

# Med ögat i kameran – sätt att studera tillblivelsen av ett teatertrum

Bodil Axelsson

[Bodax@isak.liu.se](mailto:Bodax@isak.liu.se)

Tema Q, Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur,  
Linköpings universitet

*Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.  
Konferensrapport publicerad elektroniskt på [www.ep.liu.se/ecp/015/](http://www.ep.liu.se/ecp/015/). © Författaren.*

## **Abstract**

I mitt papper kommer jag att diskutera en teatral visualiseringsprocess. Det empiriska materialet hämtas från videoinspelningar av det årligt återkommande repetitionsarbetet inför uppsättningen av ”Makten och härligheten” i utomhusmiljö framför Alvastra klosterruin. Detta repetitionsarbete leds av en koreograf och en regissör. Såväl varje år återkommande som för året nya amatörteaterskådespelare deltar. Frågor som kommer att diskuteras är: Hur skapas en teaterscen framför ett kulturarvsmonument? Hur förmedlar deltagarna sinsemellan ett teatralt kroppsspråk med riktning mot en publik? Vilket slags etnografiskt material behövs för att tolka videoinspelade teaterrepetitioner och omvänt vad kan videoinspelningar tillföra en etnografisk tolkningsprocess?

## **Inledning**

I kulturforskning har videokameran kommit att bli ett allt viktigare arbetsredskap. En videokamera gör det möjligt att sekund för sekund följa hur deltagare i en aktivitet skapar mening och sociala maktrelationer genom ett samspel mellan ord, gester, blickar och rumslig organisering (Duranti, 1997). När det gäller kulturella framträdanden menar Morphy och Banks (1997) att filmande av processen som föregår det som visas inför publik tillför ett forskningsmaterial som gör det möjligt att inte bara diskutera framträdandenas kulturella betydelser utan också att säga något om relationer mellan framträdandets materiella aspekter och de sociala relationerna mellan deltagarna. Samtidigt kan videoinspelningar användas till att uppmärksamma och problematisera forskningssituationen eller relationen mellan forskare och beforskade (Sparrman, 2002; Thomas, 1997). Videokameran synliggör alltså både kulturellt meningsskapande i en social kontext och delar av forskningsprocessen. Som analyserna i det här pappret kommer att visa menar jag att visuellt meningsskapande kan vara tätt sammanvävt med ord och text. Perspektivet blir visuellt genom att intresset riktas mot hur seende och visuella fenomen är del av sociala och kulturella processer (jfr Morphy & Banks, 1997).

Det forskningsmaterial som ska diskuteras här är två exempel från repetitioner av en dans i krönikespelet ”Makten och härligheten”, en amatörteateruppsättning som spelas årligen i Alvastra klosterruin i västra Östergötland. Videofilmen kommer från drygt ett års deltagande observation i samband med denna teateruppsättnings produktion. Förutom videofilmer från alla repetitionerna av tre utvalda scener två somrar i rad består forskningsmaterialet av fältanteckningar och ljudbandsinspelningar från både pjäsens iscensättning i Alvastra klosterruin och Föreningen Alvastra Krönikespels styrelsemöten. Mest utförliga är fältanteckningarna från repetitionsarbetet i klosterruinen. I dessa anteckningar, liksom i videofilmerna och ljudbandsinspelningarna, försökte jag fånga hur

deltagarna svarade på varandras ord, kroppliga handlingar och blickar. Fältanteckningarna från klosterruinen innehåller enkla skisser över hur deltagarna rörde sig på platsen. De innehåller också refererade samtal mellan mig och aktörerna och i enstaka fall även mellan aktörer. Det är genom dessa samtal jag fått reda på hur länge aktörerna medverkat i spelet, var de bodde, hur deras vardag levdes och hur de såg på Alvastra krönikespel "Makten och härligheten". I forskningsmaterialet ingick också texter om Alvastra och dess historia samt pressmaterial och föreningsdokumentation om spelet i klosterruinen.

