

FLERSPRÅKIG- HETENS POTENTIAL I DRAMATISKA VERK

**Vanja
Hamidi
Isacson**



FLESPRÅKIG- HETENS POTENTIALI DRAMATISKA VERK

**Vanja
Hamidi
Isacson**

TACK/KIITOS

Tack/kiitos till alla er som möjliggjort, och på olika sätt bidragit till mitt forskningsprojekt/kaikille jotka ovat mahdollistaneet tutki-musprojektiani ja myötävaikuttaneet siihen eri tavoin:

Ingår i publikationsserien X Position som nr 22

ISSN 2002-603X
ISBN 978-91-88407-41-2

Stockholms konstnärliga högskola

Foto Vanja Hamidi Isacson (om inget annat anges).

Grafisk form Sepidar Hosseini

Tryckeri Taberg Media Group AB
Papper Scandia 2000 White

Typsnitt *Babel* av Siri Hagerfors, *New Edge Soft Power 4* av Charlotte Rohde, *Impact Nieuw* av Jungmyung Lee, *Rowan Variable* av Inga Plönnigs, *Aktiv Grotesk* av Bruno Maag, Sahar Afshar, Alex Blattmann, Pilar Cano, Fernando Caro, Kalapi Gajjar, Fabio Haag, Michele Patane, José Solé och Spike Spondike, *CirrusCumulus* av Clara Sambot, *Giddyup* av Laurie Szujewska och *Anthony* av Sun Young Oh.

Copyright © Vanja Hamidi Isacson, 2022

STOCKHOLM UNIVERSITY OF THE ARTS | STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA

MINA HANLEDARE

För samtal, synpunkter och guidning: Johanna Garpe, Carla Jonsson och Kent Olofsson. Ett särskilt tack, till Kent, för ovärderligt stöd i slutfasen.

STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA

Forskningscentrum

För vägledning och stöd: Carl Almnert, Lin-Christin Berentzen, Aila Gengelbach, Hanna Husberg, Cecilia Roos, Ellen J Røed, Stacey Sacks och Kent Olofsson.

Profilprofessorerna

För kurser, seminarier och diskussioner: Rebecka Hilton, Juliette Mapp, Kent Olofsson, Ellen J Røed och John-Paul Zaccarini

Institutionen för scenkonst

För praktiskt stöd och samarbete kring kurser, seminarier och symposier. Särskilt tack till: Per Bolkert, Synne Berhndt, Camilla Damkjaer, Leonardo Guzman, Netta Friser Aaron, PeO Sander, Anja Susa, Rubén Widén och Charlie Åström.

Institutionen för skådespeleri

För samarbete. Särskilt tack till: Josette Buschell-Mingo, Åsa Johannisson och Lena Stefenson

Studenter

För att ni delat mer er av erfarenheter, kunskap och kreativitet. Särskilt tack till: Fabiola Cruz för samarbetet.

Doktorandkollegor

För diskussioner, inspirerande forskning och delade erfarenheter. Särskilt tack till: Eleanor Bauer, Tove Dahlberg, Mareike Dobewall, Kersti Grundiz Brennan, Carolina Jinde, Ellen Nyman, Kerstin Perski, Josephine Rydberg och Stacey Sacks.

Biblioteket

För snabba svar och hjälp med litteratur och referenser: Olof Halldin och Lena Nettblad.

Kommunikationsavdelningen

Heidi Paatare Möller och Helle Zimmerman.

TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ

Doktorand- och dramatikerkollegor

För samtal och texter om dramatiskt skrivande: Jörgen Dahlqvist och Annika Nyman

TAIDEYLIOPISTON TEATTERIKOR-KEAKOULU HELSINKI/KONST-UNIVERSITETET TEATERHÖGSKOLA HELSINGFORS

Yhteistyöstä, kutsuista ja kiinnostuksesta:/För samarbeten, inbjudningar och intresse: Otso Huopaniemi, Saana Lavaste, Anna Rouhu, Laura Sipila, Laura Vehmasto. Sekä opiskelijoille jotka osallistuivat äänityksiin 2018/ Samt studenter som medverkade i ljudinspelningar 2018.

ASIA/ÄRENDE PROJEKTIIN OSALLISTUNEET/MEDVERKANDE I PROJEKTET ASIA/ÄRENDE

Medverkande skådespelare 2018–2022/Vuosina 2018–2022 osallistuneet näyttelijät

Mikael Andersson, Carl Alm, Fredrik Brun, Johan Fagerudd, Dan Henriksson, Mari-Helen Hyvärinen, Jaako Kiljunen, Turo Marttila, Kira-Emmi Pohtokari, Eeva Putro, Alma Pöysti, Kimi Vikkula, Birthe Wingren, Tinja Sabel, Elina Saarela, Klara Wenner Tångring

Erityiset kiitokset suuresta panoksestanne ja siitä että olette lainanneet ääntänne näytelmän henkilöille/Ett särskilt tack för ert stora engagemang och för att ni gett röst åt karaktärerna:

TANJA: Ellen Edlund och Klara Wenner Tångring
VILMA: Alma Pöysti och Elina Saarela
KAARLE: Turo Marttila

EEVI: Eeva Putro
ARKIVARIEN: Carl Alm och Mari-Helen Hyvärinen

Studenter vid Konstuniversitetet Teaterhögskola, Helsingfors 2020/ Helsingin Teatterikorkeakoulun opiskelijat 2020

Ellen Edlund, Greta Lignell, Kajsa Lundán, Sara-Maria Pirhonen, Patrik Kumpulainen, Tom Salminen.

Regissör och dialogpartner

För alla samtal, timmar av planering och intensivt arbete: Meimi Taipale

Översättare

För era inlyssnande översättningar: Mari-Helen Hyvärinen och Keren Klimovsky

Journalist

För att du gjorde mina släktingars öden begripliga för mig: Kaa Eneberg

Övriga

För era analyser: Sirkku Aaltonen, Annette Arlander, Sofia Aminoff och Jesper Karlsson

Vastaväittäjä 50%-seminaari/Opponent 50%-seminarium: Pauliina Hulkko

Andrew Bentley (Sibeliusakademin)

Klockriketeatern

För samarbete, seminarier, workshops, inspelning och samtal om flerspråkig scenkonst/Yhteistyöstä, seminaareista, työpajoista, äänityksistä ja keskusteluista monikielistä näyttämötaidetta koskien: Carl Alm, Eeva Bergroth, Dan Henriksson, Sebastian Hornborg, Darina Radinova och Ida Rosenblad.

MEDVERKANDE I PROJEKTET UNIZONA & POLYZONA

Skådespelare

För att ni delade med er av era erfarenheter och vågade experimentera: Alejandra Goic, Parwin Hoseinia, Klas Lagerlund, Rita Lemivaara och Ruben Lopez

Regissör och dialogpartner

För givande samtal: Linda Mallik

Unga Klara

För samarbetet: Farnaz Arbabi, Gustav Deinoff, Sara Fors och Stefan Hansen

Övriga

För din analys: Daniel Fjellström

Moderator vid reading:

Athena Farrokhzhad

Opponent 80% seminarium:

Stefan Östersjö

MEDVERKANDE I PROLOG/EPILOG

För att ni delade med er av era tankar: Carl Alm, Fabiola Cruz, Ellen Edlund, Alejandra Goic, Mohamed Hamidi, Dan Henriksson, Mari-Helen Hyvärinen, Keren Klimovsky, Turo Marttila, Eeva Putro, Luiza Stanescu och Meimi Taipale

FORMGIVARE

Sepidar Hosseini för din special-kunskap och kreativitet när det gäller typsnitt, alfabet och språk.

FAMILJ OCH VÄNNER

Liisa Isacson för gemensamt sökande i det förflutna, våra finlandsresor och samtal samt allt stöd.

Maths Isacson för sökningar i arkiv, resan till Karelen, din textläsning och samtal samt allt stöd.

Tove Svensson för att du följt mig och projektet från början till slut.

Hamido Hamidi för att du fyller mitt liv med språk, alltid uppmuntrar och tror på mig och mina projekt.

Mareike Dobewall för att du varit min följeslagare genom hela den här perioden.

Linda Williams för din nyfikenhet och kreativitet samt din språkliga och innehållsmässiga granskning av mina texter.

Familjen Sundell Mansouri: Anna, Amir, Nora, Selma och Brahim för alla flerspråkiga middagar.

