviker jag därför att visa starka och självständiga kvinnor på scenen, det är mycket intressantare att undersöka de fantasier som vår kultur formulerat om kvinnan, eftersom det ändå är dessa som formar vår verklighet. De goda exemplen kan bara tjäna bortträngningens mekanismer. I *Best of Dallas* gick vi så långt i denna tanke att kvinnorna helt ströks ur Dallas persongalleri, i *The Rise and Fall of the Roman Empire* exploaterade vi sexuella klichéer till fetischer och identifierade oss helt med dessa och lämnade tanken om jämlikhet bakom oss. Men det mest relevanta experimentet är ändå teatergruppen Institutet – uppfattad som en iscensättning av en negation. Vad som än är på modet i det politiskt korrekta kommer Institutet att söka i frånsidan av det postulerade, för att därur formulera ett motståndskraftigt svar. Det betyder inte bara att Institutet försöker hitta en dold agenda, avsikten är inte att demaskera den officiella agendan, snarare syftar Institutet till att blottlägga paradoxen mellan det officiella språket och den fantasi som gett upphov det. I den paradoxen uppstår *det reala* som en yttersta horisont för vår självförståelse. Det är också där som teatern kan återupprätta sin kontakt med det existentiella. Institutet har, om man vill spetsa till det, ersatt *toleransen* med *det reala*.



## 6. Strategier för en real teater

Det sista kapitlet i den här uppsatsen försöker koppla Lehmanns teori om postdramatisk teater till Žižeks mer politiserande tankar om det reala. Jag vill ta fasta på ett ord som förenar de båda men som också angår det förändrade villkoret som poststrukturalismen förhåller sig till. Jag försöker förstå den teaterestetik jag har lämnat med liknelsen ”virtual reality” och jag försöker förstå det jag söker efter genom att vända på steken i avsnittet: ”the reality of the virtual”. Ordet är alltså *virtualitet*, och då uppfattat som en potentialitet, en möjlighet som existerar så länge dess utrymme inte förnekas eller fylls upp.

Det mänskliga ögats konstruktion kan vara en inkörspport till virtualiteten. Ögat reducerar ljusets *virtualitet* när det *aktualiserar* seendet på ett specifikt sätt i form, färg och djup. Men ljuset som möter näthinnan har potentiellt en oändlig möjlighet till variation. I princip borde det innebära att det finns en oändlig mångfald av virtualiteter ur vilken vi skapar en specifik verklighet. Medvetenheten blir i så fall inte längre en mångfald i upplevelser som orsakas av en yttre singularitet (objektet). Tvärtom är det verkligheten innan vi upplever den som är mångfaldig och rik.

Liknelsen med ögat kunde leda oss mot en Deleuzisk vision om virtualitet som en outsinlig rikedom av möjligheter. Teatern skulle kunna vara en plats där vi blir påmind om den och vi skulle kunna fira denna ymnighet med hänförelse. Men Institutet har valt en annan väg och söker bortom detta överflöd. Institutet har mer nytta av sodomisten Deleuze än av ymnighetens Deleuze. Det är nämligen så att Deleuze beskrivit sitt eget sätt att läsa andra filosofers verk påminner om en sodomisering<sup>19</sup> såtillvida att han rent intellektuellt tar dem bakifrån och gör dem gravida. ”I saw myself as taking an author from behind and giving him a child that would be his own offspring, yet monstrous” (Žižek 2004:46).

Deleuze sätt att skriva vittnar om den sodomiserande strategin. Han är en mycket välvillig läsare som inte alls misstänkliggör texten utan följer den fullt ut, det finns sällan citationstecknen eller förbehåll. Den kritiska distansen i exempelvis Derridas sätt att skriva är helt frånvarande hos

---

<sup>19</sup> Sodomisering är ju en mångtydig term, i det här fallet avses helt enkelt ”rövknall”. Att någon blir gravid av den behandlingen är ju märkligt, men Deleuze hävdar det.

Deleuze som pratar fritt och indirekt med textens egen röst. För mig betyder detta något väsentligt, nämligen att Deleuze följer med den instans han kritiserar och synliggör det groteska i dess dolda premisser. Det betyder att symptomet tillåts att förverkliga sin potential och därmed blir synligt och t.o.m. verkligt. Det onda, smutsiga eller Andra är inte längre något vi kan peka på utanför. Symptomet är något som vi måste hantera. Symptomet går från virtualitet till aktualitet och bara då måste vi reagera – bara då måste vi bli engagerade i livets existentiella dimension.