### ***Skådeplatsen***

"Makten och härligheten" har spelats utomhus varje sommar sedan 1988. Föreställningarna spelas på en stor gräsplan framför och vid sidan av ruinerna av Alvastra kloster. Spelplatsen är omfattande, men eftersom föreställningarna inte spelas förrän sent på kvällen då sommarnatten mörknar skapas med ljussättningens hjälp en avgränsad scen. Ruinerna av klosterkyrkan finns i skådespelarnas bakgrund som en stämningsskapande kuliss. Mikrofoner, både bärbara så kallade myggor och på scenen utplacerade fasta, bär repliker, sång och musik till publiken och aktörer som väntar bakom scenen på sina entréer. Spelet är en krönika som rör sig framåt på en tidsaxel och när pjäsen kommit fram till 1100-talet då klostret i Alvastra byggs ljussätts ruinerna effektivt. Uppsättningens första år satt publiken på den slänt som slutar ner mot skådeplatsen. Sedan 1990-talets början förstärks klosterområdets karaktär av amfiteater ytterligare genom att en publikläktare monteras upp inför föreställningarna.

Krönikespelet gör alltså att Alvastra klosterruin förvandlas till en teater. Ordet teater kommer från grekiskans theatron, "en plats för seende". Kulturgeograferna Stephen Daniels och Denise Cosgrove lyfter fram hur teater som förevisningsplatser både kunnat hänvisa till offentliga visningar av kroppens inre funktioner, som i anatomiska teatrar, och till presentationer av kunskap om världen, som i en atlas från 1570 med titeln *Teatron Urbis Terrarum*. Just anknytningen till visualiseringsprocesser har gjort att ordet teater ofta kommit att användas metaforiskt. Barbara Kirschenblatt Gimblett (1998: 139) liknar museer vid teatrar, platser för förevisningar och föreställningar om det förflutna.

Teater kan också beskrivas som en praktik grundad på sådana visuella uttryck som skapas med hjälp av den mänskliga kroppen, dess gester och blickar. Skådespelarens kropp blir då skärningspunkt för bilder (*images*) och kollektiva fantasibilder (*imaginations*) (jfr Read, 1995:9). Detta sker på flera nivåer. För det första utför aktörer gester som motiverar, illustrerar och tolkar vad som sägs. Aktörernas gester, liksom deras blickar, knyter ord och kropp till skådeplatsen (McAuley, 1999: 117). För det andra återkastar aktörerna i mötet med publiken bilder från vad Graham Dawson kallat för kulturellt imaginära. Det kulturellt imaginära utgörs av sammanlänkade och i olika medier cirkulerande teman, motiv och berättelser som understödjer sociala relationer och skapar geografier som exempelvis nationen (jfr Dawson, 1994: 48–52).

### ***Förebildlighet***

"Makten och härligheten" förevisar Alvastras historia genom en serie tablåer som följer efter varandra på en tidslinje. Det finns också ett slags cirkulär tid i spelet eftersom historien tycks upprepa sig. Enligt spelets berättelse bosätter sig folkgrupp efter folkgrupp i Alvastra. Uppsättningen aktörer visar fram detta skeende genom kollektiva intåg, sånger, dansade cirkelformationer och dialoger. Först kommer Ommafolket, sedan Asafolket och sist de kristna. Mötena mellan folken gestaltas genom repetitiva sånger där tonföljder och fraser upprepas igen och igen. Det så kallade Ommafolket dansar till sin gudinnas ära, asafolket utför en fruktbarhetsritual och de kristna håller mässa. I slutscenerna cirklar sju dödssynder kring djävulen och digerdöden bjuder upp Alvastras befolkning till en cirklande dödsdans

innan änglar och smådjävlar delar upp folket mellan sig. Spelet avslutas med en unison sång för fred och frihet.