Innehåll

1 Abstract

10 Prolog

1. INLEDNING

17 Intro

17 Syfte och frågeställningar

18 Flerspråkig scenkonst: bakgrund och kontext

18 Intro

20 Symposium, panelsamtal och kurser

23 Flerspråkig scenkonst

Malmö – Stockholm – Kiruna – Helsingfors

31 Forskningsmetod

32 Skrivandet som tänkande och forskningsmetod

33 Material

34 Workshoppar och seminarier

38 Insider – Outsider

39 Heteroglossia – det mångröstade

41 Etik

2. SPRÅK SOM
SOCIAL PRAKTIK
OCH HANDLING

49 Intro

50 Del 1: Språk som social praktik och handling

50 Språkliga varieteter

51 Flerspråkighet vs. heteroglossia [raznorečie]

52 Dialogism och Polyvokalitet

53 Del 2: Språk som social praktik och handling

53 Makt – Motstånd

54 Språkideologi

62 Del 3: Språk som social praktik och handling

62 Språkliga praktiker och handlingar

64 Språk som kommunikation

65 Dramatik: tal som handling

66 Kommunikativa handlingar/publik aspekt

3. ATT SKRIVA
OCH KOMPONERA
FLERSPRÅKIG
DRAMATIK

71 Intro

73 **ASIA/ÄRENDE: ett lyssnandets praktik**

74 Ett lyssnandets praktik

74 Lyssnandet som metod i arbetet med flerspråkig dramatik

89 **UniZona & PolyZona: att komponera ett flerspråkigt verk**

90 Ensemblens språk

93 Språkliga repertoarer

98 Grundtexter

101 Musikalitet

104 Reading

106 **Sammanfattande kommentar: att skriva och komponera flerspråkig dramatik**

4. DRAMATURGISK
POTENTIAL

109 Intro

113 **Flerspråkighetens dramaturgiska och musikaliska konsekvenser**

128 **ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen**

128 Fördjupning av konflikt och tematik

132 Dramaturgiska vändpunkter: förskjutning och fördjupning

135 Musikalisk potential

139 Utvidgade ögonblick

144 **UniZona & PolyZona**

144 Musikalisk komposition som dramaturgi

147 Polyfona sekvenser

151 Unisona sekvenser: vändpunkter

153 Språk som musik

155 Språkens dubbla musikaliska kvaliteter

162 Kompositionsmetoder

174 **Sammanfattande kommentar: dramaturgisk potential**

5. POLITISK
POTENTIAL

179 Intro

184 **ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen**

184 Den legitime talaren (audibility): klassperspektiv

188 Att återta förlorat språk och identitet

191 Att synliggöra och utmana symbolisk makt och språkideologier

201 Att utmana stereotyper

208 **UniZona & PolyZona**

208 Den legitime talaren (audibility)

209 Att utmana språkideologier och symbolisk makt

211 Att motsäga eurocentrism

212 Att motsäga stereotyper

213 Polyfonins politiska dimension

214 **Sammanfattande kommentar: politisk potential**

6. EMOTIONELL
POTENTIAL

219 Intro

223 **Emotioner och flerspråkighet**

225 Embodiment/Förkroppsligande

225 Emotionella talhandlingar och känslomässiga repertoarer

227 Språkval och emotioner

230 **ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen**

230 Att gestalta emotionella processer

239 Emotionella talhandlingar: att påverka genom språk

- 242 Att gestalta dubbla persona
- 247 **UniZona & PolyZona**
- 247 Emotionella talhandlingar: att påverka genom språk
- 248 Att gestalta dubbla persona
- 249 Uttryck för inre tillfredställelse
- 251 **Sammanfattande kommentar: emotionell potential**

7. KOMMUNIKATIV POTENTIAL

- 255 **Intro**
- 259 **ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen**
- 259 Att kommunicera genom flerspråkiga talhandlingar
- 261 Situerande språk: att situera karaktärer och narrativ
- 264 Verkets potential att kommunicera: att inkludera/exkludera
- 285 Kontextens betydelse
- 291 Att erbjuda medskapande
- 292 **UniZona & PolyZona**
- 292 Situerande språk: att situera karaktärer och narrativ
- 293 Att erbjuda medskapande
- 295 Empowerment
- 269 **Sammanfattande kommentar: kommunikativ potential**

8. FLERSPRÅKIGHETENS POTENTIAL

- 301 **Intro**
- 301 Kännetecken
- 301 Expansion
- 302 Komplexitet och specificitet
- 303 Svårigheter och utmaningar: stereotyper
- 304 Nyansering
- 304 Förskjutningar
- 304 Lyssnande och dialog
- 305 Svårigheter och utmaningar: tid
- 306 Kontrollförlust och tillit
- 306 Fördjupning och utvidgning
- 306 Svårigheter och utmaningar: medskapande
- 306 Empowerment
- 307 Kreativ kraft och motstånd/omskapande
- 308 **Vidare konstnärlig forskning och praktik**

- 310 **Epilog**
- 314 **Referenser**

Abstract

Abstract (svenska)

”Flerspråkighetens potential i dramatiska verk” är ett konstnärligt forskningsprojekt som syftar till att undersöka, utveckla och fördjupa skrivandet av flerspråkig dramatik för en tänkt publik i Sverige. Fokus ligger på dramatikerns praktik och därmed är målet att bidra till konstnärlig utveckling av det dramatiska skrivandet i Sverige och i andra svenskspråkiga kontexter.

Genom att använda sociolingvistiska teorier och termer kring flerspråkighet utvecklas och utmanas såväl den konstnärliga praktiken som diskussionen om den. Med en integrerad flerspråkighetsideologi motsägs språkideologier som grundar sig i en enspråkighetsnorm. Projektet gör på så vis plats för tystade och marginaliserade röster och perspektiv som sällan tar eller får plats inom svensk scenkonst.

Att betrakta språk, och därmed flerspråkighet, som social praktik och handling är utgångspunkten för forskningen. Detta poststrukturalistiska synsätt ligger i linje med sociologen Pierre Bourdieus och språkteoretikern Michael Bakhtins teorier. Även dramatik betraktas som praktik och handling. Centrala begrepp är språkliga repertoarer, translingualism och talhandlingar.

Inom projektet har två dramatiska verk skapats, ASIA/ÄRENDE och UniZona & PolyZona. Dessa utgör det konstnärliga resultatet av forskningen och kan båda beskrivas som dialogiska polyvokala pjäser. Gemensamt och centralt för båda verken är att flerspråkighet

genomsyrar dem och utgör dess formmässiga kärna. Flerspråkigheten får konsekvenser som påverkar de dramaturgiska och musikaliska strukturerna.

Skapandet av verken har skett i dialog och samarbete med flerspråkiga skådespelare, regissörer och översättare i Sverige och Finland. Formen för det konstnärliga arbetet har varit samtal, workshoppar samt perioder av skrivande, översättning och gestaltning. Genom dessa processer och verk har frågeställningarna successivt undersökts. Som verktyg för analys, reflektion och diskussion har fyra kategorier skapats: den dramaturgiska, politiska, emotionella och kommunikativa potentialen. Med hjälp av dessa undersöks de konkreta funktionerna flerspråkigheten har i de båda dramatiska verken med syftet att synliggöra flerspråkighetens potential i dramatiska verk.

Projektet visar att flerspråkigt dramatiskt skrivande kräver andra metoder än de traditionella och för med sig en expanderad praktik för dramatikern. De två huvudsakliga metoderna för skapandet av verken har varit lyssnande och komponerande. Kännetecken för dessa metoder är dialog, transkulturalism och expansion.

”Flerspråkighetens potential i dramatiska verk” vill visa på den stora konstnärliga, kreativa, politiska, emotionella och kommunikativa potential som flerspråkigheten kan tillföra det dramatiska verket och i förlängningen scenkonsten.

Abstract (suomi)

”Monikielisyyden mahdollisuudet draamateoksissa” on taidetutkimushanke, jonka tavoitteena on tutkia, kehittää ja syventää monikielisen draaman kirjoittamista kohdeyleisölle Ruotsissa. Pääpaino on näytelmäkirjailijan käytännön työssä ja tavoitteena on näin ollen edistää draamakirjoittamisen taiteellista kehitystä Ruotsissa ja muissa ruotsinkielisissä yhteyksissä.

Sosiolingvististen teorioiden ja termien käyttö monikielisyydestä puhuttaessa haastaa ja kehittää sekä taiteellista toimintaa että siitä käytävää keskustelua. Integroidun monikielisyyssideologian avulla vastustetaan yksikielisyyssnormiin perustuvia kieli-ideologioita. Projektin antaa tällä tavoin tilaa mykistetyille ja syrjäytyille äänille ja näkökulmille, jotka harvoin tulevat esiin tai saavat tilaa ruotsalaisessa näyttämötaiteessa.

Tutkimuksen lähtökohtana on tarkastella kieltä ja siten myös monikielisyyttä sosiaalisena käytäntönä ja toimintana. Tämä post-strukturalistinen lähestymistapa on sopusoinnussa sosiologi Pierre Bourdieun ja kieliteoreetikko Mihail Bahtinin teorioiden kanssa. Myös draamaa tarkastellaan käytäntönä ja toimintana. Tärkeimpiä käsitteitä ovat kielirepertuaarit, translingualismi ja puhetoiminnot.

Projektin kuluessa on luotu kaksi draamateosta, *ASIA/ÄRENDE* ja *UniZona & PolyZona*. Nämä voidaan nähdä tutkimuksen taiteellisina tuloksina, ja niitä voidaan kuvailla diaLogisiksi polyvokaalisiksi näytelmiksi. Molempien teosten yhteinen ja keskeinen piirre

on se, että monikielisyyys leimaa teosten koko sisältöä ja muodostaa niiden rakenteellisen ytimen. Monikielisyydellä on seurauksia, jotka vaikuttavat dramaturgisiin ja musiikillisiin rakenteisiin.

Teokset on luotu yhteistyössä Ruotsin ja Suomen monikielisten näyttelijöiden, ohjaajien ja kääntäjien kanssa. Taiteellisen työn muotoja ovat olleet keskustelut, työpajat sekä kirjoittamis-, kääntämis- ja esityksperiodit. Näiden prosessien ja töiden myötä kysymyksenasettelua on tarkasteltu vähin erin. Analyysi-, pohdinta- ja keskusteluvälineiksi on luotu neljä kategoriaa: dramaturginen, poliittinen, emotionaalinen ja kommunikatiivinen potentiaali. Näiden avulla tarkastellaan monikielisyyden konkreettisia funktioita näissä kahdessa draamateoksessa, jotta monikielisyyden mahdollisuudet draamateoksissa saataisiin näkyviin.

Projektin osoittaa, että monikielisen draaman kirjoittaminen vaatii erilaisia menetelmiä kuin perinteiset ja draamakirjoittajalle se tuo mukanaan laajemman toimintakentän. Kaksi pääasiallista tapaa luoda teoksia ovat olleet kuunteleminen ja yhdistäminen. Näiden menetelmien ominaispiirteitä ovat vuoropuhelu, monikulttuurisuus ja laajeneminen.

”Monikielisyyden mahdollisuudet draamateoksissa” haluaa osoittaa, että monikielisyyks voi tuoda mukanaan merkittäviä taiteellisia, luovia, poliittisia, emotionaalisia ja viestinnällisiä mahdollisuuksia draamateokseen sekä laajemminkin näyttämötaiteisiin.

Abstract (english)

“The potential of multilingualism in dramatic works” is an artistic research project that aims to investigate, develop and deepen the practice of writing multilingual drama for an imagined audience in Sweden. Through placing significant focus on the playwright’s practice, the goal is to contribute to the artistic development of dramatic writing in Sweden and in other Swedish-speaking contexts.