When a philosopher produces a new concept, or when an artist renders an affect in a new way, liberated from the closed circle of a subjectivity situated in a given positive reality, he shatters our immersion in the habitual life-world as well as our safe position as the observer of reality. We lose our position of abstract observers; we are forced to admit that new concepts or works of art are the outcome of our engaged production (Žižek 2004:29).

Institutet har försökt göra vad Žižek talar om ovan: Vi har försökt formulera teaterhändelsen på ett nytt sätt för att alla inblandade ska se verkligheten på ett nytt sätt. Vi har försökt provocera oss själva och publiken att lämna vår position som passiva observatörer till förmån för ett aktivt och engagerat deltagande i ett konstverk som inte bara representerar verkligheten utan skapar det här och nu. I mitt regiarbete är jag inte på jakt efter sanningen eller äktheten eller för den delen det trovärdiga. Jag har inte trott att det verkligen finns något bakom masken, men har ändå försökt upprepa den upprorshandling som brukar tro det. Kanske för att bearbeta och förmedla en ständigt återkommande lust att revoltera, men också för att försöka förstå vad som producerar den lusten. Jag tror att jag har velat förstå det symptom som håller utopin på evigt avstånd.

På så sätt har vi på Institutet använt oss av den demaskerande subjektiviteten, som på många sätt överensstämmer med den klassiskt avantgardistiska konstnärsidentiteten, för att göra kännbart och fysiskt vilket innehåll som denna identitet bär. Vi har med andra ord strategiskt blivit symptomet för den sjukdom vi vill bota. Väljer man denna strategi i brist på andra möjligheter, eller är det ett estetiskt val? Jag skulle påstå det förstnämnda. Vill vi i grunden förändra, så har jag inga bättre idéer. Av erfarenhet vet jag att det inte räcker att ställa upp ett alternativ i positiv mening; det kan faktiskt vara rent av kontraproduktivt att ge positiva alternativ. Publiken, kollegorna i branschen, recensenterna vill identifiera sig med det goda samtalet, det demokratiska samhället, den medvetna moderna människan, godheten och den goda smakens ideologier. Varje ansträngning att tillfredsställa den sociala beställningen är kontraproduktiv för den som vill åstadkomma en, med Lacans språkbruk, *real* förändring.

## 6.1 Representabilitet

Ödet är i den aristoteliska teatern som helhet med början, mitt och slut, något som artikuleras via fabeln, och är därmed satt inom ramarna eller den *framing* som helheten utgör. Det är avgörande för aristotelisk tragedi, och för dramatisk teater, att det finns en början utan orsaker och ett slut utan konsekvenser – detta är funktionen av ramen inom vilken dramat utspelar sig. Men i den postdramatiska teatern är ödet något som är associerat med en begränsning i vad människan kan omfatta, förstå eller förverkliga. På så vis kan vi uppfatta ödet som något som överskrider den dramatiska teaterns *framing* och rör sig mot något okänt, som med den här uppsatsens terminologi kallas *det reala*. På platsen för fullhet, mening, närvaro i representationen möter vi istället tomhet, en förlorad mening och en frånvaro av närvaro, men vi möter också ödet – uppfattat som en dimension bortom vår förståelse som determinerar det vi kan förstå. Föreställningen – teaterföreställningen definierad som den föreställning mottagaren skapar sig av det han/hon upplever, är ett symptom på den existentiella frågans *reala* provokation. Den intressanta teaterföreställningen tvingar oss att reagera symptomatiskt, att omformulera vår subjektivitet.

Representability, the inner logic of theatrical reality, thus by no means contradicts the insight that human reality can only be dealt with under the premise that it remains unrepresentable (Lehmann 2006:173).

Lehmann konstaterar ovan att människans verklighet bara är tillgänglig under förutsättning att omöjlig att representera. Hur kan han påstå det? Den enkla betydelsen av det ovanstående citatet innebär att på teatern är det vi ser spännande i den mån vad vi faktiskt ser är en öppen fråga. ”It is the dimension of not-knowing in theatrical perception (...) that accounts for its constitutive virtuality (Lehmann 2006:172). Det vi ser på teatern, den teatrala bilden (*image*), är emellertid inte längre med självklarhet en representation som bär löftet om närvaro av sitt objekt. Snarare tvärtom, åtminstone den teater som Lehmann kallar postdramatisk är en kommunikation där bilden representerar något annat och mer svårfångat. En upplevelse av en verklighet som undandrar sig varje direkt eller slutgiltigt försök att fånga den. ”Thus understood, the image is about the experience of an insurmountable powerlessness to dispose over reality” (Lehmann 2006:172). Den ”*image*” som det här talas om är inte bara frikopplad från den yttre världen; bilden uppstår på grund av att vi inte har tillgång till den yttre världen. Här gör Lehmann en

viktig distinktion för förståelsen av verkligheten i det virtuella: representationen syftar till att överbrygga tomheten genom att ge en illusion av omedelbar kontakt med det begärda objektet (Lehmann 2006:173). Representabilitet handlar om den laddning som skapas genom att något inte representeras, att något inte exponeras med löftet att vara verkligt närvarande. Och den laddning som skapas beror på just omöjligheten med representationens idé – att vi inte har en direkt tillgång till objektet.

