

Forskningsartikel

Andra sidan i Borlänge

Pandemins konsekvenser för en postapokalyptisk sommarteater

Daniel Fredriksson

This article describes the production of a regional theatre play during the pandemic spring and summer of 2020. The aim of the study is to exemplify and shed light on the complex ways that the Covid-19 pandemic and restrictions has affected creative practices and institutions, and specifically their processes of change. The research question is: Which consequences did the pandemic have for the production processes of Dalateatern's play *Andra sidan*? The pandemic can be said to have simultaneously worked as a defender and challenger of status quo. While it was used to legitimize and uphold stable structures and working methods, it also made possible tactical deviations from work related norms and routines. It can be described as a constant tactical mode, which for some workers seem to have been overly negative and stressful, but for others has been a positive and joyful experience, an artistic and creative horizon of possibility.

Keywords: theatre, production, corona, strategy, tactics

I den här artikeln beskrivs arbetet med en regional teateruppsättning som producerades och spelades under pandemivåren och -sommaren 2020. Syftet med undersökningen är att exemplifiera och synliggöra de komplexa sätt som coronapandemin och restriktionerna påverkat kreativa verksamheter och institutioner, samt att diskutera hur pandemin kan påverka teaterinstitutioners förändringsarbete. Artikelns övergripande frågeställning är: Vilka konsekvenser hade covid-19-pandemin för de olika produktionsprocesser som ingick i Dalateaterns uppsättning *Andra sidan*? Pandemin och restriktionerna kan paradoxalt nog sägas ha fungerat både som strategiska försvarare av status quo och taktiska utmanare av detsamma. Samtidigt som pandemin kunde användas för att legitimera stabila strukturer och arbetsmetoder, tvingade den fram avsteg från vissa av arbetets normer och rutiner. Pandemin försatte medarbetarna i ett slags pågående taktiskt läge, som av vissa medarbetare upplevdes som framför allt negativt och stressande, men av andra som en positiv, lustfylld upplevelse, som en konstnärlig och kreativ möjlighetshorisont.

Nyckelord: teater, produktion, corona, strategi, taktik

Här har jag alla lösa ord, alla pusselbitar till deras hemligheter. Jag är den, skuggan som finns överallt och ingenstans, trubaduren som vet allt men ingen känner. Jag ska leda er fram här i denna berättelse.

(manusutdrag, *Andra sidan*)

Så löd några av Ciceronens inledande ord i Dalateaterns uppsättning *Andra Sidan* som jag tillsammans med min kollega, Åsa Linder, följde som en del i ett samverkansprojekt mellan Dalateatern och Högskolan Dalarna. Under detta följeforskningsprojekt har vi observerat arbetet med uppsättningen, från det första trevande mötet med det så kallade "konstnärliga teamet" våren 2019 till premiären i juni samma år.

Den storslagna utomhusföreställningen var tänkt att spelas under halva sommaren, med mängder av medverkande på scen in för en stor publik. Den skulle ha ramats in av ett slags marknadsplats eller festivalområde där idéer, musik, kulturuttryck och berättelser skulle presenteras av och för Borlänges föreningsliv och civilsamhälle i anslutning till varje föreställning. Detta realiserades dock aldrig. I mars 2020 lamslogs nämligen världen av covid-19-pandemin och stora delar av kultursverige tvärstannade. I mars begränsades deltagarantalet vid offentliga evenemang genom regeringsbeslut baserade på Folkhälsomyndighetens rekommendationer, först till 500 personer och senare till 50 (Regeringskansliet 2020a). Dessutom rekommenderades privatpersoner att undvika aktiviteter som inte ansågs vara absolut nödvändiga.

För kultursektorn blev konsekvenserna ödesdigra. Debatten rörde möjligheterna till olika typer av extra krismedel och bidrag till kulturen, men också det som många kulturutövare uppfattade som dubbla måttstockar gentemot kulturen i jämförelse med andra näringsområden (t.ex. Gardell 2020). I praktiken ställde många teaterinstitutioner och frilansteartrar under den här perioden helt in sina planerade teaterproduktion. Dalateatern valde dock att fortsätta med den teaterproduktion som artikeln handlar om, och en intensiv period av övervägningar, överläggningar och beslutsfattande vidtog.

Den här artikeln beskriver arbetet med uppsättningen *Andra sidan*, inklusive dess arbete med att anpassa sig till en helt ny situation, liksom dess plats i Dalateaterns större utvecklingsprojekt *Stad & Land*. Den övergripande frågeställning jag söker besvara är: Vilka konsekvenser hade covid-19-pandemin för de olika produktionsprocesser som ingick i Dalateaterns uppsättning *Andra sidan*? Artikeln syftar till att låta uppsättningen exemplifiera och synliggöra de komplexa sätt som pandemin och restriktionerna påverkade kreativa verksamheter och institutioner, men också att föra en diskussion om hur pandemin kan påverka den typ av förändringsarbete som det aktuella utvecklingsprojektet *Stad & Land* syftade till.

Material, metod och teori

Materialet utgörs i första hand av medföljande/deltagande observationer och intervjuer. Som kontextualiserande material ingår också utåtriktat material som hemsidor, programblad och recensionersamt mer eller mindre internt material som manus, ansökningshandlingar och videodokumentationer av föreställningar. Merparten av observationerna och intervjuerna ägde rum mellan mars och juni 2020, då vi observerade hela processen från förberedelser och repetitioner till premiär och föreställningar. Ett mindre antal observationer och intervjuer genomfördes också under 2019, och kompletterande intervjuer utfördes från oktober 2020 till augusti 2021. Vi intervjuade representanter från de konstnärliga, tekniska, administrativa och ledande yrkesroller som ingick i uppsättningen, inklusive skådespelare, kostymdesigners, projektledare, teaterchef, ungdomsgrupp med mera. Totalt 22 intervjuer genomfördes. Vi har vid de flesta tillfällen observerat passivt, men vid några tillfällen intagit mer aktivt deltagande roller, exempelvis vid olika typer av dramapedagogiska övningar.

