

Stockholms universitet
Institutionen för musik- och teatervetenskap
Teater- och dansvetenskap

Kroppens Kultur

Fysisk teater som begrepp, dess diskurs och status på teaterfältet

Författare: Karin Claeson
Handledare: Willmar Sauter
Höstterminen: 2011
Teatervetenskap: Masterkurs, 30hp

Abstract

This master's thesis discusses the term physical theatre from a discourse point of view. It also focuses on aspects of power from a field theory perspective. The main theory used is Pierre Bourdieu's field theory, and I try to apply this onto critical discourse analysis, mainly taken from Michel Foucault. The forms of physical theatre I focus on are mainly *commedia dell'arte*, theatre forms inspired by Grotowski and Artaud, as well as mime, performance and contemporary circus. These are all theatre forms that focus especially on the body. My aim is to explore the status and discourse of physical theatre in Sweden today.

The thesis is divided into two main parts. First, I present research concerning empirical data, where I search for the term physical theatre, as well as other forms of describing these theatre forms, in magazines, theatre playlists, texts about theatre troupes etc. The term physical theatre is not very common in these texts, it is often described as dance-theatre for example. It is also prominent that the view on what physical theatre is has changed, theatre forms which focus on the body and its expression have been incorporated into the major theatre field, and are no longer considered odd or different. Physical comedy, however, still stands out. Although it seems that it has become increasingly popular, it has somewhat moved away from the serious forms of physical theatre.

The second part of the thesis approaches the subject from a more theorising point of view, where the discussion itself is the main focus. I start off by discussing the term physical theatre and its aesthetics – how its meaning has changed from being something *avant-garde* to something that is considered “normal”. Thereafter I discuss the status of the physical theatre forms, and apply them onto Bourdieu's field theory. Physical comedy has not yet acquired the status of “high culture”, whereas the serious, more “arty” forms of physical theatre are on different positions in the theatre field, and even on the physical theatre field. I also discuss how this can be transferred to theories about popular culture, and the interesting things that happens when the once very popular, low-status theatre form *commedia dell'arte* is situated in a high culture theatre house, *Kungliga Dramatiska Teatern*, in Sweden. I continue to discuss marginalised forms of theatre from a sub-cultural perspective, fighting both against and inside the dominant culture to gain status in the theatre field. After this, I discuss how the physical theatre's new discourse has changed because of the newly found interest in contemporary circus, research projects in universities as well as higher education in physical art forms. The conclusion is that the term physical theatre still can be useful to describe different forms of theatre, although it is quite vague and has changed significantly.

Innehåll

Inledning.....	5
Syfte och frågeställningar.....	5
Teoretiska utgångspunkter.....	7
Bourdieu's fältteori.....	7
<i>Fält</i>	8
<i>Habitus</i>	9
<i>Kapital</i>	10
Metod.....	11
<i>Kritisk diskursanalys</i>	13
<i>Forskarens position</i>	14
Material och avgränsning.....	15
Forskningsöversikt.....	17
Disposition.....	18
Analys och diskussion - del 1.....	19
Tidskrifter och kataloger.....	19
Teatertidningen.....	19
Nummer.....	21
Övrigt.....	22
Tendenser och förskjutningar.....	23
Institutioner.....	25
Repertoarer.....	25
Två herrars tjänare på Dramaten - modern commedia?.....	27
Mim och performance.....	29
Nycirkus.....	30
Grupper.....	31
Clowning - några exempel.....	31
Moderna clowners status.....	33

Commedia dell'arte.....	36
Mim, performance och övrigt.....	37
Analys och diskussion - del 2.....	39
Fysisk teater som diskurs.....	39
Begreppet.....	39
Kroppens kultur - en identitet?.....	42
Vad är en fysisk estetik?.....	44
På fältet.....	46
Folklighet - populärkultur.....	46
In i salongerna - brytpunkter och förflyttningar.....	48
Fysisk komedi vs “allvar”.....	53
Motkultur eller medkultur?.....	56
Dominans och utanförskap.....	56
Outsiders - en subkultur?.....	57
Vad händer sen?.....	60
Den fysiska teaterns framtid: arenor, utbildningar och forskningsprojekt.....	60
En diskurs i förändring.....	62
Konklusion.....	63
Frågor och svar.....	63
Vems är diskursen? - Ett maktspel.....	64
Vägar som leder vidare.....	65
Fysisk teater - ett onödigt begrepp?	66
Referenser.....	68

Inledning

Diskursen är föga mer än en glimt av en sanning i färd med att födas inför sina egna ögon.¹

Uppsatsen kommer handla om fysisk teater, både som begrepp och som företeelse. Fysiskt teater är ett relativt osäkert och luddigt begrepp eftersom all teater faktiskt är fysisk på något sätt. Beroende på vad man menar med just fysisk får också begreppet självt olika betydelser. De teaterformer som en gång var märkliga och udda blir till slut någonting som ingen höjer på ögonbrynen åt. Avant-garde blir mainstream. Jag har märkt sedan flera år tillbaka att när jag berättar om att jag är intresserad av fysisk teater så får ofta personen jag pratar med ett stort frågetecken i pannan. Och om personen i fråga är insatt nog för att förstå vad jag menar så är det ofta en gammal traditionell eller stereotyp bild de får; en mimande fransman, en kroppsligt manipulerad lidande polack t.ex. Varför är det så? För mig är ju begreppet så tydligt, men när man börjar nysta i vilken betydelse man egentligen lägger in i begrepp så upptäcker man att det är mer komplicerat än så. Mer komplicerat, men framförallt mycket mer intressant.

Jag har sedan länge varit intresserad av alternativa teateruttryck och speciellt fysiska teatergenrer. Efter lång tids funderingar kring givande uppsatsämne bestämde jag mig i början av september 2011 för att ägna tre månader åt att skriva om dessa teaterformer och den problematik som ligger i hur de benämns. Jag började fundera på vad fysisk teater egentligen är idag, och hur dess situation har förändrats. Hur ser dess position egentligen ut? Vad betyder begreppet fysisk teater idag?

Syfte och frågeställningar

Det är inte så lätt att veta exakt vad fysisk teater är, och även om det finns en allmän tanke om begreppet måste jag själv avgränsa det. En preliminär beskrivning av vad jag anser vara fysisk teater är en grupp teaterformer, där kroppen har "första ordet", trots att det inte är dans. Med detta är inte sagt att sådana föreställningar inte får innehålla text eller tal, med de ska inte enbart utgå ifrån det. Fysisk teater kan också definieras utifrån beskrivningar; om en föreställning beskrivs av dess skapare som fysisk teater, ja, då är den också intressant för min undersökning även om jag själv skulle

¹ Michel Foucault, *Diskursens ordning*, Stockholm/Stehag 1993, s. 35.

säga att den är någonting annat. Det är ju just hur man talar om företeelsen, *diskursen*, som är det intressanta. Den fysiska teater som jag kommer att behandla i uppsatsen är en teaterform, eller rättare sagt en pluralism av olika teaterformer som har den gemensamma nämnaren i det starka kroppsliga uttrycket. Det är kroppen och dess rörelser som får största fokus och som står för det huvudsakliga berättandet. Fysisk teater är ingen enhetlig genre i sig, men jag kommer behandla den som det i uppsatsen för att få en mer greppbar utgångspunkt. Jag vill lösgöra fysisk teater som genre just för att på något sätt kunna beskriva den i förhållande till resten av teaterfältet, vad det är som är speciellt i sättet vi pratar om just denna företeelse. Jag kommer gå närmare in på en problematisering av själva begreppet senare i uppsatsen. Avgränsningen från andra områden kommer förtydligas i forskningsöversikten.

Syftet med uppsatsen är att undersöka den fysiska teaterns position i dagens Sverige, hur själva begreppet framställs och hur dess status på teaterfältet kan se ut. Jag vill inte nödvändigtvis till fullo definiera fysisk teater som begrepp, utan snarare är min uppgift att ringa in en företeelse och se vilka diskursiva formationer som finns runt den. Kanske ställer uppsatsen fler frågor än att besvara dem, men det jag vill framhäva är just *diskussionen* kring statusproblematik, förflyttningar på teaterfältet samt olika sätt att beskriva och tala om fysisk teater. Fokus kommer ligga på hur situationen ser ut idag snarare än en beskrivning av ett historiskt skeende. Denna empiriska undersökning eller kartläggning om man så vill, möter en diskussion kring den fysiska teatern utifrån främst Bourdieus teorier, där jag också kommer att diskutera förändringar och förskjutningar. Uppsatsen är tänkt att fungera som en annorlunda tillämpning av kritisk diskursanalys och Bourdieus teorier på en, måhända problematisk, verklig företeelse.

För att kunna ha en tydligare riktning genom hela uppsatsen tar jag utgångspunkt i följande frågor, som också blir min ingång till materialet:

- Hur ser den fysiska teaterns situation ut i Sverige idag?
- Vilken kultur kan den fysiska teatern sägas ha?
- Vilka förflyttningar har den gjort och vilken status har den? Var möts gammalt och nytt, folkligt och "fint"? Existerar tydliga förskjutningar i sättet att beskriva fysisk teater?
- Ligger den fysiska teatern "utanför" eller "innanför" teaterfältet?
- Vilka maktförhållanden kan man avläsa i teaterfältet genom Bourdieus fältteori?

Teoretiska utgångspunkter

I uppsatsen utgår jag främst från Bourdieus fältteori, ett framförallt sociologiskt angreppssätt. Det är inte min mening att endast utgå ifrån detta, utan snarare att låna ett par "glasögon", att se mitt material ur ett annat perspektiv än jag kanske annars skulle ha gjort. Jag använder en kombination av Bourdieus teorier och Foucaults kritiska diskursanalys, då de för mig hänger ihop på ett mycket givande sätt. Bridget Fowler, professor vid institutionen för sociologi, antropologi och tillämpade sociala vetenskaper vid University of Glasgow, uttrycker Bourdieus tankar som sociala teorier som hemmahörande inom *konstruktivistisk strukturalism*,² någonting som jag återkommer till i beskrivningen av kritisk diskursanalys i metoddelen. Det som både fältteorin och diskursanalysen har gemensamt är uppgiften att synliggöra hegemoni och maktförhållanden plus de tillvägagångssätt som krävs för att upprätthålla och legitimera denna dominans. Därför passar de också bra till mitt eget ingångssätt till materialet. Jag har valt att separera teori och metod något i denna beskrivning trots att de går hand i hand genom resten av uppsatsen. Detta för att ge en tydligare och mer överskådlig bild av hur man kan använda Bourdieu och Foucault för att beskriva samma företeelse.

Bourdieus fältteori

Den franske filosofen Pierre Bourdieus tankar om status och maktförhållanden tar sig uttryck i hans så kallade fältteori, en teori om hur system av relationer, positioner, status och beteende hänger samman och påverkar varandra. Många av hans nyckelbegrepp myntades på 60-talet, främst då de jag kommer att beskriva nedan; fält, habitus och olika former av kapital.³ Jag kommer att ha dessa tankar i bakhuvudet genom hela uppsatsen, inte enbart som teori eller perspektiv utan också som ett sätt att kunna diskutera de fenomen jag stöter på. Denna teori, eller snarare dessa teorier, kommer jag att kombinera med Michel Foucaults kritiska diskursanalys, någonting som jag kommer beskriva närmare i metodavsnittet.

² Bridget Fowler [red.], *Reading Bourdieu on Society and Culture*, Oxford 2000, s. 1.

³ Michael Grenfell [red.], *Pierre Bourdieu Key Concepts*, Durham 2009, s. 34.

Fält

Begreppet fält torde vara det som de allra flesta förknippar med Pierre Bourdieu. Kultursociologen Donald Brody menar att “[e]tt socialt fält i Bourdieus mening existerar när en avgränsad grupp människor och institutioner strider om något som är gemensamt för dem”⁴, någonting som verkar som en rimlig definition för de flesta. Bourdieu själv menar att när man studerar nya fält så får man reda på inte bara vilka mekanismer som finns inom alla fält utan också vilka särskilda egenskaper som är specifika för just det fältet man studerar. I varje fält finns nämligen lagar att förhålla sig till, alla fält har olika lagar eller regler. Ett fält kan sägas definieras av bl.a. vad kampen inom fältet riktar mot, alltså vilka intressen aktörerna har.⁵ Det intressanta här är just striden, *kampen*. Det handlar om en kamp som är en förutsättning för att fältet ens ska existera eftersom fältet skapas av aktörer som befinner sig i rörelse i och med denna kamp om status. Kampen och fältet skapar varandra.

Begreppet fält kan liknas vid flera saker; t.ex. ett konkret fält som en fotbollsplan eller någonting mer abstrakt som ett kraftmoln, ett elektriskt laddat fält, ett kunskapsfält m.m. Det viktiga är att försöka visualisera det sociala rum som fältet ju är, ett rum fullt av relationer och interaktioner.⁶ Dock är ett sådant här socialt fält aldrig fixerat, just på grund av att det består av mänskliga relationer. Människor kan också placera sig i flera fält samtidigt. Ett exempel på detta är vad Bourdieu kallar för “the field of power”⁷, som täcker över flera olika fält inom t.ex. ekonomi, politik, utbildning osv. Alla fält måste alltid först och främst förhålla sig till detta maktfält, det spänner över alla andra fält, vilket visar på Bourdieus konstanta fokus på maktrelationer. De mindre fälten har i sin tur relationer sinsemellan: “what happens in the field of power shapes what can happen in a social field, at the same time as what happens in a social field shapes the field of power and also may influence other social fields.”⁸ Varje fält har alltså också sina bestämmelser om vad som t.ex. hör till högt och vad som hör till lågt. Kampen inom fältet handlar om precis detta; *hierarkiska relationer*.

Den ständiga kamp om status och positioner är också det som konstituerar fältet självt och som också är själva premisen för ömsesidigt utbyte inom fältet: “Even though a field is profoundly *hierachized*, with dominant social agents and institutions having considerable power to determine what happens within it, there is still agency and change.”⁹ Fältet och *habitus*, som jag kommer till närmast, fungerar i dialog med varandra, de skapar tillsammans den sociala världen som i sin tur skapar dem själva.

⁴ Pierre Bourdieu, *Kultur och kritik*, Göteborg 1992, s. 11.

⁵ Bourdieu, 1992, s. 131.

⁶ Grenfell, s. 67f.

⁷ Grenfell, s. 70.

⁸ Grenfell, s. 71.

⁹ Grenfell, s. 73.

Habitus

Professor Michael Grenfell från Trinity College i Dublin menar: “[*Habitus*] is central to Bourdieu’s distinctive sociological approach, ‘field’ theory, and philosophy of practice, and key to his originality and his contribution to social science.”¹⁰ Trots denna centrala plats i Bourdieus teoribildning är det ett relativt oklart och svårtolkat begrepp, men det tar alltid ursprung i mänskligt beteende.

Inte bara fältet består av olika strukturer, också själva agenterna på fältet består av strukturer som påverkar och bestämmer varandra. När man talar om habitus handlar dessa strukturer snarare om förhållningssätt och sociala praktiker. Grenfell menar vidare att begreppet habitus är ett sätt för samhällsliga strukturer att bli förkroppsligade som handlingar hos människor: “*Habitus* conceptualizes the relation between the objective and subjective or ‘outer’ and ‘inner’ by describing how these social facts become internalized.”¹¹ Det är så att säga ett förkroppsligande av det sociala, en slags socialiserad subjektivitet. Inget habitus kan existera utanför det sociala, helt enkelt. Det kommer ifrån förhållanden samt genererar själv känslor och praktiker (jämför med *diskurs*, som beskrivs i metoddelen). På så sätt “jobbar” habitus- och fält-begreppen tillsammans. Grenfell uttrycker det i följande formel: “[*habitus*)(*capital*)] + field = practice”¹². Enligt Bourdieu själv är habitus någonting som uttrycker ett levnadssätt, en viss tendens, socialt anlag, eller socialt betingad benägenhet om man så vill, att uppföra sig på ett speciellt sätt.¹³

Bourdieu menar att habitus både är ett klassificeringssystem samt en

genererande princip för objektivt klassificerbara praktiker [...] Dessa båda förmågor – dels förmågan att producera klassificerbara praktiker och produkter, dels smaken, dvs förmågan att särskilja och värdera dessa praktiker och produkter – definierar habitus, och det är i relationen dem emellan som den *representerade sociala världen*, dvs *rummet av livsstilar*, konstitueras.¹⁴

Det handlar alltså om socialiserad kunskap, för att uttrycka det på ett lite enklare sätt, eller snarare kunskap och uppfattningar om önskvärt beteende som är så inkorporerade i oss att vi uppfattar dem som normer och normaltillstånd.

¹⁰ Grenfell, s. 49.

¹¹ Grenfell, s. 53.

¹² Grenfell, s. 51.

¹³ Ibid.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter*, Stockholm 1993, s 298.

Kapital

Symbolic capital refers to degree of accumulated prestige, celebrity, consecration of honour and is founded on a dialectic of knowledge [...] and recognition [...]. *Cultural capital* concerns forms of cultural knowledge, competences or dispositions.¹⁵

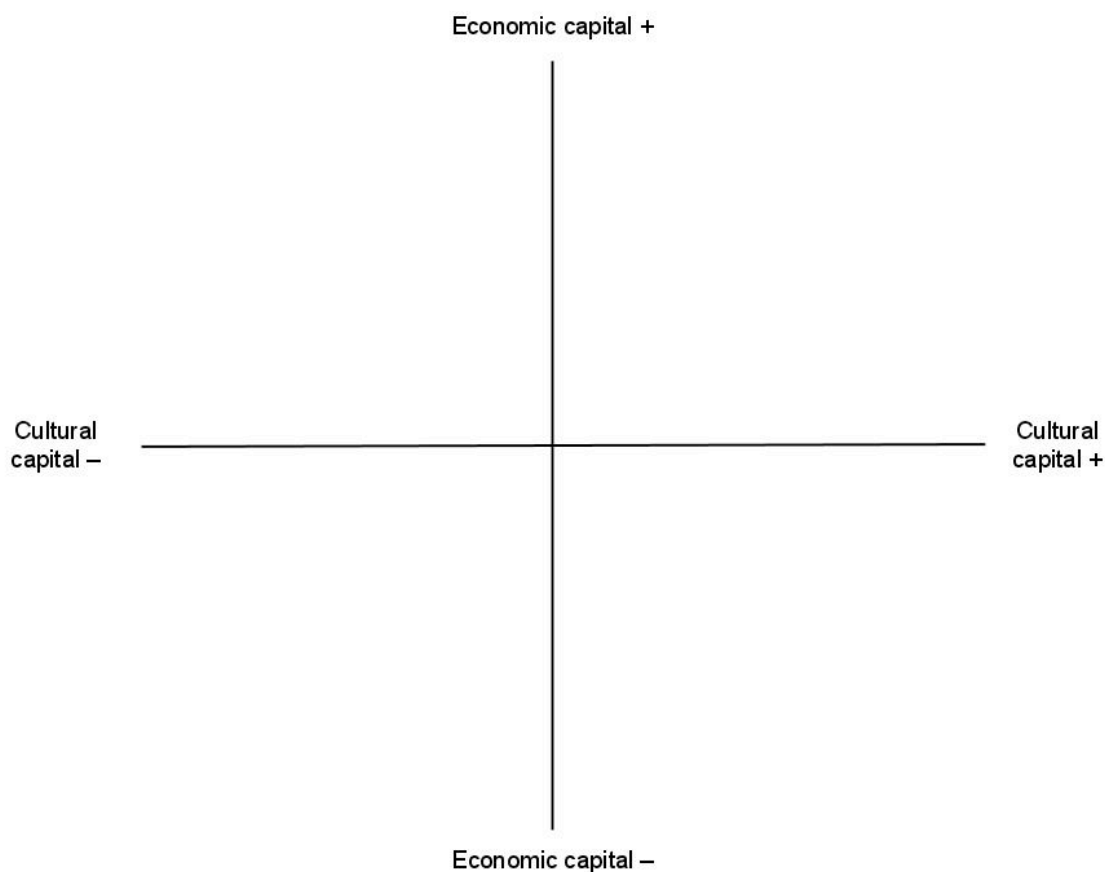
Inom fältet ackumuleras kunskap och status. Denna kunskap blir till hårdvaluta – *kapital*. Kapitalet kan vara rent ekonomiskt, men framförallt talar Bourdieu om ett symboliskt kapital vars värde bestäms av fältets egna regler och agenter.¹⁶ Man kan också tala om Bourdieus tankar om kapital i form av ett symboliskt värde som har med status att göra, medan habitus snarare handlar om socialiseringen i fältet för att inskaffa sig detta kapital. Det symboliska kapitalets innehåll varierar beroende på det fält det verkar inom; det kan handla om *kulturellt kapital* (bildning, kunskap, kompetens t.ex., som ju fungerar som symboliskt kapital inom de olika konstfälten), vetenskapligt kapital osv. Det symboliska kapitalet är här skilt från det ekonomiska genom att det ekonomiska kapitalet alltid är ett instrument, en väg till någonting medan det symboliska kapitalet är själva målet för fältets aktörer.¹⁷ Fältet blir till ett “means of production of symbolic capitals of different types and the regulators of the social distribution of these capitals”¹⁸. Varje fält har som sagt sina egna lagar och regler, och därför skiljer sig även deras symboliska kapital ifrån varandra. Och trots att symboliskt kapital och ekonomiskt kapital är skilda åt i Bourdieus beskrivning så blir ofta det symboliska kapitalet, den förvärvade statusen, även representerat materiellt (exempel på detta är t.ex. samlingar i museer, gallerier osv.) och också förkroppsligat (i habitus). En förenklad modell över ett socialt fält och dess axlar för ekonomiskt samt symboliskt/kulturellt kapital kan se ut så här:

¹⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia 1993, s. 7.

¹⁶ Grenfell, s. 69.

¹⁷ Grenfell, s. 102f.

¹⁸ Grenfell, s. 105.



Figur 1: Modell över ett socialt fält. Ur Grenfell, s. 72.

Denna modell kommer återkomma framöver i uppsatsen, framförallt i kapitlet *På fältet* där den kommer att åskådliggöra olika teaterformers positioner.