De moderna mediernas problem ligger enligt Žižek inte i att de lockar oss att blanda samman fiktion och verklighet utan att deras hyperrealism, med vars hjälp de ”fyller upp det tomrum som håller utrymmet för symbolisk fiktion öppet” (Žižek 2001:122). I likhet med Žižek uppfattar Lehmann den elektroniska bildens funktion som överbryggande och kompenserande: ”Electronic pictures (...) evoke the image of fulfilment, the phantasm of ’immediate contact’ with the desired” (Lehmann 2006:173). Effekten av de moderna mediernas direkthet och kompenserande karaktär är dels att åskådaren passiviserar, men också att konsumtionen av representerande fiktion är ett kretslopp som tar bort bristen, antagonismen med sitt löfte om evigt flöde och fullkomlighet. Lehmann menar att det är ödet som utestängs i representationen: ”The electronic image, understood as the sphere of representation, is essentially a perpetual affirmation of ’fatelessness’” (Lehmann 2006:173).

I en tid då det offentliga rummet är en pågående explosion av narrativ som konkurrerar om vår uppmärksamhet, har teatern bytt fokus. Själva narrativen är inte längre särskilt intressanta; istället styrs undersökningen mot den existentiella rastlöshet som motiverar alla dessa narrativ. Representabiliteten vill alltså öppna det symboliska utrymmet för tolkning i teatern, samtidigt som den gör upp med en erfarenhet av förlust (av det objekt som tillhörde representationen). Den vill återföra oss till nuet, aktualiteten och dess potentialitet – politiskt och existentiellt.

## 6.2 Negativitet

Den politiska dimensionen i en teater som hämtar sin näring ur det reala måste förstå virtualiteten i det politiskt korrekta samtalet. Exempelvis det samtal som Wouter Hillaert, den belgiske teaterkritikern, uppfattar att vi oreflekterat hyllar i den svenska teatern.

I en föreläsningssfilm med titeln *The reality of the virtual* ställer Žižek frågan om hur pass medvetna vi egentligen är om virtualitetens funktion i det politiska? För vems skull tror vi på demokratin? Det är som med tomten, ingen tror egentligen på honom men alla agerar ”som om” han fanns för att inte såra pappa som vill att barnen ska ha en riktig jul med tomte. Vice versa vill pappa inte såra barnen och därför upprätthålls traditionen. Vi föreställer oss en virtuell andre, en betraktare, ur vilkens perspektiv saker måste se bra ut. Vi måste upprätthålla skenet av en tro för att inte göra denne virtuelle andre besviken. Vi vill inte göra publiken besviken, så för deras skull upprätthåller vi en viss tradition av gestaltning. Och likadant tänker publiken, de spelar med i skådespelet och applåderar när det är slut för de vill inte göra skådespelarna besvikna. Detta är den relevanta betydelsen av ”som om” idag, och det Stanislavskij avsåg, att agera i de givna omständigheterna, har blivit något som snarare definierar teaterhändelsen som helhet inom ramarna för det politiskt korrekta. Vi hjälper varandra att upprätthålla en bild av teatern som meningsfull, politiskt radikal, på de svagas sida etc.