Trots att den produktionsprocess som undersökningen studerar har genomförts under en begränsad period och med tydliga ramar så visade den i sig vara mycket komplex. I kombination med de förändrade förutsättningar som pandemin och restriktionerna medförde kan materialet sannerligen beskrivas som *stökigt* (Law 2004; Scoles 2018). Denna ”stökighet” orsakades inte bara av det stora antalet individer som var inblandade i processen, utan också av att arbetet bedrivits på olika platser, av aktörer i olika roller, åldrar, bakgrund och

skiftande formell och informell relation till teater som praktik respektive institution. Till följd av pandemin kännetecknades processen av ständiga diskussioner och anpassningar till en föränderlig omvärld, vilket därtill skapade osäkerhet och stora praktiska och ekonomiska problem både för Dalateatern och de olika aktörer som verkade inom den. Samtidigt noterade jag att medarbetarna tog sig an situationen med hög energi och glädje, trots osäkerheten om huruvida processen alls skulle leda till något resultat. Vi har inspirerats metodologiskt av aktörs-nätverksteori (ANT) och Pripp och Kamaras kinetiska kulturanalys (2010: 47), och betraktat teateruppsättningen som undersökningens objekt. Vi har därmed placerat uppsättningens omvandlingar och omladdningar i centrum för undersökningen, liksom hur den påverkat och påverkats av det kulturella sammanhang den är en del av. Inspirerade av aktör-nätverksteori intresserade vi oss i materialinsamlingen också för icke-mänskliga aktörer (Latour & Wennerholm 1998), som till exempel scheman, ansökningshandlingar och visionstexter.

För att diskutera och analysera dessa komplexa aspekter av pandemins konsekvenser på teaterarbete används bland annat Michel De Certeaus begreppspar *taktik* och *strategi*. Lars Kaijser beskriver de Certeaus strategibegrepp som ”de regler och fastslagna rutiner som ger upphov till institutionaliserade rumsligheter där vissa handlingar är tillåtna och möjliga och andra inte” (2007: 64). Taktiska praktiker utnyttjar, livnär sig på och begränsas av strategierna (de Certeau 1984; Hyltén-Cavallius 2005: 38). Begreppen blir intressanta i relation till teaterinstitutionen, som på en och samma gång är en *stabil plats*, en institution i strategisk makt-position, och en arena för taktiskt handlande. Några andra begrepp inkluderas också i analysen: Van Leuweens (2005) förståelse av *meningspotential* och *affordans* används för att diskutera hur pandemin potentiellt kan ha ändrat tolkningsramen för uppsättningens innehåll och organisationsteoretiska perspektiv på så kallade *gränsobjekt* (Star & Griesemer 1989; Scoles 2018) används i en diskussion om organisering genom processplaner.

Bakgrund och kontext: Teateruppsättningen *Andra sidan*

Teateruppsättningen *Andra sidan* sattes upp av Dalateatern inom det treåriga utvecklingsprogrammet ”Stad & Land – i Dalarna och Världen”. Projektet, som initierats och drivs av Dalateatern och finansierats av Statens kulturråd, omfattar tre teateruppsättningar som relaterar till varandra produceras och framförs, en varje år, varav *Andra sidan* utgör den första. En uttalad drivkraft inom projektet är lusten att uppleva vad man kallar för ”kreativa krocker” som ett sätt att skapa nya arbetssätt och uttryckssätt. Detta går tillbaka till en uppfattning som är synlig i materialet där teaterinstitutionen beskrivs som en plats som är fast i sina invanda processer och metoder, samtidigt som teater också ses som en viktig kraft för samhällsförändring.

Hanna Wittrock använder i sin avhandling metaforerna ”nyckel” och ”låst port”, där nyckelmetaforen beskriver de positiva förändringseffekter som teater förväntas ha, och ”den låsta porten” de konservativa aspekter som hon identifierar i institutionen (Wittrock 2011).

Stad & land-projektet tar sin utgångspunkt i Borlänge, som utgör både spelplats och område för förberedande research. Borlänge beskrivs i projektansökan som en plats i mellanförskap mellan stad och land, där frågor om klass och nationalism blir viktiga. Projektbeskrivningen lyfter fram stadens historik som arbetarstad i relation till ”kunskapsstaden” Falun, samt Borlänges relativt höga andel invandrade invånare och en stark extremhöger. Den *konceptuella* utgångspunkten i Stad & land har därför blivit tre bärande begrepp som förväntas genomsyra uppsättningarna: *klass*, *mellanförskap* och *nationalism*.

I visionstexterna och våra inledande samtal förmedlades också ett underliggande antagande om att begreppen relaterar till varandra genom platsen. Borlänge betraktades som en konvergenspunkt där begreppen aktualiserades. Strategin för att ”låsa upp portarna” i Dalateaterns projekt blev att knyta ett ”konstnärligt team” till projektet, med tre nyckelpersoner som inte tidigare hade arbetat med Dalateatern som skulle följa projektet genom hela treårsperioden och skapa tre fristående scenkonstproduktioner. *Andra sidan*, den första av de tre, utformades som en sommar-teater som framfördes i juni 2020 på en utomhusscen vid Folkets Hus i Borlänge. Förutom Dalateaterns egna skådespelare medverkade en grupp ungdomar samt två musiker på scenen.

Uppsättningen *Andra sidan*, vars manus skrevs av en av medlemmarna i det konstnärliga teamet, kan beskrivas som en postapokalyptisk dystopi. Berättelsen utspelar sig i en stad som i vissa avseenden liknar Borlänge. Centralt finns ett vattenverk som försörjer staden med det åtråvärda dricksvattnet. Sötvatten är nämligen en bristvara då uppsättningens värld härjas av klimatförändringar och människor är på flykt. Där finns en samhällsordning som skiljer människor åt. Folket i staden är uppdelade i ”Nordsidan” och ”Sydsidan” och de bor på olika sidor av en förgiftad älv. På Nordsidan finns de etablerade, människor som bött i staden i generationer och som trots rådande omständigheter har det förhållandevis välbeställt. Sydsidan bebos av människor som flytt undan miljökatastrofer och betraktas som andra klassens medborgare av Nordsidan. Det är denna maktobalans som driver intrigen. Uppsättningen följer ett klassiskt upplägg där två unga människor, Sim och Sam, från dessa antagonistiska grupperingar inleder en relation som för alltid kommer att påverka det samhälle och system som de är födda in i. En tidig arbetstitel på uppsättningen var talande nog ”Romeo och Julia i Borlänge”.

Teaterproduktionens strategi: Förarbete, kollationering och repetitioner

Flera separata men relaterade och ömsesidigt konstituerande processer kan sägas ha föregått

repetitionsperioden. Dessa processer konstitueras i sin tur gemensamt av vad man med de Certeau (1984) skulle kunna beskriva som teaterproduktionens *strategi*. Trots viss variation mellan produktioner följs institutionens förutbestämda rutiner, som görs stabila genom att de läggs fast i planeringsdokument och så kallade ”processplaner” (övergripande scheman). Tydliga deadlines och hållpunkter skapar en förutsägbarhet som uppfattas som nödvändig för att driva ett så stort och kostsamt projekt som en institutionsteaters sommar-teater är.