By using sociolinguistic theories and terms around multilingualism, both the artistic practice and the discourse surrounding it are developed and challenged. Through the application of an integrated ideology of multilingualism, language ideologies based on a monolingual norm are contradicted. In this way, the project makes room for silenced and marginalized voices and perspectives that rarely take or receive a place in Swedish performing arts contexts.

Considering language, and thus multilingualism, as social practice and action is the starting point for the research. This post-structuralist approach is in line with the theories of sociologist Pierre Bourdieu and language theorist Michael Bakhtin. In this research drama is considered as both practice and as action. Central concepts are linguistic repertoires, translingualism and speech acts.

Within the project, two dramatic works have been created, *ASIA/ÄRENDE* and *UniZona & PolyZona*. These constitute the artistic result of the research and can both be described as dialogical

polyvocal plays. Common and central to both works is that multilingualism permeates them and constitutes their formal core. The multilingualism has consequences that affect the dramaturgical and musical structures.

The creation of the works has taken place in dialogue and collaboration with multilingual actors, directors and translators in Sweden and Finland. The form of the artistic work has been conversations, workshops and periods of writing, translation and design. Through these processes and works, the issues have been successively investigated. As tools for analysis, reflection and discussion, four categories have been created: dramaturgical, political, emotional and communicative potential. With the help of these, the concrete functions of multilingualism in both dramatic works are examined with the aim of making visible the potential of multilingualism in dramatic works.

The project demonstrates that multilingual dramatic writing requires different, less traditional approaches and in this way contributes to an expanded practice for the playwright. The methods used in the creation of the works have been collaborative, transcultural and dialogic, shifting between practices and acts of listening and composing.

“The potential of multilingualism in dramatic works” aims to show the enormous artistic, creative, political, emotional and communicative potential that multilingualism can bring to the dramatic work and, by extension, the performing arts.

Att tala flera språk gör att jag känner mig som mig själv.

Att tala flera olika språk gör att jag känner mig hel. Oon ite kaksikielinen (är själv tvåspråkig) och det att jag kan tala fritt ja vaihtaa kieltä miten haluan (och ändra språk som jag vill) ser jag som en rikedom.

Al hablar distintos idiomas me hace fuerte, me da acceso a otras perspectivas de cómo ver la vida que me rodea. (Att tala flera olika språk gör mig starkare och det ger mig tillgångar till flera olika perspektiv).

Kun puhun montaa eri kieltä, se saa minut innostumaan ja oleman tyytyväinen kommunikaatiosta. (När jag pratar många olika språk får det mig att bli ivrig och det gör mig nöjd över kommunikationen).

Att tala flera olika språk gör mig till den jag är. Să vorbesc mai multe limbi mă face să mă simt eu însămi.

Разговаривать на нескольких языках делает меня свободной, гибкой, сильной, это делает меня более хорошим человеком, потому что я способна лучше понимать других людей, другие ментальности, другие культуры. (Att tala flera olika språk gör mig fri, flexibel, stark, det gör mig till en bättre person, för att jag kan bättre förstå andra människor, andra mentaliteter och kulturer).

Att höra flera olika språk gör att jag vill lära mig alla språk i världen. Să aud mai multe limbi în jur mă face să vreau să învăţ toate limbile străine din lume.

Al escuchar distintos idiomas me hace: ¡Curiosa! (Att höra flera olika språk gör mig nyfiken).

Kun kuulen montaa eri kieltä se saa minut höristämään korviani. (När jag hör många olika språk får det mig att spetsa öronen.

Att höra flera språk gör mig uppmärksam på omgivningen.

Когда я слышу разные языки, это делает меня счастливой. (Att höra flera olika språk gör mig lycklig).

Att höra flera olika språk gör mig nyfiken på min omgivning. Nyfiken på kroppsspråket, intentioner, inlevelser.



Luiza Stanescu, skådespelare
Calle Alm, skådespelare
Meimi Taipale, teaterregissör
Turo Marttila, skådespelare
Fabiola Cruz, mimskådespelare
Keren Klimovsky, dramatiker

Слушая разные языки я погружаюсь в мир этого языка, или в смесь этих языков, я чувствую свою принадлежность к человечеству, которое изобрело так много разных способов выражать свои мысли. (När jag lyssnar till flera olika språk, då fördjupar jag mig i detta språks värld eller i blandningen av olika språk, då känner jag att jag tillhör mänskligheten som kom upp med så många sätt att uttrycka sina tankar.)

Jag lyssnar gärna för att försöka förstå mig på vad som sägs. Till exempel när man tjuvlyssnar på nån på tunnelbanan som pratar ett språk man inte förstår, sen kommer det få låneord som gör att man typ hänger med.

Să ascult cu atenție mai multe limbi străine e ca și cum aș asculta muzică. (Att lyssna till flera olika språk är som att lyssna till musik.)

Att lyssna till flera språk gör att jag uppskattar hur språk skiljer sig från varandra och påminner om varandra.



Luiza Stanescu, skådespelare
Calle Alm, skådespelare
Meimi Taipale, teaterregissör
Turo Marttila, skådespelare
Fabiola Cruz, mimskådespelare
Keren Klimovsky, dramatiker

Monen eri kielen osaaminen saa minut tuntemaan itseni ihmiseksi. (Att kunna många olika språk får mig att känna mig som en människa.)

Att kunna flera språk gör mig öppnare och självsäkrare i möten med andra människor. Samtidigt, ifall jag hamnar i en omgivning där jag inte förstår ett enda språk blir jag osäker.

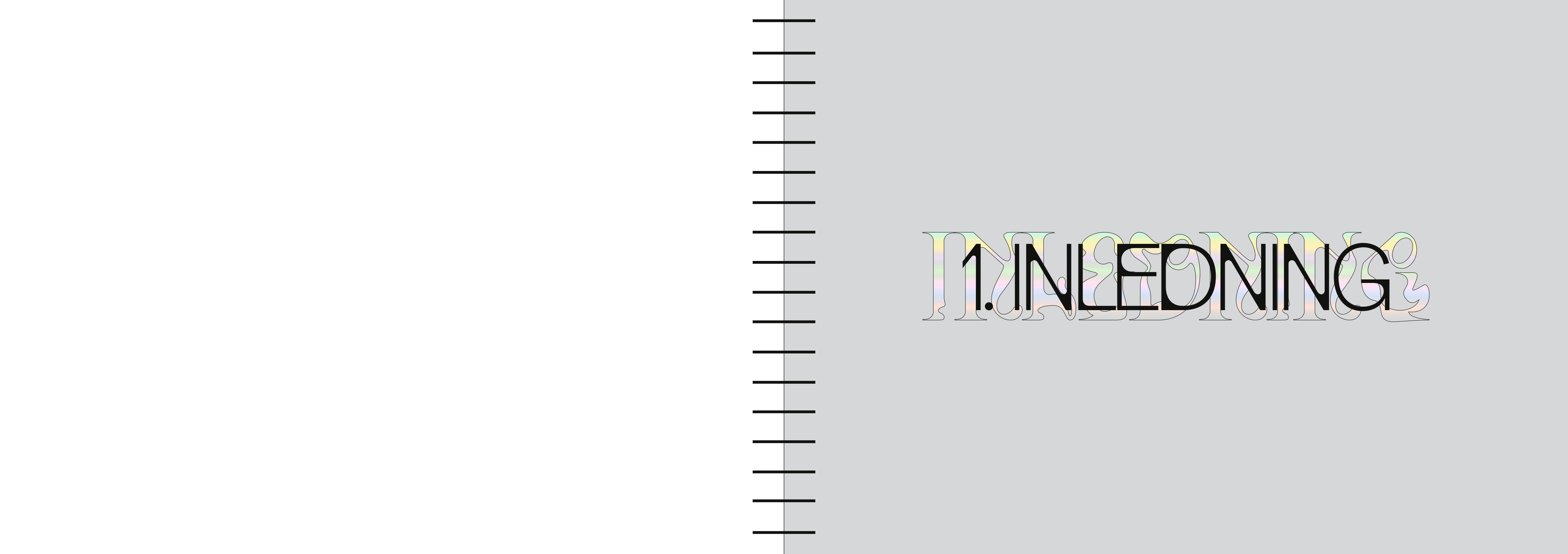
Al saber distintos idiomas me hace: me da la oportunidad de tener un amplio entendimiento sobre otras cosas. (Att kunna flera olika språk ger mig en möjlighet för en bredare förståelse över olika saker och ting)

Att kunna flera olika språk gör mig mer självsäker, att jag kan kommunicera och känner tillhörighet.

Знание нескольких языков делает меня богатой, я горжусь этим, хотя это не совсем моя заслуга, это делает меня более сложной личностью, более быстрой и гибкой. (Att kunna flera olika språk gör mig rik, det är något jag är stolt av, fast att det är inte min egen merit, det gör mig till en mer komplicerad personlighet, till en snabbare, mer flexibel person).

Att kunna flera olika språk gör att jag känner mig stark och smart. Faptul că vorbesc mai multe limbi mă face să mă simt puternică și de neoprit.