På liknande sätt som när det gäller auktoriteters trovärdighet, är det avgörande att den virtuelle andre förblir virtuell. När detta ”som om”- perspektiv ageras ut, d.v.s. går från virtualitet till aktualitet, så är det destruktivt för ideologin. Det blir obehagligt när någon agerar ut ideologin alltför direkt – detta har bevisats med all tydlighet i Institutets föreställningar. Det är inte lämpligt att ta mångfaldsagendan på bokstavligt allvar, det är mer något man talar om för att definiera sig som radikal i kulturvärlden. När den upproriska subjektiviteten aktualiseras – genom att verkligen överskrida sexuella tabun, genom att verkligen bryta mot konventioner eller mot lagen, genom att verkligen attackera auktoriteter – då synliggörs virtualiteten i det vanligtvis fullt trovärdiga rebellskapet och exakt i den konfrontationen kommer vi i kontakt med rebellidentitetens reala. Vi tvingas definiera oss på nytt, vilket betyder: vi måste formulera oss som subjekt i relation till en kris. Det reala är inte något som existerar utanför verkligheten, utan är snarare en inre gräns eller inneboende frånsida – inskrivet i verkligheten självt. Det reala är därför snarare en paradox än en metafysisk storhet. Detta är viktigt att slå fast eftersom det är på denna punkt Lacan oftast missförstås. Det är alltså inte frågan om ett annan dimension av ”verkligare verklighet”. Lacan benämner det reala som ”det omöjliga” därför att det är omöjligt att föreställa sig och därmed integrera i det symboliska. Därför är det reala traumatiskt genom att det motstår symbolisering och därför utövar en makt över subjektet: det reala är den negativitet (fråga) mot vilken varje positivitet (svar) formulerar sig. Detta är också det kantianska ”tinget” bortom vår erfarenhets räckvidd eller för den delen Nietzsches idé om det dionysiska som en

”rauschvolle Wirklichkeit” (berusad verklighet).<sup>20</sup> Žižek talar om en fundamental klyfta i själva fenomenologin, om ett ”icke allt” i våra försök att symboliskt arrangera och meningsfullt representera verkligheten. Den klyftan är en avgörande punkt där Žižek avviker från Deleuzes flödesorienterade verklighetsuppfattning. Skillnaden mellan dem är inte den mellan immanent teori och transcendent utan snarare mellan flöde och klyfta (Žižek 2004:60).

En viktig influens i den lacanska psykoanalysen kommer från Hegel och just vad gäller den absoluta klyftan inom fenomenvärlden självt i Lacans teori har Hegels påverkan särskild tydlighet. Det kantianska ”Tinget” – objektet utanför fenomenen, uppfattas hos Hegel som den förstärkta effekten av en inkonsistens. Det finns också en temporal aspekt; immanensen är inte utgångspunkten utan följderna av en rörelse: ”immanence is not an immediate fact but the result that occurs when transcendence is sacrificed and falls back into immanence” (Žižek 2004:61). I analogi med den dynamiska rörelsen är psykoanalysen som självterapi en strukturell omöjlighet för Žižek, eftersom den Andre (analytikern) är en förutsättning för läkandet i rollen som en partner för överföringsprocesser. I nietscheanska termer kan detta beskrivas som att sanningen inte ligger i ett specifikt perspektiv, utan i passagen från ett perspektiv till ett annat. Hela den Lacanska psykoanalysens ontologi kan sägas reproducera Hegels och den tyska idealismens uppfattning om negativitet på olika nivåer. Hegels metafor om *Världens natt* relaterar till frånsidan eller skuggan av den konstruktion människan skapat åt sig och kallar verkligheten. Det okända, ännu ej formulerade och fragmentariska utillståndet som skrämmer människan till att skapa enhet och ordning:

One catches sight of this night when one looks human beings in the eye—  
into a night that becomes awful, it suspends the night of the world here in an  
opposition. In this night being has returned (Magee, 2001:88).

Men i det negativa, frånvaron och tillvarons yttersta brist ligger också friheten och möjligheten till verklig förändring, för det är bara när den symboliska ordningen (verkligheten) avslöjar sig som ett bristfälligt substitut som det reala, klyftan mellan subjektet och världen blir synliggjord. Detta antyder att en negativ strategi för politisk förändring torde vara effektivare än att föreslå ännu en bristfälligt version av verklighet som en positiv utsaga.

---

<sup>20</sup> Nietzsche använder namnet ”der Scheinende” för Apollo, vilket på tyska har tvetydigheten av att han både är skinande och ett sken (”Schein”) d.v.s en illusion. Det dionysiska associeras mer med ursinne, excess och jubel än med en realistisk verklighet (Megill 1985:41).