En ny process i sammanhanget var det konstnärliga teamet för Stad & land-projektet. Teamet träffades ett antal gånger från och med maj 2019, då de tre bärande begreppen klass, mellanförskap och nationalism diskuterades. En ”uppstartskonferens” för hela projektet Stad & land hölls i oktober 2019, där bland annat tre föreläsare utgick från vart och ett av dem. De flesta av Dalateaterns medarbetare medverkade och fick ta del av en gemensam lista med böcker som förväntades ha koppling till projektet. Den bok som präglade samtalen tydligast var Qaisar Mahmoods *Jakten på svenskheten* (Mahmood 2012). En annan process kombinerade research med arbetet med den ungdomsgrupp som skulle medverka. Dalateaterns dramapedagog och manusförfattaren träffade ungdomar i Borlänge och samlade in deras berättelser, bland annat om grupperingar och platstillhörighet. Dramapedagogen rekryterade några av dessa ungdomar, och började arbeta med teaterövningar under hösten. Under våren riktades arbetet tydligare mot uppsättningen, under ledning av regissören.

Samtidigt pågick arbetet med manuset som i sin tur gav upphov till olika aktiviteter hos Dalateaterns personal. Manusförfattaren skickade ett tidigt manusförslag under hösten. Regissören och manusförfattaren processade manuset som därefter delades med skådespelarna och de som har konstnärliga roller i uppsättningen – scenograf, maskör, kostymdesigner, musiker med flera. Utifrån den texten och de efterföljande revideringarna skapades förslag till utformning av de olika aspekterna av uppsättningen. Arbetet stämades av vid återkommande produktionsmöten, med ett antal viktiga hållpunkter eller *grindar* som det ibland kallas inom projektplanering (Wenell 2001), bland annat ”rammöte”, ”förteknisk kollationering” och ”teknisk kollationering”. Detta arbete redovisades vid repetitionsperiodens start, vid en av produktionens viktigaste sammankomster: kollationeringen.

Kollationering är ett viktigt och speciellt tillfälle i en teaterproduktion. Då presenteras och diskuteras uppsättningen, dess manus och övergripande tematik för teaterns ensemble och övrig personal. Oftast är detta en intern händelse där regissör och eventuellt manusförfattare berättar om uppsättningen, där de tekniska och konstnärliga rollerna visar hur långt de har kommit med arbetet och där ensemblen läser igenom manuset gemensamt, ofta för första gången. Ibland kan kollationering

organiseras som offentliga event av mer marknadsförande karaktär där pressen bjuds in för att få en förstahandsblick av den kommande uppsättningen, som tidsmässigt kan skifta från ett par timmar till flera dagar (jfr Wittrock 2011: 202). I det här fallet deltog inga utomstående, och kollationeringen genomfördes uppdelad på en kväll plus en halvdag, på två olika platser. Kvällen den 31 mars genomfördes en genomläsning av manuset i en teaterlokal i Borlänge, och dagen efter fortsatte kollationeringen på Dalateatern i Falun. Här blev det tydligt att det inte skulle bli en ”vanlig” kollationering. När vi kom till det första tillfället möttes vi nämligen av flaskor med handsprit och plasthandskar. Stämningen i lokalen var laddad och väldigt speciell och det rådde stor osäkerhet och spänning kring hur man skulle bete sig. Fick man prata med varandra? Skulle det ens kunna bli någon föreställning?

Teaterchefen tog till orda och betonade att det var viktigt att vi följde restriktionerna samtidigt som vi skulle göra allt för att nå målet. Hon poängterade att vi var 32 personer i lokalen vilket var tillåtet enligt de dåvarande reglerna. Manusförfattaren höll därefter ett kort tal via länk, eftersom hon befann sig i Stockholm på grund av pandemin. Efter en uppvärmningsövning lästes manuset igenom. Avslutningsvis spelade musikererna upp lite av den musik de jobbade på. Musiken var tung och industriell och föreföll märkligt nog lika kongenial med den berättelse som vi precis hade fått höra uppläst för oss, som med den märkliga situation som världen precis hade hamnat i.

Dagen efter samlades Dalateaterns personal, förutom ungdomarna, på Dalateatern. Corona-situationen märktes även här, men det var inte alls samma spända

laddning i lokalen. Detta var mycket tydligare en *arbetsplats* och det infann sig, trots att vi var utplacerade på stolar över hela lokalen för att kunna hålla avstånd och flera var med över länk, ändå en känsla av ”business as usual”. Fokus riktades nu inte på uppsättningen som helhet, utan snarare på att beskriva de tekniska och konstnärliga funktionernas arbete, till exempel scenmodeller, kostymskisser och maskörens så kallade *moodboard* (en samling bilder hämtade från filmer, modemagasin med mera som tydliggör den konstnärliga/estetiska inriktningen i arbetet).

Repetitionerna påbörjades trots att ingen visste om uppsättningen skulle kunna spelas. Precis som vid kollationeringen delades repetitionerna upp mellan Falun och Borlänge, där repetitionerna i Falun kretsade kring skådespelarens ensemblen och Borlängeträffarna fokuserade på ungdomarnas process. Tekniker hade i båda repetitionsrummen byggt upp identiska gradängar och scenutrymmen som motsvarade de ytor som beskrivits i scenografens scenmodell. Två mindre ”flytande” scener, samt en avsats med stegar längs efter baksidan hade satts upp. Vit tejp på golvet markerade scenens kanter. Restriktionerna satte gränser för hur många personer som kunde befinna sig i lokalen samtidigt och gjorde därför att hela ensemblen inte skulle kunna träffas förrän någon vecka innan premiären. Vid ett av de första repetitionstillfällena diskuterades situationen. Hur skulle man hantera det – skulle man repetera med munskydd eller visir? Eftersom munskydden ännu inte hade kommit bestämdeman sig för att hålla avstånd. Detta gav också upphov till funderingar och förhandlingar. Det rådde osäkerhet både om hur långt avståndet skulle vara, och om hur långt



Bild 1: Ögonblicksbild från repetition av Andra sidan. Foto: Daniel Fredriksson.

ett visst avstånd egentligen är – och var skulle man mäta ifrån?