Metod

Det gäller att uppfånga utsagan som den tunna enskilda händelse den utgör; att avgöra villkoren för dess existens, fastslå dess gränser så exakt som möjligt, upprätta de korrelationer den kan ha med andra utsagor som kan knytas samman med den och visa vilka andra former av utsägelser den utesluter.¹⁹

Uppsatsen kommer vara en kombination av empiriska efterforskningar och teoretiska diskussioner utifrån både texter och verklighetsbaserade fenomen. I avsnittet om nedslag i praktiken kommer jag

¹⁹ Michel Foucault, *Vetandets arkeologi*, Lund 2002, s. 43.

att leta i tidskrifter, på internet samt se på teaterinstitutioners och -gruppers repertoarer för att få reda på hur begreppet fysisk teater beskrivs. Även när sådana beskrivningar saknas kan jag få användbart stoff, utifrån en diskursmetodik som jag kommer beskriva här nedan. Genom hela uppsatsen kommer diskussionen, problematiseringen och reflektionerna kring både teori och empiri vara viktiga.

Jag kommer främst att arbeta med diskursanalys som metodologisk utgångspunkt i den här uppsatsen. Enligt kulturforskaren Marianne Winther Jørgensen och kommunikationsforskaren Louise Philips har ordet diskurs en ganska oklar betydelse, eller kanske snarare urvattnad, men det kan beskrivas som ett sätt att förstå och beskriva världen omkring oss, eller en del av den. Hur vi förstår världen på detta sätt har att göra med strukturer, speciellt språkliga sådana. Vår omvärld är uppbyggd av ”olika mönster som våra utsagor följer när vi agerar inom olika sociala domäner [...]”²⁰. Diskursanalys är vidare ett samlingsbegrepp för olika sätt att analysera dessa utsagor om vissa fenomen. Hur vi talar om fenomen förändrar dem, till och med skapar dem. Därför är ej heller begreppet diskurs eller diskursanalys någonting neutralt. Det är främst den franske filosofen Michel Foucaults idéer om diskurser som jag kommer ta avstamp ifrån, även om många fler har närmat sig diskursanalys som metod. Jag kommer utgå ifrån tanken att utsagors mening lättast kan blottläggas när man ser dem i sammanhang med andra, hur de ömsesidigt skapar varandra. Denna tanke om samexistens mellan utsagor av olika slag är grundläggande inom flera typer av diskursanalyser. Det är hur allting hänger ihop som är det intressanta, hur de så kallade diskursiva enheterna hör samman och vad som också skiljer dem åt. Michel Foucault använder begreppet “diskursiv formation” istället för enligt honom mer färgade ord som ideologi, teori, vetenskap osv.²¹ Han menar att sådana formationer “bestämmer den knippa av förbindelser diskursen måste upprätta för att kunna tala om de eller de objekten, för att kunna behandla dem, namnge dem, analysera dem, klassificera dem, förklara dem o.s.v.”²².

Sättet att tänka kring diskursiva formationer har också med fält att göra, trots att Foucault inte riktigt uttrycker det så. Han menar att t.ex. böcker är som de är genom att vara endast punkter i ett helt nätverk av diskurser i och med att de är fyllda med hänvisningar till andra böcker. Deras kunskap kan inte existera isolerat. Detta kan man kalla för *diskursfält*: “Så snart man ansätter [boken] med frågor, förlorar den sin evidens; den utpekar sig själv, den uppbyggs enbart utifrån ett samman-

²⁰ Marianne Winther Jørgensen & Louise Philips, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund 2000, s. 7.

²¹ Foucault, 2002, s. 55.

²² Foucault, 2002, s. 63f.

satt diskursfält.”²³ Den här uppsatsen kan inte heller ses som någonting som står för sig själv, den måste förstås i ett sammanhang och betyder ingenting utan det den hänvisar till.

Gemensamt för olika typer av diskursanalytiska tillvägagångssätt är att de utgår från strukturalistiska och poststrukturalistiska tankesätt om språkets konstituerande makt samt att de vill tydliggöra maktrelationer och normer, vilket också tangerar Bourdieus teorier som jag beskrivit i teoriavsnittet. Att tala om diskurser på det här sättet förutsätter också ett konstruktivistiskt perspektiv. Det bör dock tilläggas att diskursanalys inte riktigt fungerar som endast metod; diskursanalys som verktyg för samman teori och metod. I mitt fall smälter som sagt också diskursanalysen samman med Bourdieus fältteori, eftersom de har många gemensamma brytpunkter.

Kritisk diskursanalys

Vad är då *kritisk* diskursanalys? Foucault själv uttrycker det såhär: “Den kritiska delen av analysen ägnar sig åt systemen för inneslutande av diskursen. Den försöker lokalisera och avgränsa principerna för diskursens inordning, uteslutning och knapphet.”²⁴ Man kan kalla det för ett socialkonstruktivistiskt angreppssätt, en metod för att få en *kritisk inställning* till det självklara. Winther Jørgensen och Philips uttrycker den kritiska formen av diskursanalys som någonting som hela tiden försöker tydliggöra och *problematisera* det dolda och bakomliggande genom att analysera relationen mellan praktik och dess sociala sammanhang.²⁵ Just den här problematiserande aspekten av diskursanalys kommer förhoppningsvis vara tydlig genom hela uppsatsen.

Den kritiska diskursanalysen hänger vidare ihop med Bourdieus fältteori när det kommer till maktstrukturer, någonting som Foucault var speciellt intresserad av. Foucault menade att makten är någonting som skapar både diskurser, kunskap samt andra sociala praktiker, men är inte per definition någonting förtryckande eller negativt utan möjliggör också, för att inte säga skapar, det sociala.²⁶ Winther Jørgensen och Philips uttrycker dessa maktförhållanden så här: “Makt är både det som skapar vår sociala omvärld och det som gör att omvärlden ser ut och kan omnämnas på vissa *sätt* medan andra möjligheter utesluts. Makt är således både produktiv och begränsande.”²⁷ Just makten och dess förhållanden är det essentiella här, att upptäcka dem och kanske rent av förklara dem: “Kritisk diskursanalys är *kritisk* i den meningen att den ser det som sin uppgift att klarlägga

²³ Foucault, 2002, s. 38.

²⁴ Foucault, 1993, s. 48f.

²⁵ Winther Jørgensen & Philips, s. 66.

²⁶ Winther Jørgensen & Philips, s. 20.

²⁷ Ibid.

den diskursiva praktikens roll i upprätthållandet av den sociala värld, inklusive de sociala relationer, som innebär ojämlika maktförhållanden.”²⁸ Makten och sanningen går hand i hand, det är den kritiska diskursanalysens uppgift att tränga in och bryta upp detta förhållande.

Foucault menar att diskursen och dess användare skapar varandra, de är icke-stabila, i konstant förändring.²⁹ Diskursen är en social agent i sig självt, den både konstituerar och blir konstituerad, den både speglar och formar. Det är detta den kritiska diskursanalysen, med Foucault i spetsen, tar avstamp ifrån. Även sanningen självt är enligt detta tankesätt en diskursiv konstruktion i och med att olika kunskapsregimer själva bestämmer vad som är sant och inte. Det gäller att kartlägga dessa strukturer för att överhuvudtaget kunna komma nära sanningen, även om den inte kan avslöjas helt. Eftersom sanningen aldrig kan nås bör man enligt Foucault “analysera de diskursiva processer där diskurser konstrueras så att det ser ut som om de ger sanna eller falska bilder av verkligheten”³⁰. I den kritiska diskursanalysen krävs alltså hela tiden en extra granskning; varför tycker jag som jag gör, varför ses det här som självklart? Samtidigt som detta noggrant diskuteras måste också en viss diskurs ses i ett större sammanhang då sociala praktiker skapar varandra. Det är just detta *dialektiska förhållande* mellan diskursen som social praktik och det den talar om som är det intressanta. Det bör nämnas att också det icke-sagda spelar roll, särskilt i den här uppsatsen.

Forskarens position

I den kritiska diskursanalysen måste man ställa sig utanför det man undersöker för att kunna “tränga in” i det och avslöja underliggande strukturer osv., men det blir ju särskilt svårt när man undersöker den kultur man själv befinner sig i. Mitt intresse för just fysisk teater kanske också försvårar det hela, men som jag beskrivit ovan har alltid den kritiska diskursanalysen en agenda, den vill mer än bara beskriva. Och det är klart att jag med denna uppsats vill belysa just detta ämne. Jag kan således inte till fullo arbeta som en antropolog och distansera mig från det jag undersöker. Jag har dock svårt att se hur en neutral position skulle vara önskvärt i detta uppsatsämne, då jag måste ta ställning och lyfta fram saker som jag menar blivit undanskuffade. Winther Jørgensen och Philips uttrycker det som att detta angreppssätt “ställer sig – i frigörelsens namn – på de undertryckta samhällsgruppernas sida”³¹. Därför kan inte heller forskaren ställa sig helt innanför parentes. Tanken är alltså att min forskarposition gör att jag kan ha användning av mitt intresse och kunskap om fältet

²⁸ Winther Jørgensen & Philips, s. 69.

²⁹ Foucault, 2002, s. 60.

³⁰ Winther Jørgensen & Philips, s. 21.

³¹ Winther Jørgensen & Philips, s. 70.

och därför kunna, som beskrivet ovan, föra fram de “undertryckta”. Jag kommer inte försöka skala av tidigare erfarenheter, jag vill tvärtom istället bevara dem och använda mig av dem.

Det paradoxala inom den kritiska diskursanalysen är att man enligt denna metod aldrig kan komma åt det bakomliggande, den sanning man just strävar efter att finna. Däremot kan man undersöka *mönster* i utsagorna. Men sanningen bakom samt dess sociala konsekvenser kan aldrig nås.³² Foucault berör denna paradox i sökandet efter sanningen: “Det är alltid möjligt att man råkar säga det sanna i utanförskapets vildmark, men i det sanna är man endast om man lyder ‘diskurspolisens’ regler, vilka man måste aktivera på nytt i varje diskurs.”³³ Häri ser jag ytterligare svårigheter med att försöka vara neutral eller stå utanför, som han beskriver det. Jag vill enkelt sagt “vara i det sanna”, så långt det nu är möjligt.

Material och avgränsning

I den empiriska delen av uppsatsen kommer jag att använda mig av teatertidsskrifter, bibliotekskataloger, internet m.m. men även av en faktiskt föreställning, nämligen *Två herrars tjänare* som går på Dramaten under hösten 2011. Jag har endast sett denna föreställning, samt bara sett den en gång, då jag vill göra ett nedslag i vad som ses som fysisk teater på en känd institution, men inte göra en djupare analys av själva föreställningen som sådan. Jag kommer göra tydliga avgränsningar vid sökandet av material, eftersom det helt enkelt inte går att undersöka precis allt. Jag kommer att koncentrera mig på institutioner som stadsteatrar och länsteatrar samt de teatergrupper jag finner vid internetökningar och så vidare. Uppsatsarbetets tre månader korta tidsram gör att jag till stor del kommer använda mig av elektroniska källor för att på ett effektivt sätt få överblick över teaterrepertoarer, recensioner osv. Jag gör vissa punktnedslag men också en ytligare breddning av undersökningen. Av naturliga skäl kommer de flesta av mina empiriska nedslag handla om Stockholmsbaserade grupper m.m., eftersom det är där de flesta finns. Jag försöker dock leta efter andra alternativ ute i landet. En viktig avgränsning är också att bara behandla Sverige samt att fokus ligger på nutid, trots att jag behöver gå tillbaka några decennier i framförallt min empiriska undersökning för att se hur tendenser förändrats.

En del av det material jag använder mig av presenterar jag vidare i forskningsöversikten, då främst John Keefe och Simon Murras *Physical Theatres: A Critical Reader*, som till viss del tange-

³² Winther Jørgensen & Philips, s. 28.

³³ Foucault, 1993, s. 25.

rar min egen forskning. En del av materialet behandlar även olika kulturbegrepp och frågor om identitet; däribland Gunnar Alsmarks *Skjorta eller själ*, Magnus Öhlandes *Bruket av kultur*, *Cultural Studies: Theory and Practice* av Chris Barker samt *Cultural Theory and Popular Culture* av John Storey. För att få en teoretisk bakgrund och bredd till diskussionen om fysisk teater som begrepp och dess estetik kommer jag även använda mig av Colette Conroys *Theatre & the Body*, Simon Shepherds *Theatre, Body and Pleasure*, Simon Shepherds och Mick Wallis *Drama/Theatre/Performance* samt även *The Moving Body* av Jacques Lecoq. My Areskogs undersökning om mimutbildningen på dåvarande Teaterhögskolan i Stockholm, *Den kroppsligt tänkande skådespelaren*, beskriver inte bara dess uppkomst och tradition utan också elevernas förutsättningar i yrkeslivet, någonting som kommer väl till pass för min diskussion. För att beskriva genrer inom fältet fysisk teater kommer jag också titta på böcker om commedia dell'arte, böcker om Grotowskis och Artauds estetik, cirkusböcker, böcker om performance och mim etc. Också litteratur av och om Bourdieu samt Foucault används vidare i uppsatsens andra del, för att knyta an diskussionen till de teoretiska utgångspunkterna. Både primär- och sekundärkällor kommer användas för att både få kärnan och en viss breddning eller tolkning av teorierna.

Jag har också valt att inte gå in särskilt mycket på att definiera mim eller performance då de, vilket jag kommer till senare, kan sägas ha bildat egna genrer och därmed ett eget fält som egentligen inte kan sägas sträva mot det större teaterfältet. Dock kan performance art sägas vara en hybrid, någonting som ligger mellan teater och konst. Detta kommer jag också diskutera framöver. Nycirkus är en genre som också blivit egen, men då detta skett på senare tid kommer jag även att diskutera detta, då jag finner det intressant och relevant för min analys som ett exempel på hur en mycket fysisk konstgenre förflyttat sig på teaterfältet och till och med skapat sig egna institutioner.

Ett problem, om än ett intressant sådant, är hur eller om man kan avgränsa ett fält. Bör man ens göra det? Enligt Bengt Gesser, författaren till förordet till Bourdieus bok *Kultur och Kritik*, finns problem i en sådan avgränsning.³⁴ Även i Michael Grenfells bok tas upp hur fältteorin kan vara problematisk; gränserna är helt enkelt för suddiga.³⁵ Om man talar om fysisk teater, vilka genrer ska man då utesluta, eller ska man egentligen utesluta någonting överhuvudtaget? Det tror jag är viktigt att ha i åtanke. En mer utförlig problematiserande diskussion kommer att finnas i avsnitten *Fysisk teater som diskurs* samt *På fältet*.

³⁴ Bourdieu, 1992, s. 12.

³⁵ Grenfell, s. 78.

Forskningsöversikt

Här lägger jag fram tidigare forskning som snuddar vid mitt eget område, men som ändå inte riktigt stämmer överens med mitt ämne. En av de få källorna i min uppsats som faktiskt diskuterar olika aspekter av fysisk teater är boken *Physical Theatres: A Critical Reader*, redigerad av John Keefe och Simon Murray. Det är en samling texter som försöker kartlägga nyckelfunktioner hos modern västerländsk teater: “[...] a wish to unravel and map out that complex network of propositions, actions, events and dispositions which arguably constitute – and have constituted – the landscape of *physical theatres/the physical in theatres*.”³⁶ De spårar rötterna och utvecklingen hos den fysiska teatern, med fokus på relationerna och spänningarna mellan det verbala och det fysiska. De utforskar även olika aspekter av det fysiska i teatern men också närbesläktade företeelser som performancekonst, skådespelarträning, sceniskt berättande, poetik, estetisk sport osv.

De menar också att den fysiska teatern blivit allt viktigare, paradoxalt nog, eftersom den samtidigt blivit inbäddad i språket hos exempelvis teaterutbildningar, så pass inbäddad att begreppet kanske till och med ändrat innebörd. Det är både ute och inne samtidigt, dess speciella kultur påstås ha försvunnit samtidigt som den är mer närvarande än någonsin i moderna teaterformer. Keefe och Murray använder pluralformen “physical theatres” för att understryka och dra blickarna till det som ligger utanför det officiella och dominanta inom teaterns kultur, det som finns utanför det populära. De menar att det alltid funnits många olika teaterformer som existerat parallellt, men en har varit den dominerande både kulturellt och politiskt. De presenterar ett helhetstänkande, som för fram det fysiska i all teater.³⁷

Det finns mycket skrivet om närliggande och angränsande områdets historia och utveckling, som t.ex. performance, nycirkus, traditionell commedia dell’arte (Giacomo Oreglia, Pierre Louis Duchartre m.fl.) som på ett sätt berör det jag är intresserad av och samtidigt lyfter fram någonting annat. Ett exempel på detta är RoseLee Goldbergs *Performance: live art since the 60s*, en bok som just beskriver performancekonstens framväxt, med betoning på just konst. Mimen har fått en liknande avhandling i Anette Lusts *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*. Det har skrivits en hel del forskning om nycirkus på senare år, bl.a. av Tilde Björfors, Camilla Damkjær, Lisa Söderlund och Linda Bejjer. En bok om nycirkus i Norden som för närvarande är under utgivning är *An Introduction to Contemporary Circus* av Tomi Purovaara m.fl. Böcker om traditionell cirkus finns det gott om, men det är ett ämne som jag inte kommer gå in på närmare. Min position i

³⁶ John Keefe & Simon Murray [red.], *Physical Theatres: A Critical Reader*, Oxon/New York 2007, s. 1f.

³⁷ Keefe & Murray, s. 2f.

detta blir någonting annat; jag skriver om genrerna som del av fysisk teater men jag är inte ute efter enbart en beskrivning av dem utan någonting mera. Det material jag beskrivit i detta stycke bidrar med synpunkter men handlar inte direkt om det jag vill åt. Det finns heller ingen gemensam syn på vad fysisk teater är i denna tidigare forskning, därför kommer jag i uppsatsen lägga stor vikt vid att utveckla vad som kan menas med begreppet. Att försöka beskriva tidigare forskning inom uppsatsens specifika ämne blir således inte särskilt fruktbart, då jag testat ett för mig nytt angreppssätt på att förklara den fysiska teaterns position. Om sådan litteratur hade funnits så skulle min uppsats inte heller varit nödvändig. Det som jag beskrivit i detta stycke handlar snarare om exempel på litteratur som finns om de olika genrerna jag beskriver. Detta material blir en utgångspunkt för hela min diskussion istället för att vara den av en redovisning om hur tidigare forskning har med mitt ämne att göra.

Disposition

Uppsatsens analys- och diskussionsdel består av två delar. Första delen handlar om empiriska nedslag i verkligheten i form av en beskrivning, med vissa problematiserande inslag, som tar avstamp i bland annat tidskrifter, teatergrupper, institutioner, internetsökningar, alltså det jag kan få tag i för att försöka beskriva diskursen kring den fysiska teatern idag. Den andra analysdelen är en teoretiserande och problematiserande diskussion som tar utgångspunkt i uppsatsens empiriska del och leder den vidare. Jag kommer börja med att gå in på vad den fysiska teaterns diskurs kan handla om, och diskutera den i förhållande till begrepp som identitet och estetik. Sedan kommer jag att gå in på Bourdieus fältteori i förhållande till min diskursanalys, då jag kommer att diskutera den fysiska teaterns plats på teaterfältet, vad som händer när den ändrar sin position och liknande samt vad som sker med dess status och vilka problem som kan uppkomma där. Utifrån detta kommer uppsatsen beskriva hur den fysiska teaterns antagna utanförskap kan ses som en "medkultur" eller "motkultur" och hur detta har med dominans och utanförskap att göra. Sist behandlas den fysiska teaterns möjligheter och framtid; vilka arenor finns, vilka utbildningar och forskningsprojekt kan förändra den fysiska teaterns situation i framtiden? Efter detta följer en konklusion som också sammanfattar diskussionerna jag fört genom uppsatsen.

Analys och diskussion - del 1

I detta första avsnitt av uppsatsens huvuddel kommer jag att ägna mig åt den praktiska diskursanalysen, genom att göra nedslag i praktiken och analysera dessa. Jag har samlat material från tidningar, biblioteksökningar, teaterinstitutioner, fria grupper m.m., för att konkret se vad som finns av fysisk teater i Sverige idag och hur de teaterformer som ses som fysiska beskrivs. Resultaten från detta kapitel utgör diskussionsunderlag för uppsatsens mer teoretiska del.

Tidskrifter och kataloger

Utgångspunkt är tidskrifter som *Teatertidningen*, internetbaserade teatertidningen *Nummer*, två tidskrifter inom teaterforskningsfältet samt bl.a. Musik- och teaterbibliotekets katalog. Vilka tendenser och förutsättningar finns för diskursen kring fysisk teater i det här materialet? Vad säger det som finns och vad säger det som inte finns? Jag undersöker vilka rubriker som finns (och inte finns), vad som konkret sägs om fysisk teater i artiklarna samt om det förekommer andra begrepp istället för just fysisk teater.

Teatertidningen

Jag har tittat översiktligt på nummer av tidskriften *Teatertidningen* från tre olika decennier (1990-2010-tal). Jag har sett på framsidorna på ett tjugotal tidningar och bläddrat igenom runt 15 stycken. Jag har valt att titta mer noggrant på de nyaste. I de tidiga exemplaren finns *Danstidningen* med som egen del, i de senare är dans mer inkluderat i själva huvudtidskriften. I det stora hela presenteras många artiklar, reportage och intervjuer som behandlar själva skådespelaren, dennes erfarenheter, dramatik samt problem och möjligheter på teaterfältet.