پرولوگ	Al pensar en distintos idiomas me hace: A veces me confundo pero de una manera divertida. (Att tänka på flera olika språk får mig ibland att känna mig lite förvirrad på ett roligt sätt).	Al soñar en distintos idiomas me hace sentir: como si yo pudiera visitar diferentes dimensiones. (Att drömma på flera olika språk är som om jag kan röra mig i olika dimensioner).		Att spela teater på flera olika språk gör mig mer uttrycksfull. Så joc teatru în mai multe limbi mă face să fiu mai expresivă.	Al ver teatro en distintos idiomas me hace sentirme: orgullosa de saber más de un idioma. ¡Me da motivación y esperanza! (Att se teater på flera olika språk får mig att känna mig stolt. Det ger mig motivation och hopp!)	مقدمه:
prologo	Att tänka på flera språk gör det ibland svårt att hitta ord, ifall språken blandas.	Мне снятся сны на разных языках, часто языки в них смешиваются. (Jag drömmer på olika språk, det finns oftast en blandning av språk i mina drömmar).		Näytteleminen monella eri kielellä saa minut innostumaan ja avaamaan ovia. (Att spela teater på många olika språk får mig att bli ivrig och öppna dörrar).	Teatterin katsominen monella eri kielellä saa minut ahdistumaan, jos en meinaa kuulla. Jos kuulen, antaa mennä vaan. (Att se teater på många olika språk får mig ångestfylld om jag har svårt att höra. Om jag hör är det bara att köra på).	prolog
prologue	Monella eri kielellä ajattelevinen saa minut ehkä jopa huvittumaan aika ajoin. (Att tänka på flera olika språk får mig till och med att bli road då och då).	Att drömma på flera olika språk saa mut miettimään miksi tietty kieli ottan otteen, riippuen kenelle puhun (får mig att undra varför ett visst språk får grepp, beroende på vem jag talar till).		Att spela teater på flera olika språk gör mig glad, för att flerspråkighet får plats på scenen, som ändå ska spegla vår verklighet.	Att se teater på flera olika språk gör mig glad ifall de lyckats få ihop det på ett bra sätt. Vardagen är flerspråkig! Småningom blir det kanske också ett verktyg bland andra på en teaterscen.	prólogo
Пролог	Я не думаю на том или ином языке, я думаю картинками, чувствами, а когда я говорю, то уже не думаю, а просто говорю (Jag tänker inte på ett eller annat språk, jag tänker med bildar eller känslor. När jag pratar, då tänker jag inte, jag bara pratar.)	Unien näkeminen monella eri kielellä saa minut ihmettelemään, että kaikkeen sitä pystyy. (Att drömma på många olika språk får mig att undra, tänk allt en ändå är kapabel till).		Hacer teatro en distintos idiomas me hace sentirme: dueña de mi actuación de una manera que no se puede explicar, me siento fuerte e imparable. (Att spela teater på flera olika språk gör att jag känner att jag kan äga mitt skådespeleri på ett oförklarligt sätt. Jag känner mig stark och omöjligt att stoppa.)	Att se teater på flera olika språk gör mig glad och nyfiken.	Пролог
prólogo	Att tänka på flera olika språk får mig miettimään missä tilanteissa ajattelen milläkin kielellä (att fundera på i vilka situationer jag tänker på vilket språk).			Писать пьесы на разных языках – непросто в чисто практическом смысле (...) Но это обалденное чувство – использовать на все сто свой потенциал. (Att skriva pjäser på flera olika språk är inte enkelt rent praktiskt, ...) Men det känns helt spännande – att använda sin potential till hundra procent).	Att se teater på flera språk gör mig nyfiken. Atunci când aud că se vorbesc mai multe limbi pe scenă într-un spectacol de teatru, devin foarte curioasă.	prologue
prolog				Att spela teater på flera olika språk gör mig glad.	Мне нравится смотреть многоязычные спектакли, потому что тогда я чувствую, что это немножко и обо мне, о таких людях, как я. Тогда я дома. (Jag älskar att se teater på olika språk, för att då känner jag att det handlar lite om mig, om såna människor som jag. Då känns det som jag är hemma).	prologo
مقدمه	 Klicka här! Luiza Stanescu, skådespelare Calle Alm, skådespelare Meimi Taipale, teaterregissör Turo Marttila, skådespelare Fabiola Cruz, mimskaådespelare Keren Klimovsky, dramatiker	 Klicka här! Luiza Stanescu, skådespelare Calle Alm, skådespelare Meimi Taipale, teaterregissör Turo Marttila, skådespelare Fabiola Cruz, mimskaådespelare Keren Klimovsky, dramatiker				پرولوگ

A background image of a spiral-bound notebook. The left side is white, and the right side is light gray. A vertical line separates the two, with a spiral binding represented by a series of horizontal black lines along it.

1. INLEDDNING



Bild 1: Illustration Roxana Tayefeh Mohajer, 2021.

Intro

Det inledande kapitlet består av en beskrivning av bakgrunden och kontexten för forskningsprojektet. Min egen bakgrund och erfarenhet beskrivs liksom svensk och svenskspråkig flerspråkig scenkonst. En kort utblick i Europa görs liksom en genomgång av annan forskning inom området. Kapitlet börjar med projektets syfte och frågeställningar och avslutas med dess forskningsmetoder.

Syfte och frågeställningar

Mitt konstnärliga forskningsprojekt syftar till att utveckla, fördjupa och undersöka mitt skrivande av flerspråkig dramatik för en tilltänkt publik i Sverige och att kommunicera de processer, erfarenheter och kunskaper som det lett fram till. Den geografiska placeringen är central och avspeglar sig på flera plan i avhandlingen: i kontextualiseringen och i verken i sig. Det rör sig om en svensk och/eller svenskspråkig kontext, inte om en europeisk eller vidare internationell miljö.

Min konstnärliga praktik är dramatikers och det är där forskningsprojektets fokus ligger. Därigenom synliggörs också dramatikers praktik. De metoder för att skriva flerspråkigt som jag utvecklat hoppas jag ska kunna användas av andra än mig. Projektet syftar därmed också till att bidra till konstnärlig utveckling av det dramatiska skrivandet i Sverige och i andra svenskspråkiga kontexter. Det skulle kunna medföra att projektet även påverkar utvecklingen av scenkonst innehållsmässigt, t.ex. när det gäller vilka röster som hörs och vilka berättelser samt berättarperspektiv som synliggörs på svenska scener. Med projektet önskar jag inspirera andra dramatiker och scenkonstnärer att använda flera språk i sina praktiker och i förlängningen till att förändra scenkonsten.

Användandet av sociolingvistiska teorier och termer, som projektet bygger på, syftar till att utveckla och utmana såväl den konstnärlig praktiken som samtalet om den. Genom att utgå ifrån en integrerad *flerspråkighetsideologi* utmanar forskningsprojektet *språkideologier* som grundar sig i en *enspråkighets-*

*ideologi*¹. Projektet syftar på så vis till att göra plats för tystade och marginaliserade röster och perspektiv som sällan tar eller ges plats inom svensk scenkonst.

Forskningsprojektets frågeställningar är:

- Hur kan jag som dramatiker vidareutveckla konstnärliga metoder för att arbeta med flerspråkighet i dramatiskt skrivande?
- Vilken funktion och potential kan flerspråkighet ha i dramatiska verk?

Hur dessa frågeställningar undersöks presenteras längre fram i kapitlet².

1. Dessa begrepp definieras i kapitel 2 "Språk som social praktik och handling".
2. Se "Forskningsmetod", s.31.

Flerspråkig scenkonst: bakgrund och kontext

Intro

Det här avsnittet placerar kortfattat min forskning i relation till flerspråkig scenkonst i Sverige samt forskning inom ämnet. I och med det beskrivs även min egen konstnärliga praktik som ledde fram till forskningsprojektet. Texten rör sig inte i exakt kronologisk ordning utan fram och tillbaka mellan tiden före och under forskningen.

Flerspråkig scenkonst är 2022 fortfarande relativt ovanligt i Sverige, det rör sig om enstaka föreställningar i ett landskap av enspråkig scenkonst. Sedan 2017, då forskningsprojektet startade, tycks ändå antalet föreställningar som i olika grad integrerar flera språk (och/eller dialekter och sociolekter) ha ökat, liksom intresset för ämnet. Det har jag kunnat avläsa genom de seminarier, symposier och kurser kring flerspråkig scenkonst som jag arrangerat och som också bidragit till den utvecklingen. Dessa tillfällen att möta scenkonstutövare som arbetar flerspråkigt har även fungerat som underlag för den här texten; de utgör en betydande del av de föreställningar och grupper som omnämns. Forskningsperioden har utgjort en form av avsökning av scenkonstområdet, om än inte systematisk och enligt en specifik metod, utan mer organisk.

Forskningen om flerspråkig scenkonst i Sverige är än mer begränsad – för att inte säga obefintlig. Ingen avhandling eller forskning har publicerats i ämnet, vare sig inom vetenskaplig

eller konstnärlig forskning. Jag hoppas att detta projekt och avhandlingen kan bidra till att utveckla forskningen inom området.

Code-switching in Chicano Theater: Power, Identity and Style in Three Plays by Cherríe Moraga (2005) av Carla Jonsson, professor i pedagogiskt arbete och docent i tvåspråkighet, var den avhandling som inspirerade mig att börja forska. Den är skriven i Sverige, men är en studie i den mexikansk-amerikanska Cherríe Moragas flerspråkiga dramatik. Den rör sig alltså inte i en svensk kontext, men relaterar till exempel på flerspråkig praktik ur svensk litteratur såsom *Populärmusik från Vittula* av Mikael Niemi och *Ett öga rött* av Jonas Hassen Khemiri. De största likheterna mellan Jonssons avhandling och min egen är att de båda fokuserar på och analyserar den dramatiska texten i sig, liksom vilka funktioner integreringen av flera språk får – såväl ur en politisk som kommunikativ aspekt. Då Jonssons forskning är sociolingvistisk och min egen konstnärlig skiljer de sig i övrigt väsentligt åt.

En konstnärlig avhandling som berör användandet av flera språk i operaverk är tonsättaren Jonas Forsells *Textens transfigurationer* (2015). Dess frågeställningar rör i första hand operatexten ur olika perspektiv: översättarens, librettistens, tonsättarens och sångarens. Två flerspråkiga verk diskuteras: *Riket är ditt*³ och *Death and the Maiden*⁴, som också presenteras genom flerspråkiga textutdrag. Forsell skriver: "Opera är bra på att leka med språket, kanske tack vare sin konvention att ofta sjungas "på originalspråk" [...] Språk kan blandas och förstås, inte förstås och missförstås på en operascen [...]" (Forsell, 2015, s. 123). Han beskriver också kortfattat hur arbetsprocessen såg ut: att den inkluderade inspelningar av

3. Uruppförande 1991. Tonsättning och libretto Jonas Forssel efter Kim Procopé.
4. Uruppförande 2008. Tonsättning Jonas Forssel. Libretto Ariel Dorfman.

talare av en chilensk varietet av spanska, något som relaterar till mitt eget arbete och dess lyssningspraktik.