De flesta medarbetare var positiva till restriktionerna, men upplevde samtidigt att de ibland krockade med centrala aspekter av skådespelets praktik. Även om ingen avsåg att fysiskt röra vid varandra så arbetade skådespelarna och regissören ofta nära varandra utan att tänka på det. I en scen då en av karaktärerna skulle hjälpa en annan upp, påminde regiassistenten om att de måste hålla avstånd. De förväntades repetera rörelsen ”som om” de var nära varandra. Någon beskrev det som att de fick göra det ”som en jedi-krigare”. Detta upplevdes gå på tvären med själva kärnan i skådespelet, som uppfattades som en fysisk, taktill, kroppslig praktik där beröring och närhet är betydelsefullt. När munskydd senare introducerades menade flera skådespelare att det var svårt att uttrycka känslor med munskydd ”Du får *tänka* dina känslor! Två bokstäver ger mest spott, b och f... så undvik dem!” replikerade regissören. På samma sätt uttryckte annan konstnärlig personal att munskydden och visiren skapade svårigheter i deras arbete, till exempel blev det svårt att få en uppfattning om hur smink och kostym skulle se ut på scen.

Konflikt och friktion i processerna

Lite generaliserande kan man karakterisera produktionen av uppsättningen *Andra sidan*, och kanske de flesta teaterinstitutioners produktioner, som en rörelse från separation till enhet, där de olika grupperna av aktörer succesivt närmade sig varandra. Detta kan sägas ingå i teaterproduktionens strategi, men genom pandemin blev denna konsolidering fördröjd, och kanske försvagad. Innan repetitionsperioden började utförde ungdomarna ett eget arbete, först med dramapedagogen och därefter med regissören. Skådespelarna bearbetade manus och kostymdesigner, maskör, scenograf, ljudtekniker, musiker med flera hade sina separata processer. Som en följd av restriktionerna dröjde det till genomdragen ett par dagar innan premiär innan processerna till fullo fördes samman. Först då var ljudet som det skulle, mask och kostym var på plats, manuset var färdigbearbetat och koreografiska rörelser definierade.

Hur länkades dessa grupperingar samman? Alla dessa små ”bubblor”, delprocesser, sammanlänkades under produktionsperioden genom olika kontaktytor – de konstnärliga funktionerna hade produktionsmöten, skådespelarensemblen mötte olika funktioner i så kallade processmöten och temporära sammankomster hölls då det behövdes. I alla verksamheterna var *regissören* en nyckelaktör i egenskap av arbets- och projektledare, och beskrevs som ”spindeln i nätet”. De bärande begreppen *mellanförskap*, *klass* och *nationalism* kan sägas vara det som länkade samman utvecklingsprojektet Stad & lands konstnärliga team med teaterledningen. Skådespelarna, ungdomarna och övrig konstnärlig och teknisk personal uttryckte dock samtliga att de hade ganska litet engagemang för och information om det övergripande projektet. För dem blev istället idén om uppsättningen

realiserad genom *manuset* samt de olika planeringsdokumenten, framför allt *processplaner* och *veckoscheman*. Sådana dokument kan beskrivas som *gränsobjekt* (Star & Griesemer 1989) som möjliggör mediering mellan aktörer med olika fokus, perspektiv och, ibland, målsättningar. De kan beskrivas som centrala för att realisera teaterproduktionens strategi, där olika aktörer förväntas arbeta parallellt mot ett gemensamt mål, utan att nödvändigtvis känna till varandras arbete på djupet eller ha daglig kontakt.

Repetitionstillfällena karakteriserades av en slags inkännande förståelse mellan skådespelare, regissör och övriga aktörer. Skådespelarna och regissören hade gjort en överenskommelse om att inte fokusera på problem eller förändringsförslag under repetitioner eller möten där ungdomarna var med. Istället användes det återkommande så kallade ”processmöten” för att ta upp sådant som uppfattades som problematiskt. På dessa möten deltog inte ungdomarna. Detta möte var också det första tillfället som jag förstod att manuset var en källa till känslomässig oro, framför allt hos skådespelarna. Manuset beskrevs i intervjuer som svårförståeligt, som att det saknade ”tydliga situationer”, och ”drivkrafter” och innehöll ”viljor som krockar”. Enligt manusförfattaren var dock manuset skrivet med en helt annan arbetsprocess i åtanke än den som realiserades. Hon menade att manuset var tänkt som ”skissen, planen, tanken, grundidén”. Enligt manusförfattaren var alltså ambitionen att manuset skulle ha arbetats fram tillsammans med ensemblen av unga och vuxna skådespelare, att hon skulle ha varit på plats och ”processat” med skådespelarna, och arbetat fram manuset utifrån det ursprungliga manusutkastet. Det verkar handla om att manusförfattaren, regissören och skådespelarna hade olika uppfattningar om hur arbetet skulle växa fram, och olika förståelser av vad som avses med bearbetning av ett manus.

Osäkerheten kring i vilken utsträckning hon skulle få medverka i skådespelarnas och ungdomarnas manusbearbetningsprocess, kan också i någon mån relateras till de olika gränsobjekten, exempelvis processplanerna – komplexa Excel-ark med många förkortningar och information som inte på ett enkelt sätt kan förstås för en utomstående. En av gränsobjektens aspekter är deras *tolkningsflexibilitet* (Star & Griesemer 1989), att de innehar en viss tvetydighet som gör att de fungerar i olika sociala kontexter. Men detta gör också att de kan inbjuda till olika tolkningar, och samtidigt ge ett intryck av att förutsättningarna är stabila – av att strategin är redan lagd. Ofta beskrivs gränsobjekt som ”broar”, mediatorer med odelat positiv verkan, men som Star (2010) och Oswick och Robertson (2009) poängterar är dessa artefakter ofta arenor för konflikt och motstridiga intressen, och kan lika gärna som att överbrygga hierarkier och motsättningar, vara ”labyrinter” som förstärker motsättningar och förvirrar relationer.

I intervjuerna dyker pandemin hela tiden upp som en faktor i problematiken kring manuset. Det uttrycktes att det även nu i efterhand upplevdes som oklart när i processen som pandemin hade "slagit till" och börjat påverka relationerna. Deltagarna uttryckte en osäkerhet inför om saker och ting skedde "på grund av Corona eller [...] på grund av hur det här är uppbyggt".

Pandemin görs till förklarande orsak till de olika situationerna som uppstår. Ur en aspekt kan man se det som att pandemin, från alla håll, möjliggjorde en slags legitimering (jfr Gerholm 1985) av de osäkerheter och brott i kommunikationen som uppstod, som ett försvar för den rådande verklighetsuppfattningen, strategin, och sättet att arbeta, eller som en förklaring till varför man inte förmått utmana teaterproduktionens strategi. En annan aspekt som gjorde att dessa motstridigheter aldrig uttalades på något tydligt sätt, var överenskommelsen om att "hålla enad front" under repetitioner och möten då ungdomsgruppen var närvarande. Man kan fråga sig i vilken grad detta upplägg motverkat den vision om "kreativa krokar" som flertalet gånger beskrivs som önskvärda av det övergripande Stad & land-projektet? Det kan jämföras med den logik om "samverkan" som Fredriksson tidigare har diskuterat som verkande för upprätthållande av status quo inom kulturpolitiska diskurser (2018: 98). Ett system som premierar uppehållande av konsensus, kommer per definition att vara trögrörligt och motståndskraftigt mot såväl taktiskt handlande som förändringsarbete. Trots allt syftade ju delar av Stad & land-projektet till att "läsa upp" teaterns trögrörliga dörrar (Wittrock 2011). Något som är tydligt är att

pandemin spelade en stor, och något paradoxal, roll i detta arbete.