Žižek exemplifierar en sådan strategi i den slovenska postpunkgruppen Laibach som han menar iscensätter ”en aggressiv, osammanhängande blandning av stalinism, nazism och *Blut und Boden*-ideologi”. Žižek menar att Laibachs strategi exemplifierar det lacanska uttrycket *la traversée du fantasme*; de iscensätter kontextens (Slovenien i det brutala skiftet från socialism till kapitalism) hemliga ideologiska fantasier. Poängen är att Laibach inte uppenbart är ironiska utan alltid lämnar oss med obehagliga frågor om de inte verkligen är fascister, eller om de kanske uppmuntrar fascistiska tendenser genom att exploatera sådana symboler. Žižek menar att Laibachs strategi ”frustrerar systemet (den härskande ideologin) just i den mån som gruppen inte är dess ironiska imitation utan en överidentifikation med det”. Žižek jämför Laibachs förhållande till sin publik med den psykoanalytiska situationen och menar att deras främsta instrument är ”den skickliga manipulationen av överföringen” (Žižek 1996:117).<sup>21</sup> Publiken, särskilt den intellektuella, ställer (i sin besatthet av begäret efter det Andra) hela tiden frågor till Laibach och förväntar sig ett svar men de får inget. De fungerar helt enkelt inte som ett svar utan som en fråga och därmed ”tvingar Laibach oss att granska vår egen position och avgöra vad vi själva begär” (Žižek 1996:117). Här demonstrerar Laibach den omvändning som markerar slutet på en psykoanalytisk behandling: det som tidigare upplevdes som en *epistemologisk* oförmåga – ”det känns som om den Andre (analytikern) vet svaret på mina frågor” – blir här en *ontologisk* omöjlighet – ”den Andre har inte svaret, det finns inget sådant svar: mitt begär rättfärdigar sig självt”. Detta betyder att frågan som analysanden har riktas tillbaka på henne själv.

I demokratiska samhällen som det svenska är den kastrerande falliska makten bunden i strukturellt förtryck. Politiken rymmer inte Stalin- eller Hitler-figurer, det falliska utloppet är i den liberala demokratin förpassad till frosseriet i den ensamma, kriminella galningens illdåd i media. För att få makt måste du signalera att du är kastrerad, därför är maktens symboler (exempelvis kungens spira och krona, slipsen, kostymen, den långa limousinen) egentligen inte falliska kukförlängare, utan snarare ska de kommunicera kastration. Därför fungerade inte buffligheten hos vår förre statsminister Göran Persson och han tvingades förvandla sig till den mjuke men outgrundligt myndige landsfadern. Då var han en modern politiker (om än mindre uppriktig). Vår nye statsminister, Fredrik Reinfeldt, har gjort stora ansträngningar att framstå som en vanlig familjefar i ett vanligt villaområde med vanliga barn att ta hand om. Bl.a. låter han sig fotograferas när han lägger in tvätt och lagar mat. Ju mer makt man har desto viktigare är det

---

<sup>21</sup> Överföring och motöverföring är den process av omedvetna projektioner mellan analytiker och analysand som är det viktigaste och svåraste instrumentet i den psykoanalytiska behandlingen.

att trovärdigt gestalta de figurer för kastration som florerar i vårt gemensamma fantasmatiska rum.

I det här sammanhanget aktualiserar sig Lacans senare idé om oedipuskomplexet, där han menar att samhället har förändrats på ett avgörande sätt. Makten karaktäriseras inte av en straffande, kastrerande fadersgestalt – makten är kastrerad och bara som sådan kan den ha mandatet att härska. Subjektet är inte rädd för en kastration som bestraffning för sin önskan att ha modern för sig själv. Fallos är inte i centrum här. Snarare är det mysteriet med moderns/den andres begär som är centralt, och fadern är en symbolisering och en lösning på dödläget som detta mysterium skapar. (Vad är det hon begär eftersom jag uppenbarligen inte räcker till?) Därmed är fadern ett symptom eller en översättning snarare än den inträngande traumatiska fadern som vill bestraffa. Fadermakten är enligt Žižek ”a compromise solution that alleviates the unbearable anxiety of directly confronting the void of the other’s desire” (Žižek 2004:101).

I enlighet med den förståelsen sammanfattar Žižek den senare lacanska psykoanalysens budskap till vår tid i det följande:

The fundamental thrust of the entirety of Lacan’s later teaching is that, today, this solution no longer works – the Name of the Father is no longer the symptom/synthom that holds together the social link. The political consequences of this insight are capital: any possible idea of revolutionary undermining has to break totally with the problematic of ’anti-oedipal revolt’ (Žižek 2004:101).

När Nietzsche utropar att ”Gud är död!” så konsolideras den patriarkala lagen och upproret förblir en oedipal klagan med det samtidiga upprätthållandet av ett beroende. Žižek menar att istället att ”En bra Gud är en död Gud”, vilket betyder att en teologisk verklighet alltid förutsätter en kastrerad eller död fader. Annars talar vi om en icke-kastrerad aktörhetsfigur som dyker upp i våldsamma kristider, t.ex. under inbördeskriget i Jugoslavien eller i s.k. totalitära regimer, en straffande och kastrerande makt som vägrar underställa sig kastrationen och därmed legitimera sin makt. Denna fallosmakt är rasande och förödande våldsam.