Några år in i min forskning publicerades en viktig källa kring flerspråkig scenkonst i Sverige, nämligen *Antologi för en flerspråkig scenkonst* (Haglund, Styrke & Wiklund 2020). Normer, makt och motstånd, deltagande, översättning, processer och praktiker är de övergripande teman som behandlas. Antologin, som jag också medverkar i, ingick som kurslitteratur i kursen "Flerspråkig scenkonst" som jag skapade och höll vid Stockholms konstnärliga högskola (SKH). Både antologin och kursen beskrivs närmare längre fram⁵.

I Finland har, enligt min kännedom, ett antal titlar relaterade till flerspråkig scenkonst publicerats av Sirkku Aaltonen, professor emerita i engelska och översättning vid Vasa universitet. I *Code-choice and identity construction on stage* (2020) studerar hon skillnader i publikreaktioner vid ett antal föreställningar från Irland, Skottland, Québec, Finland och Egypten som använder sig av olika typer av koder och språkvarieteter (ej liktydigt med att de är flerspråkiga). I artikeln "Noni sosökokeror alolotoså asyl? Constructing Narratives of Heteroglossia in Swedish Performance of *Utvandrarna* on the Finnish Stage" (2009) studerar Aaltonen användandet och betydelsen av heteroglossia och s.k. kodalternering ur en publik aspekt i *Utvandrarna* av Farnaz Arbabi. Jag återkommer till begreppen, föreställningen och Aaltonens analys⁶. Hennes studier som involverar teatervetenskap, översättning och sociolingvistik rör i första hand olika aspekter av perception vilket skiljer den från mitt projekt som fokuserar på den konstnärliga praktiken. Helsingforsbaserade Klockriketeatern gav 2019 ut

5. Ses.21–22.
6. Se s.23–24.

*Språket som lustgård*⁷, en slutrapport för deras projekt kring mångspråkig scenkonst. Olika aspekter som politiska, praktiska, tekniska, konstnärliga och emotionella berörs.

I en europeisk kontext var *Speaking in tongues* (2006) av Marvin Carlson, professor i teater och komparativ litteratur, den första omfattande studien i flerspråkig scenkonst. Boken skildrar fenomenet både i en historisk och samtida kontext och ur ett postkolonialt perspektiv. I *Dramaturgy of Migration* skildrar Yana Meerzon och Katharina Pewny, professorer i teater, flerspråkiga dramaturgier ur olika scenkonstutövares perspektiv. De skriver: “today’s multilingual theatre practices bring forward new ‘dramaturgies of self’ that reflect the everyday alienation experienced by both migrant theatre makers and their audiences” (Meerzon & Pewny, 2020, s. 2).

2018 kom jag i kontakt med Kasia Lech, skådespelare och docent i teater, som intervjuade mig för boken *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, med planerad utgivnings hösten 2022. Den undersöker genom kritisk diskussion och intervjuer med scenkonstutövare hur flerspråkiga dramaturgier kan erbjuda “ways to reimagine and restructure existing paradigms for engaging with difference” (Lech, 2022, s. 14).

Nämnas bör även att Hans-Thies Lehmann, professor i teater, i sin inflytelserika *Postdramtic theatre* (2006) tar upp flerspråkig scenkonst som en del av den postdramatiska strömningen, även om han inte går djupare in på ämnet.

Om min forskning hade inkluderat ett europeiskt eller globalt perspektiv hade den följande texten om flerspråkig scenkonst sett annorlunda ut och varit mer omfattande. Men avgränsningen är en svensk och svenskspråkig kontext då jag inkluderar Finland – som

ett av mina verk har direkt koppling till – därav texten som följer. Att vi som verkar i Sverige har mycket att inspireras och lära oss av flerspråkig scenkonst i övriga världen är det ingen tvekan om – men det ligger för min del utanför och efter detta projekt. Min intention var att under forskningen resa i Europa för att besöka NTGent i Belgien och Maxim Gorki Theater i Berlin i Tyskland – två teatrar som regelbundet arbetar flerspråkigt. Coronapandemin omöjliggjorde en sådan resa. Däremot har jag haft möjlighet att se några av NTGent’s föreställningar streamade online samt medverkat i ett panelsamtal med Johannes Kirsten, chefsdramaturg vid Maxim Gorki Theater⁸. I den följande överblicken ger jag endast några få exempel på europeiska föreställningar som gett mig utblick och inspiration. Exempel på föreställningar ges för att peka på några tendenser. Samtliga av dessa har jag själv någon relation till: antingen har jag sett dem som publik, talat med dess upphovspersoner eller så är jag själv upphovsperson. Beskrivningen är subjektiv och utgår från en personlig vinkel; det är mina möten med olika scenkonstverk som är den röda tråden. Men även om jag med all sannolikhet missat några vågar jag påstå att det inte finns en uppsjö av föreställningar som inte behandlas här. Detta är mitt bidrag till en beskrivning av ett fält under tillblivelse.

Symposium, seminarier och kurser

Under min tid som doktorand vid Stockholms konstnärliga högskola har jag initierat, planerat och medverkat i ett antal seminarier, symposier, panelsamtal och kurser om flerspråkig scenkonst i

7. Texter av Dan Henriksson och Jesper Karlsson.

8. Digitalt seminarium arrangerat av Goethe institute, Helsingfors “Multilingualism in Theatre” 2021.

Sverige och Finland. Det övergripande syftet med dessa initiativ har varit att rikta ljus mot föreställningar, grupper och enskilda scenkonstnärer som har erfarenhet av att arbeta med flera språk. Dels för att undersöka vad detta innebär konstnärligt och politiskt såväl som praktiskt, dels för att dela och vidareutveckla denna kunskap och för att öka medvetenheten och intresset. De seminarier, symposier och kurser jag initierat är de följande.

Seminariet *Flerspråkig scenkonst: konstnärliga möjligheter och utmaningar* på Scenkonstbiennalen, Sundsvall (2019) genomfördes av Institutionen för scenkonst vid SKH i samarbete med Unga Klara och Kulturhuset Stadsteatern. Medverkade gjorde: Åsa Simma, hoavda/teaterchef Giron Sámi Teáhter, Nina Rashid, skådespelare Unga Klara och Maria Rydell, lektor i nordiska språk. Vid seminariet diskuterades hur scenkonstbranschen förhåller sig till att en stor del av befolkningen och den potentiella publiken i Sverige är flerspråkig. De medverkande presenterade sitt eget arbete och konstnärliga möjligheter, utmaningar och svårigheter som flerspråkig scenkonst kan föra med sig.

Seminariet *Flerspråkig scenkonst: känslor, makt & dramaturgi/ Monikielisyyss näyttämötaiteessa: tunteet, valta ja dramaturgia* på Konstuniversitetet Teaterhögskola (TeaK), Helsingfors – september 2020. Mitt verk *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen* (2020) presenterades genom en reading⁹ följt av ett panelsamtal. Några av de frågor som diskuterades var: På vilket sätt hänger känslor, makt

9. Medverkade reading: Skådespelare: Alma Pöysti, Turo Marttila, Eeva Putro. Studenter vid TeaK: Ellen Edlund, Greta Lignell, Tom Salminen, Sara-Maria Pirhonen, Patrik Kumpulainen. Regissör: Meimi Taipale. Medverkande panelsamtal: Turo Marttila, Sirkku Aaltonen, professor emerita vid institutionen för engelska och översättning, Vaasa universitet, Dávid Kozma, konstnärlig ledare New Theatre Helsinki, Vanja Hamidi Isacson, dramatiker och doktorand. Moderator: Saana Lavaste, regissör och professor i regi vid TeaK.

och dramaturgi ihop med flerspråkighet? Hur kan flerspråkigheten gestalta och utmana maktrelationer och språkideologier? Och vilken emotionell betydelse kan den ha i en scenkonstföreställning?

Det internationella symposiet *Flerspråkig scenkonst* på Stockholms konstnärliga högskola 2020 i samarbete med institutionen för skådespeleri, Unga Klara och Riksteatern Crea. Under symposiets två dagar presenterades exempel på flerspråkiga scenkonstföreställningar av ett antal grupper i Sverige, Finland och Norge utifrån frågorna: Varför arbetar de flerspråkigt? Hur går de till väga? Hur kan en föreställning på flera språk se ut och låta? Dessa föreställningar var producerade av The National Black Theatre of Sweden, Unga Klara, Riksteatern Crea, Ferske scener, Klockrike-teatern samt Giron Sámi Teáhter m.fl. Förutom dessa kortare nedslag gavs två längre presentationer om flerspråkig scenkonst och kopplingen till makt, identitet, dramaturgi och musikalitet utifrån ett forskningsperspektiv. Som exempel gav Kasia Lech en fördjupande presentation kring dramaturgiska praktiker i samtida flerspråkig teater.

2019 utvecklade och gav jag kursen *Flerspråkighet inom scenkonst*¹⁰ på institutionen för scenkonst vid SKH. 2020 återkom kursen och utvidgades till att även omfatta film och media. Studenterna utvecklade ett koncept till en flerspråkig scenkonstföreställning: en föreställning som innehöll två eller fler språk (talade och/eller tecknade) som en integrerad del av dramaturgin och föreställningen. Vissa av dessa föreställnings- och filmidéer har eller är på väg att realiseras. Kaveri-kollektivets *Finska för*

10. 7,5 hp.

*invandrare*¹¹ (2022), en textad föreställning på svenska och finska, är ett exempel. Ett annat är regissören Meimi Taipales *RUSET*, en sverigefinsk dramapodd i fem delar som produceras av Sveriges Radio Finska under 2023.

Under 2021 handledde jag även studenten Fabiola Cruz när hon inom kandidatprogrammet i mimskaådespeleri skapade föreställningen *La Grand Entrada*¹², i vilken hon använde sig av svenska och en sydamerikansk varietet av spanska.