Krönikespelet gestaltar alltså en rad händelser som hämtar näring från Sveriges kulturellt imaginära: epoker och skeenden så som vikingatiden och skiftet mellan asatro och kristendom. Därtill gestaltar spelet föreställningar om naturfolk och god naturlighet.

Följande citat är hämtat från en repetition av Ommafolkets ritual och det är valt för att visa att det går att tala om flera olika slags förebildligheter i gestaltningarna av ”Makten och härligheten”.

Det var lite synd, jag förmodar att ni inte såg på tv igår. När jag satt och tittade på, när jag kom hem igår och det var på ettan eller tvåan och det handlade just om några, afrikaner. Jag såg bara slutsekvensen och de hade just någon ritual på gång och sedan vet jag inte vad den handlade om, men att de var full färd med att hålla på att springa och att trummorna var igång. Och jag tänkte, det är precis det där, det är det jag vill ha fram.

Och det de hade, det var just det här (börjar springa på stället) åååååååååå (sjunger) fast de hade inte den rytmen utan de spelade i, utan de spelar lite oftare i sextåtondelrytm, det var lite synd, men vi kan inte ändra musiken

Utan det här springet (springer på stället). Att det är ett snabbt spring och där ni känner att det är inte att gå ut och jobba utan det handlar mera om att stampa (trampar med händerna i luften framför sig), att stampa i marken, och sedan när ni kommer över till det sakta springet, det jag kallar för det här ett och två, så ska ni inte, ni ska tänka på att ni ska inte hoppa, ni som har dansat förr med mig, då brukar jag säga hoppsteg, hoppansa, hoppansa (visar två hoppsteg och stannar därefter upp). Det är inga sådana steg utan ni ska stampa två gånger med varje ben. Stamp ett, stamp två, stamp ett, stamp två (visar).

Det är så ni ska tänka. Sedan behöver ni inte göra det snyggt, så på det enda, jag skulle bara vilja att ni gör så här allihop (börjar springa på stället) och inga händer får vara nere utan händerna måste vara ovanför midjan (fladdrar med händerna ovanför huvudet) och man kan klappa (klappar i händerna) och det gjorde de massor på tv igår (skrattar) och de gjorde sådana här grejer..... jättebra<sup>1</sup>

Den som talar och förevisar rörelser i denna beskrivning av två minuters videofilm är koreografen i ”Makten och härligheten”. Hon är den som ansvarar för rörelserna till musik i skådespelets danser och ritualer. I detta exempel står hon i en ring tillsammans med de cirka femton deltagare som i föreställningen ska gestalta Ommafolkets hyllningsritual till sin gudinna, Drottning Omma. Koreografens blick kan tolkas som att den vandrar mellan de som står runt omkring mot henne. Endast de som står i mitten av främre raden visas på videoinspelningen. Deras blickar flyttas mellan koreografen, marken och den egna kroppen.

Koreografens ord följs av gester som illustrerar och understryker det hon säger. I citatet ovan har jag valt att inom parentes transkribera de rörelser som visar hur aktörerna ska röra sig. Koreografen gör alltså sig själv till en förebild för deltagarnas rörelser på spelplatsen. När hon uppmanar aktörerna att härma henne genom att säga ” jag skulle bara vilja att ni gör så här allihop” tar de henne på orden. Aktörerna dansstamper som koreografen och lyfter liksom hon sina händer ovanför huvudet. De stannar upp efter hennes utvärderande ord ”jättebra”.

---

1 Jag har valt att göra en närmast improviserad och osystematisk transkription av ett två minuters videoklipp eftersom jag under sessionen kommer att visa exemplet. Detaljnivå och prioritering av text/bild i transkriptionen beror annars på forskningsfrågan. För exempel och diskussioner se Duranti 1997: 144–154 & Farnell 1999: 360–365.