I numren från 1991 och 1992 cirkulerar de behandlade ämnena mest kring dramatiker, pjäser, minoriteter inom teaterscenen, regissörer osv. Det fysiska behandlas i *Danstidningen*, som då finns med som egen avdelning eller rättare sagt som bilaga. I dessa nummer figurerar inte den fysiska teatern alls, det fysiska blir snarare dansens del. I slutet på 1990-talet däremot, skrivs det om det Malmöbaserade commedia dell'arte-projektet *Commedia – den här gången menar de allvar*, under led-

ning av Mario Gonzales. På framsidan till detta nummer syns tre karaktärer från *commedia dell'arte*: två stycken Arlecchinokaraktärer och en Il Capitano. Vid sidan om bilden står texten "Clownerna – Nu menar de allvar". Mario Gonzales förklarar i artikeln den fysiska spelstil som kännetecknar *commedia dell'arte* och hur både spelstilen och teaterformen skiljer sig från clowningen.³⁸ Ett tidigare projekt av Gonzales nämns också, nämligen föreställningen *Clowner*. I nummer tre från 1997 nämns både en av frontfigurerna inom den fysiska teatern; Jerzy Grotowski samt hans främsta skådespelare Ryszard Cieslak. Dock beskrivs varken de eller den genre de representerar som någonting annorlunda, de ses som en del av det traditionella och det vanliga.³⁹

Tidningarna från tidigt 2000-tal tar främst upp teaterpolitik, problematik inom sponsring, marknadsföring, teaterns praktiska förutsättningar osv. Även mångkulturella aspekter behandlas samt *community theatre*, uppstickande teatergrupper m.m. I nummer två från 2004 är det stora temat Grand Guignol-teater från tidigt 1900-tal, där det fysiskt överdrivna beskrivs. Men, inte heller här tas detta upp som en del av den fysiska teatern.⁴⁰

När vi närmar oss slutet på 00-talet fortsätter tidskriften att fokusera på de politiska frågorna kring teaterns varande och på skådespelarens yrke. Performance nämns alltmer, men förblir ändå en slags utanförliggande konstform. I nummer två och tre från 2007 presenteras t.ex. Sveriges enda performanceutbildning (belägen i Haparanda) som grundad i det visuella, i bildkonsten, trots att det fysiska arbetssättet är högst tongivande.⁴¹ Clowningen tas upp speciellt i en intervju med teatergruppen 123 Shtunks "maestro" Lasse Beischer (som också var delaktig i Mario Gonzales clown- och *commedia dell'arte*-projekt som jag nämnt ovan). Intervjun handlar om 123 Shtunks föreställning *Romeo och Julia*.⁴²

Tendenser att inkorporera det fysiska blir allt tydligare i de allra nyaste numren jag studerat. I nummer tre från 2011 skrivs det om en enkätundersökning som gjorts på landets fyra teaterhögskolor. Denna undersökning är till för att "urskilja likheter och skillnader mellan landets fyra skådespelarutbildningar"⁴³. Jag tycker mig här skönja en tendens att utforska hela teaterfältet, även dess gränsområden. I Luleå utforskas performance i årskurs tre, som en del mot en bredare utbildning. Skolan i Stockholm, som traditionellt har sysslat med psykologisk realism, har på senare år börjat närma sig andra discipliner som t.ex. clowning. Simon Norrthon, prefekt på institutionen för form och gestaltning på Stockholms Dramatiska Högskola uttrycker denna förflyttning på följande vis:

³⁸ *Teatertidningen*, nummer 1 1997, Stockholm, s. 10f.

³⁹ *Teatertidningen*, nummer 13 1997, s. 31 & 35ff.

⁴⁰ *Teatertidningen*, nummer 2 2004, s. 4f.

⁴¹ *Teatertidningen*, nummer 2 & 3 2004, s. 9f.

⁴² *Teatertidningen*, nummer 1 2007, s. 33ff.

⁴³ *Teatertidningen*, nummer 3 2011, s. 12.

“Svensk teater har ett machoarv med ett förakt för kroppen, ‘utifrån och in’ [...] [S]kådespelarutbildningen måste vara kroppslig. Även våra övriga utbildningar bör få erfara att gestalta med kroppen.”⁴⁴ Högskolan för Scen och Musik i Göteborg sägs i undersökningen ha en tradition av att arbeta med postdramatiska “blandformer”; i årskurs två på masterprogrammet finns t.ex. en performanceinriktad kurs med det fysiska gestaltandet som grund.⁴⁵ Jörgen Dahlqvist, prefekt på Teaterhögskolan i Malmö, beskriver sin institutions inriktning som mer traditionell, och skiljer sig därmed från de övriga skolorna: “Vårt fokus ligger inte på dansteater eller performance utan på talteater.”⁴⁶

Nummer

Den internetbaserade teatertidningen *Nummer* är mest känd för sina recensioner, men presenterar även artiklar och intervjuer. Under tiden för min undersökning fanns ingen recension av uttrycklig fysisk teater på *Nummers* förstasida.⁴⁷ Däremot fanns där en recension av *Två herrars tjänare* på Dramaten. Benämningen fysisk i relation till spelstil eller regi finns inte, däremot finns beskrivningar som “svängig och lekfull”, “välkoreograferat party” samt “Här dansar skådespelardockor gjutna i commedia dell’arte-traditionens fasta former”.⁴⁸ Dans är begreppet som blandas med beskrivningar av talteater, kanske för att lättare förklara den fysiska spelstilen för läsarna.

En sökning på ordet fysisk gav desto mer. Här finns recensioner som avhandlar mer fysiskt inriktade föreställningar. Föreställningarnas fysiska dimension har för det mesta med spelstil att göra, men är också ibland blandformer, som exempelvis dansteater. Det fysiska ses också som någonting totalt motsatt textbaserat i vissa recensioner,⁴⁹ men för det mesta är ordet “fysisk” någonting som inte avspeglar en spelstil, utan handlar snarare om någonting som inte riktigt har med teaterformer att göra och är därmed inte relevant för undersökningen. Också uttryck som “stiliserad” förekommer,⁵⁰ samt “fysisk och humoristisk regi”.⁵¹ Likaså verkar mim någonting som är i stort sett

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ *Teatertidningen*, nummer 3 2011, s. 14.

⁴⁶ *Teatertidningen*, nummer 3 2011, s. 15.

⁴⁷ Nummer, <http://www.nummer.se>, 2011-09-20.

⁴⁸ Nummer, “Recension av *Två herrars tjänare* på Dramaten”, http://nummer.se/Templates/Review___10232.aspx, 2011-09-20.

⁴⁹ T.ex.: Nummer, “Recension av Mary Kingsley på Tokalynga teaterakademi”, http://nummer.se/Templates/Review___6445.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20.

⁵⁰ Nummer, “Recension av *I väntan på Godot* på Helsingborgs stadsteater Storan”, http://nummer.se/Templates/Review___10218.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20.

⁵¹ Nummer, “Recension av *Lagarna på Teater Galeasen*”, http://nummer.se/Templates/Review___9594.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20.

likställt med fysisk teater här. Eller rättare sagt - mim är fysisk teater men fysisk teater behöver inte vara mim enligt dessa recensioner och artiklar. Det finns en skillnad mellan det seriösa och det komiska; enligt *Nummers* recensioner och artiklar är fysisk teater någonting som har med mer allvarssamma former av fysiska uttryck att göra medan fysisk komedi inte benämns på samma sätt.

Övrigt

Det finns inte många teatertidskrifter i Sverige, så för att få ett lite större urval har jag också sett på två nordiska teaterforskningstidskrifter; *Nordic Theatre Studies* och *Peripeti*. *Peripeti* är en dansk tidskrift för dramaturgiska studier som har kommit ut med två nummer per år sedan 2004. Varje nummer har ett särskilt tema. Sedan tidskriften kom ut har numren handlat om bl.a. dramatik, dramaturgi, performativitet, texter, politik m.m., men inget nummer har haft temat fysisk teater.⁵² Inte heller essäsamlingarna i *Nordic Theatre Studies*, en tidskrift utgiven av Föreningen Nordiska Teaterforskare, har haft något nummer speciellt om fysisk teater, dock om performance och annan gränsöverskridande teater.⁵³

En sökning på begreppet fysisk teater i Musik- och teaterbibliotekets onlinekatalog gav sju träffar, varav alla böckerna skrevs på 2000-talet. I kortkatalogen (litteratur från 1937-1995) fanns bara två träffar. Vid sökning på ordet performance fanns hela 998 träffar i onlinekatalogen och 676 träffar i kortkatalogen. Nycirkus gav 14 träffar i onlinekatalogen, men ingen i kortkatalogen, vilket är förståeligt då det är ett relativt nytt begrepp. Nycirkusen kan sägas ha skapat sig en egen nisch, den strävar kanske inte heller efter att ses som teater. Likaså kan samma också gälla för performance. Mim gav 25 träffar i onlinekatalogen och hela 798 träffar i kortkatalogen. Det bör nämnas att dessa träffar innefattar andra språk och också böcker som kanske inte ens har med mim som vi ser det att göra, eftersom det är en fritextsökning. Intressant är också att flera av titlarna i onlinekatalogen gick under både fysisk teater och mim, men som begrepp är alltså fysisk teater marginaliserat här, när det kommer till att hitta böcker som faktiskt handlar specifikt om detta.⁵⁴

Jag har fått ta del av Musik- och Teatermuséets klippsamling vid arkivet i Gäddviken. I ett index som förtecknar och sorterar klipp ifrån 1970 och framåt finns inte ”fysisk teater” med som ämnesord, däremot fanns ord som cirkus, cirkuskolor, clown, commedia dell’arte, mim och pan-

⁵² *Peripeti, tidskrift för dramaturgiske studier*, nummer 2011:15, Århus, förteckning av tidigare utkomna nummer.

⁵³ *Nordic Theatre Studies: yearbook for theatre research in Scandinavia*, nummer 22, Köpenhamn 2010, förteckning av tidigare utkomna nummer.

⁵⁴ Musik- och Teaterbiblioteket, ”Onlinekatalog”, <http://katalog.muslib.se/wsSearch.Asp>, 2011-09-22.

tomim samt performance art.⁵⁵ Begreppets varande när det gäller dess rent praktiska förekomst vid sökningar i klipparkiv och i bibliotekskataloger är alltså problematiskt; man kanske menar fysisk teater, men det benämns ofta som någonting annat.

Tendenser och förskjutningar

Vad kan då utläsas av det som sägs som fysisk teater i detta material? Det som inte finns visar som sagt också någonting, men den fysiska teatern behöver inte vara marginaliserad p.g.a. att den inte behandlas som särskilt tema i *Peripeti* och *Nordic Theatre Studies*, t.ex. Dock visar detta snarare på att den fysiska teatern som begrepp har förändrats, vad vi lägger i begreppet är inte samma sak som på t.ex. 60-talet. Temanumren hos dessa två tidskrifter visar tendenser inom teaterforskningen, vad som anses värt och intressant att skriva om vid den nämnda tidpunkten. Att fysisk teater inte innehaft en särställd roll är en intressant iakttagelse. Att vissa teatergenrer är speciellt fysiska och utgår från kroppen på olika sätt är inte längre någonting märkvärdigt, det har blivit en del av teaterns diskurs i dessa skrifter. Vad som däremot har blivit någonting eget och inte blivit ett med den övriga teatern är t.ex. performance och nycirkus. Här handlar det om speciella genrer som har utvecklats, som nödvändigtvis inte ens räknas till fysisk teater längre för utövarna själva. Fysisk teater som sökord har blivit så att säga "knepig", det har blivit svårare att veta vad som egentligen menas med begreppet vid sådana här sökningar. Det som jag finner extra intressant här är att även inom teaterforskningstidskrifter har begreppet blivit förskjutet, det har så att säga smält in i vad som ses som "normal" teater idag. Ett annat alternativ är att den fysiska teatern helt blivit utestängd, men detta finner jag föga troligt på grund av alla rubriker om gränsöverskridande och alternativa teaterstilar som jag funnit i tidskrifterna.

Clowningen som togs upp i *Teatertidningen* från 2007 beskrevs utförligt. Är då clowning inkluderad i teaterfältets "kanon" när det kommer till teatertidskrifter? Där finns en nyfikenhet på det annorlunda, clowningen ses som udda, men på ett positivt sätt. Eftersom 123 Shtunk arbetar med en slags blandningsform; clownteknik blandat med *commedia dell'arte*, räknar jag det som en del av den fysiska teaterns diskurs. Kanske den etablerade teatern vill nå dit? Beischers teater är fortfarande någonting annat, någonting som ligger utanför, en diskurs för sig själv men någonting som den etablerade teaterdiskursen tycks sträva efter att omfamna.

⁵⁵ Musik- och Teatermuséets arkivdepå i Gäddviken, Nacka, 2011-10-11.

Om nu fysisk teater är ett vitt begrepp, varför fick det då så få träffar i Musik- och teaterbibliotekets katalog? Jag trodde att träffarna skulle bli flera, eftersom fysisk teater mer och mer tycks komma in på både institutioner och andra arenor. Någoting har hänt med diskursen, någoting som återigen tyder på att begreppet fått en förändrad innebörd. Det tycks vara en lätt slutsats att dra av min första undersökningsdel att den fysiska teatern blivit en del av den traditionella talteatern helt och hållet, men jag får känslan av att clowning och commedia dell'arte, som är i högsta grad fysiska teaterformer, inte har nått in dit än. De beskrivs i tidskrifterna som egna teaterformer, fastän många säkert skulle tala om dem som fysisk teater. Å andra sidan tror jag att talteatern har blivit mer experimentell och mer fysisk när jag ser den diskurs som förekommit i mitt material; begreppet om vad talteater är, eller rentav vad teater är, har blivit bredare. Hur som helst är inte den fysiska teatern någoting konstigt eller udda längre vad gäller detta material, just den betydelsen har *förskjutits*.

Att arbeta "utifrån och in" har blivit en av många metoder, en sådan ökad pluralism i sättet att arbeta för t.ex. teaterhögskolorna innebär att flera teaterformer får chansen att komma fram. Detta trots att fysisk teater fortfarande ses som någoting motsatt traditionell talteater i många fall. Utbildningarna på landets teaterhögskola är långt ifrån statisk. Där har det skett någoting, det ses som viktigt och självklart i de flesta fall att arbetet med kroppen som fokus får ta allt större plats inom skådespelarutbildningar, någoting jag inte förväntade mig. Nycirkusen är fortfarande en genre som har ett ben kvar i den fysiska teatern; den har på ett sätt valt att placera sig utanför den fysiska teaterns traditioner och diskurs, men med ett dialektiskt förhållande till även den dominerande teaterdiskursen.

Institutioner

I det här avsnittet kommer jag att undersöka vilken typ av fysisk teater som spelas på institutioner i Sverige idag. Jag har valt att inte gå in på privatteatrar, utan jag ägnar mig åt stadsteatrar, region-/länsteatrar samt Dramaten. Jag går inte in närmare på Riksteatern, då det inte är en institution på samma sätt som de teatrar jag nämnt ovan. Jag har tittat på varje institutions hemsida för att få överblick över deras repertoar hösten 2011. Det jag är intresserad av är om de spelar någonting som beskrivs som fysisk teater eller liknande samt hur diskursen kring denna eventuella fysisk teatern ser ut. Jag letar både efter vilken genre föreställningarna sägs höra till samt hur spelstil och övrigt innehåll i föreställningarna beskrivs i repertoaren av teatrarna själva.

Repertoarer

Jag har granskat höstens repertoarer hos Göteborgs stadsteater (inklusive Backa teater), Stockholms stadsteater, Borås stadsteater, Helsingborgs stadsteater, Malmö stadsteater samt Uppsala stadsteater. På Göteborgs stadsteater spelas en föreställning vid namn *Uppgifterna - de kallar oss dansare*. Den beskrivs som "frimodig förening av dans, teater och performance"⁵⁶. På Stockholms stadsteater presenteras också en "blandformsföreställning", alltså dansteater. Den heter *Komma rusande* och beskrivs på följande vis: "Med sin säregna blandform av dans, teater och musik gör Birgitta Egerbladh en ny dansteaterföreställning."⁵⁷ Det är den enda av hela 36 föreställningar på Stockholms stadsteater som innehåller någon form av fysiskt inriktat skådespel hösten 2011. På Helsingborgs stadsteater spelas en föreställning som också den är en blandform mellan dans och teater, nämligen ett samarbete mellan Klungan & Birgitta Egerbladh.⁵⁸ På Malmö stadsteater ges *Kung Oidipus*, ett "psykologiskt drama och dansteaterföreställning"⁵⁹. Detta låter nästan som en paradox; ses inte de här teaterformerna som motsatser till varandra? Också föreställningen *Den hypnotiska tapeten* beskrivs som

⁵⁶ Göteborgs stadsteater, "Uppgifterna", <http://www.stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/-20112012-/uppgifterna/>, 2011-10-18.

⁵⁷ Stockholms stadsteater, <http://www.stadsteatern.stockholm.se/>, under "Pjäser", 2011-10-18.

⁵⁸ Helsingborgs stadsteater, "Klungan & Birgitta Egerbladh", <http://www.helsingborgsstadsteater.se/arkiv-/klungan-birgitta-egerbladh-se-oss-flyga-over-scenen-i-fruktansvarda-hastigheter/>, 2011-10-18.

⁵⁹ Malmö stadsteater, "Kung Oidipus", http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/870/, 2011-10-18.

dansteaterföreställning.⁶⁰ På de övriga stadsteatrarna finns ingenting som beskrivs i närheten av fysisk teater.

Jag har också gjort en sökning på vad Sveriges länsteatrar har för utbud. Det finns 16 stycken totalt enligt Kulturnät Sverige.⁶¹ På Byteatern, Kalmar läns teater, finns inga egna uppsättningar som stämmer överens med min sökning, men däremot spelas två gästspel av polska teatergruppen Studium Teatralne. Gruppen beskrivs som inspirerad av Grotowski och ses som fysisk teater: "Studium Teatralne har en rigorös fysisk träning [...] som effekt i föreställningarna, som är fyllda med precision och lätthet."⁶² Folkteatern Göteborg ger barnsteaterföreställningen *Vargtimmen*, som beskrivs som både fysisk och visuell. På Örebro länsteater spelas en clownföreställning vid namn *Alkohjulet*. De tar upp ett svårt ämne och använder clownen för att bryta tystnaden. "En varm, rödnäst clown som spelar barnet och balanserar på den slaka linan mellan det sublimala och det groteska."⁶³ Även Teater Västernorrland ger en clownföreställning.⁶⁴ Teater Västmanland har gästspel av både 123 Shtunk och Cirkus Cirkör, men ingenting eget som kan beskrivas som fysisk teater.⁶⁵ På Östgötateatern spelas en föreställning av gruppen Sirqus Alfon, en grupp som jag återkommer till senare.⁶⁶ Kungliga Dramatiska Teatern har bara en föreställning som passar in i sökningen. Det är en föreställning som jag valt att titta närmare på, nämligen en moderniserad uppsättning av *commedia dell'arte*-föreställningen *Två herrars tjänare*. Mer om denna föreställning kommer under nästa rubrik.

Det jag kan se av min analys av fysisk teater på institutionernas repertoarer är att det handlar mycket om att blanda genrer, t.ex. dansteater. Den enda föreställning som beskrivs som just fysisk teater är typiskt nog ett gästspel från Polen och inte någonting som finns i teaternas egna repertoarer. Några clownföreställningar finns också, men dansteater är det som dominerar stort i den fysiska genren. Det är mycket svårt att hitta föreställningar som beskrivs som just fysisk teater och inte som blandformer eller clowning etc, men det intressanta är att så pass många beskrevs som just dansteater, en genre som jag valt att inte gå in på i uppsatsen just för att det är dans snarare än fysisk teater.

⁶⁰ Malmö stadsteater, "Den hypnotiska tapeten", http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/877/, 2011-10-18.

⁶¹ Kulturnät Sverige, "Länsteatrar", <http://www.kultur.nu/Teater/Teatrar/Lansteatrar/index.asp>, 2011-10-14.

⁶² Byteatern, "King of Hearts is Off Again/Line of Return", <http://byteatern.se/forestallningar/gastspel/king-of-hearts-is-off-again-line-of-return>, 2011-10-24.

⁶³ Örebro länsteater, "Alkohjulet", <http://www.lansteatern.se/forestallningar/108-alkohjulet.aspx>, 2011-10-24.

⁶⁴ Teater Västernorrland/Scenkonstbolaget, "Daff-Daff fixar lunchen!", <http://www.scenkonstbolaget.se/daffdafffixarlunchen>, 2011-10-24.

⁶⁵ Teater Västmanland, "Föreställningar", http://www.teatervastmanland.se/aktuella_forestallningar.asp?n1=0&n2=3, 2011-10-24.

⁶⁶ Östgötateatern, "Repertoar", <http://www.ostgotateatern.se/Article.aspx?m=74&m1=36059&a=646346>, 2011-10-24.

Två herrars tjänare på Dramaten - modern commedia?

Hösten 2011 spelas Carlo Goldonis *Två herrars tjänare* på Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm. Pjäsen är ifrån 1745 och denna nya uppsättning beskrivs som en "klassisk komedi i ny version. Fart, fest och färg!"⁶⁷. Den är enligt Dramaten en fysisk komedi, en fars, som moderniserar den gamla commedia dell'arte-traditionen.⁶⁸ Här följer en redovisning om mina intryck av föreställningens förvaltande av det traditionella commedia dell'arte-arvet samt huruvida den kan eller bör ses som fysisk.

Föreställningen innehåller mycket av det gamla, med det är på ett sätt dolt och blir synlig endast för de som har kunskap om commedia dell'arte samt tidigare uppsättningar av samma pjäs. Till exempel används inga masker och karaktärernas stereotypa egenskaper och personligheter är inte speciellt synliga i det fysiska uttrycket utan spelstilen blandas med en mer traditionell talteaterbaserad skådespelarstil. Däremot "flirtas" det med den gamla traditionen; karaktärernas kläders färger, vissa repliker och andra mindre detaljer har direkt hämtats ur commedia dell'arten. Dock skiljer sig framställningen av karaktärerna åt skådespelarna sinsemellan. Vissa av karaktärerna känns både mer fysiska i sin framtoning samt närmare en gammal commediastil i sitt agerande medan andra inte har lika stor anknytning till commedian. Morgan Alling spelar huvudkaraktären Truffaldino och är den i mitt tycke mest fysiska av skådespelarna. Han anspelar mycket på den Arlecchinofigur som Truffaldino är, både i kroppsspråk, karaktärens särdrag, personlighet och uttryck. På båda sidor av scenen sitter musiker som gör ljudeffekter. Ofta kommer de också upp på scenen för att dels spela statistroller och dels "ackompanjera" en hel scen. Exempel på detta är restaurangscenen, då de använder kastruller, pannor och bestick som instrument, allt medan fiskar och köttben flyger i luften; ett riktigt farsmoment.

I sin helhet är inte föreställningen särskilt fysisk, utan snarare vissa delar av den och också vissa av dess karaktärer. Om detta har att göra med den modernisering som regissören är ute efter eller inte är svårt att svara på. Man kan säga att föreställningen tar avstamp i en commedia dell'artetradition men tillför den någonting nytt som kanske tilltalar en modern publik eller en publik som är van att se föreställningar spelas på ett annat sätt. Det intressanta är att föreställningen beskrivs av Dramaten som fysisk komedi, trots att den faktiskt inte är särskilt fysisk om man jämför med andra teaterformer som lättare skulle falla in under begreppet fysisk teater. Men, här måste man ta hänsyn

⁶⁷ Kungliga Dramatiska Teatern, "Två herrars tjänare", <http://dramaten.se/Dramaten/Forestillinger/TVA-HERRARS-TJANARE/>, 2011-10-06.