2019–2020 ingick jag i den referensgrupp som dansgruppen *Johanssons pelargoner och dans* skapade i relation till föreställningen och projektet *Koreografin – interaktivitet, språk och integration*. Tillsammans med andra forskare, konstnärer och praktiker medverkade jag i seminarier kring olika teman såsom översättbarhet, normkreativitet, språk, makt, identitet och deltagande scenkonst. Arbetet mynnade ut i *Antologi för en flerspråkig scenkonst* (Haglund, Styrke & Wiklund 2020). Jag medverkade med kapitlet ”*ASIA/ÄRENDE*: ett konstnärligt forskningsprojekt om flerspråkighetens funktion i dramatiska verk” och intervjun ”Multispråk gives you multi possibilities” med Josette Bushell-Mingo, skådespelare, regissör och nuvarande konstnärlig ledare för National Black Theatre of Sweden. Utöver detta har jag även medverkat i två nätverk för ökad språklig och kulturell mångfald inom scenkonstområdet: *New Nordic Network – a platform for diversity in performing arts* (2020–) initierat av New Theatre Helsinki. Målsättningen för nätverket lyder:

We need new ways of working and new forms of collaboration in order to create a more inclusive and equal performing arts field; to ensure inclusivity and diversity on, around and in front of the stage; to widen the spectrum of whose stories are told, how, and to whom these stories reach as a result. We need to normalize inclusivity and diversity in the arts institutions (New Nordic Network, 2022).

ArtLab’s seminars on multilingualism in performing arts, Tromsø (2020–). Innan Coronapandemin omöjliggjorde fysiska träffar möttes vi under en festival med fokus på flerspråkig dramatik arrangerad av scenkonstkompaniet Ferske scener. I programmets del om flerspråkig dramatik presenterades bl.a. *ASIA/ÄRENDE* och en reading av *Muhtadivgažat (Ljudet av snö)*¹³ av Rawdna Carita Eira i samarbete med Kristin Bjørn. Föreställningen är baserad på sanna historier från gränslandet mellan Norge, Finland och Ryssland. Scenspråket växlar mellan norska, samiska, ryska, finska och engelska med skådespelarnas modersmål som grund.

De scenkonstnärer och studenter jag mött under forskningen visar ett stort intresse och engagemang för scenkonst som integrerar flera språk. Det gör mig förhoppningsfull när det gäller framtiden för flerspråkig, mångrostad, inkluderande och transkulturell scenkonst.

11. Föreställningen produceras av Kaveri-kollektivet och Kokkolan kaupunginteatteri i samarbete med Riksteatern, Östgöteatern och Finlandsinstitutet samt med stöd av Kulturrådet, Stockholms stad, Region Stockholm, Kulturfonden för Sverige och Finland samt Finskt Förvaltningsområde.

12. Uppremiär 2021, SKH. Av och med Fabiola Cruz.

13. Uppremiär: Festspillene i Harstad; Norge 2021. Manus: Rawdna Carita Eira i samarbete med Kristin Bjørn.

Flerspråkig scenkonst Malmö – Stockholm – Kiruna – Helsingfors

Malmö – Stockholm

Malmö som stad är central för mitt arbete med flerspråkig dramatik. Jag flyttade från Stockholm för att gå dramatikerutbildningen vid Teaterhögskolan i Malmö (2004–2007) och det var där som både mitt eget liv och min konstnärliga praktik blev flerspråkig. Att vara verksam som scenkonstutövare och leva i Malmö har påverkat mitt konstnärliga arbete i grunden. Att det är i en med europeiska mått mellanstor stad som två flerspråkiga teatergrupper grundats (Teater Foratt och Teater JaLaDa) är något som Kasia Lech lyfter fram som unikt i intervjun ”Local and Global Politics in Malmö’s Teater Foratt and Teater JaLaDa” (Lech, 2022, s. 221). Min egen förklaring till det är staden själv: dess historia av migration, flerspråkighet och transkulturella befolkning. Här skapades också, genom ett antal scenkonstnärer, en form av tradition. Möjligheten till lokalt, regionalt och nationellt stöd för formexperiment har också bidragit (Lech, 2022, s. 221).

I Malmö är även flera fria teatergrupper verksamma som ibland, men inte alltid, skapar föreställningar med inslag av andra språk än svenska: Teater Theatron, Teater InterAkt (t.ex. *Malmö-koden*, 2015¹⁴) och Södra Communityteatern. Den senare producerade 2011 *Tango & tortyr* av America Vera-Zavala¹⁵, en dansföreställning som byggde på äldre kvinnors berättelser om tortyr och flykt från Chile och Argentina under sjuttioalet. Föreställningen, som jag såg

14. *Malmö-koden – instruktionsbok till parallellsamhället*. Uppremiär: 2014. Manus: Cecilia Nkolina. Regi: Sara Larsdotter Hallqvist.

15. Uppremiär 2016. Manus: America Vera-Zavala. Regi: Jonas Jarl. Ett samarbete mellan Botkyrka Community teater- och dans, Södra Communityteatern och Södra teatern.

när den spelades på Moriskan i Malmö, innehöll förutom svenska en viss del spanska. Att just de nämnda teatrarna ibland använder flera språk kommer sig troligtvis av att de är grupper som arbetar nära befolkningen, bland annat med asylsökande och nyanlända eller drivs av personer som själva har invandrat till Sverige – en erfarenhet de delar med en stor del av stadens befolkning. Förvånande nog har detta hittills inte gett någon större effekt på stadens institutionsteater som har till uppgift att spela för hela Malmö. Enstaka föreställningar på flera språk har dock getts som till exempel *I came to see you*¹⁶ av Karim Rashed (på arabiska och svenska). Journalisten Theresa Benér lyfter just fram den aspekten i sin recension: ”På ytan kunde Malmö stadsteaters val att spela [...] ‘I came to see you’ ses som uttryck för teaterns sociala ansvar att inkludera stadens arabisktalande minoriteter i repertoaren. Men det vore verkligen att reducera detta mångskiktade drömspel till en välartad kulturpolitisk skrivbordsprodukt” (Benér, 2015). Vidare beskriver hon i stället föreställningens form som ett existentiellt drömspel.

Två för mig starka scenkonstminnen från min utbildningstid är *Invasion!* av Jonas Hassen Khemiri när den spelades på Stockholms Stadsteater (2006)¹⁷ och *Utvandrarna* på Inkonst i Malmö (2006)¹⁸, båda regisserade av Farnaz Arbabi. De var i olika utsträckning flerspråkiga och omnämns ofta i diskussioner om flerspråkig scenkonst. Det som jag främst fäste mig vid var hur salongen och scenrummet blev integrerade genom språkliga förskjutningar. I *Invasion!* skedde det genom inledningsscenen när två unga män reser sig upp ur publiken och börjar prata rakt ut samt i den s.k.

16. Uppremiär 2015, Malmö Stadsteater i samarbete med Riksteatern. Regi: Petra Brylander.

17. Uppremiär 2006, Stockholms Stadsteater. Regi: Farnaz Arbabi.

18. Uppremiär 2006. Regionteatern Blekinge Kronoberg i samarbete med Riksteatern. Manus och regi: Farnaz Arbabi.

tolkscenen där, som Arbabi själv beskriver det, ”en gömd flykting försökte kommunicera med publiken och en ondsint tolk feltolkade honom totalt” (Arbabi, 2020, s. 137). Publikreaktionerna var positiva och de persisktalande ungdomar som översatte för sina klasskamrater och lärare utstrålade en stolthet. Genom *Utvandrarna* ville Arbabi fördjupa undersökandet av denna erfarenhet och flerspråkigheten (Arbabi, 2020, s. 137). Föreställningen innehöll språken ryska, ukrainska, persiska, bosniska, engelska och rövarspråket. Idén vara att ”använda språken immersivt och som en del av föreställningens formmässiga koncept” (Arbabi, 2020, s. 137). Just så minns jag den: hur den svenska textningen av dialogen på de olika språken växte ut över väggarna och nästan omslöt oss i publiken. Här arbetade Arbabi medvetet både med tillgängliggörande och förfrämligande. ”[...] dels tillgängliggjorde det berättelsen för en publik som inte alltid inkluderas i teaterns bild av publiken, dels gav det majoritetspubliken en känsla av att vara främmande för teaterspråket – en känsla som delas av invandrare i Sverige” (Arbabi, 2020, s. 137). Föreställningen spelades även i Finland och textades då till svenska och finska. Aaltonen menar att textningen därigenom riktade fokus mot emmigrantperspektivet, att lämna sitt hemland, och inte mot ankomstlandet i sig (Aaltonen, 2009). Både *Invasion!* och *Utvandrarna* kännetecknas av en språklig maktförskjutning, som riktar ljuset mot publiken – både de som talar språken på scenen och de som inte gör det. Denna politiska aspekt är en av drivkrafterna i mitt eget arbete med flerspråkig scenkonst.

2007 avslutade jag dramatikerutbildningen vid Teaterhögskolan i Malmö (THM) och började arbeta med den fria teatergruppen Teater Foratt. Gruppen, som inte längre existerar, kan sägas ha varit ett transkulturellt projekt som skapades ur ett möte mellan en irakisk och en svensk regissör i Malmö. Det arabisksvenska och

svenskarabiska var till en början kärnan i teaterns verksamhet. Vårt samarbete startade med en resa till Algeriet där vi skulle delta i ett utbyte med en teatergrupp. Året därpå hade min pjäs *Jag äger Malmö*¹⁹ premiär. Föreställningen var den första där jag integrerade några ord och fraser på arabiska. Nästa föreställning var formmässigt helt baserad på flerspråkighet. Vid den tidpunkten hade mitt eget liv blivit flerspråkigt, då jag genom mötet med min partner från Algeriet dagligen använde och omgärdades av franska, arabiska och svenska. Det var den verkligheten som jag sedan medvetet skulle komma att integrera i mitt konstnärliga arbete.