Det beskriva videoklipppet måste förstås i relation till det forskningsmaterial som genererades genom fältarbetet. Den för deltagarna själva kanske allra viktigaste kontexten i detta sammanhang pekas ut av koreografen som i förbigående i citatet ovan. Efter att ha sagt ”ni som dansat förr med mig” visar hon ett slags ”hoppsteg” som de absolut inte ska utföra i dansen. Koreografen pekar här tillbaka mot repetitionsarbete som ägt rumtidigare år. Hon har medverkat som koreograf i Alvastra i tio år och många av deltagarna omkring henne har deltagit i spelet flera år i följd. På en av mina inspelningar från repetitionerna av Ommafolkets ritual året före ovanstående exempel används också ”hoppstegen” som förebild för hur aktörerna inte ska röra sig på spelplatsen. Det får inte bli som en dans kring midsommarstången säger koreografen på den videofilmen samtidigt som hon visar stegen.

Även om det går att se hur uppsättningen i Alvastra när det gäller kostymer och scenerier citerar ett västerländskt bildarkiv tillhör det ovanligheterna att en dansrepetition inleds med en hänvisning till en visuell källa utanför spelets sammanhang. Vanligare är att koreografen frågar aktörerna om de minns hur det gjort föregående år. Men genom att koreografen explicit hänvisar till ett tv-program med dansande afrikaner tydliggör det här exemplet att skådespelet i Alvastra är del av en mycket längre process av kulturellt meningsskapande. Alldeles i närheten av klosterruinen har arkeologer hittat resterna av en påbyggnad som kunnat dateras till 3 000 före Kristus. Påbyggnaden betraktas som unik eftersom den är relativt ensam i sitt slag i norra Europa. Den upptäcktes tidigt 1900-tal och grävdes ut igen under 1970-talet. Utifrån de arkeologiska fynden har man slutit sig till att påbyggnaden troligtvis använts som en rituell sommarmötesplats. Men pålarna måste döljas av torv för att inte förstöras och kan endast beskådas på bild eller modell. Deltagarna i krönikespelet tar påbyggnaden som intäkt för att det har levt människor i Alvastraområdet sedan lång tid tillbaka. När dessa människor ska gestaltas av aktörerna på spelplatsen hämtas förebilder från det kulturellt imaginära om naturlighet, evolution och kulturellt förfall. Just kombinationen mellan det rituella och det osynliga föder fantasier om en ursprungsbefolkning i Alvastra.

”Makten och härlighetens” skildring av Ommafolket kan tolkas som en ursprungsmyt eller skapelseberättelse vilken korsats med en guldåldersmyt. När deltagarna talar om spelet liknas Ommafolkets Alvastra vid ett paradiset. Paradiset förbjudna frukt är det guld som skapar osämja mellan två bröder och lockar det giriga asafolket till platsen. Spelets skapelseberättelse anknyter också till en annan kulturell berättelse som ofta visualiserats. Människorna har utvecklats från aporna och mellan dessa djur och de västerländska människorna på evolutionens trappa finns amerikanska urinnevånare, indianer och framför allt afrikaner. Afrika blir till mänsklighetens mytiska urplats (jfr Åsberg, 2005: 231ff).

Dansande och trummande afrikaner förefaller vara ett seglivat kulturellt arv som cirklat i västerländska bilder och berättelser sedan lång tid tillbaka. Här finns också täta förbindelser till en evolutionistisk geografi. Afrikaner är nu, som västerländska människor var då (jfr Duncan, 1993). Ett exempel på detta synsätt hittas i en historiebok från 1900-talets första hälft som skriver om just Alvastra påbyggnad. ”Det afrikanska träskfolket har särskilt intresse för oss, därför att, egendomligt nog, inom vårt land funnits människor som fört liknande liv” (Grimberg, 1916: 17).

När ”Makten och härligheten” repeteras i Alvastra blir också indianer förebilder för platsens ursprungsbefolkning. Aktörerna ger Ommafolket ansiktsmålningar och smyckar sig med fjädrar. Inom delar av miljörelsen har just indianer kommit att bli en symbol för ett ”naturligare” sätt att leva som ett alternativ till en nutida destruktiv västerländsk livsstil (Merchant, 1994: 49–50).