Pandemins konsekvenser: Taktik och meningspotential

Teaterproduktionens strategi blev utmanad av den uppkomna situationen med pandemin, vilken kan sägas ha tvingat in teaterns medarbetare och ledning i ett slags pågående taktiskt modus. Längre var det oklart vad som överhuvudtaget skulle hända med uppsättningen. Researchen var gjord och manuset var skrivet. Ungdomsgruppen hade jobbat under hösten och vintern med uppsättningen som mål. Dalateaterns planering var fastslagen, kontrakt skrivna och lokaler bokade. Även om de svenska restriktionerna var lättare än i andra länder så framstod det som osannolikt att det skulle vara möjligt att spela för publik bara några månader senare. Då det tillåtna antalet människor i en och samma lokal genom ett regeringsbeslut 27 mars 2020 (Regeringskansliet 2020a) reducerades till 50, så var problemet ett faktum. Det planerade antalet i publiken uppgick till flera hundra per föreställning. Ett tag diskuterades möjligheten att senarelägga föreställningarna, vilket snart även det verkade omöjligt då vissa av de inblandade aktörerna, bland annat ungdomarna, skulle ha andra åtaganden då. De extraordinära förutsättningarna skulle tillåta att nya planer gjordes, och kontrakt skulle kunna omförhandlas. För en tid såg det ut som att de skulle ställa in uppsättningen, men vad skulle de göra istället? Flera av Dalateaterns fast anställda personal föreslog

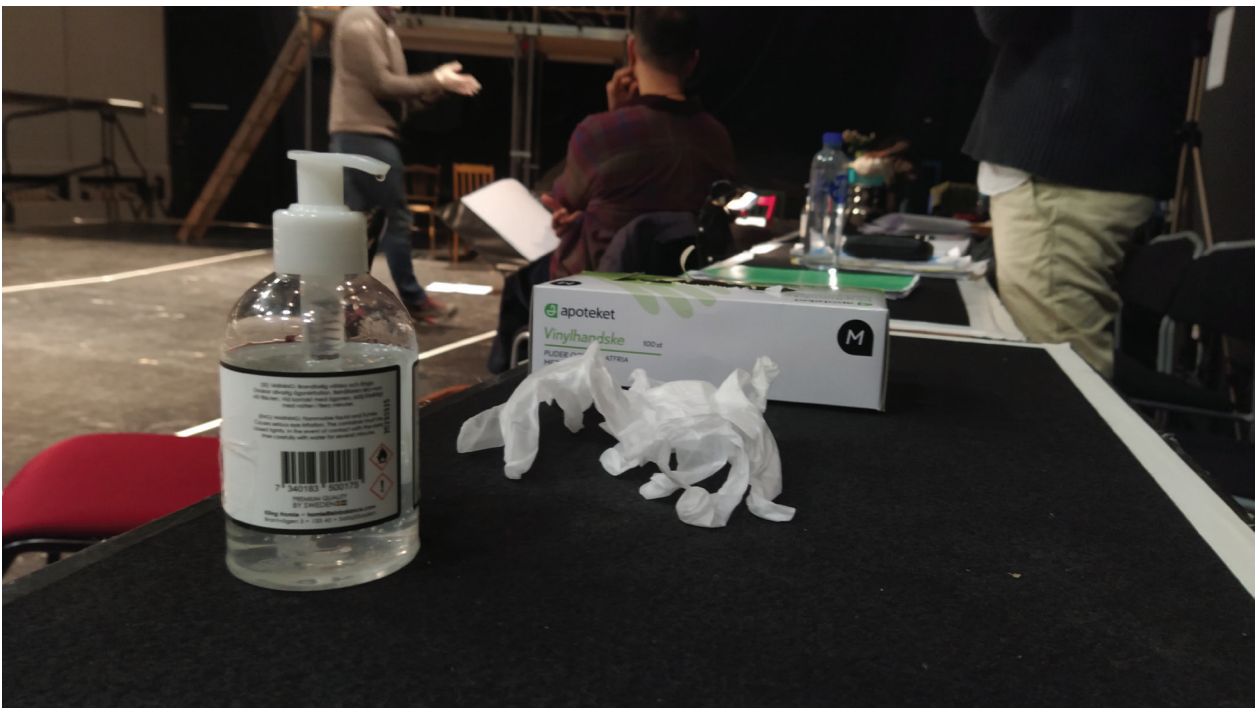


Bild 2: Vanliga tillbehör under corona-året 2020. Foto: Daniel Fredriksson.

och argumenterade för att uppsättningen skulle ställas in och att de istället skulle ställa sina kunskaper till förfogande till samhällsnyttan, exempelvis använda teaterns ateljéer till att tillverka visir och munskydd med mera. Samtidigt höjdes andra röster för att låta arbetet fortgå, vilket teaterledningen beslutade att det skulle göra.

En krisgrupp bildades som hade återkommande möten där den dagsaktuella utvecklingen av pandemin diskuterades. Konsekvenser, möjligheter och problem diskuterades och snabba taktiska beslut togs. Förutsättningarna förändrades från dag till dag, på grund av både den faktiska smittspridningen och de strategiska rekommendationerna, restriktioner och i vissa fall lagändringar som kommunicerades genom dagliga presskonferenser från Sveriges regering, Folkhälsomyndigheten och andra aktörer. Produktionsprocesserna förändrades på flera olika plan, från aspekter av det dagliga arbetet och repetitionerna, till förändring av uppsättningens storplanering. Det första som bestämdes var att arbetet skulle fortgå "som om" föreställningar skulle kunna spelas, samtidigt som ingen visste om det skulle vara möjligt. Flera alternativ diskuterades. Under en period verkade det troligt att en eller flera föreställningar skulle filmas. Filmmediet skapade ju också möjligheter och krävde ytterligare beslut – skulle man filma hela uppsättningen rakt av eller skulle man spela in scen för scen ur olika kameravinklar? Skulle man ljussätta och skapa scenografi speciellt för filmen? Skulle man använda pålagd musik som "soundtrack"? Simultant diskuterades möjligheterna att ändå spela föreställningen för en mindre publik. Här fanns stora frågetecken om vad som gällde – innefattade de 50 personerna även de som medverkade i föreställningen? Om så var fallet så omöjliggjordes det alternativet, då åtminstone ett trettiotal medverkande behövdes på och bakom scenen.