En av de föreställningar jag initierade och skrev för Teater Foratt 2009 var *Stillett*²⁰. Pjäsen skrevs direkt för en egyptisk och en svenskskådespelare: Donia Massoud, som gästade Malmö, och Sanna Turesson. Deras rollkaraktärer fick engelska som gemensamt språk, och monologer och sidokommentarer på sina respektive förstaspråk: svenska och arabiska (egyptisk dialekt). Översättningen till arabiska gjordes under repetitionsprocessen av regissör och producent. De arabiska delarna översattes till svenska i högtalare när föreställningen spelades i Sverige och tvärtom i Egypten. Genom ett transkulturellt projekt med scenkonstnärer i Egypten uppstod föreställningen *Inifrån revolutionen* (2011)²¹, som skapades i dialog med våra samarbetspartner som befann sig i Egypten medan revolutionen pågick. Föreställningen integrerade engelska, arabiska och svenska. Översättningar av texten, dock i förkortad version, projicerades på en duk som även användes för videoprojektioner.

19. Urpremiär 2008, Teater Foratt Malmö. Regi: Karim Rashid.

20. Urpremiär 2009, Teater Foratt, Malmö. Regi av Niclas Turesson. I rollerna: Donia Massoud och Sanna Turesson.

21. Urpremiär 2011, Teater Foratt, Malmö. Texter av Vanja Hamidi Isacson, Brahim el Mansouri och Manal Masri. Iscensättning: Niclas Sandström & Anders Blentare. Översättning: Mohamed Hamidi, Brahim el Mansouri & Vanja Hamidi Isacson.

Eftersom produktionen var ett transkulturellt projekt och både upphovspersoner och ensemble hade olika språk var valet att ha flera språk på scenen logiskt; den förstärkte den dokumentära stilen och situerade händelserna som skildrades till Egypten.

Efter ett antal flerspråkiga produktioner upplevde jag ett behov av att hitta metoder för att använda flerspråkighet utan att bli beroende av översättningar och teknik. Jag ville också undersöka kopplingen mellan språk och berättelse, vilket jag gjorde under magisterutbildningen vid THM. Mina frågeställningar när jag började utbildningen var: Hur kan man arbeta med flerspråkighet utan att hamna i ett nitiskt översättande eller förlora begripligheten? Vad kan man använda för olika metoder? Vilka typer av berättelser är det som skapar ett behov av flerspråkighet? Och vilka är vinsterna för berättelsen? Under den ettåriga utbildningen skrev jag tre flerspråkiga verk: *Aïcha, Hakim & Nadia och JaLaDa*. Den sistnämnda ledde till att jag och skådespelaren Rayam Al Jazairi startade den flerspråkiga teatergruppen Teater JaLaDa. I pjäsen *JaLaDa*²² använde jag mig av svenska, arabiska (en blandning av dialekter) och rumänska. Mitt mål var att inget av språken skulle dominera över de andra. Jag strävade efter att integrera den arabiska och rumänska texten så mycket som möjligt från början i mitt skrivande och sedan bearbetade jag texten tillsammans med de flerspråkiga skådespelarna: Rayam Al Jazairi (även regi), Luiza Stanescu och Alaá Rashid. Pjäsens tre figurer kastar sig utan problem mellan de tre språken i en och samma mening. Barnpublikens reaktioner tydde på att de kunde förstå och avläsa handlingen och dialogen. En del av syftet med pjäsen var att de barn som har ara-

22. Urpremiär 2011, THM. Skapades som ett samarbete mellan Teater Foratt inom Foratt Lab och Teaterhögskolan i Malmö.

biska eller rumänska som förstaspråk skulle höra sitt språk i ett positivt sammanhang som en teaterföreställning. Vår förhoppning var att de därmed skulle uppleva sin egen flerspråkighet som värdefull och bli stärkta i den erfarenheten och identiteten.

De kommande åren drev jag Teater JaLaDa tillsammans med Rayam Al Jazairi och skrev de tre flerspråkiga föreställningarna: *Parizad* (2013)²³, *Tyst* (2014)²⁴ och *Drömmarnas väg* (2015)²⁵. De två förstnämnda vände sig till yngre barn mellan 2–7 år, spelades ett stort antal gånger på turné och på flera utomhusscener som Malmö Sommarscen och Stockholm Parkteater. Den senare riktade sig till en högstadiepublik och spelades på Operaverkstan i Malmö. Samtliga innehöll olika arabiska dialekter, och ibland ett eller flera ytterligare språk utöver svenska. Teater JaLaDa fick stöd för den första produktion från samtliga bidragsgivare, både lokalt, regionalt och nationellt. Att påvisa relevansen lät sig göras genom att hänvisa till barnkonventionen och andra dokument som stöder barns rätt till alla sina språk. 2016 lämnade jag Teater JaLaDa som idag drivs av Al Jazairi. De har producerat många flerspråkiga föreställningar och bedriver även ett antal projekt, bl.a. inom skapande skola. Så här beskriver Al Jazairi teaterns grund: ”Flerspråkighet genomsyrar hela vår verksamhet, inte bara den konstnärliga. Vi marknadsför våra produktioner på flera språk för att kunna nå vår målgrupp, vårt pedagogiska material är alltid flerspråkigt, ensemblerna är flerspråkiga, de konstnärliga teamen är flerspråkiga” (Haglund m.fl., 2020, s. 164).

23. Urpremiär 2013, Teater JaLaDa, Malmö. Manus: Hamidi Isacson. Regi: Rayam Al Jazairi.

Tonsättning: Daniel Fjellström. Översättningar: Mohamed Hamidi, Gordana Panajotović, Dzevad Ustamujic och ensemblen. Medverkande: Alaá Rashid, Olivia Longo, Hassan Hadi.

24. Urpremiär 2014, Teater JaLada. Manus: Hamidi Isacson. Regi: Rayam Al Jazairi. Översättning till arabiska av Mohamed Hamidi. Medverkande: Alaá Rashid och Jenny Nilsson.

25. Urpremiär 2015, Teater JaLaDa/Operaverkstan. Manus & sångtexter: Hamidi Isacson, rapptexter: Hannes Wester. Regi: Rayam Al Jazairi. Tonsättning Daniel Fjellström. Översättningar: Mohamed Hamidi, Intervjuer: Annette Rosengren. Medverkande: Alaá Rashid, Negar Zarassi och Hassan Hadi.

Två teatrar som producerar föreställningar för barn på finska och svenska är Uusi teatteri och Kaveri-kollektivet, båda verksamma i Stockholm. Om att arbeta för barn säger de sistnämnda: ”En estetisk eller poetisk upplevelse kopplat till ett hemspråk kan vara en viktig milstolpe i en individs liv” (Haglund m.fl., 2020, s. 166). Andra exempel på flerspråkig scenkonst för barn och unga i Sverige är Unga Klaras föreställningar är *Ögonblicket*²⁶ (2020) och *Vitsvit*²⁷ (2015).

En föreställning som fått stor uppmärksamhet och som ofta nämns i sammanhang om flerspråkig scenkonst är *När vinterns stjärnor lyser här*²⁸ (2014) producerad av Gíron sami teáhter, Riks-teatern och Norrbottensteatern. Jag menar att föreställningen haft betydelse för den flerspråkiga scenkonsten i Sverige genom att visa på dess konstnärliga, politiska och emotionella potential. Föreställningen spelades på sju språk: nordsamiska, sydsamiska, meänkieli (tornedalskfinska), talad svenska, finskt- och svenskt teckenspråk samt internationellt teckenspråk. Pjäsen handlar om Irma och Sofia, två tjejer som genom en skoluppgift börjar söka i sin egen samiska identitet och historia. 2018 intervjuade jag föreställningens regissör Bushell-Mingo, som vid tiden för intervjun var konstnärlig ledare för Tyst Teater (numera Riksteatern Crea). Om kopplingen mellan föreställningens form och tema säger hon: ”Formen var fluid, närmare dans, jag har valt det för att vi tar in så många olika kulturella perspektiv, både av myt och realitet om vad som händer när mitt språk försvinner, och skam kopplat till några språk” (Hamidi Isacson, 2020, s. 149). Verkets tematik och dess fullt integrerade flerspråkighet är tätt sammanknutna. Bushell-Mingo om tematiken:

26. Urpremiär 2020, Unga Klara. Manus Erik Uddenberg. Regi Gustav Deinoff.

27. Urpremiär 2015, Unga Klara. Manus: Athena Farrokhzad. Regi: Farnaz Arbabi.

28. Urpremiär 2014. Producerad av Gíron sami teáhter, Riksteatern och Norrbottensteatern. Manus av Ninna Tersman och Mona Mörtlund. Regi: Josette Bushell-Mingo.

Den behandlade bland annat känslan när språken försvinner och stoltheten och kraften i att förstå att mitt språk är kopplat till så mycket historia. Det hänger ihop och är återkommande processer av politiskt förtryck: the fastest way to get rid of a people is to get rid of their language. You kill the people, you get rid of their language, then you get rid of their books. That's the fastest way (Hamidi Isacson, 2020, s. 162).

Åsa Simma, konstnärlig ledare för Gíron sami teáhter sedan 2015, säger om uppdraget för teatern: ”Vårt uppdrag är det samiska, först och främst att synliggöra de samiska språken i våra föreställningar. Samiska är trots allt ett officiellt språk i Sverige, men det är inte synligt mer än på vägskyltar i Norrbotten” (Haglund m.fl., 2020, s. 162).

En annan föreställning som tematiskt rör språk och minoritetsfrågor och som sågs av en stor publik var *Fosterlandet*²⁹ av Lucas Svensson, i regi av Anna Takanen – ett samarbetsprojekt mellan Göteborgs Stadsteater och Svenska Teatern i Helsingfors. Även i den var berättelsen i sig kopplad till flerspråkighet, språkförlust och identitet. Dottern som lever med konsekvenserna av att pappan som krigsbarn klippts av från sitt finska ursprung och relationen till familjen i Finland. I vuxen ålder försöker han – trots språkbarriären som uppstått emellan dem – återuppta relationen till brodern som stannade i Finland. För mig fick teaterupplevelsen avgörande betydelse; att höra finska från stora scenen på Stockholms Stadsteater påverkade mig på djupet och bidrog till att jag började intressera mig för min finska släkthistoria. Att ens tänka tanken att en sådan berättelse skulle kunna ha sin plats på en teaterscen i Sverige och

29. Urpremiär 2015, Göteborgs Stadsteater i samarbete med Svenska Teatern, Helsingfors. Nypremiär Stockholms Stadsteater 2016. Manus: Lucas Svensson. Regi: Anna Takanen.

intressera andra var ny för mig. Föreställningen textades i Sverige från finska till svenska. I min egen praktik har jag strävat efter att inte bli beroende av textning då jag anser att det stjäla uppmärksamhet från den sceniska handlingen och skådespelarnas gestaltning. Det kan naturligtvis vara nödvändigt för en föreställning men att då integrera textningen i det konstnärliga konceptet som i fallet med *Utvandrarna* är för mig en konstnärligt intressantare väg att gå.