⁶⁸ Ibid.

till att beskrivningen av föreställningen är till för att visa vad som skiljer den mot andra föreställningar på Dramaten. När man jämför den med dessa andra föreställningar som förmodligen spelas på ett sätt som tydligare avspeglar Dramatens tradition så är skillnaden påtaglig; då blir den fysisk. Här blir begreppet flytande; publiken skulle troligtvis hålla med om att denna uppsättning är fysisk teater, medan andra inte skulle gå så långt. Den fysiska komedins status, som kanske inte är särskilt hög, får här "draghjälp" av Dramatens rykte och höga status inom teaterfältet. Dramatens publik känner väl till Dramatens traditioner och kanske därför inte är fullt lika vana vid att se en så här pass "folklig" och fysisk föreställning där. Diskursen påverkas av detta, begreppen "fysisk komedi" plus "Dramaten" blandas och därigenom når en fysisk teaterform ut till en ny publik. Jag kommer att diskutera mera i detalj vad detta innebär i kapitlet *På fältet*.

För att få ett vidare perspektiv på om föreställningens fysiska element har nått fram har jag även läst fyra recensioner (utöver den tidigare beskrivna recensionen från Nummer). Dessa kommer från DN, Kulturbloggen, Expressen och Svenska Dagbladet. Ingen av dessa recensioner beskriver föreställningen som fysisk, själva ordet förekommer inte i någon av texterna. Dessa artiklar fokuserar snarare på publikkontakt, karaktärernas egenheter och den farsartade spelstilen. Morgan Alling beskrivs som föreställningens nav i alla dessa recensioner. I Svenska Dagbladet ses han t.ex. som "fallandets mästare"⁶⁹. I Kulturbloggens recension beskrivs föreställningen som klassisk förvecklingsfars medan skådespelarnas spelstil mer ingående tas upp i ord som dansant, färgsprakande och akrobatisk.⁷⁰ DN:s recension tar särskilt upp problematiken med Goldonis försök att i 1700-talets Italien få in commedian till de borgerliga salongerna. Denna text understryker också att uppsättningen är en del av Dramatens egna commediaarv snarare än att vara en uppvisning av en gammal commediatradition. Föreställningen ses som ett försök att modernisera en gammal teaterform, som redan i och med Goldoni blev distanserad från sitt mer vulgära och folkliga ursprung.⁷¹ Expressen tar liksom Kulturbloggen upp föreställningen som en form av klassisk fars snarare än en ren commedia dell'arte-föreställning.⁷² Commedia dell'arte nämns i alla dessa recensioner, men att föreställningen skulle ses som fysisk komedi, som Dramaten uttryckligen försöker få föreställningen till, kommer inte fram i texterna.

⁶⁹ Svenska Dagbladet, "Recension: Två herrars tjänare", http://www.svd.se/kultur/scen/fallandets-mastare_6441200.svd, 2011-12-01.

⁷⁰ Kulturbloggen, "Goldonis 'Två herrars tjänare' med Morgan Alling bjuder på fest på Stora scenen", <http://kulturbloggen.com/?p=40409>, 2011-12-01.

⁷¹ DN, "'Två herrars tjänare' på Dramaten",

<http://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/tva-herrars-tjanare-pa-dramaten-stora-scenen-stockholm>, 2011-12-01.

⁷² Expressen, "Två herrars tjänare: Dramaten",

<http://www.expressen.se/kultur/1.2549401/tva-herrars-tjanare-dramaten>, 2011-12-01.

Mim och performance

Trots att mim och performance kanske har rört sig mot egna genrer inom teaterfältet vill jag ändå undersöka deras diskurser i det här kapitlet. Mer om mimens placering gentemot annan fysisk teater kommer jag beskriva i avsnittet *Fysisk teater som diskurs*. Mim- och performanceinstitutioner är svårt att finna i Sverige. En förklaring till det finns i den utbildnings- och yrkessituation som mimare har och har haft. Mimutbildningen på Stockholms Dramatiska Högskola är unik i sitt slag; det är den enda statliga högskoleutbildningen i mim i Norden. Längre hörde den till Danshögskolan, men blev del av dåvarande Teaterhögskolan 1993.⁷³ Problemet med att försöka beskriva mimens praktik är att det inte riktigt finns mimsener som är vidare kända för allmänheten. Mimare som benämning på utövarna är också svårt att hitta nuförtiden: “De flesta kallar sig inte längre mimare vilket kan bero på att i stort sett alla har vidgat sitt arbetsfält åt olika håll inom scenkonsten.”⁷⁴ Före detta mimizeven och numera även regissören My Areskoug beskriver denna problematik i sin bok om mimprogrammet på dåvarande Teaterhögskolan i Stockholm: “Vad ska man kalla sig efter utbildningen? Mimare? Mimartist? Mimskådespelare? Skådespelare? Diskussionen pågår ständigt både inom utbildningen och i yrkeslivet.”⁷⁵ Hon menar också att den schablonbild många har av mimare (den traditionella bilden av en baskerklädd vitmålad fransman som låtsas vara instängd i en låda till exempel), gör att de medvetet använder titeln skådespelare mer frekvent än titeln mimare i sitt yrkesliv.⁷⁶

I en intervju med dåvarande Teaterhögskolans rektor Olle Janson i DN:s *På stan* beskrivs liknande problematik: “Mimstudenterna får en väldigt bred kompetens och fungerar i väldigt många olika sammanhang efter utbildningen. Vissa går mot att blir rena talskådespelare fast med en helt annan fysisk kapacitet, andra går mer mot dans och performance och vissa rör sig där emellan.”⁷⁷ Det finns inte många av dem som endast arbetar med mim, det är helt enkelt en för smal inriktning i dagens kulturklimat. Fysisk teater nämns, inte som del av utbildningen utan i beskrivningen av vad vissa elever sysslat med tidigare (t.ex. den eftergymnasiala fysiska skådespelarskolan Teaterstudion). Vissa av eleverna bildar egna grupper när de gått ut, men de flesta frilansar alltså. Någon teaterinstitution som enbart riktar sig till mim och performance har jag inte sett, då måste man vidga sökningen till olika dansscener.

⁷³ My Areskoug, *Den kroppsligt tänkande skådespelaren: om mim och mimutbildningen på Teaterhögskolan i Stockholm genom Stanislav Brosowski*, Stockholm 2007, bokens baksida.

⁷⁴ Areskoug, s. 181.

⁷⁵ Areskoug, s. 27.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ DN:s På Stan, “Mycket att säga”, <http://www.pastan.nu/scen/mycket-att-saga-1.12260>, 2011-10-18.

Nycirkus

På nycirkusfronten har det skett mycket de senaste åren, inte minst i Botkyrka där Cirkus Cirkör har sin hemarena. Cirkus Cirkör har blivit en erkänd institution, de har gjort en resa från endast några få passionerade initiativtagare till att bli en egen institution med egna gymnasie- och högskoleutbildningar. Danshögskolan heter numera Dans- och Cirkushögskolan, på engelska University of Dance and Circus, någonting som också skett tack vare nycirkusens ökade status och synlighet. Mer om utbildningarnas påverkan på teaterformernas status kommer i kapitlet *Vad händer sen?*.

Cirkus Cirkör grundades av Tilde Björfors som tillsammans med några artister (bl.a. några från Teaterhögskolans mimlinje) som var intresserade av att satsa på sina cirkusdrömmar. Expansionen sedan 1995 har varit enorm, nu har fler än 1,2 miljoner människor sett Cirkus Cirkörs föreställningar, både i Sverige och utomlands. Cirkus Cirkör är den grupp eller institution i Sverige som har gjort nycirkusen till en etablerad konstform.⁷⁸ Jag vågar påstå att denna etablering har förändrat sättet att se på cirkus i stort. Den fria gruppen med önskan att bygga en bättre värld har växt till en institution med fasta scener, turnéer, kurser för barn och vuxna, eget gymnasium samt högskoleutbildning och täta forskningssamarbeten med Stockholms universitet och Dans- och Cirkushögskolan. Cirkus Cirkör blev 2005 “en institution med uppdrag att säkra nycirkusen som konstform och Cirkus Cirkörs framtida tillväxt”⁷⁹, vilket påverkat konstformens status än mer. Jag kommer inte gå in mer på Cirkus Cirkör som institution, men jag vill med detta visa hur mycket de har betytt för främjandet av också andra marginaliserade teaterformer samt hur nycirkusen förändrat situationen för fysisk teater.

⁷⁸ Cirkus Cirkör. “Om Cirkör”, <http://cirkor.se/node/110?language=sv>, 2011-10-18.

⁷⁹ Cirkus Cirkör, “Lediga jobb”, <http://cirkor.se/content/jobb-och-castings-0?language=sv>, 2011-10-18.

Grupper

I det här avsnittet presenteras några exempel på teatergrupper med anknytning till fysisk teater. Detta är ett försök att scanna av vad som hittas vid bl.a. internetsökningar. Jag har med andra ord inte möjlighet att undersöka alla grupper som arbetar med någon form av fysisk teater om de inte går att finna på det här sättet. Jag har valt att lyfta fram två grupper som arbetar med clowning, nämligen Clowner utan gränser och 123 Schtunk, eftersom jag anser att de är tongivande inom genren och har förändrat clownen på olika sätt. Det är också två tydliga sätt att närma sig fysisk teater. Jag tänker i det första avsnittet ge en beskrivning av dessa två grupper, dessa två olika sätt att arbeta med clownen som redskap, för att se hur clownen fungerar som fysisk teater idag och hur dess status ser ut.

Clowning - några exempel

Hösten 2008 gick jag en kurs i nycirkus och cross-over-genrer på Institutionen för musik- och teatervetenskap på Stockholms universitet. Där skrev jag också en kortare uppsats med titeln "Den moderna clownen: röda näsans pånyttfödelse", som handlade om grupperna 123 Schtunk och Clowner utan gränser. Jag kommer att vidareutveckla resultaten i detta avsnitt. Att arbeta med clownens estetik är ett mycket fysiskt sätt att arbeta. Skådespelaren och dennes kropp är i stort sett allt som behövs. Båda dessa grupper är exempel på modern clowning, men hur? Genom att undersöka detta kan man få en yttlig bild av hur den moderna clownen, i alla fall i Sverige, kan se ut, och därigenom förstå hur den fysiska komedin i clownens regi gestaltas och beskrivs. Jag har sett flera föreställningar av 123 Schtunk tidigare, samt inför den här uppsatsen tittat på några filmer från båda grupperna på deras hemsidor för att kunna beskriva deras spelstil och agenda.

123 Schtunks teknik härstammar inte bara ifrån clowningtekniker utan också från den gamla *commedia dell'arte*-traditionen från 1500-talets Italien. Den traditionella *commedia dell'arte* bygger på arketyper, masker och improvisation. Också tabubelagda ämnen behandlas och ofta driver figurerna med varandras härkomst och status, precis som 123 Schtunk gör.⁸⁰ Publikkontakten och improvisationen är just det som är hörnstenarna i 123 Schtunks föreställningar, de blir aldrig likadana från gång till gång. Det är slags "teater utan skyddsnet"⁸¹, som de själva säger, någonting som också har stor likhet med *commedia dell'arte*.

⁸⁰ Antonio Fava, *The comic mask in the commedia dell'arte*, Evanston 2007, s. 25f.

⁸¹ <http://schtunk.se/?id=430>, 2010-10-18.

123 Schtunks clowner är råa och driver med publikens dialekt, hostningar, skratt osv. Humorn är fysisk såväl som verbal, men den är inte byggd på slapstick och trilla-omkull-nummer som man kanske förväntar sig av cirkusclowner. Detta är en "smartare" sorts clowning, som är bitsk och rå och som riktar sig främst till vuxna vana teaterbesökare. Tradition och teknik möter här-och-nu-känsla, då deras clowner ofta tar upp händelser från vardagen utanför teatern och infogar detta i dialogen. Det är en "[i]mproviserad teaterfest där allt kan hända! Varje kväll utmanar vi världsdramatiken, oss själva och dig i en föreställning kryddad med massor av musik."⁸² Det som gör 123 Schtunk speciella som clowngrupp är att de arbetar med klassiska Shakespearepjäser och omtolkar dem, de gör pjäserna till clownens. Texterna både tolkas och uttalas av clowner, någonting som ger clownerna makt och tolkningsföreträde. Clownerna blir själva både upphovsmakare och skådespelare; det är just clownerna, karaktärerna, som sköter föreställningen och inte privatpersonerna bakom dem. Detta är så klart en illusion, men den är såpass stark att man som publik aldrig ifrågasätter det som sker på scen. Mycket dialog från de gamla pjäserna är intakt, men blandas med clownernas råa inlägg och improviserade partier. På så vis kan alla känna igen någonting; många har någon sorts relation till Shakespeares pjäser, även om pjäserna lämnar sitt traditionella utförande när clownerna "dissekerar" dem. Denna teatergrupp har så att säga återteatraliserat clownen, satt clownen och den röda näsan i centrum för det kreativa teaterarbetet och gått tillbaka i tiden för att därigenom hitta det moderna. Det fysiska berättandet står helt klart i fokus, det går före all handling och text.

Clowner utan gränser, Clowns without borders, är en internationell rörelse som startades i Spanien 1986. Nu finns fristående Clowner utan gränser i nio länder, och däribland också i Sverige.⁸³ De utgår från den traditionella cirkusclownen och gör workshops, lär ut akrobatik och jongleringskonster till barn i krigsdrabbade och aidsdrabbade länder, men också till funktionshindrade och även vuxna i utsatta situationer. Det Clowner utan gränser gör är att fokusera på människan och inte på problemen.⁸⁴ Skrattet ses som helande, det används som ett sätt att för en stund glömma misären. Detta ger både barn och vuxna möjlighet till att utvecklas och att ha roligt tillsammans. Gruppen har en mission, ett tydligt syfte: de vill sprida hopp, lek, glädje och skratt.⁸⁵ De försöker fokusera på individen och genom detta ge livsglädje och "lyfta den energi och gnista av liv som finns hos varje människa".⁸⁶

⁸² <http://schtunk.se/>, 2010-10-18.

⁸³ http://www.skratt.nu/cug/om/clowns_without_borders, 2010-10-18.

⁸⁴ <http://www.skratt.nu/cug/om/arbetsmetod>, 2010-10-18.

⁸⁵ <http://www.skratt.nu/cug/om>, 2010-10-18.

⁸⁶ <http://www.skratt.nu/cug/om/arbetsmetod>, 2010-10-18.

De filmer jag tittat på från Clowner utan gränser projekt visar glädje och skratt, men framförallt delaktighet; barnen får efter föreställningen själva prova på hur det är att jonglera, ha på sig en clownnäsa eller att utföra enklare akrobatiska övningar. Clowner utan gränser för därigenom fram en slags ideologisk teateraktivism, även om den inte är partipolitisk. De har ett uppdrag, en "mission" om man så vill, att förändra världen genom att påverka en individ i taget. Den här sortens clowning baseras på icke-verbal fysisk humor, musik och akrobatik. De skiljer sig från 123 Shtunk på många sätt: dels utgår de inte från klassiska teatertexter och den verbala humorn finns knappt med överhuvudtaget. Clowner utan gränser jobbar heller inte med någon bestämd teatergenre utanför clowningen utan clownen får vara en ren cirkusclown som har i uppdrag att locka fram skratt. Däremot bygger de båda grupperna sina föreställningar mycket på publikkontakt. Det fysiska uttrycks sättet är avgörande eftersom Clowner utan gränser ofta spelar för människor som de inte har gemensamt talspråk med. Clownernas färggranna kostymer och röda näsor finns kvar och signalerar "clown" på en icke-verbal nivå. Det är en humor som alla kan förstå. Clownen används dock som ett instrument för någonting; den finns till för att locka fram skratt hos utsatta människor. Man kan säga att de är traditionella cirkusclowner som använder sig av clownens uttrycks- och kommunikationsmöjligheter för att utföra välgörenhetsarbete. Att sätta in cirkusclownen i en ny, samhällsmedveten kontext är att utnyttja clownens diskurs som glädjespridare eller underhållare för att uppnå sina mål. Den röda näsans symbolvärde blir viktigt i sådana här situationer, då de allra flesta har en bild av vad clownens näsa konnoterar och utstrålar.

Moderna clowners status

I den traditionella cirkusvärlden finns det två huvudsakliga clown typer; den ena är vitsminkad och har en ofta paljettbeklädd skrud på sig, och vanligen bär den också spetsig vit hatt. Det är hans partner, augusten som har den alldeles för stora kostymen och det groteskt överdrivna sminkade ansiktet med röd näsa.⁸⁷ Den vita clownen är troligtvis ursprungligen hämtad ur figuren Pierrot; en pantomimfigur från 1800-talet. Från början var Pierrot kommen ur *commedia dell'arte*-karaktären, tjä-naren Pedrolino, men har sedan utvecklats i annan riktning. Skådespelaren och regissören Antonio Fava menar att det nu är ett enormt avstånd mellan figurerna Pierrot och Pedrolino och att Pierrot därigenom förlorat alla spår av *commedia dell'arte*'s improvisation.⁸⁸ Man kan likna denna utveck-

⁸⁷ Per Arne Wåhlberg, *Cirkus i Sverige: Bidrag till vårt lands kulturhistoria*, Stockholm 1992, s. 251.

⁸⁸ Fava, 2007, s. 50.

ling med 123 Shtunks clown; de har en fot tydligt förankrad i commedia dell'artes rötter, men har blandat ut den med andra, mer moderna element. Dock har de hållit fast vid improvisationen och publikkontakten. De blir på ett sätt gammaldags i en modern kontext. Deras clownkaraktärer har gått ifrån cirkusens värld för att istället återknytas till teatern genom att använda sig av befintliga historier och kraftfulla repliker från Shakespeare.

I Tore Wizelius och Stefan Lindbergs bok *På slak lina* beskrivs en cirkus clownnummer som byggda på slapstickkomik, gräddtårta i ansiktet, "säkra effekter" som rök ur ändan samt plump humor och "snubbelhumor", någonting som jag inte kan se i varken 123 Shtunks eller Clown utan gränsers föreställningar.⁸⁹ Cirkusclownen har så att säga "förfinats" i de båda grupperna, den har blivit mer konstnärlig och därigenom kanske också respekterad på ett annat sätt, av en annan publik än den som normalt skulle gå och se en cirkusföreställning. Ett djupare välgörenhetssyfte, en mission, som Clown utan gränsers känns också nytt. Inom båda grupperna får kvinnorna också iklä sig clowndräkten och tillåts vara både råa och roliga, någonting som inte tycks ha varit vanligt inom cirkusen.

Det som dock störst skiljer grupperna åt är syftet; Clown utan gränser spelar för utsatta människor i utsatta miljöer för att åstadkomma någonting som är större än att bara ha roligt i stunden. Eller så är det kanske precis så de går tillväga; de befriar människor genom att få dem att i stunden fokusera på någonting annat och glömma sin vardag. 123 Shtunks föreställningar har en annan ton, en vuxenton, som driver med våra föreställningar om hur Shakespeares dramer ska spelas. De ger clownen tolkningsföreträde i sitt egna clownuniversum där allt kan hända. Här är inte akrobatik och andra konster det viktiga, här sker allt på clownens egna premisser.

Cirkusforskaren Per Arne Wåhlberg menar att cirkus redan från början var "en demokratisk konstform i den meningen att föreställningarna besöktes av folk ur alla samhällsklasser. [...] Ryttnarna, akrobaterna och clownerna lockade den breda allmänheten. För en gångs skull kunde man inte se någon gräns mellan folknöje och finkultur"⁹⁰. Var befinner sig de exempel på moderna clown som jag lyft fram? Är de finkultur eller populärkultur? Jag menar att exemplet 123 Shtunk har återgått till clownens underhållningsgrund men "kryddat" den rena nöjesdelen med teaterns grepp och på så vis riktat sig till en annan publik än en cirkuspublik. Clown utan gränser har tydligare gått tillbaka till cirkusclownens uttryck och konster, men här är används denna estetik på ett annorlunda sätt, underhållningen har också ett ändamål som sträcker sig bakom skrattet. Clowningen har

⁸⁹ Tore Wizelius & Stefan Lindberg, *På slak lina: ett reportage om arbete, konst och liv på cirkus*, Stockholm 1985, s. 42 & 73.

⁹⁰ Wåhlberg, 1992, s. 47.

förts upp till en ny nivå där den som sagt respekteras som konststart, men den har också blivit mer folklig, speciellt i Clowner utan gränsers händer. Denna folklighet gäller inte bara vuxna och barn i Sverige utan också vuxna och barn i krigs- och aidsdrabbade länder. I deras regi har clownen fått ett nytt uppdrag och ett nytt ansvar. Grupperna har fört clownen från cirkusen ut till andra scener, de har breddat vad clowning kan vara.

Båda grupperna går faktiskt också tillbaka i tiden; de tar fasta på gamla traditioner men använder dem på ett nytt sätt. "Den moderna clownen" i deras händer blir en samtida figur som har sin teknik och grund flera hundra år tillbaka i tiden. Samtidigt har jag upptäckt att begreppet "traditionell" är mycket problematiskt att använda sig av, eftersom det i den här undersökningen inte riktigt fungerar i dikotomin traditionell - modern, utan snarare fungerar som en definition på den clownstil jag utgått ifrån; alltså den i folkmun "vanliga" cirkusclownen. Förhållandet traditionell - modern har utvecklats till någonting mer än ett motsatsförhållande; det är hur dessa gamla traditioner används för att knyta an till dagens samhälle som gör grupperna moderna.

Det moderna i dessa två exempel ligger alltså inte i hur de ser ut utan *hur* de använder clownen och dess konnotationer och har också att göra med den kontext som de spelar i. Måhända ser de ut som traditionella cirkusclowner i ansiktet, med den röda näsan klart "lysande", men de använder inte clownen på ett sådant sätt. Skratt är inte bara roligt, det kan vara läkande, sarkastiskt, elakt och också befriande. Det fysiska teaterspråket används för att förändra clowningens premisser, det yttre är sig likt, men innehållet och syftet är ett annat. Jag menar att det är gruppernas syfte med clownarbetet som främst har påverkat deras förflyttning på fältet. Från att ha gått från den traditionella cirkusens rena underhållnings- och uppvisningskultur har de färdats mot det instrumentella; clownen som en väg till någonting annat, ett mål. En modernisering av clownens utseende hjälper också till att förändra clownens position. Detta kan ses som ett särskilt intressant exempel på hur en form av fysisk teater har fått ändrad status på fältet.

Commedia dell'arte

Från clowning är steget inte stort till commedia dell'arte. Vad finns det för grupper som spelar denna gamla teaterform idag? Jag skriver om teaterformen som en grund till i stort sett alla typer av fysisk komedi som finns idag. Mimaren Jacques Lecoq menar att

[t]he *commedia* belongs to every time and every place as long as there are masters and servants which are essential to it. These timeless elements of the human comedy interests me for the way they can enable the students, who are of course 'contemporary', to invent a new theatre of their own time.⁹¹

Commedia dell'arte beskrivs här inte bara som fysisk komedi, den beskrivs som en mänsklig komedi. Dock är det viktigt att understryka att den kräver igenkänningsfaktorn i statuskillnaderna mellan karaktärerna för att den ska fungera hos en publik. Så länge som dessa skillnader finns i samhället, så länge kommer commedia dell'arten vara en universell fysisk komedi. Lecoq nämner också bouffonen, den groteska narren, som vrider och vänder inte bara på kroppen men också på sinnet.⁹² Detta kan kallas för en slags fysisk form av tragedi, som utforskar det mörka och groteska, rentav äckliga hos människan. Dock är den mycket ovanlig som teaterform idag, särskilt i Sverige.