Den negativa strategin överidentifierar sig med den strukturellt bundna makten i syfte att synliggöra den. Detta innebär, om detta skulle vara en strategi för teatern, att man inte längre placerar sig i *lärares* position och undervisar publiken, inte heller påstår man sig vara *läkaren* som försöker diagnostisera eller bota sjukdomen. Istället *blir* man, *förvandlar sig till* symptomet, det obscena överjagets frånsida, det negativa, med alla risker det innebär. Etiken i ett sådant projekt



syftar mot en vändpunkt där vi erkänner tingens ordning och får nya möjligheter, nya friheter – vi har plötsligt en möjlighet att välja. I den här uppsatsen har jag provat att förstå den vändpunkten med hjälp av den psykoanalytiska behandlingens slutgiltiga mål:

(...) to deprive the subject of the very fundamental fantasy that regulates the universe of his (self)experience (Žižek 2004:96).

Institutets föreställningar har iscensatt en identifikation med denna totalitära fadersmakt – allra tydligast i *The Rise and Fall of the Roman Empire* där våld och dominans exploaterades och tilläts existera utan fördömanden. I den leken realiseras en upprepning av den officiella (kasttrade) maktens frånsida som jag tror är subversiv och verksam. Men detta är något helt annat än den mångfaldsidé som är på modet, och Institutets process blir genom denna strategi en fråga till sin kontext som lämnas utan svar. Sen är det förstås en annan fråga om strategin är effektiv, och för vad och vem? Men det är egentligen inte Institutets frågor, då vi i första hand inriktat oss på att bryta ned makt genom att konfrontera den med dess frånsida.

## 7. Efterord

En teaterestetik som vill närma sig det reala måste nödvändigt vara förankrad i sin kontext. Den måste också vara beredd att låta de mänskliga relationer som utgör teaterns process vara början och slutet på konstverket. Det betyder att det visst kan finnas fiktioner, berättelser och fiktiva karaktärer, men att det sociala – det relationella – är det viktigaste. Vad händer mellan människor på teatern? På vilket sätt aktualiseras temat i de relationer som definierar en teaterhändelse? Eftersom de sociala relationerna i teaterns process, likaväl som i andra sammanhang, i första hand är orienterade mot ett undvikande av ångest, smärta, uppriktighet och konflikt, måste en real estetisk för teatern ha en idé om hur den ska undvika undvikandet. I ett första steg tror jag det innebär precis det misslyckande som Tim Etchells från den engelska teatergruppen Forced Entertainment talar om:

Varför blir man förlägen eller motvillig på det sättet? För att samhället och kulturen utövar makt över dig, en våldsamt makt. Du är underkastad dess ekonomier, hoptryckt inom dess gränser, formad och gjord av dess språk. Och ändå, väl medveten om detta, hur kan man hitta ett sätt att vara här framför dig? Det är enkelt, ungefär så här: Du står där och du misslyckas (*Visningar & Rop* nr 21, 2006).

Men att misslyckas, om det inte bara är en tom gest av martyrskap, är en erfarenhet som kostar. Och man kan fråga sig varför? Varför utsätta sig för att misslyckas med det som din kontext förväntar sig att du ska lyckas med.

Här tror jag uppsatsen närmar sig en slutpunkt men också en utgångspunkt. Jag har en övertygelse om att om jag konfronteras med det jag undviker, så kan jag bättre förstå mina känslor som är förknippade med det undvikandet. Det handlar förstås om att närma sig det Andra, att lära sig att acceptera dess verklighet inifrån. Och vad är syftet? Kanske den process jag talar om innebär att vi kan upptäcka, förstå och försonas med det yttersta bortträngda, vilket jag tycker sammfattas i Lacans begrepp om *det reala*.

Slavoj Žižek talar om den reala handlingen som något som gör en reva i den symboliska verkligheten och gör oss medvetna om det tillfälliga, det historiskt och politiskt specifika i dess struktur. Det symboliska är ett ”icke allt” som aldrig helt lyckas omfatta vad det fenomenologiskt betyder att vara, att existera. Revan släpper igenom *det reala*, det som inte låter sig symboliseras.

Jag har försökt iscensätta en teaterhandling som åstadkommer en sådan reva. Syftet har varit att vitalisera en teaterkonst som enligt mig tappat relevans för sin samtid, som kastrerat sig själv och sin förmåga att påverka omvärlden i hopp om att bli omtyckt. Jag har velat använda teatern som en modellsituation där vi istället för att simulera verklighet, kan utforska det verkliga i simulationen.