Även om det inte skulle bli något publikt möte i slutändan, så bedömdes det att själva processen att ta fram uppsättningen hade ett värde i sig själv, inte minst för ungdomarna som åtminstone skulle få möta teaterinstitutionen, dess skådespelare och annan personal samt delta i repetitionsprocessen. "Det är ett utvecklingsprojekt", upprepades av chefer och projektledare. Samtidigt fanns känslan av att det inte är "riktig teater" förrän den har framförts. Teaterforskaren Sauter har diskuterat teater som avhängig ett slags performanceperspektiv, som han kallar dess eventness (Sauter 2006). Teater uppstår mellan scen och salong, i det ögonblick då uppsättningen möter en publik (Lund 2008). Det var alltså med premiären som mål som arbetet fortgick. I slutet av maj kom information till teaterledningen om att det skulle tillåtas 50 personer *i publiken*. Problemet var att eftersom det behövde vara ett visst avstånd mellan varje sittplats, så behövde en del specialanpassningar göras och vissa platser skulle ha begränsad sikt till scenen. 29 maj gick Dalateatern ut med information om att ett fåtal föreställningar skulle spelas för publik i

juni. Begränsningen till 50 personer innebar att uppsättningen ändå omöjligt skulle kunna gå runt ekonomiskt, och på grund av begränsningarna i sikt och ljud beslöts att biljetterna skulle vara gratis (Dalateatern 2020). Den 4 juni 2020 hade uppsättningen premiär.

I efterhand kan ett antal tydliga konsekvenser av pandemin konstateras, vilka berör uppsättningens meningspotential/affordanser, produktionsprocess och kanske också förutsättningar för förändring. Ur ett socialemitiskt perspektiv ses meningspotential som relaterat till hur ett fenomen har använts och tolkats tidigare, medan affordanser betecknar mening som ännu inte har upptäckts (Van Leeuwen 2005). Pandemin kan sägas ha blottlagt nya affordanser, skapat nya sätt för hur uppsättningen potentiellt kunde uppfattas och göras meningsfull av publiken och ensemblen. En av karaktärerna i pjäsen har exempelvis fått en mystisk sjukdom som sprider sig i det postapokalyptiska samhället. Detta fanns med i manuset redan innan covid-19-pandemin, och uppsättningen kan genom detta sägas ha blivit nästan otäckt aktuell. Det diskuterades om de skulle "spinna vidare" på detta och göra viruset mer centralt i pjäsen, men det bestämdes att så inte skulle ske. Det postapokalyptiska dystopiska temat i pjäsen blev också aktuellt i relation till samhällsutvecklingen, vilket både publik och medverkande lyfte i intervjuer. När manuset skrevs hade manusförfattaren en tanke om att knyta an till aktuella samhällsfenomen som migration och flykt, främlingsfientlighet, klimatförändringar med mera. Men utvecklingen under våren 2020 kan sägas ha förflyttat det postapokalyptiska tillståndet från att vara en blinkning till genrelitteratur och populärkultur som Hunger Games, Mad Max och liknande till att existera som en helt möjlig samhällsutveckling i allmänhetens föreställningsvärld.

Vi lever nu med det här viruset i pjäsen. Det har blivit en del, vi lever med det. Så här kanske det kommer att bli i samhället, viruset kommer att finnas lite här och där. Men nu har vi lite slappnat av. Och det är ju lite så det är nu. (Skådespelare B)

Pandemin förtydligade också, på gott och ont, uppsättningens tema om grupperingar och "andra sidor". Detta skedde kanske framför allt som en del av arbetsprocessen – den klyfta mellan Falun och Borlänge, mellan professionella skådespelare och den oerfarna ungdomsgruppen som skulle upplösas eller åtminstone motverkas, blev istället av nöden tvungen att förtydligas i processens början. Som nämnts så hölls repetitionerna till stor del separerade, först med ungdomsgruppen på Folkets Hus i Borlänge och skådespelarens ensemblen på Dalateatern i Falun, och därefter i uppsättningens norrrespektive sydsidas skådespelargrupper. Allt eftersom, beroende på pandemiläget, genomfördes sammanblandningar mellan grupperna. Hela gruppen samlades inte tillsammans förrän utomhusscenen var färdigbyggd och ett första genomdrag gjordes i Borlänge ett par

veckor innan premiär. Detta skapade också vissa problem för skådespelarnas gestaltning. Skådespelarnas huvudsakliga arbete beskriver de för mig som att *ta ansvar*, för sin karaktär och dess rollutveckling genom att fylla och tolka karaktärens repliker.

Oftast får man ut ganska mycket av själva texten, så man kan, liksom, skapa sin bakgrund... ”*det här beror på det*”. Det är ju det som är roligt, man är lite detektiv. (Skådespelare A)

Som nästa ”nivå” från ansvaret för karaktären beskrev skådespelarna ett ansvar för de *scener* som karaktären är med i. Detta manifesterades bland annat i att de arbetade mycket med ungdomarna för att de skulle kunna spela ut till sin fulla potential och för att de enskilda scenerna skulle fungera så bra som möjligt. Utöver det beskrev skådespelarna en ansvarskänsla för pjäsens helhet, där karaktär och scen behöver passas in i uppsättningens långa båge. Denna större nivå upplevdes som problematisk i den här uppsättningen.

Det var verkligen *vi och de* – Vi repade för oss, och er sida [riktar sig till en annan skådespelare] repade för er. Och första genomdraget var första gången man ser varandra på scen. (skådespelare A) [...] Vi visste inte ens vad våra egna ungdomar gjorde [...] på grund av Corona. (Skådespelare B) Då är det ju svårt att få grepp om helheten. Man vet inte vad man är en del i. (skådespelare A)

Även i uppsättningens ramverk blev det svårt att skapa enhet. Som nämntes i inledningen hade produktionsledningen kommit långt i planerna för den så kallade ”mötesplatsen”, ett slags festivalområde som skulle skapa kontaktytor mellan stadens civilsamhälle, dess medborgare och Dalateatern. Många människor skulle mötas på en öppen och flytande plats, som kan liknas vid vad Rantisi och Leslie (2015) kallat för en ”översättningszon” (*translation zone*), och därmed knyta samman *stad, värld* och *verk*. Detta omöjliggjordes också av pandemin. Eftersom flera externa medarbetare som befann sig på annan ort fick svårigheter att resa till Borlänge på grund av restriktionerna, kan pandemin sägas ha gjort att avståndet mellan uppsättningens olika grupperingar – och mellan stad och land – tänjdes ut.