Idén om naturlighet som det äkta och önskvärda finns också i andra sammanhang i mitt forskningsmaterial. Som Elin Diamond påpekat kan teatrala framträdanden materialisera och synliggöra ideologyngda, och därmed naturaliserade, konventioner för manliga respektive

kvinnliga sätt att vara (Diamond, 1997: 43–55).<sup>2</sup> I ”Makten och härligheten” deltar varje år ett antal småbarn. De finns bland annat med på scenen i de olika tablåerna som gestaltar livet i Alvastra. För barn kan det dock vara svårt att förstå att de ska ”skådespela”, vilket i det här sammanhanget innebär att de ska stå relativt stilla och låta sig beskådas på samma gång som de koncentrerar sin uppmärksamhet till vad som händer omkring dem, till exempel låtsas som att beundrar de skatter asafolket fört med sig hem. För att få barnen att stå stilla på scenen brukar koreografen dela ut ”mammor” till dem. Dessa mammor är tonårsflickor som drar in barnen i sitt eget skådespeleri, ”så att det ser naturligt ut”. Genom ett uttryck som ”naturligt” skapas en verbal ahistorisk fixering av kopplingen mellan barn, kvinnlighet och reproduktion som sedan förevisas på spelplatsen.

### ***Makten över seendet***

Arbetet med att sätta upp ”Makten och härligheten” i Alvastra klosterruin följer vissa återkommande rutiner och har en arbetsordning som hämtats från en professionell institutionaliserad (och oftast manlig) regiteater. En regissör fungerar som arbetsledare med det övergripande ansvaret för vad publiken kommer att se och höra (jfr Lagercrantz, 1995). I Alvastra blir institutionsteaterns arbetsdelning tätt sammanvävd med en hierarki mellan amatörer och professionella ledare. Redan under den första repetitionsdagen slår regissören fast sin auktoritet när han utnämner sig själv till professionell och kallar de aktörer som ska framträda på scenen för amatörer. Amatörer betyder de som älskar, men kan också sägas vara mindre vetande och kunniga än sina professionella motsvarigheter. Amatörer, säger regissören, spelar teater för att de tycker det är roligt, men de har inte samma uttrycksmöjligheter som professionella skådespelare och passar bäst för att gestalta kollektiv.

Repetitionsarbetet i Alvastra tar i två veckor i anspråk. Det inleds med att aktörerna, under ledning av skådespelets regissör, koreograf och sångledare, går igenom hela pjäsen på spelplatsen. Detta tar två dagar. Därefter repeteras danser, talscener och sånger var för sig och parallellt under fem kvällar. Nästkommande två dagar fogas en helhet samman av pjäsens olika delar. Sedan följer ett tre kvällar av genomdrag innan det är dags för genrep, premiär och föreställningar. Arbetet med varje dans eller talscen börjar med att aktörerna samlas i cirklar eller halvcirklar kring regissören eller koreografen som framträder för dem genom att berätta hur de ska tänka och visa vad de ska göra. Koreografens framträdanden består i högre utsträckning än regissörens framträdanden av förebildligt agerande som ovan. Regissören målar istället med ord fram en historisk kontext för aktörerna. De får exempelvis veta att Ommafolket ska uttrycka stor glädje inför sin ankomst till Alvastra sedan de länge sökt en boplats i spåren av att den stora inlandsisen dragit sig tillbaka. Aktörerna ska sedan omsätta regissörens ord till gester, ansiktsuttryck och rörelser på spelplatsen. Koreografens arbete handlar mera om att koordinera steg och positioner till musik.

Alla framträdanden som aktörerna gör på spelplatsen utvärderas av regissören, koreografen eller sångledaren. Den sistnämnda ansvarar för tonflöjder, klang och rytm medan koreografen ansvarar för danserna och regissören för talscenerna. Regissören kan gå in och kommentera de repetitionstillfällen som koreografen leder, men inte vice versa. Även om både koreografens och regissörens blickar utvärderar aktörernas agerande så är det regissörens ögonpar som har det sista avgörandet.