Även Mel Gordon, teaterprofessor vid University of California i Berkeley, påpekar commedia dell'artes stora betydelse för modern teater:

It would be difficult to think of an [sic!] historical style that has affected twentieth-century performance more than the Italian Commedia dell'Arte. For avant-garde directors in the 1910s – people like Vsevolod Meyerhold, Nikolai Evreinov, Max Reinhardt, Jacques Copeau, and Gordon Craig – the Commedia, with its reliance on stereotyped characters, masks, broad physical gestures, improvised dialogue and clowning, represented the very theatricality of the theatre.⁹³

Det är slående hur stor betydelse commedian tycks ha haft, inte bara för fysisk komedi utan också för avant-gardet på 1900-talet, som till största delen inte alls var inriktade på komedi. Som Gordon säger lyfter commedia dell'arten fram det teatrala, det blev någonting nytt under en tid när normen var realism. Trots teaterformens popularitet vid vissa tillfällen är det svårt att hitta både institutioner och grupper som arbetar med den.

⁹¹ Jacques Lecoq, *The Moving Body: Teaching creative theatre*, London 2002, s. 124.

⁹² Lecoq, s. 125.

⁹³ Mel Gordon, "Lazzi: the comic routines of the commedia dell'arte". I: Keefe & Murray [red.], s. 79.

Antalet grupper som arbetar med *commedia dell'arte* i Sverige idag är mycket begränsat. De mest renodlade som är verksamma i dag är Bouffonteatern och Kompani Komedi, båda Stockholmsbase-
rade och främst bestående av gamla elever från den fysiska skådespelarutbildningen Teaterstudion
som jag tidigare nämnt.⁹⁴ Bouffonteatern arbetar inte bara med *commedia dell'arte* utan också stund-
om med den groteska narren, bouffonen, som namnet avslöjar. Kompani Komedi är en fri grupp
som endast arbetar med *commedia dell'arte*. 123 Shtunk kan sägas arbeta med en blandform;
clowning med rötter i *commedia dell'arte*. Vad som har hänt med *commedia dell'artes* status är
svårt att säga, just på grund av att det finns så få utövare av teaterformen i Sverige idag. Är den då
tidlös, som nämnt tidigare i stycket? Jag vågar påstå det, en publik skulle säkert uppskatta teater-
formen även idag, men kunskapen om *commedia dell'arte* är inte särskilt stor utanför de grupper
som är intresserade av fysisk komedi. Ett större underlag av grupper behövs för att noggrannare un-
dersöka *commedia dell'artes* status i Sverige.

Mim, performance och övrigt

Rena mimgrupper är också svåra att hitta. My Areskoug nämner några som bildats ur avgångsklas-
serna på mimprogrammet; t.ex. Pantomimteatern, Teater Pero, Teater Tre, Westerbergs teater och
nöjen, och dessa har också egna scener. De flesta är dock frilansande skådespelare och
mimartister.⁹⁵

Sirquus Alfon är en grupp med bas i Subtopia i Alby. De beskrivs av Riksteatern så här: “Sir-
qus Alfon liknar inget annat i scenkonsten. En gatuteatertrupp, en ny cirkusensemble, ett hiphop-
crew, eller ett performancekollektiv? Ett danskompani, en mimgrupp, ett coverband eller en lasers-
how? Spex och varieté, clowneri eller slapstick?”⁹⁶ Just det odefinierbara i sådana här grupper gör
de intressanta för min undersökning. Men trots alla benämningar som har med fysisk teater att göra
så beskrivs de ändå inte som en grupp som arbetar med fysisk teater. Just därför är det svårt att leta
reda på grupper som är relevanta för min undersökning. De kanske snarare arbetar med performan-
cekonst, happenings, installationer och liknande och kanske inte ens själva tycker att de jobbar med

⁹⁴ Bouffonteatern, <http://www.bouffonteatern.com>, 2011-10-18 & Micke Klingvalls hemsida,
<http://klingvall.com/s/s-index.htm>, 2011-10-18.

⁹⁵ Areskoug, s. 181.

⁹⁶ Riksteatern Halland, “Sirquus Alfons TV”, <http://riksteaternhalland.se/forestallningar/sirquus-alfons-tv/>, 2011-10-18.

fysisk teater. När fysisk teater nämns är det ofta i samband med Grotowskis träning och idéer ; t.ex. gruppen Quarto⁹⁷, Kompani Komedi⁹⁸ samt Bouffonateatern⁹⁹.

I Nygård, Lilla Edets kommun, finns Institutet för Scenkonst. Det är en "laboratorieteater och internationell mötesplats för scen- och andra konstnärer"¹⁰⁰, grundad 1971. De blandar genrer som talteater, dansteater, performance osv, samt arbetar också med pedagogik. Gruppen fungerar både som teatergrupp och som pedagogiskt centrum och är en mötesplats för olika scenkonstnärer. Institutet för scenkonst arbetar inte uttalat med fysisk teater enligt den information som finns att tillgå på deras hemsida, dock används arbetssätt som beskrivs på följande vis: "Laborariearbetet, forskning i skådespelarkonst, utgör grunden för vårt teaterarbete som omfattar föreställningar, pedagogik, seminarier och arbetsdemonstrationer."¹⁰¹ De har ett arbetssätt som i deras egen beskrivning till stor del påminner om Grotowskis teaterlaboratorium, en arbetsmetod som i allra högsta grad är fysisk. Även influenser från Etienne Decroux och biomekanik finns i gruppens sätt att närma sig teater och skådespelarträning.¹⁰² Mer om Institutet för Scenkonst och deras pedagogiska arbete finns att läsa i Cecilia Lagerströms avhandling *Former för liv och teater: Institutet för Scenkonst och tyst kunnande* samt i Ingemar Lindhs postumt utgivna bok *Stenar att gå på*.

⁹⁷ Quarto Physical Theatre, "Kompaniet", http://www.quartotheater.com/kompani_se.html, 2011-10-18.

⁹⁸ Micke Klingvalls hemsida, <http://klingvall.com/s/s-index.htm>, 2011-10-18.

⁹⁹ Bouffonateatern, <http://www.bouffonateatern.com>, 2011-10-18.

¹⁰⁰ Institutet för Scenkonst, "Om oss", <http://www.institutetforscenkonst.com/omoss.htm>, 2011-10-18.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Lagerström, Cecilia, *Former för liv och teater: Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*, Hedemora 2003, s. 17ff.

Analys och diskussion - del 2

Här börjar uppsatsens mer teoretiserande och reflekterande del. Jag kommer att utgå från de resultat jag uppnått med min diskursanalys av nedslagen i praktiken och föra dem vidare i en diskussion som bl.a. kommer att problematisera både begreppet fysisk teater samt dess samband med teaterfältet.

Fysisk teater som diskurs

I den här delen av uppsatsen presenteras och diskuteras själva begreppet fysisk teater utifrån den preliminära beskrivning som jag presenterats i syftesdelen. Den diskurs jag sett i uppsatsens föregående del tänker jag också vidare reflektera över. Enligt den kritiska diskursanalysen skapar företeelsen också till viss del begreppet. Hur vi talar om vad fysisk teater är och inte är skapar själva objektet "fysisk teater", som i sin tur skapar kunskap om hur vi beskriver och talar om företeelsen. I denna cirkel, eller snarare kanske spiral, kommer en ny sak in i bilden, nämligen frågan om identitetsskapande. Detta ser jag som en viktig del av diskursen kring fysisk teater – ett från början till synes okomplicerat och denoterande begrepp har kommit att beskriva hur en viss typ av grupp är; t.ex. en viss typ av skådespelare eller andra teaterskapare. Hur har egentligen detta gått till och varför blev denna "kroppens kultur" så viktig?

Begreppet

Begreppet fysisk teater kan tyckas vara problematiskt. Det intressanta är inte hur den exakta definitionen ser ut utan hur diskursen kring den fysiska teatern har förändrats och förskjutits. Hur benämns teaterformer med fokus på kroppen idag? Är fysisk teater samma sak nu som det var på 60-talet, till exempel? Och är fysisk komedi som *commedia dell'arte* mindre fysisk än mim eller de seriösa laborationerna runt den mänskliga kroppen som Grotowski utförde i Polen på 60-talet? Den fysiska teaterns diskurs handlar inte bara om vad begreppet betyder, det handlar också om vilken status begreppet har, och i förlängningen också företeelsen. Behovet att definiera fysisk teater tyder

på en vilja att vilja upprätthålla gränser i och mellan fälten. Frågan är om fysisk teater numera är ett eget fält, ligger i marginalen av teaterfältet eller är helt uppslukad i detta fält.

Teatervetaren Franc Chamberlain från irländska College Cork, presenterar i Keefe och Murrays *Physical Theatres: a Critical Reader* en intressant diskussion om begreppets vara eller icke-vara. Han använder själv termen om andras verk, men inte om det han själv arbetar med i rollen som regissör bland annat. Han menar att termen blivit problematisk från slutet av 80-talet och han föredrar istället att använda "post-physical performance". Han definierar heller inte vad fysisk teater är, men nämner några gemensamma brytpunkter för sådana teaterformer; skådespelaren som kreatör snarare än tolkare, en kollektiv arbetsprocess, det han beskriver som "live-ness of the theatre" samt avsaknad av fjärde vägg.¹⁰³ Flera av dessa punkter skulle jag likna vid de fysiska teaterformer som växte fram på 1900-talet, då främst Grotowskis och Artauds idéer om skådespelaren och dennes skapande. Chamberlain ser inte heller mimen som en självklar del av denna fysiska teater, utan som en annan aspekt av den, en gren som vuxit bort från den fysiska teatern och blivit sin egen.

Chamberlain beskriver två tydliga linjer i den fysiska teaterns utveckling på 1900-talet, där den ena var mim från Marceau-, Lecoq- och Decroux-traditionen medan den andra var teater inspirerad av Meyerhold, Grotowski och Artaud. Mimen var länge tydligast av dessa grenar, men den andra grenen har blivit mer populär de senaste 10 åren, menar han, och har också blivit en del av teaterfältet i stort.¹⁰⁴ Pluralismen ökar, därför vill han använda ett mer tillåtande begrepp; *post-fysisk performance*, istället för det mer vedertagna *fysisk teater*: "[...] the breadth of work covered effectively signals the end of the term's usefulness both for thinking about contemporary performance and for gaining funding."¹⁰⁵ Är begreppet fysisk teater urvattnat? Är det då ens användbart? Chamberlain fortsätter: "What we need now is a term that catches the diversity of what's happening in the performance world in the wake of the physical theatre adventure; a term that doesn't repeat something that was already there, as total theatre itself does"¹⁰⁶ Enligt Chamberlain skulle denna repetition av det redan existerade vara någonting negativt, den fysiska teaterns diskurs skulle enligt hans perspektiv förminska istället för att breddas. Men, genom att istället använda termen *performance* ändras diskursen åt ett annat håll, kanske till och med bort från det teatrala och istället mot en annan form av konst.

Det tål också att funderas på vad användandet av en term som *performance* gör med begreppet fysisk teater och dess identitet. Enligt Simon Shepherd och Nick Wallis kom begreppet *perfor-*

¹⁰³ Franc Chamberlain, "Gesturing towards post-physical performance". I: Keefe & Murray [red.], s. 117ff.

¹⁰⁴ Chamberlain, s. 119f.

¹⁰⁵ Chamberlain, s. 120.

¹⁰⁶ Ibid.

mance art till för att just särskilja konstformen från de etablerade teaterformerna då den i alla fall från början mer liknades vid visuell konst och installationer. Avant-gardet ville skapa en konstform som stod emot den dominerande textbaserade teatern: “The aim was to be reflexive, presentational rather than representational, and to situate the audience as participants rather than as spectators.”¹⁰⁷ Det här är en intressant beskrivning som ju faktiskt kan liknas vid hur man brukar beskriva fysisk teater, men detta är alltså *inte* fysisk teater, enligt de källor jag har studerat. Däremot finns det delar av performancekonsten som är mer inriktade på det teatrala istället för det rent visuella.

Även performance- och dansforskaren Ana Sánchez-Colberg beskriver begreppet fysisk teaters problematiska natur. Hon menar att det blivit mycket populärt från 80-talet och framåt, men att det är för eklektiskt för att kunna brukas på ett användbart sätt. Enligt Sánchez-Colberg är den vanligaste användningen av begreppet att beskriva ett fokus på det fysiska berättandet, där det verbala – om det ens existerar – är underordnat. Även hon menar att begreppet från början kommit “utifrån”, en hybrid med grund både i avant-gardet och i dansen, för att sedan blivit mer och med inkorporerat i den vanliga teatervärlden.¹⁰⁸ Hon menar också att en av de viktigaste föregångarna och inspiratörerna för den moderna fysiska teatern är Antonin Artaud: “Artaud’s theatre is one of the phenomenal body, not only because the body is the centre of the *mise en scène*, but also because the function of this body is not to identify layers of signification within operative cultures [...] but to aim to discover ‘language beyond words’, a metaphysics of the theatre via an immersion in the physical.”¹⁰⁹

Sánchez-Colberg beskriver också begreppets etablering på 80-talet, då nästan jämlikt med dansteater. Det visar på begreppets koppling till både rörelsen (dans) samt det narrativa (teatern). Dock har begreppet vänts från dansen med tiden, menar hon, och har snarare blivit en egen del av teatern.¹¹⁰ Hybriden, det annorlunda, blev någonting eget som samtidigt blev en större del av den traditionella teatern. Mina empiriska efterforskningar har visat samma tendens som jag ser i Chamberlains och Sánchez-Colbergs texter; begreppet blir mer och mer utsuddat. Genom att referera till fysisk teater menar man teater som har fokus på kropp och rörelse, men trots denna till synes vedertagna definition används inte begreppet särskilt mycket idag. Det kan tyda på att den fysiska teatern antingen rört sig bort från teaterfältet, marginaliserats allt mer, eller blivit en naturlig del av fältet. Detta kommer jag att diskutera mer i uppsatsens nästa avsnitt: *På fältet*.

¹⁰⁷ Simon Shepherd & Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, London/New York 2004, s. 83.

¹⁰⁸ Ana Sánchez-Colberg, ”Altered states and subliminal spaces: charting the road towards a physical theatre”. I: Keefe & Murray [red.], s. 21.

¹⁰⁹ Sánchez-Colberg, s. 23.

¹¹⁰ Sánchez-Colberg, s. 24.

Begreppets innebörd har förändrats men den fysiska teatern, oavsett vilken betydelse begreppet än må ha, associeras fortfarande med vissa saker. Den fysiska teater har trots allt en *kultur*, en kultur som särskiljer denna teaterform ifrån andra.

Kroppens kultur - en identitet?

Titeln för den här uppsatsen leker med ordet kultur i form av ett närmast antropologiskt perspektiv på kulturbegreppet. Genom att använda begreppet *kroppens kultur* vill jag understryka teaterns identitetsskapande makt och diskutera om olika typer av människor som arbetar med fysisk teater ser sig som del av teaterfältet eller om de kanske rent av står utanför det. Teaterforskaren Colette Conroy beskriver i sin bok *Theatre & the Body* någonting som kan tolkas som en kroppens kultur: "The body is a way of thinking about the prints of connection between the person and the world. It is a way of thinking about the flesh or matter or morphology or biology of a person, and about how that conflicts with, connects with or constitutes culture."¹¹¹ Kroppens kultur tycks här byggas på dess rent fysiska estetik och existerande. Kroppen blir till ett medel mellan människa och omvärlden, den får större betydelse än i mer textbaserade teaterformer. Hon uttrycker också att kroppen är skådespelarens instrument, ett material.¹¹² Det handlar dock om någonting mera än det rena estetiska.

Om kroppen har en kultur, den fysiska teatern likaså, vad kännetecknar då denna kultur? För att få klarhet i den diskussionen måste man först komma till insikt med vilken del av kulturbegreppet man talar om. Kultur kan vara både någonting specifikt och någonting stort. Ordet "kultur" kan t.ex. ringa in specifika företeelser, som musik, levnadsvanor eller en viss uppsättning normer och värden. Ett likartat sätt att betrakta kultur är enligt etnologen Magnus Öhlander att se den som ett innehållsrikt förråd av olikartade möjliga uttryck, handlingsmönster, värden och normer. Man kan också karakterisera "kultur" som ett slags perspektiv, ett sätt att betrakta världen och människor, vilket lyfter fram aspekter kring människors tänkande och sociala agerande som inte täcks av andra perspektiv.¹¹³ Om kultur i estetisk betydelse menar han följande: "Om än omdebatterad existerar inom detta fält den självklara möjligheten att rangordna kulturella uttryck, formulerad som till exempel kultur respektive populärkultur eller finkultur och skräpkultur. Tudelningar av denna art tjä-

¹¹¹ Colette Conroy, *Theatre & the Body*, Hampshire/New York 2010, s. 32.

¹¹² Conroy, s. 57.

¹¹³ Magnus Öhlander [red.], *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt*, Lund 2005, s. 20.

nar till att urskilja den goda konsten likväl som uteslutningar av det som inte räknas till det goda.”¹¹⁴ Direkt kommer värderingar in i begreppet, vilket gör det både intressant men framförallt vanskligt att använda sig av. Öhlander beskriver t.e.x. i citatet ovan en uppdelning mellan kultur och populärkultur. Kulturen utan prefix skulle då anses vara finkultur, tillhörande det övre skiktet i maktförhållandet. Det estetiska kulturbegreppet blir till ett helt studiefält som skiljer sig mycket från de andra. Kulturbegreppen smälter också samman, till exempel har det estetiska och det antropologiska blivit sammanvävda i cultural studies, som då studerar främst populärkultur. Kultur inte bara är, det är också någonting som *gör*. Enligt Öhlander bidrar kultur till att uppmärksamma skillnader, bidrar till förståelse, tydliggör andras värden och normer. Trots detta är det även en form av maktutövning.¹¹⁵

När man talar om en kroppens kultur kanske man vinner än mer om man går in på *identitet*. Kultur i en social eller antropologisk mening har ju mycket med identitet och hemmahörande att göra. Etnologen Gunnar Alsmark bryter ned begreppet för att komma åt både processen identitet och kärnan identitet.¹¹⁶ Han visar på begreppet identitets två delar; den sociala delen och den personliga delen. Ett hemmahörande och avspeglade existerar alltid i relation till vår omgivning. Olika syn på identitet har funnits genom tiderna; är det någonting som finns som en kärna inom oss, vår essens eller är det någonting som hela tiden skapas i ett kontinuerligt samspel med vår omvärld? Det senare perspektivet, det *konstruktivistiska*, är det som växt fram mest under senare tid: “Identitet är med detta perspektiv inte så mycket någonting man bär med sig, inte heller något som bara är, utan någonting som skapas i mötet med andra.”¹¹⁷ För att tillhörighet ska kunna komma fram måste man också veta vad man inte tillhör. Fokus på identitet kan därför lyfta fram en slags “vi mot dem-konstruktion”, som både kan vara fruktbart och motarbetande. Den fysiska teaterns kultur, eller identitet om man så vill, torde således skapas i ett sammanhang av vi - dem om nu fysisk teater existerar som en enhet, bestående av individer som vill ungefär samma sak. Det kan vara svårt att tänka sig att en kultur eller en större grupp har *en* identitet, särskilt i begreppet fysisk teaters pluralism, men någonting måste finnas som binder aktörerna samman. Någonting som fungerar som en gemensam nämnare och som gör att denna grupp inte riktigt hör hemma på det vanliga teaterfältet. Vad kan det vara? En aspekt kring detta handlar om viljan att stå utanför, att vara del av en motkultur som står för någonting annat än samhällets dominerande kulturströmningar. Jag kommer att återkomma till samt utveckla denna problematik i kapitlet *Motkultur eller medkultur?*.

¹¹⁴ Öhlander s. 21.

¹¹⁵ Öhlander, s. 22ff.

¹¹⁶ Gunnar Alsmark [red.], *Skjorta eller själ: Kulturella identiteter i tid och rum*, Lund 1997, s. 9.

¹¹⁷ Alsmark, s. 11.

Vad är en fysisk estetik?

Den fysiska teaterns diskurs och kultur tar sig först och främst uttryck i det publiken först ser – dess estetik. Vad är det i denna “fysiska estetik” som bekräftar begreppet fysisk teater? Conroy säger: “Bodies are elements of theatre. The shape, form, resonance and movement of the actor’s body are used as creative elements within the art form.”¹¹⁸ Kropparna är teaterns kärna, det skulle nog alla hålla med om, också de som talar om andra teaterformers estetik. Det Conroy menar är att det är kroppens fysiska uttryck som binder samman alla teaterns övriga berättarelement. Även Simon Shepherd spinner vidare på kroppens centrala roll i teatern: “As an artform theatre consciously exhibits the body.”¹¹⁹ Han menar även att teater är en aktivitet i vilken samhällen förhandlar om vad kroppen egentligen är och vad den betyder: “It generates and manipulates pleasure in relation to bodies.”¹²⁰ Kroppens betydelse för all teater är ofrånkomlig, men i de mer fysiska genrerna får kroppen en annan roll. Kroppen står i centrum, den blir satt i första rummet.

Detta tycks självklart; det är väl inget tvivel om att det centrala inom teatern är just skådespelarnas kroppar? Men varför skulle då den fysiska teatern vara någonting speciellt, någonting annat än andra teaterformer? Här talas det om teater som kroppens konstform, inte som ett sätt att framföra dramatiska texter. Teater *är* kroppen och vice versa. Den estetik som utgår från kroppens uttryck torde därför vara den fysiska teaterns estetik, oavsett om handlingen i sig är av det komiska eller det mer seriösa slaget. En fysisk estetik är en estetik som hela tiden har kroppen som första medel och som sätter andra tecken eller uttryck i relation till kroppen.