Pandemins taktiska glädje: kryphål och förändringspotential

Aldrig har vi i Sverige diskuterat *strategier* så mycket som våren 2020. Folkhälsomyndighetens och regeringens beslut och handlingsplan, vilken benämndes som strategi (Regeringskansliet 2020b), avhandlades i Facebook-trådar och på nyhetsplatser, i det dagliga samtalet och i privata mailväxlingar. Som offentlig institution är Dalateatern en del av makten och förväntas fungera som ett slags förmedlare och spridare av dess strategier. Samtidigt förhöll

sig både teaterledning och medarbetare taktiskt till strategierna genom att konstant utvärdera situationen och omvärdera hur man ska lägga upp arbetet närmsta tiden. De sökte en taktisk väg framåt, med fokus på uppsättningens realiserande. Samtidigt som situationen beskrevs som ansträngd så *utstrålade* många medarbetare, både teknisk och konstnärlig personal, en energifull optimism under arbetet, speciellt då det gällde anpassningar och nya sätt att göra saker som introducerats på grund av restriktionerna. Min uppfattning under observationerna var att det fanns något befriande i den märkliga situationen, att det var en situation som de upplevde sig rustade att klara av och som också visade på ett annat sätt att arbeta. Maskören berättade exempelvis i våra intervjuer hur de flexibla, taktiska, förhållningssättet som restriktionerna tvingat fram fick henne att positivt minnas hur hon tidigare arbetat som frilansare:

...du måste både vara konstnär, kreatör, lösningsbenägen...och då är det kul att jobba så. Blir du på en institution, det är bekvämt, men det är kanske inte min melodi (Maskör)

Så länge fokus ligger på att en föreställning ska genomföras i någon form så finns en konstnärlig, positiv spänning kvar i processen. Men samtidigt som teateryrkets plikt-känsla, och strävan efter att spela för publik, beskrevs på ett generellt positivt sätt av flera intervjuade, så togs också en annan vinkel på samma perspektiv upp, nämligen att dessa normer inte nödvändigtvis är nyttiga och hälsosamma. Tidigare studier (Torkelson & Lindén, 2001) har också visat att individer inom teateryrken löper större risk att uppleva ångesttillstånd, depression, koncentrations- samt sömnsvårigheter, som kan kopplas till höga stressnivåer samt hög prestationsbaserad självkänsla (Söderström 2009: 45). Pandemins restriktioner kan i ljuset av det faktiskt sägas ha skapat möjligheter att bryta mot de invanda strukturer som ligger till grund för den problematiken:

Det här är ju en arbetsgrupp som till varje pris går till jobbet. Alltså 40 graders feber, man tar bara en Alvedon. Man ska dit liksom – ”*vi ska* spela för publik. De har köpt biljetter, ingenting ska falla på grund av mig.” Man gör sitt jobb till varje pris. Det är ju en superstor skillnad nu! Man *ska* vara hemma! (Kostymdesigner)

Enligt de nya normer som pandemin gett upphov så var det inte längre på något sätt önskvärt att gå till jobbet sjuk, snarare sågs det som ett ytterst vårdslöst och närmast samhällsfarligt beteende. Det fanns också tendenser i materialet som föreslår att de skiftande förutsättningarna bidrog till lägre prestationsångest, att pandemin på något litet sätt blev som en slags frikort från omvärldens förväntningar.

Det var ju på något sätt ändå lite skönt att man inte behövt tänka på att man skulle stått framför 250 pers vid 30 tillfällen eller vad det var från början. Det var ju lite skönt på nåt sätt. Fast lite sorgligt också, för det hade väldigt roligt att få se den där lilla gropan helt fylld... (Musiker/Kompositör)

Ur ett perspektiv kan man paradoxalt nog se den uppkomna situationen med covid-19-pandemin som att den skapade taktiska *kryphål* (Högdahl 2003: 49) i teaterns "låsta port" (Wittrock 2011). I det taktiska tillståndet kunde allt hända, snabba beslut måste tas, tidigare behårdade regler och ingrodda normer kunde åsidosättas då läget förändrades dag från dag. Pandemin, denna strategi och taktikens janusansikte, möjliggjorde ur det perspektivet nya praktiker och förhållningssätt. Samtidigt, så här efter att uppsättningen spelats klart, kan det inte påstås att teaterinstitutionens stabila plats har genomgått någon tydlig transformation. Kanske överensstämmer detta med de Certeaus beskrivning av taktiker som sätt att stå ut, att hantera maktlösheten, snarare än att långsiktigt förändra en ojämn hierarki: "What it wins it cannot keep" (de Certeau 1984: 37). Men utvecklingsprojektet Stad & land har i skrivande stund bara kommit halvvägs i projektperioden, och det återstår att se vad som sker med de kvarvarande uppsättningarna.

Sammanfattning och avslutande reflektioner

Vilka konsekvenser hade då covid-19-pandemin för de konstnärliga och tekniska processerna? Konkret innebar restriktionerna att uppsättningen spelades färre gånger och inför mindre publik, liksom att förberedelserna påverkades, vilket gjorde att både uppsättningens fiktiva grupperingar och ensemblens interna grupperingar förtydligades. Organiserande gränsobjekt som processplaner och veckoscheman fick ökad betydelse och manuset blev en källa till friktion. Uppsättningens meningspotential blev utvidgad, genom små aspekter i manuset som fick ökad betydelse genom pandemin och samhällsutvecklingen. Pandemin och restriktionerna kan paradoxalt nog sägas ha fungerat simultant strategiskt och taktiskt i de Certeaus mening, som en kraft som både försvarade och utmanade status quo. Å ena sidan kunde omständigheterna användas för att motivera att det "inte är läge" att ifrågasätta de vanliga arbetsätten, och i efterhand kunde det användas, medvetet eller ej, för att legitimera de gjorda valen. Samtidigt tvingade pandemin de facto fram avsteg från de vanliga rutinerna och arbetsätten, och försatte medarbetarna i ett slags pågående taktiskt läge. En viss glädje eller lustfylldhet kunde noteras hos flera av medarbetarna i relation till detta. Att befinna sig i ett taktiskt tillstånd där allt kan hända, där någon slags förändring av fastlagda strukturer finns inom räckhåll är också att befinna sig i ett tillstånd av möjligheter.

Så länge fokus låg på att verket skulle framföras i någon form så fanns en sorts konstnärlig och kreativ möjlighetshorisont inbäddad i teaterproduktionens processer.