Nedanstående beskrivning av två minuters videofilm är selektiv och genomsyrad av den arbetsordning som beskrivits ovan. Selektiviteten blir tydlig genom att koreografens och regissörens handlingar beskrivs mest detaljerat. Valet att transkribera just deras ord och gester

---

2 Diamonds resonemang mynnar ut i slutsatsen att teatrala framträdanden erbjuder möjligheter att bryta mot genusideologier, exempelvis genom att använda distanserings- och historiseringseffekter. Men i Alvastra uppmanas aktörerna snarare att leva sig in i och identifiera sig med antingen ”kvinnliga” eller ”manliga” sätt att vara, än att kritiskt demonstrera och ifrågasätta dem.

är också styrt av att ordet och rösten getts analytisk prioritet. Personer bakom röster identifieras likaväl som repliker från manus gör det. Att någon talar leder till att personens handlingar beskrivs.

Bilden visar ett utsnitt av de aktörer som i sina roller som Ommafolket gör entré på spelplatsen. Utanför bilden hörs koreografen säga: spring åt sidan så att man ser hur ni rör er sidledes. En av aktörerna, också han utanför bild, hörs föreslå var han ska stanna upp för en replik. Koreografen svarar jakande och lite senare hörs regissören röst säga "ja lite för tekniskt", och senare med starkare röst: "där". Hans ord följs av att aktören som ställt frågan säger repliken från manuskriptet: "Här det här är platsen vi sökt". Likaså utanför bilden kommer koreografens röst: ja, men så snabbt iväg. På bilden syns aktörerna röra sig snabbare. Koreografen fortsätter: "det ska bara vara som ett trollslag, wow party". Aktörerna springer framåt på spelplatsen och ställer sig i en stor, luftig ring. Så stiger koreografen in i bilden och pekar ut var på spelplatsen en av aktörerna kan ställa sig. Hon visar Ommafolkets hälsningsgest och uppmanar aktörerna: "hälsa".

Samtidigt som koreografen uppmanar aktörer att hälsa träder regissören in i bilden. Han ställer sig på spelplatsen, vänder sig om till fem aktörer som kommer gående bakom honom och säger: "här är mitten på scenen". Utanför bilden hörs koreografens röst: ajajaj vad gör ni, titta inte på publiken, titta på henne". De aktörer som regissören vänt sig till stannar upp på spelplatsen. Regissören säger "då vill jag att ni tittar på riktningen, riktningen mot mitten, inte mot mitten av läktaren utan det är där, rakt upp mot Frida och Sara, det kommer att sitta folk där också). Han pekar först ut blickriktningen med ena armen. Därefter sträcker han ut båda armarna som för att visa ett omfång, "därifrån och dit". Sedan visar han ytterligare en gång aktörernas blickriktning. Han går ut från scenens mittpunkt och koreografen säger: "ni som inte ha hälsat, ska ni göra det, var så goda att hälsa" (visar hälsningen, tittar ut över aktörerna i ringen) "och sätt er ner" (vandrar fram mot gruppen av aktörer i scenens mitt) "och när du har gett dem facklorna så hinner du inte så mycket mer". Flicka i mitten reser sig upp. Någon hyschar och koreografen säger "titta nu på henne".

Det här utsnittet är ett exempel på hur regissören använder en stark social position för att gå in och för ett par minuter ta över de centrala handlingarna i den scen koreografen leder repetitionen av. Först anger han var någonstans den aktör som agerar i rollen som Ommafolkets kung ska ställa sig för att säga den replik som förändrar sceneriet. När kungen säger "Här det här är platsen vi sökt", ska de andra aktörerna formera en ring inför Ommafolkets ritual. Eftersom både koreografen, regissören och aktören i rollen som kung befinner sig utanför videokamerans upptagningsområde går det inte att avgöra om regissören förstärker eller förändrar koreografens förslag på position för repliken. Men, koreografen ifrågasätter inte regissörens handlande, utan övergår till att instruera de andra i Ommafolket hur de ska agera efter kungens replik.