Nycirkus och dans är extremt kroppsliga, och att medvetandegöra släktskapen mellan dessa konstformer och fysisk teater hjälper till att tydliggöra just fysisk teater som företeelse. En närvarande kropp är dock ej motsatt mer verbal teater. My Areskoug beskriver mim som många, inklusive jag själv, skulle beskriva fysisk teater och dess estetik; det är rörelsen som är det viktigaste uttrycksmedlet, det handlar om att se skådespelaren som “kroppsligt tänkande”¹²¹. Hon menar att det innebär att prova, inte analysera med hjärnan utan att låta kroppen känna och agera “själv”. Rörelsen är aldrig utan innebörd i mimen, knappast heller i andra delar av den fysiska teatern. Den fysiska estetiken bygger också på teknik och kroppsmedvetenhet för att kommunikationen ska kunna ske främst med rörelse och kroppsspråk.

¹¹⁸ Conroy, s. 13.

¹¹⁹ Simon Shepherd, *Theatre, Body and Pleasure*, London/New York 2006, s. 3.

¹²⁰ Shepherd, s. 1.

¹²¹ Areskoug, s. 77.

Viktiga pionjärer för den fysiska teatern och dess estetik är Jerzy Grotowski och Antonin Artaud. Jerzy Grotowski blev framförallt känd för sitt arbete med "den fattiga teatern". Med detta menas en teaterform där kroppen och agerandet står i centrum, allt onödigt är avskalat från scenen. Det var meningen att endast kärnan, skådespelaren och hans/hennes instrument, skulle finnas kvar. Genom fysisk träning lär sig skådespelaren att ta bort blockeringar som hindrar det sceniska uttrycket. Skådespelaren skalar av lager efter lager tills denne blir "transparent" och kan motta och avge impulser fritt.¹²² Grotowski talar också om rörelser som har mening, alla måste vara konkreta. Han menar också att kontakt är av största vikt, i den mening att man inte bara tittar, man *ser*.¹²³

"The Theatre of Cruelty was created in order to restore an impassioned convulsive concept of life to theatre, and we ought to accept the cruelty on which this is based in the sense of drastic strictness, the extreme concentration of stage elements."¹²⁴ Så säger Antonin Artaud i *The Theatre and its Double*. Han ville åt en teater som är magisk, som inte förlitar sig på någonting annat och som går direkt in i publikens sinnen. Den traditionella teaterns estetik kan inte längre röra en publik, menade han: "Current theatre is in decline because on the one hand it has lost any feeling for seriousness, and on the other for laughter. Because it has broken away from solemnity, from direct, harmful effectiveness - in a word, from Danger."¹²⁵ Det finns inga direkta tekniska regler om hur man ska röra sig etc. i Artauds estetik, utan det hela grundas i stället på övergripande tankar om att återbringa teatralitet och öppenhet till teatern som konstform. Teaterns språk, det fysiska, tycktes för Artaud nämligen vara det enda sättet att återfå teaterns magi: "All creativity stems from the stage in this drama, finding its expression and even its sources in a secret psychic impulse, speech prior to words."¹²⁶ Det handlar om att finna ett allkonstverk, teaterns språk måste bli sitt eget och skådespelaren är ett av de många sceniska och estetiska tecken som skapar detta språk. Både Grotowski och Artaud var så att säga ute efter en *reteatralisering* av teatern.

Den estetik jag har beskrivit är ingen bestämd sådan, utan jag ser det snarare som ett förhållningssätt som har gemensamma beröringspunkter genom hela fältet. Här kan man också ta till begreppet *physical theatres*, som jag tidigare nämnt. Pluralism inom en viss genre leder till flera saker, både till mångfald och utökning men också till splittring. Finns det någon gemensam estetik att tala om i sådana fall? Trots detta menar jag att ett försök att föra fram en mer kroppslig estetik och kultur bekräftar den diskurs som blir allt mer splittrad i och med begreppets pluralism i betydelse.

¹²² Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York 2002, s. 15f.

¹²³ Grotowski, s. 225f.

¹²⁴ Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, London 2005, s. 81.

¹²⁵ Artaud, s. 31.

¹²⁶ Artaud, s. 42.

På fältet

I det här avsnittet kommer jag att beskriva fysisk teater i relation till det större teaterfältet men också diskutera hur olika former av fysisk teater kan tänkas kunna positionera sig på det fysiska teaterfältet, om nu ett sådant finns. Jag kommer också att laborera med de fältmodeller jag tidigare presenterat för att tydligare kunna ge en bild av förflyttningar och brytpunkter samt diskutera fysisk teater i samband med dikotomin populärkultur – finkultur.

Folklighet - populärkultur

Om någonting ses som folkligt, hur framställs det? Redan i benämningen "folklig" finns det saker att utläsa. Bara genom att använda en distinktion, som därigenom utesluter annat, skärmas företeelser av och kategoriseras. Det motsatta i dikotomin, vad blir det? Vad är icke-folkligt? Pretentiöst, finkultur, högkultur, snobbigt? Det blir i stort sett omöjligt att inte lägga in värderingar i dessa begrepp.

Populärkultur beskrivs ofta som någonting som tillhör just folket, mainstream, det folk i allmänhet gillar och använder. Populärkulturforskaren John Storey lägger fram flera olika vedertagna betydelser av begreppet "populärkultur": kultur som uppskattas av många, kultur som har ändamålet att bli omtyckt av "folket", lägre stående verk samt kultur som är skapat av folket självt.¹²⁷ Redan i dessa olika distinktionsförslag syns värderingar – populärkultur definieras som någonting som är mindre fint, någonting för folket i stort, ingenting som någon elit eller kunnig klass skulle kunna jobba med eller uppskatta. Dock är dessa värden givetvis inte fixerade över tid; någonting som sågs som folkligt eller lågt för flera hundra år sedan kanske har en helt annan status idag (Storey tar upp exemplet Shakespeares pjäser, som ju var folklig underhållning när det begav sig.¹²⁸). Bibehållandet av en tydlig skillnad mellan högt och lågt inom t.ex. teater är någonting som är särskilt intressant och relevant när det kommer till Bourdieus fältteori. En önskan om att behålla gränser på fältet skulle i Bourdieus ögon ofta ske "uppifrån" i sådana här sammanhang; det är ett sätt att genom kulturellt maktutövande upprätthålla skillnader i status.

¹²⁷ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, Essex 2001, s. 5f.

¹²⁸ Storey, s. 7.

Storey drar paralleller till Bourdieus tankar om maktutövande: “[...] Pierre Bourdieu argues that cultural distinctions of this kind are often used to support class distinctions.”¹²⁹ Han tar också upp finkulturen som ett sätt att distansera konsten från massorna genom att göra den svårtillgänglig: “Being difficult ensures its exclusive status as high culture.”¹³⁰ Vad är det som gör en konstform svårtillgänglig och exklusiv? Är det dess estetik, eller är det i själva verket dessa distinktioner om vad som är lättsmält och inte som sätter gränserna för vad som är lättillgängligt och vad som inte är det? I både Bourdieus och Storeys fall verkar det som att det är viktigt för en dominerande samhällsklass att upprätthålla gränser mellan populärkulturen eller masskulturen och klassens egen kulturyttring, och att därigenom uppnå denna svårtillgänglighet. Dock, menar Storey, är detta “gömt” bakom frågor som handlar om estetik och moral:

Such distinctions are often supported by claims that popular culture is mass-produced commercial culture, whereas high culture is the result of an individual act of creation. The latter, therefore, deserves a moral and aesthetic response, the former requires only a fleeting sociological inspection to unlock what little it has to offer.¹³¹

Enligt Bourdieu existerar kulturfältet (the field of cultural production) inuti “the field of power”, inte bredvid det. Det kulturella/konstnärliga produktionsfältet består av två oppositionella subfält: “the field of restricted production and the field of large-scale production”¹³² I den restriktiva delen är det ofint att sträva efter ekonomisk vinning, kändisskap osv., någonting som känns bekant från diskussionen om populärkultur och finkultur. Han menar vidare: “It is in this sense that the cultural field is a universe of belief.”¹³³ Med detta menas att de symboliska värdena, det kulturella kapitalet, värderas mycket högt även här. Det storskaliga produktionsfältet strävar snarare efter materiella värden, alltså ekonomiskt kapital.

Idag håller distinktionerna på att luckras upp så sakteliga, finkulturen är inte längre lika mån om att “försvara” sig mot underliggande influenser utan har blivit allt mer tillåtande och experimenterande. Hur kan då denna diskussion appliceras på fysisk teater? Handlar det om masskultur, folklig populärkultur eller finkultur, och vad händer i förflyttningen däremellan?

¹²⁹ Storey, s. 6.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Storey, s. 6f.

¹³² Bourdieu, 1993B, s. 15.

¹³³ Ibid.

In i salongerna - brytpunkter och förflyttningar

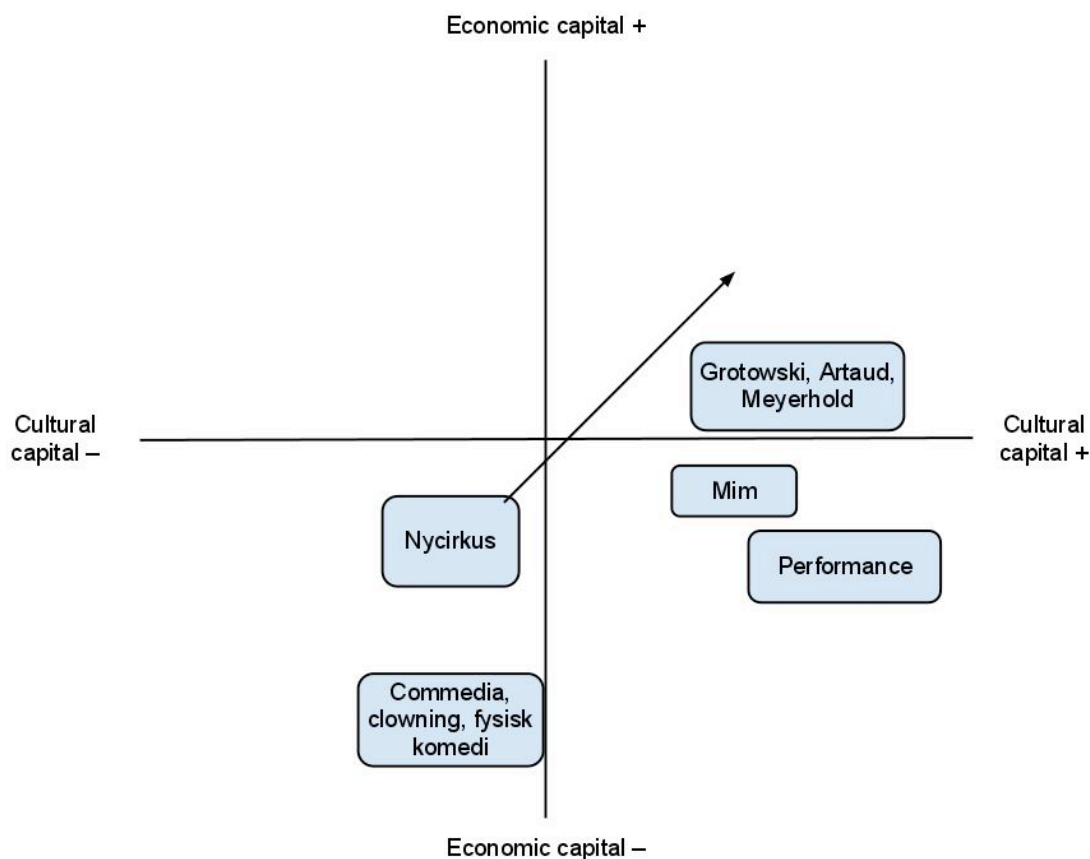
[W]hat is important here is not the fact that popular forms move up and down the ‘cultural escalator’; more significant are ‘the forces and relations which sustain the distinction, the difference [...] [the] institutions and institutional processes [...] required to sustain each and to continually mark the difference between them’.¹³⁴

Så säger John Storey om folkliga konstformers förflyttningar på olika sociala fält. Men liksom Storey säger så är det intressanta själva processerna som styr, de “lagar” och krafter som människorna på fältet tillsammans skapar, krafter som ju faktiskt möjliggör denna klättring på statusstegen. Agenterna på fältet för som sagt en kamp, en kamp som de alla själva frivilligt är med på och som de själva skapar. Utan denna hierarkiska kamp skulle fältet inte finnas. I det här stycket tänker jag diskutera vad slags förflyttningar som egentligen sker i teaterfältet och även den fysiska teaterns fält inom det större teaterfältet.

Vad händer t.ex. när tidigare avantgardistiska teaterformer som t.ex. Grotowskis kroppslaborationer m.m. blir del av den traditionella teaterkanon? Den fysiska komedin, som exempelvis *commedia dell’arte* tillhör, är ett tydligt exempel på hur någonting “urfolkligt” och från början faktiskt rent kommersiellt fått både förändrad status och nästintill blivit återupplivad när den kommit in i salongerna. Förlorar den inte då sitt ursprungliga syfte? Jo, på ett sätt kan man säga att det är så. Man kanske vill bevara en gammal tradition, men vad händer med det folkliga? Försvinner begreppet populärkulturs betydelse “från folket” då? Detta blir en fråga om värderingar och syfte, vad man vill uppnå med en sådan förflyttning. Diskussionen om vad som är fint och inte handlar också om värderingar, men är likväl en produkt av interaktionerna på fältet samt teaterfältets förhållande till det Bourdieu kallar “the field of power”.

Jag börjar med att visa en modell som utgår från den figur jag visade i inledningskapitlet. Nu har jag försökt att placera ut de genrer som jag behandlat i uppsatsen, alltså de som jag mer eller mindre räknar till fysisk teater. Jag har placerat ut teaterformerna längs med de olika axlarna ekonomiskt och kulturellt/symboliskt kapital. Denna placering har jag gjort själv dels utifrån min empiriska undersökning och dels utifrån mina egna tankar om var på fältet genrerna ligger. Märk förflyttningen hos genren nycirkus!

¹³⁴ Storey, s. 8.



Figur 2: Modell över olika former av fysisk teater på teaterfältet.

Ingen av dessa former ligger speciellt högt på axeln ekonomiskt kapital. Men, det som jag finner mest intressant här att de mer komiska genrerna hör till det folkliga; de ligger vare sig högt i ekonomiskt kapital eller i kulturellt kapital. Jag bör nämna att talteaterformer skulle ligga ännu högre på den kulturella kapitalaxeln än vad de fysiska här gör, om de funnits med. Likaså skulle komiska, mer kommersiella genrer ligga lågt på den kulturella axeln, men däremot högt på den ekonomiska.

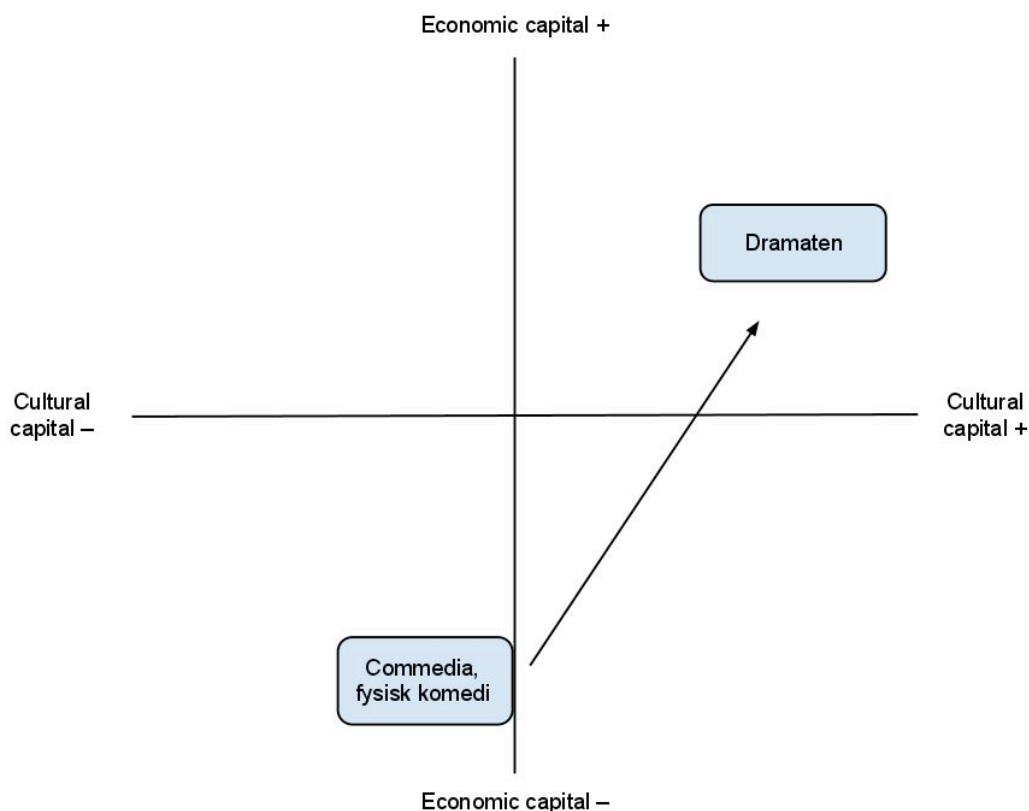
När *Två herrars tjänare* hamnar på Dramatens stora scen förändras inte bara den allmänna uppfattningen om Goldonis pjäs som sådan, hela genren fysisk komedi får en annan roll och en förändrad status, hela genren "följer med" på grund av den fysiska komedins förflyttning till en känd teaterarena som associeras till andra typer av teaterföreställningar. Det bör nämnas att Goldoni, just genom att litteralisera commedia dell'arten, redan själv tog ett steg bort från det folkliga i och med att improvisationen inte kan överföras i ett manuskript. Detta blir lite av en paradox; den muntliga maestro-lärlingtraditionen går inte att litterarisera, men genom att skriva ner pjäser förs också en bit av traditionen vidare, om än på ett annat sätt. Frågan är om Dramaten är så pass exklusiv och "fin" som estrad nuförtiden så att det folkliga försvinner. Jag tror inte att så är fallet rent ekonomiskt.

Dock har Dramaten fortfarande en annan status när man talar om symboliskt och kulturellt kapital. På Dramatens hemsida står det t.ex. att institutionen är ett ”kulturellt varumärke med världsrykte”¹³⁵ vars ambition är att spela på ”nationell och internationell toppnivå”¹³⁶. Dramaten är, trots denna status eller rent av *på grund av* denna status tillgänglig för allmänheten, dess position som Sveriges nationalscen och dess långa historia och traditioner gör att den som institution är vida känd *men* vissa grupper av publik lockas mer än andra att gå och se föreställningar där. Det är därför det blir extra intressant att se om fysisk komedi på teaterns stora scen kan påverka hur Dramatens publik kommer att se på fysisk komedi i stort. Ser de föreställningen som fysisk teater eller ens som *commedia dell’arte*? Läser man inte beskrivningen av pjäsen så kanske man inte ens får med sig att det är en *commedia dell’arte*-föreställning från 1700-talet som man tittar på.

Man kan säga att den fysiska komedin förskjuts, kanske både dess syfte och dess status. Denna förskjutning har skett i flera steg på grund av de uppsättningar av Goldoni som tidigare figurerat på Dramaten. Dock har spelstil och intentioner förändrats över tid; den här uppsättningen är menad att vara fysisk och ge publiken en bild av en tolkning av just *commedia dell’arte*. Tidigare gästspel av samma föreställning i Sverige kan inte lika enkelt sättas in i samma förflyttning eftersom de varit ”ren” *commedia dell’arte* och ej institutionaliserade på samma sätt som denna moderna uppsättning som just är ute efter att modernisera teaterformen. En bildtolkning av den förflyttning som *commedia dell’arte* gjort genom att spelas på Dramaten under flera omgångar skulle kunna visualiseras på följande sätt, teaterformen har rört sig långt under lång tid men det senaste ”skuttet” är det mest påtagliga:

¹³⁵ Kungliga Dramatiska Teatern, ”Inför besöket”, <http://dramaten.se/Dramaten/Infor-Besoket/>, 2011-11-21.

¹³⁶ Ibid.



Figur 3: Modell över förflyttning commedia dell'arte - Dramaten.

En annan intressant aspekt av denna förflyttning är det faktum att Morgan Alling, en folkkär skådespelare med bakgrund i fysisk komedi och akrobatik, både representerar och tillför någonting som inte kan sägas ingå i Dramatens konventionella sätt att göra komedi på. Han kommer från en annan teatertradition, trots att han även är skolad i mer traditionella teaterformer. Han förkroppsligar både det folkliga och det fysiska på samma gång i den här föreställningen och hjälper så att säga till att föra fram den fysiska teatern till allmän vetskap. Utan Alling som huvudperson hade föreställningen kanske inte lika tydligt beskrivits som fysisk och därmed inte varit föremål för en lika stor förflyttning på teaterfältet.

I allt detta tal om gränser är det viktigt att nämna postmodernitetens problematik om detta – finns populärkultur eller gränser mellan högt och lågt överhuvudtaget i en postmodern värld? Det är en vanlig uppfattning att postmodern kultur inte längre känns vid skillnaderna mellan finkultur och populärkultur.¹³⁷ Befinner vi oss fortfarande i denna postmodernitet eller är vi på väg mot en mer klassificerbar värld? I en postmodern teatervärld borde ju inte förflyttningarna vara viktiga överhuvudtaget, men gränserna måste fortfarande finnas, annars hade hela denna diskussion varit tämligen

¹³⁷ Storey, s. 13.

meningslös. Detta är en viktig inflikning att göra menar jag, men jag kommer inte att gå närmare in på postmodernismen som sådan.

Man kan också tala om en slags *metamorfos* i dessa förskjutningar; en förvandling av en gång "lägre stående" teaterformer. En liten parallell till detta kan hittas i t.ex. dragshows. Teater- och dragforskaren Kalle Westerling skriver i sin bok *La dolce vita* om dragshowgruppen After Darks resa från nattklubbar till de stora scenerna. Han ställer sig många problematiserande frågor om deras förändrade position: "Varför har After Dark blivit så populära och folkkära? Även om deras shower var omstörtande i slutet av sjuttioalet tyder väl framgångarna på att de revolutionerande och radikala inslagen numera är utplånade ur deras repertoar? Eller?"¹³⁸ Det är just ordvalet "folkkär" som sticker ut här; kan verkligen någonting som varit så udda blivit folkkärt? Westerling visar den problematik som följer ett sådan statusskifte, den förutfattade mening som finns om att när någonting blir folkligt eller mainstream så försvinner också dess radikala udd. Man kan säga att fysisk teater, i alla fall den typ som förr varit avant-garde och utmanande, genomgått liknande metamorfos som dragshowen, även om inte resultatet blivit likadant. I dragshowens fall har teaterformen verkligen kommit fram som genre, medan de flesta former av den fysiska teatern, som tidigare var udda, nu blivit del av den mer traditionella teatervärlden, man kan till och med tala om att de på ett sätt försvunnit. Det fysiska har snarare inkorporerats än förts fram som någonting eget och speciellt, i alla fall när det gäller de mer allvarsamma formerna av fysisk teater.