Författarens tack

Materialet till denna artikel är insamlat tillsammans med Åsa Linder, som också bidragit med värdefulla synpunkter, inpass och idéer kring analysen och texten. Tack till Tomas Axelson och Interkulturellt Utvecklingscenter Dalarna (IKUD), som har möjliggjort och tillsammans med Dalateatern finansierat projektet. Det största tacket riktas till Dalateatern, Stad & land och alla medarbetare i teateruppsättningen *Andra sidan*, som öppet och nyfiket tagit emot oss och låtit oss ta del av deras arbete.

Författarpresentation

Daniel Fredriksson är universitetslektor i Ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Han disputerade 2018 i etnologi vid Umeå universitet med ett avhandlingsprojekt om musik- och kulturpolitik i Dalarna och har därefter i flera mindre forskningsprojekt undersökt musik i relation till bland annat integration, teater och studieförbund.

Referenser

- Arvidsson, Alf (red) (2014). *Bilder från musikskapandets vardag: mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik*. Umeå: Institutionen för kultur och medievetenskaper, Umeå universitet.
- Cederblad/TT, J. (2020). Munskydd eller inte? - Frågan vägrar försvinna. *Ny Teknik*. Tillgänglig: <https://www.nyteknik.se/samhalle/munskydd-eller-inte-fragan-vagrars-forsvinna-6996774> (Hämtad: 21 september 2021)
- Dalateatern (2020). *Andra sidan*. Tillgänglig: <https://dalateatern.se/forestallningar/andra-sidan/> (Hämtad: 22 januari 2021).
- de Certeau, Michel (1984). *The practice of everyday life. Vol. 1, The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- Fredriksson, Daniel (2018). *Musiklandskap: musik och kulturpolitik i Dalarna*. Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet.
- Gardell, Jonas. (2020). Avgå – vi måste få en riktig kulturminister. *Expressen*, 3 augusti 2020. Tillgänglig: <https://www.expressen.se/kultur/jonas-gardell/-avg-a-vi-maste-fa-en-riktig-kulturminister/>
- Gerholm, Lena (1985). *Kulturprojekt och projektkultur. En fallstudie av en kulturpolitisk försöksverksamhet*. Malmö: Liber.
- Högdahl, Elisabeth (2003). *Göra gata: om gränser och kryphål på Möllevången och i Kapstaden*. Hedemora: Gidlund.
- Hyltén-Cavallius, Sverker (2005). *Minnets spelrum: om musik och pensionärskap*. Hedemora: Gidlund.
- Kajiser, Lars (2007). *Musikens ögonblick: en fallstudie av konsertarrangörer*. Hedemora: Gidlund.
- Latour, Bruno & Wennerholm, Elisabeth (1998). *Artefaktens återkomst: ett möte mellan organisationsteori och tingens sociologi*. Stockholm: Nerenius & Santéus.
- Law, John (2004). *After method: mess in social science research*. London: Routledge.

- Lund, Anna (2008). *Mellan scen och salong: En kultursociologisk analys av ungdomsteater*. Växjö: Växjö universitet.
- Lopez, German (2020). The CDC now recommends everyone use cloth masks in public. *Vox*. Tillgänglig: <https://www.vox.com/2020/4/3/21202792/coronavirus-masks-n95-trump-white-house-cdc-ppe-shortage>
- Mahmood, Qaisar (2012). *Jakten på svenskheten*. Stockholm: Natur & kultur.
- Oswick, Cliff & Robertson, Maxine (2009). Boundary Objects Reconsidered: from Bridges and Anchors to Barricades and Mazes. *Journal of Change Management*, 9(2), 179–193.
- Pripp, Oskar & Kamara, Ebrima (2010). Kinetisk kulturanalys; att följa objekt, rörelser och rytmer. *Kulturella Perspektiv*, 2010(3), 43–55.
- Rantisi, Norma M. & Leslie, Deborah (2015). Circus in Action: Exploring the Role of a Translation Zone in the Cirque du Soleil's Creative Practices. *Economic Geography* 91(2), 147–164.
- Regeringskansliet (2020a). Pressträff med statsministern den 27 mars 2020—*Regeringen.se*. Tillgänglig: <https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2020/03/presstraff-med-statsministern-den-27-mars-2020/>
- Regeringskansliet (2020b). Strategi med anledning av det nya coronaviruset. *Regeringen.se* Tillgänglig: <https://www.regeringen.se/regeringens-politik/regeringens-arbete-med-coronapandemin/strategi-med-anledning-av-det-nya-coronaviruset/> (Hämtad: 14 oktober 2021)
- Sauter, Willmar (2006). *Eventness: a concept of the theatrical event*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier (STUTS).
- Scoles, Jennifer (2018). Researching ‘messy objects’: how can boundary objects strengthen the analytical pursuit of an actor-network theory study? *Studies in Continuing Education* 40(3), 273–289.
- Star, Susan Leigh (2010). This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept. *Science, Technology, & Human Values* 35(5), 601–617.
- Star, Susan Leigh & Griesemer, James R. (1989). Institutional Ecology, Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39. *Social Studies of Science* 19(3), 387–420.
- Söderström, Charlotte (2009). *Den inbillade sjuke, hur mår du? En kartläggning av skådespelares psykiska och fysiska hälsa* [Examensuppsats, 30hp]. Linköpings universitet.
- Torkelson, Eva & Lindén, Jitka (2001). Skådespelaryrket – dröm och hård verklighet. I: Liljeholm Johansson, Yvonne & Theorell, Töres (red) *Artisters hälsa och arbetsmiljö*. Edsbruk: Akademitryck, 51–69.
- Van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Wittrock, Hanna (2011). *Säg inte mötesplats! Teater och integration i ord och handling*, diss. Lund: Lunds universitet.

How to cite this article: Daniel Fredriksson. 2021. Andra sidan i Borlänge. *Kulturella Perspektiv* 2021, vol. 30. Tema: Pandemins konsekvenser, s. 1–10.

Mottagen: 28 juni 2021 **Accepterad:** 20 september 2021 **Published:** 10 december 2021

Copyright: © 2021 Författaren/författarna. Detta är en Open Access-artikel som distribueras enligt Creative Commons, licens CC-BY 4.0, som tillåter obegränsad användning, distribution och reproduktion i samtliga medieformat, förutsatt att ursprunglig(a) författare och källa uppges. Se <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Kulturella Perspektiv — Svensk etnologisk tidskrift, ISSN 1102-7908, är en expertgranskad Open Access-tidskrift som publiceras av Föreningen Kulturella Perspektiv.

OPEN ACCESS 