Regissören går sedan in och positionerar de aktörer som står i centrum för Ommafolkets ritual där en sejd försöker beveka drottning Omma att visa sig för sina underlydande, folket. sejden,. Sejden bärs in på scenen i bärstol av fyra aktörer som två och två ska utföra rörelser som kallas "lokvinnornas dans" respektive "käppdansen". Det är de här fem centrala aktörerna som regissören går in och pekar ut blickriktningarna för. Att sejden, lokvinnorna och käppmännen står för de centrala handlingarna i dansen visas genom att koreografen uppmanar de aktörer som står i ringen att rikta blicken mot sejden och de fyra aktörer som omger henne.

Regissörens handlingar kan tolkas som att han tar hela den kommande skådeplatsen i besittning och på samma gång visar hur aktörerna ska göra detta under föreställningarna. De aktörer som står i centrum av scenen ska fånga publikens uppmärksamhet genom att med sina

egna blickar dra in deras blickar. Blickens funktion blir att skapa samband mellan skådespelarna och deras publik, men också mellan olika händelser på spelplatsen (jfr McAuley, 1999: 114). De andra aktörernas blickar visar för föreställningens publik vad som är betydelsefullt att titta på – sejden i mitten av ringen. Just detta att skådespelets aktörer visar blickriktningar och på så sätt agerar som prototypiska åskådare är ett genomgående drag i iscensättningen av ”Makten och härligheten” (jfr Axelsson, 2003: 145–147).

Som det här exemplet visar riktar regissören, men också koreografen, aktörernas blickar på spelplatsen för att i förlängningen visa riktningar för publikens seende. Koreografen och regissören, det sätt som repetitionsarbetet är upplagt och skådeplatsen etableras på, styr också min blick som forskare. Teaterrummet, eller skådeplatsen, i Alvastra bäddar för ett kollektivt seende och en allseende blick snett ovanifrån. Videofilmning är ett helt annat slags visuell praktik. Videokameran ger en nära och fokuserad blick, som skiljer sig från den mänskliga blickens förmåga till perifert vidseende. Kamerans lins har en tendens att avgränsa, och skärma av, men också att förtydliga vissa utvalda aspekter av händelser och aktiviteter. Att forska med ögat i kameran, eller i dess display, är en solitär verksamhet som koncentrerar blick och hörsel till det som kamerans lins riktas mot.

Hur gjorde jag då för att filma ett skeende där närmare ett tjugotal personer rörde sig utomhus över ett stort område? För att vara så rörlig som möjligt avstod jag från att montera kameran på ett stativ. Som ensam filmare kunde jag inte heller använda mig av en extern mikrofon. För att få maximal användning av kamerans inbyggda mikrofon var jag tvungen att vara så nära repetitionsarbetet som möjligt, och därmed skära av en hel del av de aktiviteter som pågick runtomkring. Påfallande ofta har jag filmat aktörers ryggar och regissörens eller koreografens gester. Jag kan också ha filmat regissörens eller koreografens ryggar och aktörernas handlingar. Som tidigare nämnts strävade jag efter att filma både förebildliga och härmande rörelser, men slutade ofta med att fokusera den som talade.

Av hänsyn till aktiviteten valde jag att vara med min kamera utanför de cirklar och halvcirklar som deltagarna formade under repetitionsarbetet. De arbetade med att skapa en skådeplats och till denna hörde inte en extra person med kamera. Under repetitionernas första vecka blev därför filmernas perspektiv den utanförstående betraktarens. Därefter ändrade aktiviteten karaktär. Regissören och koreografen, som tidigare befunnit sig i samma cirklar och halvcirklar som aktörerna, tog några steg ut och intog publikens plats. På mina filmer från denna senare fas av repetitionsarbetet går det att se hur jag också finner en position som ”ögat i salongen”, framför läktaren alldeles i närheten av regissören eller koreografen. Vare sig som filmare eller som deltagande observatör går det att bryta de regimer för seende som aktiviteten i sig skapar och upprätthåller (jfr Read, 2005).