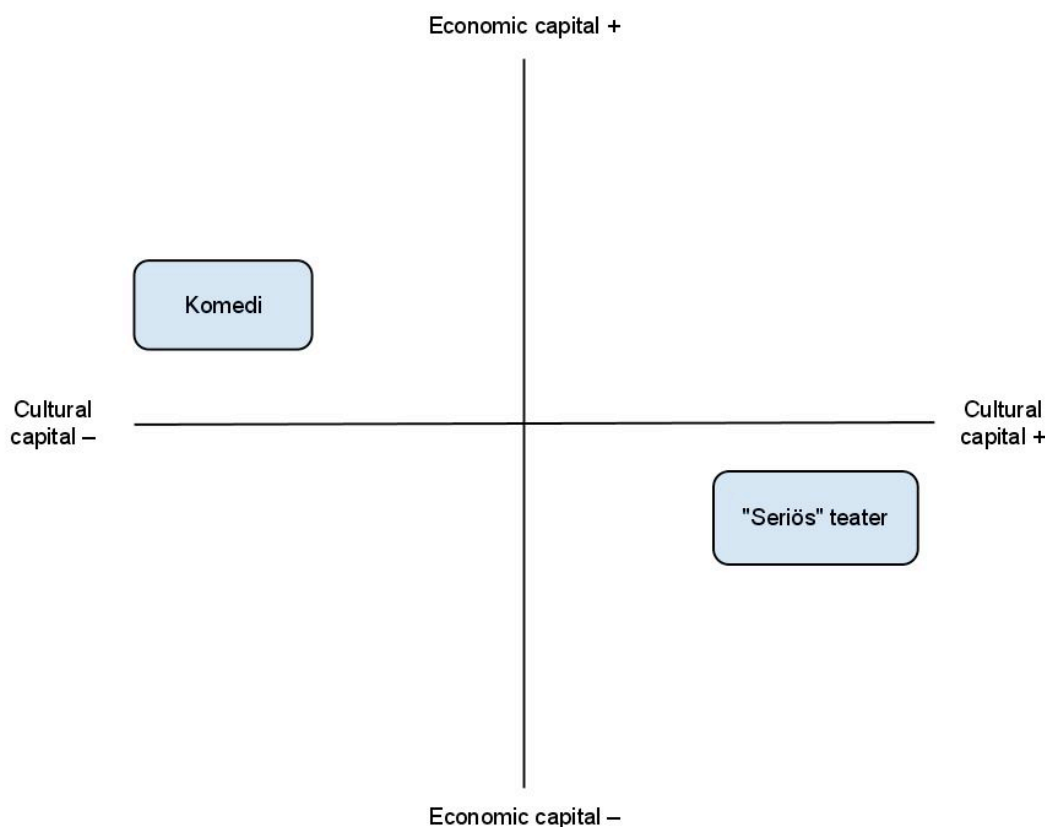
I förra avsnittet diskuterade jag hur begreppet fysisk teater inte riktigt är tydligt längre. Har den fysiska teatern rört sig inåt eller utåt i fältet just på grund av denna förändring i begreppets associationer? Ett bredare begrepp för till framförallt två saker; det blir mer använt och därigenom kanske också lättare spritt, men samtidigt blir det svårare att kommunicera vad man menar med begreppet. När *Två herrars tjänare* spelas på Sveriges nationalscen för det till att göra commedia dell'arte-genren mer känd, men för att göra detta har de också gjort om och moderniserat teaterformen. En problematik i detta blir då att den mer fysiska, traditionella formen av commedia dell'arte inte lyfts fram, trots att man skulle kunna tro det vid första anblicken. Dess "udd" har försvunnit.

¹³⁸ Westerling, Kalle, *La dolce vita: trettio år med drag*, Stockholm 2006, s. 15.

Fysisk komedi vs “allvar”

Jag skrev tidigare om den fysiska komedins särskilda placering på fältet, hur den ligger lågt när det både kommer till ekonomiskt och kulturellt kapital. Är det detta som är det folkliga? Cirkus är ju faktiskt en genre som på ett sätt varit folklig förr i tiden men som genom utvecklingen till nycirkus till och med funnit sig ett nytt fält. Kan fysisk komedi någonsin få hög status när det kommer till kulturellt kapital på teaterfältet? Modellen av *commedia dell'arte*s förflyttning (figur 3) till salongerna är extra intressant. Om man ser tillbaka till den teater som bl.a. Grotowski arbetade med var det ingenting komiskt med i bilden. Grotowskis och Artauds arv har blivit, om inte mainstream, så i alla fall en del av dagens teaterkanon. Men den fysiska komedin, som t.ex. *commedia dell'arte* och clowning, är fortfarande någonting folkligt, någonting som inte riktigt har platsat i salongerna. Därför blir det väldigt intressant att prata om den nya uppsättningen av Goldonis *Två herrars tjänare* som under denna uppsats tillkomst spelas på Sveriges nationalscen. Fysisk komedi är ingenting märkligt, men däremot ses nog allvarlig fysisk teater, som kanske performance och mycket mim, som pretentiöst i mångas ögon idag. Fysisk teater, den allvarliga eller mer seriösa sorten, har fått konnotationerna “underlig”, “pretentiös”, “konsten för konstens egen skull” osv.

Om vi överför dessa funderingar på den modell av teaterfältet jag tidigare presenterat händer någonting. Skillnaderna mellan det komiska och det seriösa blir stora, men när man isolerar graden av humor så här så gör båda varianterna faktiskt också ganska stora egna förflyttningar längs axlarna:



Figur 4: Modell över positionerna hos komiska respektive seriösa teaterformer.

Den här modellen visar skillnaderna mellan komedi och seriös teater på teaterfältet i stort, en skillnad som ofta ses mellan privatteatrar (kommersiellt, underhållning m.m.) och institutioner (mer seriöst, kulturarvsförvaltande m.m.). Men, detta stämmer inte riktigt överens med var humorbaserade respektive mer allvarsamma teaterformer är placerade när man talar om fysisk teater, som vi såg i figur 2. Skillnaden ligger främst i det ekonomiska kapitalet, men finns även på den andra axeln. Här ser vi mer en traditionell syn på populärkultur- och finkultur; det populära är det roliga, underhållningen, publikfriärföreställningar som drar in pengar medan det egentligen fina är det mer exklusiva och svåra. Här syns en skillnad i uppfattning och också till och med i inställning. ”Vanlig”, textbaserad komedi har lågt kulturellt kapital på teaterfältet, men ligger däremot högre på den ekonomiska axeln. När det gäller fysisk komedi ligger denna däremot lågt på båda axlarna, den har inte som den seriösa fysiska teatern fått högre kulturellt kapital genom att förena sig med talteatern t.ex. Det komiska hör här på ett sätt samman med det folkliga, vilket syns i både humorbaserad mainstreamteater och i den fysiska komedin.

I uppsatsens empiriska del kom det fram att de teaterformer som främst benämns som fysiska är av det mer allvarliga slaget, trots att de blandats med traditionell talteater. De teaterformer som

istället tillhör fysisk komedi beskrivs inte som fysiska utan som commedia, clowning eller liknande. Detta betyder att begreppet fysisk teater har kommit att förknippas med seriös sådan, och med detta fått ett högre kulturellt kapital än den fysiska komedin. I och med denna förskjutning i begreppets betydelse skjuts den fysiska komedin åt den andra sidan av skalan, bort från att liknas vid fysisk teater överhuvudtaget. Den fysiska komedin fortsätter att vara något marginaliserad som genre, det som krävs för att den ska få högre status på fältet krävs antingen en sammansmältning med någonting som redan står högt på skalan kulturellt kapital (t.ex. Dramaten) eller en total brytning med teaterfältet; en egen ny genre som spelar efter nya regler och skapar sina egna premisser, som t.ex. nycirkusen gjort.

Motkultur eller medkultur?

I avsnittet *Fysisk teater som diskurs* diskuterade jag olika typer av kulturbegrepp i förhållande till kropp och estetik. I det här kapitlet fortsätter jag att diskutera kultur, men fokuserar mer på dess antropologiska betydelse, alltså olika element som håller ihop grupper, som också har med identitet att göra. Jag har genom uppsatsen talat om fysisk teater som en ofta marginaliserad teaterform. Vill den själv vara del av fältet eller stå utanför? Finns en vi-dem-problematik? Vad händer om man ser på den fysiska teaterns marginalisering som en subkultur? Bourdieu snuddar själv vid fenomenet motkultur: "Det skulle kunna vara en kultur som är kapabel till att upprätta distans till kulturen, att analysera den, och inte omkasta den, eller mer exakt påtvinga den en motsatt form."¹³⁹ Vad händer om man tittar på fysisk teater som just en motkultur?

Dominans och utanförskap

Enligt Bourdieu bestämmer den dominanta aktören inom fältet vad som är det symboliska kapitalets värde. Dock är alltid kampen inom fältet en kamp som sker i samtycke. Med det menas att alla aktörer på det aktuella fältet har gemensamma intressen och mål: "De som deltar i kampen bidrar till spelets reproduktion genom att bidra till att producera tron på vinsternas värde [...]"¹⁴⁰ Det handlar alltså om en kamp som kan se hård ut när den beskrivs, men som egentligen är frivillig, enligt Bourdieus tankesätt. Detta väcker fler frågor: är det då ens eget fel om man "trycks nedåt" i fältets hierarki? Eller är det snarare så att man inte ens blir en del av fältet om man inte önskar kämpa eller spela enligt fältets regler?

Bourdieu menar vidare att ett fälts existens förutsätter att dess agenter har kunskap om fältets regler, att de innehar rätt habitus och är redo att verka och spela på fältets egna villkor.¹⁴¹ Vad händer då om man ställer sig utanför, medvetet eller omedvetet? Om man innehar rätt habitus torde man på grund av just det vara en del av fältet. Avsaknad därav gör att man inte har de förkunskaper som krävs, alltså kan man inte kämpa om samma sak som fältets övriga aktörer och inte heller existera på samma fält som de befinner sig på. Man torde då enbart kunna ställa sig utanför fältet om man inte själv har kunskap om fältet och dess regler, eller om man känner till dem men vägrar att

¹³⁹ Bourdieu, 1992, s. 26.

¹⁴⁰ Bourdieu, 1992, s. 133.

¹⁴¹ Bourdieu, 1992, s. 132.

anpassa sig till dem. Bourdieu fortsätter: “Ett fälts struktur är ett *tillstånd* i styrkeförhållandet mellan aktörerna eller mellan de institutioner som är engagerade i kampen. [...] Kamperna i fältet gäller vem som ska ha monopol på det legitima våld (den specifika auktoritet) som är karaktäristiskt för det betraktade fältet.”¹⁴² Inom teaterfältet, liksom alla andra fält, finns strävan att sätta dagordningen för det som kan sägas bilda kanon. För att kunna bestämma kanon eller för den delen bestämma det som borde spelas, det som känns viktigt att förmedla i en viss tid och på en viss plats, måste en viss auktoritet uppnås. Makt måste införskaffas och bibehållas för att denna hegemoni ska kunna existera. Fältets existens förutsätter denna obalans i maktförhållandet.

Det som tycks vara problematiskt för den fysiska teatern är hur en sådan teaterform som i alla fall förr har varit något marginaliserad ska kunna klättra på fältet. Detta blir som ett moment 22; för att alternativa konstformer ska kunna sätta agendan måste de redan ha åstadkommit legitimitet och status, någonting som de först kan få av att ha ett högt symboliskt kapital på fältet. Lösningen på detta problem blir att arbeta “inifrån”, att vara tvungen att först bli en del av den dominerande kulturen. Istället för att försöka störta monopolet, som Bourdieu kallar det, genom att jobba utifrån, torde ett mer effektivt sätt att få erkännande vara att arbeta på det här viset, att först lära känna spelets regler för att sedan själv välja att stå utanför dem. Detta blir ett frivilligt utanförskap, trots att rätt kunskap och habitus finns.

Outsiders - en subkultur?

Ett utanförskap kan som sagt, trots den ständiga kampen på fältet, vara frivilligt. För att förtydliga detta frivilliga utanförskap kan man använda termen *outsider*, eller utböling om man så vill. Begreppet outsider kommer ofta med negativa associationer, men det kan också vara ett positivt uttryck för människor, ett självvalt utanförskap, som ses på med stolhet av utövaren själv och dennes grupp; en slags subkultur.

En speciell definition av motkultur kan ses i det mera vedertagna begreppet subkultur. *Sub* står för “under” – skillnaden mellan subkulturen och samhällets dominanta kultur. Det “outsiderskap” som subkulturen ofta upplever kan vara självvalt; man är ute efter att vara annorlunda och finner också samhörighet med andra i gruppen i detta utanförskap. Enligt kulturforskaren Chris Barker måste subkulturen dels skilja sig från och också aktivt ta avstånd eller utöva motstånd mot

¹⁴² Ibid.

de kulturströmningar som är dominerande i det aktuella samhället.¹⁴³ Han ställer upp frågor som man kan ta hjälp av om man vill ha svar på om en grupp kan räknas som en subkultur: Mot vem eller vad riktar sig motståndet? Under vilka förutsättningar? Hur visar sig motståndet? Barker menar dock att motståndet måste ske medvetet i en subkultur.¹⁴⁴ Däri finns en distinktion som gör att subkultur skiljer sig från det kanske mer allmänt använda begreppet outsider. Dessutom finns en ytterligare problematik som jag tidigare nämnt: samtidigt som en sådan subkultur kämpar mot någonting i en dominerande kulturen så är den alltid inbäddad i denna dominanta kulturyttring. Paralleller kan dras till Bourdieu här; även om man står utanför fältet eller befinner sig i dess marginaler så är man alltid en del av maktens fält. Man måste alltid förhålla sig till det vare sig man vill eller ej, det finns inget sätt att stå utanför.

Medan en subkultur är en mindre kultur som står vid sidan av den dominerande kulturen eller mainstreamkulturen borde en motkultur vara det som själva termen denoterar; någonting som står *emot*, en kultur som är någonting mer än en subkultur. Jag menar att en motkultur då skulle vara medvetet placerad utanför, en medveten form av outsider. Om vi talar om fysisk teater i termen motkultur får begreppet snarare en aktivistisk betydelse. Det självvalda utanförskapet i en motkultur blir här just det som markerar ett motstånd. En "medkultur" däremot torde verka inom teaterfältet och inte sträva efter att vara annorlunda. Kanske *Två herrars tjänare* på Dramaten kan ses som ett exempel på detta; genom modernisering av en gammal teaterform och genom förflyttningen in på Dramatens stora scen 2011 blir outsiderkulturen, eller kanske till och med subkulturen om man så vill, istället en medkultur. Genom att "visa upp" och modernisera *commedia dell'arte* kan man få med sig en modern publik och kanske öppna deras ögon inför en form av teater som de inte är vana vid att se på liknande institutioner.

För att återkoppla till uppsatsens första analysdel vill jag belysa huruvida dessa exempel ställt sig utanför teaterns huvudfåra. Clownen utan gränser och 123 Schtunk står tydligt utanför den traditionella cirkusvärlden, men de är också marginaliserade på teaterfältet i och med att de arbetar med blandformer. Gruppernas val att arbeta med fysisk komedi gör detta utanförskap än tydligare, eftersom denna teaterforms status på teaterfältet ännu är låg. Att mim- och performancegrupper kan fungera som motkultur är möjligt, då de både genom sitt val av genre samt sitt arbetssätt som fria grupper har valt en annan väg än institutionernas. Att så lite performance och mim förekommer på institutioner är också ett tecken på detta; när fysiska teaterformer blir institutionerade fungerar de istället som medkultur, medan de fria grupperna snarare kämpar utifrån. De har kunskap om fältets spelreg-

¹⁴³ Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London 2000 s. 322ff.

¹⁴⁴ Barker, s. 342ff.

ler, men de *väljer* att inte medverka och blir således outsiders per definition. Bara genom att existera som fri grupp kan detta bli till ett ställningstagande.

Bourdieu menade att en motkultur skulle vara kapabel att skapa distans till den dominanta kulturen, ha distans nog till att analysera den utifrån. Jag kommer att tänka på Foucaults tankar om att man aldrig kan distansera sig nog för att se sanningen när man undersöker den kultur man själv lever i. Det problematiska för en marginaliserad kultur, eller subkultur, är just att den alltid verkar inom den dominanta kulturen och dess villkor. Detta är en problematik som också kan vara, och *måste* vara, en enda möjlighet i många fall. Om man ställer sig utanför, det må vara bara en liten bit, så har man kanske större möjlighet att upptäcka de strukturer och den diskurs man själv medverkar i att upprätthålla. Inte bara teaterfältets utan också maktens fälts strukturer kan bli tydligare på det här sättet, trots att det enligt Foucault inte skulle vara möjligt ens här att se sanningen och påverka den på annat sätt än genom diskursens långsamma process.

Vad händer sen?

I uppsatsens sista kapitel vill jag blicka framåt. Efter att ha undersökt vad som i praktiken skrivs om fysisk teater är frågan hur det ser ut för den fysiska teaterns framtid, både som fenomen och som begrepp. Hur har t.ex. olika teater-, dans- och cirkusutbildningar kommit att definiera hur vi ser på fysisk teater? Jag kommer här att presentera några exempel på vad som händer i Sverige på denna front under uppsatsens tillkomst.

Den fysiska teaterns framtid: arenor, utbildningar och forskningsprojekt

En viktig arena, kanske den viktigaste, för t.ex. nycirkus och andra "alternativa" uttrycksformer är Subtopia i Botkyrka kommun. Det är en arena där många olika kulturella och konstnärliga uttryck finns representerade, allt från cirkus, performance och clowning till dans och film. På Subtopia finns "aktörer inom film, cirkus, konst, dans, design, radio, teater och musik. Extra fokus ligger på *Cirkus, varieté och gatuperformance samt Film och media.*"¹⁴⁵ Arenan inhyser också ett antal projekt inom ett flertal områden, till exempel inom eget företagande. Subtopia med alla sina aktörer har också kommit att definiera Botkyrka som en framstående kulturkommun och är en viktig del i dess marknadsföring: "Omtalade kultur- och upplevelsesatsningar, expansivt näringsliv och en av Sveriges yngsta och mest internationella befolkning. Det gör oss till en händelserik kommun med stora möjligheter."¹⁴⁶ Kommunens motto är "Botkyrka – långt ifrån lagom"¹⁴⁷, vilket också understryker dess internationella befolkning och satsningar på ny kultur.

Mycket har även hänt på forskningsfronten de senaste tio åren, främst tack vare Cirkus Cirkörs framgångar. Jag tycker mig se ett nyväckt intresse för kroppen och mer kroppsliga konstformer tvärsigenom hela teaterfältet och särskilt inom konstnärlig forskning, som också denna uppsats är en del av. Detta gäller inte enbart dans. På Stockholms Dramatiska Högskola bedrivs till exempel ett forskningsprojekt om maskens funktioner och tradition; *Centrum för maskforskning*, under ledning av Thanos Vovolis.¹⁴⁸ Även hos Dans- och Cirkushögskolan bedrivs ett flertal forskningspro-

¹⁴⁵ Subtopia, "Fokusområden - cirkus och film", <http://subtopia.se/film-cirkus.php?PHPSESSID=6f2455b689d6dfa10d9b4ece84d293dd>, 2011-11-03.

¹⁴⁶ Botkyrka kommun, <http://www.botkyrka.se>, 2011-11-17.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Stockholms Dramatiska Högskola, "Konstnärlig forskning", <http://stdh.se/forskning/konstnarlig-forskning>, 2011-09-19.

jekt som har med kroppens estetik och med cirkus att göra, däribland Tilde Björfors projekt *Cirkus som gränsöverskridare i konsten och samhället*.¹⁴⁹

Att Danshögskolan numera heter Dans- och Cirkushögskolan är ett tydligt tecken på att någonting har förändrats. Cirkusen har blivit formellt erkänd, eller kanske "godkänd" som konstform inte bara inom teaterfältet utan även inom högskolevärlden. Att det numera finns högskoleutbildningar i både mim och cirkus ger fysiska teateruttryck en annan dignitet; genom att se på Sveriges stora utbildande institutioner får vi också en bild av vad som ses som viktigt inom konst- och kulturvärlden. Som jag skrev om i avsnittet om Teatertidningen har det fysiska skådespeleriet även sökt sig in i de traditionella teaterhögskoleutbildningarna. På Stockholms Dramatiska Högskola finns nu till och med ett magisterprogram i fysisk teater vid namn *A Year of Physical Comedy*:

Under 2011 pågår masterprogrammet A Year of Physical Comedy - YOP - ett unikt samarbete mellan Stockholms dramatiska högskola och biståndsorganisationen Clowner utan Gränser, Sverige. Clowner utan Gränser är en volontärorganisation som skickar artister till flyktingläger och katastrofdrabbade områden runt om i världen.¹⁵⁰

Det är mycket intressant att se hur förändringarna i teaterfältet även speglas i de konstnärliga högskoleutbildningarna. Därmed förstärks diskursen om den fysiska teatern ytterligare; både diskursen och begreppet som sådant blir så att säga mer legitimt och känt för stora allmänheten. Det viktiga torde inte vara att sprida en bestämd definition om vad fysisk teater är utan att bredda möjligheterna för en diskussion om både begreppet såväl som företeelsen. Har den allmänna uppfattningen om fysiska teateruttryck påverkat läroinstitutionerna eller tvärtom? Utbildningarnas mångfald inom de mer fysiska genrerna har breddat diskursen men också möjliggjort och fört fram redan pågående förändringar i den. Det handlar om en ömsesidig påverkan som inte kunnat bli möjlig utan eldsjälar i t.ex. Cirkus Cirkör och Clowner utan gränser.

¹⁴⁹ Dans- och Cirkushögskolan, "Aktuell forskning", http://www.doch.se/web/Aktuell_forskning.aspx, 2011-11-03.

¹⁵⁰ Stockholms Dramatiska Högskola, "A Year of Physical Comedy", <http://stdh.se/utbildningar/program-avancerad-niva-a-o/a-year-of-physical-comedy>, 2011-09-19.