## Tack till:

Erica Li Lundqvist

Ludvig Uhlbors

Markus Öhrn

Institutet

Erik Rynell

Sven Bjerstedt

## Referenser

- Aristoteles (2000), *Om diktkonsten*, översättning Jan Stolpe, Anamma Böcker, Göteborg
- Arntzen, Knut Ove (2007), *Det marginale teater*, Alvheim & Eide, Laksevåg
- Bauman, Zygmunt (1999), *Vi vantrivs i det postmoderna*, Daidalos, Göteborg
- Carlbom, Aje (2003), *The Imagined versus the Real Other*, Dept. of Sociology, Lund University
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (2004), *Anti-Oidipus*, översättning Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, Continuum, London
- Elmros, Lotta, Pedersen, Inger; red. (2007), *Mångfald i Malmös kulturliv*, Malmö kulturförvaltning, Malmö Museer
- Foucault, Michel (2003), *Övervakning och straff*, översättning Carl Gustaf Bjurström, Arkiv Förlag
- Hörnqvist, Magnus (1996), *Foucaults maktanalys*, Carlsson bokförlag
- Kristeva, Julia (1991), *Fasans makt – en essä om abjektionen*, översättning Anna Forsberg, Agneta Rehal, Daidalos AB, Göteborg
- Lakoff, George, Johnson, Mark (1999), *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Routledge
- Magee, Glenn Alexander (2001), *Hegel and the hermeneutic tradition*, Cornell University press
- Megill, Allan (1985), *Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press
- Sandqvist, Tom (1999), *Det fula: från antikens skönhet till Paul McCarthy*, Raster Förlag
- Schechner, Richard (2002), *Performance studies*, Routledge
- Stolpe, Jan (2000), förord till Aristoteles *Om diktkonsten*, Anamma Böcker, Göteborg
- Wadenström, Ralf (1998), *Stora och små europeiska historier: En avhandling om vårt postmoderna Europa*, University of Helsinki No 3

Žižek, Slavoj (2001), *Ideologins sublima objekt*, översättning Lars Nylander, Glänta produktion

Žižek, Slavoj (2004), *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*, Routledge

Žižek, Slavoj (1996), *Njutandets dörvandlingar: Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, översättning Margareta Eklöf, Natur och Kultur, Stockholm

## Filmer

Wright, Ben, *The reality of the virtual*, Olive films, 2004

Fiennes, Sophie, *The pervert's guide to cinema*, 2006.

## Artiklar

Andersson, Danjel (2007), "Feg Teater", *Visslingar & Rop* nr 23/24, Stockholm 2007

Auslander, Philip (1997), "Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized" i *Performance Research* 2(3), Routledge

Auslander, Philip (2002), "Just be yourself" i *Logocentrism and difference in performance theory, Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ed. Phillip B. Zarilli. London, New York: Routledge, 1994. Second Ed. 2002.

Dean, Tim (2002), "Art as symptom – Žižek and the ethics of psychoanalytic criticism" i *Diacritics*/summer 2002, The Johns Hopkins University Press

Etchells, Tim (2006) "Här och nu. Ett sextusenfyrtiosju ord långt manifest i tre delar med tre mellanspel" i *Visslingar och rop* nr 21, 2006

Daly, Glyn (2004), "Risking the impossible", <http://www.lacan.com/Žižek-primer.htm>, Glyn Daly & lacan.com 2004

Hillaert, Wouter (2007), "Samfunnsspeilets bakside", *Norsk teater og Shakespeare tidskrift*, nr 2-3, översättning Elisabeth Leinslie, Oslo 2007

Malmö stad (2008), "Kulturen i Malmö – vision, mål och planer", broschyr utgiven av Malmö Stad 2008

## Appendix – Pressklipp

”Instituten har förlorat 290 000 kronor i bidrag och utanför lokalen finns en affisch med en bild på Malmös kulturstödschef Anna Lyrevik. Den femte och sista föreställningen i serien ’Romarriket föds i blod’ börjar med att regissören Anders Carlsson förklarar hur det hänger ihop. Efter att bidraget drogs in har skådespelerskan Åsa Widéen blivit förgiftad á la Viktor Jusjtjenko. Även om Institutet insett att misstanken mot grannen Teatr Weimar är resultatet av en klassisk psykologisk projektion kunggör Anders Carlsson att de trots allt håller fast vid sin initiala plan. Att klockan 23 samma kväll angripa Teatr Weimar med en romersk katapult.”

Fredrik Pålsson, Sydsvenskan 19/5 -08.