### ***Slutord***

Som tidigare forskning uppmärksammat skapas teaterns bilder och fantasier genom aktörernas ord, blickar och rörelser på scenen. Med videokameran som forskningsredskap blir det också uppenbart att ett teaterrum också skapas genom ett samspel mellan just ord, gester och blickar. Orden under repetitionsarbetet förklarar innebörden av de rörelser som aktörerna ska utföra och länkar vidare till det kulturellt imaginära som formas både genom visuella representationer som klosterruinen och TV-program, och i skrift nedtecknade berättelser och iakttagelser. De blickriktningar som under föreställningarna skapar relationer mellan aktörer och åskådare ges genom gester och ord, men också genom en inte explicit verbaliserad social ordning som under repetitionsarbetet manifesteras i vem som får tala och när. Men att enbart videofilma repetitioner ger inte vägledning till de kulturella berättelser och bilder som en teatral iscensättning citerar för att skapa samtida geografier och föreställningar om det förflutna. Närvaro under fler repetitionstillfällen än just de som filmas gör det möjligt att tolka röster och handlingar i bildernas utkanter. Texter och samtal runtomkring och inte minst

föreställningarna behövs för att synliggöra det kulturellt imaginära som traderas över långa tidsspann.



## Referenser

- Axelsson, Bodil. (2003): *Meningsfulla förflutenheter. Traditionalisering och teatralisering i en klosterruin*. Linköping. Linköping Studies in Arts and Science.
- Daniels, Steven & Cosgrove, Denise. (1993): "Spectacle and Text: Landscape metaphors in Cultural Geography." I *Place/Culture/Representation*. Red. James Duncan & David Ley. London: Routledge, s. 57–77.
- Diamond, Elin. (1997): *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater*. London: Routledge.
- Duranti, Alessandro. (1997): *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duncan, James. (1993): "Sites of Representation: Place, Time and the Discourse of the Other". I *Place/Culture/Representation*. Red. James Duncan & David Ley. London: Routledge, 39–56.
- Farnell, Brenda. (1999): "Moving bodies, acting selves". *Annual rev. of Anthropology*. 28: 341–373.
- Grimberg, Carl. (1916): *Det svenska folkets underbara öden. Fortiden och medeltiden*. Stockholm: PA Norstedt & söners förlag.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- McAuley, Gay. (1999): *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Merchant, Carolyn. (1994): *Naturens död. Kvinnan, ekologin och den vetenskapliga revolutionen* Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Morphy, Howard & Banks, Marcus. "Introduction: Re-thinking visual anthropology". I *Re-thinking visual anthropology*. Red. Marcus Banks & Howard Morphy. New Haven: Yale University Press, 1997. S. 1–35.
- Read, Alan. (1993): *Theatre and everyday life: an ethics of performance*. London: Routledge.
- Read, Rosie. (2005): "Scopic Regimes and the Observational Approach: Ethnographic Filmmaking in a Czech Institution". *Visual Anthropology*. 18: 47–64.
- Sparman, Anna. (2002): *Visuell kultur i barns vardagsliv : bilder, medier och praktiker*. Linköping. Linköping Studies in Arts and Science.
- Thomas, Helene. (1997): "Dancing: Representation and Difference". I *Cultural Methodologies*. Red. Jim McGuigan. London: Sage, s. 142–154.
- Åsberg, Cecilia. (2005): *Genetiska föreställningar. Mellan genus och gener i populär/vetenskapens visuella kulturer*. Linköping. Linköping Studies in Arts and Science.