En diskurs i förändring

De teaterformer som bildat egna genrer är framförallt nycirkus, clowning och performance, enligt mina undersökningar. Andra, mer ”traditionella” delar av fysisk teater som t.ex. Grotowskiinspirerad estetik har inte gjort samma resa på teaterfältet. Mina tankar om detta tar utgångspunkt i att sådan form av fysisk teater inte längre ses som någonting nytt och speciellt annorlunda. Den fysiska teatern har blivit uppdelad i två delar och den mer traditionella delen har blivit insluten i det större teaterfältet, det är inte längre någonting separerat från resten av teatervärlden. I teaterhögskolornas skådepelaruutbildningar ses det numera som självklart att studenterna också får utbildning i fysiska teaterformer, trots att det fortfarande finns en separat mimlinje på Stockholms Dramatiska Högskola. Nycirkusen t.ex. har däremot blivit någonting som ses som egen konstform, den har på ett sätt ryckts loss från den mer traditionella fysiska teatern och fått högre status på egen hand. Troligtvis beror detta på satsningarna som gjorts i bl.a. Botkyrka; av Cirkus Cirkör och andra, t.ex. gatuperformance- och gycklargrupper. Stora satsningar på cirkuskurser för barn och ungdomar bidrar också till detta ökade intresse för cirkus. Den fysiska komedin har inte gjort samma statusresa rent generellt, men den har ändå fått mer utrymme och syns mer än den gjort tidigare. Den har fått en egen diskurs och benämns inte så ofta som fysisk teater utan som just clowning, commedia dell’arte osv. Att begreppen så att säga brutit sig loss tyder på en förändring i diskursen även här.

Förskjutningen av den fysiska teatern som begrepp har även att göra med dess nya situation på utbildningsfronten. Och en sådan förändring i diskursen skapar även nya förutsättningar för dess framtida situation; kanske detta gör att begreppet försvinner helt, kanske det spelar ut sin roll inom en snar framtid. Men, behövs det inte då en skiljelinje mellan tal- och textbaserad teater och dess mer fysiska uttryck för att veta vilken typ av teater man talar om? Jag tror inte detta är så problematiskt egentligen, då diskurser och kamperna på de sociala fälten alltid gör att företeelser kategoriseras och klassificeras. Dessa uppdelningar cementeras till slut och blir självklara för oss. Att det fysiska uttrycket blir allt viktigare och mer inkorporerat i den traditionella talteatern ser jag inte som ett hinder för den fysiska teaterns existens. Den kan tvärtom till och med få ännu högre status tack vare att den då når ut till en större publik, den blir så att säga ”normaliserad”.

Konklusion

I uppsatsens konklusion kommer jag sammanfatta både de resultat och tankegångar som uppkommit genom uppsatsens gång samt se hur uppsatsens tema kan utvecklas vidare. Fokus ligger på vilka slutsatser som kan läsas av de empiriska resultaten kombinerat med den teoretiska diskussionen i uppsatsens andra del. Jag kommer även att följa upp både de frågeställningar och den syftesbeskrivning som presenterades i inledningen. Jag har kommit fram till några distinkta huvudspår i mina resultat, nämligen förändringen i begreppets allmänna betydelse, hur begreppet används, den fysiska teaterns förflyttning på fältet, dess alltmer påtagliga uppdelning i seriös och komisk samt de en gång ”udda” fysiska teaterformernas spridning till och påverkan på mer traditionell talteater.

Frågor och svar

Syftet med denna uppsats har varit att undersöka den fysiska teaterns position, hur begreppet formats och hur positionen på teaterfältet ser ut. Denna syftesbeskrivning har jag kretsat kring samt belyst på olika sätt genom hela uppsatsen och jag menar att dessa ambitioner är uppfyllda. Mina frågeställningar har kretsat kring status, diskurs, makt och kultur. Härnäst följer en diskussion som strävar efter att ge svar på dessa frågor.

Jag menar att den fysiska teaterns situation i Sverige idag är ambivalent; å ena sidan syns det fysiska mindre, det är inte uttalat i och med begreppets otydlighet. Å andra sidan har andra teaterformer tagit upp det fysiska i sina uttryckssätt. I det stora hela fortsätter dock de olika fysiska teaterformerna generellt ligga utanför, främst på grund av begreppets pluralism i betydelse. Den fysiska teatern har på grund av sin marginalisering också fått en tydligare identitet, trots dess mångfald. Fysisk teater som samlingsbegrepp innefattar således en mängd olika konstformer som genom sin strävan att bli legitima har skapat sin egen kultur, med egna premisser och habitus.

En av mina frågeställningar handlade om vilka förflyttningar som den fysiska teatern har gjort och vilken status den har. Genom att använda förenklade modeller av Bourdieus teorier om sociala fält har jag visat hur dessa kan användas som ett medel för att visualisera vad som sker på teaterns fält. Jag har försökt göra den fysiska teaterns diskurs mer konkret genom att arbeta på detta sätt. Den fysiska teaterns status är inte jämn utan skiljer sig åt mellan de olika genrer som begreppet innefattar. Fysisk komedi har fortfarande inte samma status som seriös fysisk teater, men på detta sätt

har den utmärkt sig som egen teaterform. Det kulturella kapitalet är måhända mindre för den fysiska komedin, men genom att genrer blandas sker en förflyttning även där. Det gamla och nya, det folkliga och "fina" möts i och med de förskjutningar som sker i användandet av begreppet fysisk teater. Förskjutningarna i sättet att beskriva fysisk teater är tydliga, mer tydliga än jag tidigare trott.

På frågan om den fysiska teatern ligger utanför eller innanför teaterfältet kan jag ge det otydliga svaret: det beror på vilken slags fysisk teater man menar. Det som förr var avant-garde, de mer seriösa fysiska teaterformerna som har sin grund i Grotowski och Artaud t.ex., har till viss del "slukats upp" av den traditionella talteatern, medan andra har fortsatt att hålla kvar vid en mer udda framtoning. Skillnaden mellan fysisk komedi och annan fysisk teater har blivit påtaglig i min undersökning, de inte bara beskrivs på olika sätt, de befinner sig också på olika platser på teaterfältet. De maktförhållanden som går att utläsa genom att använda fältteorin är också en del av det här; fältteorin hjälper till att åskådliggöra vad man tänker om företeelser och vilken status de därigenom får. De relationer som visualiseras genom teorin och dess modeller blir till verktyg för att upprätthålla makt inom t.ex. kanon, trender osv. Uppsatsen har visat hur dessa maktrelationer kan fungera både som statusmarkörer och som "motorer" på fältet.

Vems är diskursen? - Ett maktspel

Enligt den kritiska diskursanalysen går makt och sanning hand i hand. Den sanning som uppsatsen strävat efter är inte oproblematiserad; det jag undersöker måste enligt detta ingångssätt vara skapat av den dominerande kulturen, där makten också ligger. Problemet med en sådan här undersökning är alltså att man omöjligt kan veta om sanningen man sökt efter blivit nådd. Jag kan aldrig veta om mitt mål att försöka komma så nära sanningen som möjligt har uppnåtts. Dock har jag hela tiden haft en diskursanalytisk blick i mitt arbete, och detta har fungerat bra som metodologisk ingång till materialet.

Jag har genom uppsatsen diskuterat identitetens betydelse för huruvida man står utanför eller innanför den dominerande kulturen. Även om jag inte kommit fram till att fysisk teater som begrepp har blivit en tydlig subkultur så har jag visat att ett sådant perspektiv kan användas för att medvetandegöra även positiva sidor som ett utanförskap kan medföra. Uppsatsen har visat att fysisk teater kan ses som en marginaliserad konstform, och då som del av en egen slags kultur som också är förstärkande av ett utanförskap. Detta är en kultur som för samman anhängare av alternativa sce-

niska uttryck där kroppens berättande är i centrum, jag kallar den för *kroppens kultur*. En sådan kultur i en antropologisk mening skulle handla om identitetsskapande, någonting som för samman människor med liknande intressen. Om man känner sig utanför mainstreamkulturen tenderar man att hålla ihop än starkare. Därför ligger det en styrka i just denna strävan bort från den dominanta kulturen. Men detta är så klart inte oproblematiskt, snarare blir det svårare att synas när man befinner sig i teaterfältets periferi. För att kunna påverka samhällets dominerande kultur måste man snarare arbeta inifrån den istället för att attackera den utifrån, om det är en förändring inuti fältet man är ute efter.

Uppsatsen har presenterat kampen om diskursen i förhållande till maktpositioner på teaterfältet. Foucault menade att detta maktspel som diskursen förutsätter inte bara möjliggör utan även är den kraft som skapar det sociala. Kampen på fältet och likaså kampen om diskursen handlar om rörelse. Utan denna dynamik stagnerar inte bara den fysiska teatern utan hela teaterfältet. Om man här drar paralleller till Bourdieus fältteori så kan man konstatera att den dominanta kulturen och dess makt är det som sätter agendan för hur det sociala ska fungera i resten av fältet. Det är så diskursen om vad teater är och bör vara skapas och bibehålls. På ett sätt kan man då säga att diskursen om fysisk teater samt andra mer eller mindre marginaliserade konstformer inte tillhör utövarna själva utan är verket av den dominerande kulturen. Så vems är egentligen diskursen? Om utövare av vissa teaterformer själva väljer att stå utanför, att bli subkulturer, då skapar de en egen marginaliserad diskurs. Dock finns då risken att denna inte blir "godkänd" av det övriga teaterfältet. För att bli erkänd måste man också kämpa på samma fält, spela utifrån dess regler, känna till dess habitus. Först då kan marginaliserade konstformer på allvar ha makten över sin egen diskurs. De diskursiva formationernas roll är påtaglig, även när det gäller teaterfältet och de gränsöverskridande konstformer som finns i dess periferi. Teaterformer i marginalen av det större teaterfältet har ett val; de kan välja att sträva "inåt" mot det större fältet eller så kan de välja att ställa sig utanför och skapa ett eget fält med egna diskurser och egna regler.

Vägar som leder vidare

Mitt mål med uppsatsen var inte att ge konkreta svar på frågor utan snarare att väcka en intressant tankegång, att problematisera och att i denna diskussion hitta nya vägar att belysa en företeelse. Genom att diskutera begreppet fysisk teater som jag gjort i uppsatsen väcks ännu fler frågor. Hur kan

man utveckla detta vidare? Det finns här flera problem för forskningen att lösa, både inom mitt uppsatsämne samt andra närliggande ämnen. Varför är till exempel fysisk teater mycket mer utbredd internationellt, och vad står begreppet för i en sådan internationell kontext? Det är intressant, om än förvånande, att se hur pass lite begreppet tycks användas i Sverige. Har den fysiska teaterns "själ" gått förlorad genom både begreppets och företeelsens förändring? Uppsatsens kombination av teorier från Bourdieu och Foucault är ingen slump, jag tror det är en fruktbar kombination för flera ämnen inom humaniora.

Man kan också fortsätta att arbeta djupare med fältmodellerna, placera in flera genrer och konstarter m.m. I denna uppsats har modellerna främst funnits med för att konkretisera begreppet, som en hjälp att visualisera tankarna hos mig som författare. Diskursanalys används också flitigt inom flera forskningsområden. Det är lätt att förstå varför; genom att försöka förstå hur begrepp skapas och bibehålls får man även ökad kunskap om maktförhållanden och dominans i samhället. En annan möjlig utveckling av ämnet skulle kunna vara att gå vidare in på hur utövare av vissa former av fysisk teater själva ser på sin identitet och var de anser sig stå på fältet eller göra djupare undersökningar av en viss genre som innefattas av begreppet fysisk teater.

Fysisk teater - ett onödigt begrepp?

Jag har kommit fram till att begreppet fysisk teaters konnotationer har förändrats, dess diskurs har blivit annorlunda. Tendensen för alla udda konstformer är att de som förr sågs som avant-garde antingen till slut blir mainstream eller försvinner helt. De blir del av det vedertagna, en del av kanon. När jag nu har vridit och vänt på både begreppet fysisk teater och vad det innebär i praktiken, hur bör det då användas? Det som förvånat mig mest i mitt undersökning är att begreppet inte verkar användas särskilt mycket längre, i alla fall inte i den betydelse och kontext som jag förväntade mig. Andra saker jag kommit fram till är dock föga förvånande; begreppet är mångtydigt och många av dess genrer har förflyttat sig på teaterfältet och är numera snarare en del av den traditionella talteatern än att stå helt vid sidan av. Med detta menas också att den textbaserade teatern även har förändrats mot ett mer experimenterande stadium. De olika teaterformerna eller rättare sagt -traditionerna står inte längre mot varandra, de har på så sätt båda breddats.

Begreppet fysisk teater har både vidgats och avsmalnats på samma gång, någonting som kan tyckas paradoxalt. En breddning kan också tyda på en urvattning av begreppet, men så behöver inte

vara fallet. Alla betydelser förändras och förskjuts med tiden, men det behöver inte betyda att de blir mindre användbara. En öppenhet inför vad begreppet fysisk teater innebär kan istället göra att fler får tillgång till dessa teaterformer, att nyfikenheten inför kroppen som uttrycksmedel ökar och att de därför når ut till en större publik. Den fysiska teatern måste inte bilda ett eget alternativt fält för att synas; genom att dess aktörer kämpar på samma fält som övriga teaterformer medvetandegörs även dessa teaterformer. Men, går inte någonting förlorat i denna metamorfos, själva kärnan, det som en gång gjorde teaterformerna annorlunda? Detta är det största problemet i den här diskussionen, det unika, det som gjort att epitetet fysisk fortfarande används i beskrivningar av spelstil osv. kan vara på väg bort i denna sammansmältning av det traditionella och det annorlunda.

Behövs då begreppet fysisk teater trots att de flesta av de teaterformer som ryms däri inte är ”udda” längre? Jag menar att det fortfarande behövs, trots dess förändring. Det är fortfarande användbart som samlingsbegrepp, för att beskriva en grupp teaterformers uttryck och arbetssätt. Dock fungerar det inte helt tillfredsställande som ett sätt att beskriva en hel diskurs, begreppet behöver vara mer enhetligt för det. Men, genom att använda begreppet som jag har gjort får fenomenen större synlighet, teatergrupperna som arbetar med olika former av fysisk teater får mer tyngd, de smälter inte bara in i mainstreamfåran. Även ett sådant här medvetet, om än problematiskt, användande av fysisk teater som en egen diskurs lyfter fram företeelsen, trots att en del av dessa teaterformer inte längre tycks ligga under begreppets namn. Jag menar att det dröjer länge innan begreppet blir överflödigt. Det finns fortfarande användningsområden för fysisk teater som begrepp, trots att förskjutningar i hur företeelsen beskrivs har orsakat förändringar i själva fenomenet och dess status.

Referenser

Otryckta källor

Föreställningar

Kungliga Dramatiska Teatern, *Två herrars tjänare*, Stockholm 2011-09-07

Internet

Botkyrka kommun, <http://www.botkyrka.se>, 2011-11-17

Bouffonteatern, <http://www.bouffonteatern.com>, 2011-10-18

Byteatern, "King of Hearts is Off Again/Line of Return",
<http://byteatern.se/forestillinger/gastspel/king-of-hearts-is-off-again-line-of-return>, 2011-10-24

Cirkus Cirkör, "Lediga jobb", <http://cirkor.se/content/jobb-och-castings-0?language=sv>, 2011-10-18

Cirkus Cirkör. "Om Cirkör", <http://cirkor.se/node/110?language=sv>, 2011-10-18

Dans- och Cirkushögskolan, "Aktuell forskning", http://www.doch.se/web/Aktuell_forskning.aspx, 2011-11-03

DN, "Två herrars tjänare' på Dramaten",
<http://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/tva-herrars-tjanare-pa-dramaten-stora-scenen-stockholm>, 2011-12-01

DN:s På Stan, "Mycket att säga", <http://www.pastan.nu/scen/mycket-att-saga-1.12260>, 2011-10-18

Expressen, "Två herrars tjänare: Dramaten",

<http://www.expressen.se/kultur/1.2549401/tva-herrars-tjanare-dramaten>, 2011-12-01

Göteborgs stadsteater, "Uppgifterna",

<http://www.stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/-20112012-/uppgifterna/>, 2011-10-18

Helsingborgs stadsteater, "Klungan & Birgitta Egerbladh",

<http://www.helsingborgsstadsteater.se/arkiv-/klungan-birgitta-egerbladh-se-oss-flyga-over-scenen-i-fruktansvarda-hastigheter/>, 2011-10-18

Institutet för Scenkonst, "Om oss", <http://www.institutetforscenkonst.com/omoss.htm>, 2011-10-18

Kulturbloggen, "Goldonis 'Två herrars tjänare' med Morgan Alling bjuder på fest på Stora scenen",

<http://kulturbloggen.com/?p=40409>, 2011-12-01

Kulturnät Sverige, "Länsteatrar", <http://www.kultur.nu/Teater/Teatrar/Lansteatrar/index.asp>, 2011-10-14

Kungliga Dramatiska Teatern, "Inför besöket", <http://dramaten.se/Dramaten/Infor-Besoket/>, 2011-11-21

Kungliga Dramatiska Teatern, "Två herrars tjänare",

<http://dramaten.se/Dramaten/Forestallningar/TVA-HERRARS-TJANARE/>, 2011-10-06

Malmö stadsteater, "Den hypnotiska tapeten",

http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/877/, 2011-10-18

Malmö stadsteater, "Kung Oidipus",

http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/870/, 2011-10-18

Micke Klingvalls hemsida, <http://klingvall.com/s/s-index.htm>, 2011-10-18

Musik- och Teaterbiblioteket, "Onlinekatalog", <http://katalog.muslib.se/wsSearch.Asp>, 2011-09-22

Nummer, <http://www.nummer.se>, 2011-09-20

Nummer, "Recension av I väntan på Godot på Helsingborgs stadsteater Storan",
http://nummer.se/Templates/Review___10218.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20

Nummer, "Recension av Lagarna på Teater Galeasen",
http://nummer.se/Templates/Review___9594.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20

Nummer, "Recension av Mary Kingsley på Tokalynga teaterakademi",
http://nummer.se/Templates/Review___6445.aspx?epslanguage=EN, 2011-09-20

Nummer, "Recension av Två herrars tjänare på Dramaten",
http://nummer.se/Templates/Review___10232.aspx, 2011-09-20

Quarto Physical Theatre, "Kompaniet", http://www.quartotheater.com/kompani_se.html, 2011-10-18

Riksteatern Halland, "Sirqus Alfons TV",
<http://riksteaternhalland.se/forestallningar/sirqus-alfons-tv/>, 2011-10-18

Stockholms Dramatiska Högskola, "A Year of Physical Comedy",
<http://stdh.se/utbildningar/program-avancerad-niva-a-o/a-year-of-physical-comedy>, 2011-09-19

Stockholms Dramatiska Högskola, "Konstnärlig forskning",
<http://stdh.se/forskning/konstnarlig-forskning>, 2011-09-19

Stockholms stadsteater, <http://www.stadsteatern.stockholm.se/>, under "Pjäser", 2011-10-18

Subtopia, "Fokusområden - cirkus och film",
<http://subtopia.se/film-cirkus.php?PHPSESSID=6f2455b689d6dfa10d9b4ece84d293dd>, 2011-11-03

Svenska Dagbladet, ”Recension: Två herrars tjänare”,

http://www.svd.se/kultur/scen/fallandets-mastare_6441200.svd, 2011-12-01

Teater Västernorrland/Scenkonstbolaget, “Daff-Daff fixar lunchen!”,

<http://www.scenkonstbolaget.se/daffdafffixarlunchen>, 2011-10-24

Teater Västmanland, “Föreställningar”,

http://www.teatervastmanland.se/aktuella_forestallningar.asp?n1=0&n2=3, 2011-10-24

Örebro länsteater, “Alkohjulet”, <http://www.lansteatern.se/forestallningar/108-alkohjulet.aspx>,

2011-10-24

Östgötateatern, “Repertoar”,

<http://www.ostgotateatern.se/Article.aspx?m=74&m1=36059&a=646346>, 2011-10-24

Arkiv

Musik- och Teatermuséets arkivdepå i Gäddviken, Nacka, 2011-10-11

Filmer

Clowner utan gränser i Kenya, http://www.skratt.nu/cug/projekt_och_turneer/avslutade/kenya,

2011-10-10

Clowns without borders i Sydafrika, <http://www.youtube.com/watch?v=Ho2FN8EvPbM>, 2011-10-

18

Filmer ur Romeo & Julia och Macbeth, <http://schtunk.se/?id=489>, 2011-10-18

Lasse Beischer på Angereds teaters 30-årsjubileum,

http://www.youtube.com/watch?v=o_dRSyM4fNc, 2011-10-18

Tryckta källor

Tidskrifter

Nordic Theatre Studies: yearbook for theatre research in Scandinavia, nummer 22, Köpenhamn 2010

Peripeti, tidskrift for dramaturgiske studier, nummer 15, Århus 2011

Teatertidningen, nummer: 1991:1, 1991:2, 1991:3, 1992:1, 1997:1, 1997:2, 1999:1, 2001:3, 2004:1, 2001:2, 2004:3, 2007:1, 2011:1, 2011:2 och 2011:3, Stockholm

Litteratur

Alsmark, Gunnar [red.], *Skjorta eller själ: Kulturella identiteter i tid och rum*, Lund 1997

Areskoug, My, *Den kroppsligt tänkande skådespelaren: om mim och mimutbildningen på Teaterhögskolan i Stockholm genom Stanislav Brosowski*, Stockholm 2007

Artaud, Antonin, *The Theatre and its Double*, London 2005

Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London 2000

Bourdieu, Pierre, *Kultur och kritik*, Göteborg 1992

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, Stockholm 1993

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, Columbia 1993

Conroy, Colette, *Theatre & the Body*, Hampshire/New York 2010

- Fava, Antonio, *The comic mask in the commedia dell'arte*, Evanston 2007
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning*, Stockholm/Stehag 1993
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, Lund 2002
- Fowler, Bridget [red.], *Reading Bourdieu on Society and Culture*, Oxford 2000
- Grenfell, Michael [red.], *Pierre Bourdieu Key Concepts*, Durham 2009
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York 2002
- Keefe, John & Murray, Simon [red.], *Physical Theatres: A Critical Reader*, Oxon/New York 2007
- Lagerström, Cecilia, *Former för liv och teater: Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*, Hedemora 2003
- Lecoq, Jacques, *The Moving Body: Teaching creative theatre*, London 2002
- Shepherd, Simon, *Theatre, Body and Pleasure*, London/New York 2006
- Shepherd, Simon & Wallis, Mick, *Drama/Theatre/Performance*, London/New York 2004
- Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, Essex 2001
- Westerling, Kalle, *La dolce vita: trettio år med drag*, Stockholm 2006
- Winther Jørgensen, Marianne & Philips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund 2000
- Wizelius, Tore & Lindberg, Stefan, *På slak lina: ett reportage om arbete, konst och liv på cirkus*, Stockholm 1985
- Wåhlberg, Per Arne, *Cirkus i Sverige: Bidrag till vårt lands kulturhistoria*, Stockholm 1992

Öhlander, Magnus [red.], *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt*, Lund
2005