”På scenen stod fyra skådespelare kring ett bord och läste, långsamt, mödosamt ur sina manus. ’Ssssss. P-p-p-p-p-, Ah, ah, ah, ah,ah. Spartakus.’ Kanske krossade de bokstävlarna i Ekelöfsk mening. Det var som om de hade fått en stroke och fått lära sig språket på nytt. En signal om att här börjar vi på noll. Nej, på minus. (....) Efter en timme började publiken lägga sig i föreställningen. Skådespelare bars ut ur lokalen, några tog skådespelarnas manus och rev sönder dem.”

Rakel Chukri, Sydsvenskan 17/3 -08

”Folk har undrat vad fan vi hållit på med, utbrister teaterledare och regissör Anders Carlsson och manusförfattare Ludvig Uhlbors inledningsvis, och svarar i analogi med de senromerska historieskrivarna att det undrar de själva också. Lyckades vi med det vi föresatte oss, lyder en annan adekvat fråga under ensemblens metatextuella diskussion i soffan, eller har vi själva blivit det vi vill bekämpa?”

Martin Lagerholm, Kvällsposten 19/5 -08

”Vore det någon stake i dem skulle de lämna tillbaka sina frikostiga kulturbidrag och köra sin grej, utan hänsyn, på riktigt. Och om det då blir svårare för dem att anlita unga män som drömmer om framgång förslår jag att de istället runkar själva på scenen.”

Fredrik Pålsson, Sydsvenskan, 24/2 -08

”Häftigt av Teater Terrier att bryta med sina egna framgångsrecept och ifrågasätta, ja faktiskt symboliskt döda sin egen konstutövning. Sen är problemet med denna typ av självförintande utspel att man i konsekvensens namn borde lägga ner teatern. Eller ska publiken masochistiskt återvända och glatt delta i nya kollektiva självmord?”

Theresa Benér, Svenska Dagbladet, 23/11 -06

”Kommunen har reagerat eftersom Institutet fått pengar för att bedriva kontinuerlig teaterverksamhet. De har emellertid spelat endast fem uppsättningar under en hel säsong – och endast en föreställning av varje. Dessa uppsättningar har mest verkat vara en ursäkt för den roligare klubbverksamheten.”

Rickard Loman, Dagens Nyheter 20/5 -08

”Teater Terrier älskas av sina fans. Men om den inte förmår annat än att maniskt jucka mot publikens ben, är det nog ett klokt beslut att skicka kelgrisen på avlivning.”

Nils Schwartz, Expressen 19/11 -07

”Från att ha varit Malmös mest inkluderande teater har det blivit Malmös mest exkluderande teater. ’Best of Dallas’ utvidgar onekligen föreställningen om vad teater kan vara, men den talar till en mycket begränsad grupp människor som känner sig förfinade av att uppskatta det förfulade och som får en kick av att driva med det som fascinerat väldigt många. Det är en byracka, inte en terrier, som begravs nu.”

Rickard Loman, Dagens Nyheter 19/11 -07

”Vill man verka inom svenskt kulturliv är man oftast beroende av stöd från offentligt håll. Det skapar en ängslighet: ’Vad ska vi spela, och hur, för att få bidrag?’ Det är en ängslighet som Institutet vänder ryggen, kanske med följd att de tappar stödet och möjligheten att fortsätta. (...) Ett par dåliga recensioner från journalister med ideal (och analysverktyg?) från 1800-talet och *en* myndighet som inte förstår vad du gör och stenen är i rullning. Fler myndigheter kommer med frågor. Det handlar om makt.”

Markus Karlsson, Sydsvenskan, 16/5 -08

”Best of Dallas är rolig. Jag minns faktiskt inte när jag skrattat så högt och...ja, inte hjärtligt kanske, men skamlöst – på teatern senast. Och ful är den också, så in i helvete tafflig och motbjudande, så där som rövhål är. Men just genom sitt brutala och fysiska sätt att undersöka det obscena i det icke-accepterade beteendet, lyckas Best of Dallas faktiskt synliggöra det än mer obscena i det som är allmänt accepterat.”

Sanna Huldén, Ny Tid (Helsingfors), 29/11 -07

”Vi satt inte där för att betrakta Romarriket. Vi *var* Romarriket och här blottades publikens hunger efter sex, blod och våld.”

Rakel Chukri, Sydsvenskan, 17/3 -08

”I föreställning nummer fyra på temat orgier hjälpte jag själv till med att vispa grädde till den stora tårtan. Jämfört med den vanliga envägskommunikationen mellan scen och åskådarplats har Institutet verkligen tagit ordet ’dela’ på största allvar. Dela erfarenheter.”

Markus Karlsson, Sydsvenskan, 16/5 -08