Både *När vinterns stjärnor lyser här* och *Fosterlandet* innehöll minoritetsspråk i Sverige och tematik relaterad till minoritetsspråk som språk- och identitetsförlust. Så även Tanja Lorentzons *Mormors svarta ögon*³⁰ som jag såg 2018. Den innehåller endast ett flerspråkigt parti i slutscenen, men berör också den de teman som kom att bli centrala i min egen konstnärliga praktik. Det var slutögonblicket som jag som åskådare upplevde som känslomässigt starkast; det gick rakt in i hjärtat via ljudet av de finska orden. Rollkaraktären Tanja växlar från svenska till finska, språket hon sökt efter genom hela föreställningen och plötsligt talar. Vad hände i det ögonblicket? Jag blev nyfiken på vad Tanja Lorentzon upplevde som skådespelare och som bärare av den berättelse hon framförde och sökte upp henne för att fråga: Vilken känslomässig funktion/laddning hade den där växlingen från svenska till finska? Tanja Lorentzon:

Jag tror att det är många som upplever just det, att när det där kommer på finska så blir det så här [Min kommentar: ljud som att det suger till i hjärtat] och det tror jag är att det är så sjukt laddat för mig, det finska språket, att jag har ett så komplext förhållande till det och att jag egentligen inte, det säger jag ju pjäsen igenom, att jag inte hittar orden (T. Lorentzon. Samtal, 2018-03-20).

30. Urpremiär 2010, Dramaten. Manus: Tanja Lorentzon. Personregi: Lotta Tejle.

Minoritetsspråken i Sverige har varit, och är fortfarande, marginaliserade på landets teaterscener. Men, jag menar att det tack vare deras status som minoritetsspråk ändå, våren 2022, finns ekonomiskt och politiskt stöd för att producera scenkonst på dessa språk. Situationen för invandrade språk som arabiska, sydslaviska, kurdiska och somaliska – bara för att nämna några av de ca 200 språk som talas i Sverige – är annorlunda. Dessa språk är underrepresenterade på landets scener. 2015 grundades Arabiska Teatern i Stockholm, de spelar enbart på arabiska och har nått en stor publik med sina produktioner. Teaterns grundare och konstnärliga ledare Helen Al-Janabi säger om behovet av scenkonst på arabiska i Sverige: ”Vårt mål är att stilla den arabisktalande publikens behov av att möta kultur och teater på sitt modersmål” (Arabiska teatern, 2022).

Teckenspråksteatern är i Sverige väl etablerad genom Riksteatern Crea, som producerar scenkonst på svenskt teckenspråk. Tolkningar till talad svenska integreras oftast i föreställningarna. I *Alice i underlandet* (2022)³¹ gjordes det genom att en skådespelare ger talad röst åt samtliga rollkaraktärer genom en uppsjö av dialekter och sociolekter. Mindy Drapsa, regissör och teaterchef för Crea sedan 2021 säger angående kopplingen mellan mänskliga rättigheter, språk och konst:

I grunden handlar rätten till svenskt teckenspråk om rätten att vara en hel och fri människa, det är en mänsklig rättighet. Att förnekas sitt språk är att förnekas sin kultur och identitet. Det har inneburit en enorm skillnad för oss döva och hörselskadade att på vårt eget språk fritt kunna formulera oss om världen och skapa konst (Drapsa, 2021).

31. Urpremiär 2022, Riksteatern Crea. Idé, bearbetning, regi och ljusdesign — Charlie Åström fritt efter Lewis Carrolls klassiker.

Skälen till att producera flerspråkig scenkonst kan antas vara flera. En stor del av den svenska befolkningen är 2022 flerspråkig, vilket leder till att fler scenkonstnärer är flerspråkiga och eventuellt integrerar den erfarenheten i sina föreställningar. Det innebär även att fler utövare blir påverkade av denna flerspråkighet och integrerar den i sina produktioner. Internationella och transkulturella scenkonstprojekt leder ofta till flerspråkiga arbetsgrupper som i sin tur påverkar föreställningen, ibland så att ensemblens språk hörs från scenen. Lehmann anger just det senare som ett av skälen, förutom konstnärliga, till att flerspråkig scenkonst uppstår.

Certainly the employment of several languages within the frame of one and the same performance is often due to the conditions of production: many of the most advanced creations of theatre can only be financed through international co-productions, so even for pragmatic reasons it seems obvious to bring the languages of the participating countries to prominence (Lehmann & Jürs-Munby, 2006, s. 147).

En tendens i marknadsföringen av dessa föreställningar är att det inte kommenteras att det talas flera språk på scenen. Ett exempel på det är den nyskrivna barockoperan *Syskonen i Mantua*³² på Drottningholms Slottsteater (2018) som innehöll fem språk. Det uppgavs vare sig i marknadsföring eller programblad, men jag menar att det utgjorde kärnan i verket såväl formmässigt som innehållsmässigt och därför hade varit intressant att lyfta fram. Språkanvändandet kommenterades också av recensenten Johanna

Paulsson: ”[...] inledningsvis är det inte helt lätt att uppfatta texten; det svenska språkets satsmelodi låter sig inte alltid förenas med den äldre musikens ornamentering lika lätt som inslagen av italienska, hebreiska och ladino – de sefardiska judarnas språk” (Paulsson, 2018). Regissören Pia Forsberg säger om det transkulturella arbetsättet: ”Hela vårt arbete är ett sätt att mötas över gränser, både språkliga och kulturella. Det är ju det vi lär oss något på och utvecklas av. Precis som samhället i stort” (West, 2018).

Helsingfors

Då jag sedan 2018 arbetat med scenkonstnärer i Helsingfors har jag även sett en del flerspråkig scenkonst där och medverkat i diskussioner, samtal och nätverk samt hållit kurser kring språklig mångfald. Utan att göra anspråk på att ge en heltäckande bild av flerspråkig scenkonst i Helsingfors eller Finland, så gör jag i det följande några nedslag – återigen utifrån mina egna möten med scenkonstutövare och föreställningar. En teater som under delar av projektet *ASIA/ÄRENDE* varit min samarbetspartner i Helsingfors är Klockrike-teatern. De beskriver sig själva som en internationell nomadteater och firade 2022 trettioårsjubileum. Klockrike-teatern har lång erfarenhet av att arbeta med flera språk såväl på som bakom scenen, något som de delar med sig av i *Språket som lustgård* (2019). Dan Henriksson, konstnärlig ledare, säger att det är förvånande hur lite den flerspråkiga verkligheten syns på scenerna, en bild han bekräftar i samtal 2022 (D. Henriksson. Samtal 2021). Jesper Karlsson, före detta producent vid Klockrike-teatern, menar att:

”[...] fältet överlag präglas av enspråkiga finsk- eller svensk-språkiga teaterproduktioner [...] Bland de finlandssvenska teaternas är det inte ovanligt att en föreställning först repeteras in på

svenska och sedan på finska [...]. Att flera olika språk hörs under en och samma föreställning är dock mera ovanligt. Det används oftast bara som en scenisk markör snarare än ett genomgripande konstnärligt grepp” (Haglund m.fl., 2020, s. 144).

Ett exempel på en föreställning som spelades först på svenska och sedan på finska från Klockrike-teaterns egen repertoar är Peter Weiss *Marat/Sade*³³ (2019). Jag såg den på finska med textning i mobiltelefonen – något som bl.a. Esbo Stadsteater och Svenska Teatern erbjuder vid sina föreställningar. Ett exempel på en av Klockrike-teaterns föreställningar där flerspråkigheten i stället varit fullt integrerad är *Sylvi*³⁴, som spelades på svenska och finska. Henriksson lyfter fram att relationen mellan antalet talare av svenska i Finland i proportion till talare av invandrade språk 2019 var lika många. ”Kan de finlandssvenska scenerna vara mötesplatser för personer med olika bakgrund – ett öppet rum?” (Henriksson & Karlsson, 2019, s. 29). 2021 beslutade Klockrike-teatern att skriva in flerspråkigheten i sin strategiska plan och därmed öppna upp för ett arbeta med andra språk än finska och svenska (D. Henriksson. Samtal 2021).

Min upplevelse av flerspråkighetens status inom finländsk scenkonst överensstämmer med Henriksson och Karlssons bild. Ett fåtal föreställningar jag sett (2018–21) har innehållit svenska och finska integrerat. En av dem var regissören och dramatikern Milja Sarkolas *Harriet*³⁵ (2019). Sarkola har skrivit och regisserat ett antal föreställningar som integrerar svenska, finska och engelska

33. Uppremiär 2019, Klockrike-teatern i samarbete med Sirius Teatern, Teater Mestola. Text: Peter Weiss.

Regi: Juha Hurme. Regiassistent: Meimi Taipale.

34. Uppremiär 2014, Klockrike-teatern i Berlin. Manus: Minna Canth. Regi: Mikko Roiha.

35. Uppremiär 2019, Ryhmäteatteri, Helsingfors. Manus och regi: Milja Sarkola.

i olika grad bl.a. *I would prefer not to*³⁶ (2018) och *Pääomani (Mitt kapital)*³⁷ (2021). I en intervju i *Språket som lustgård* säger hon: ”[...] enspråkigheten i svenskspråkiga föreställningar [har] alltid känts mer eller mindre konstgjord för mig som tvåspråkig, som en puritansk självklarhet man väljer utan att reflektera över det konstnärliga valet [...]” (Henriksson & Karlsson, 2019, s. 81).

Även om flerspråkiga föreställningar, särskilt inte på andra språk än svenska och finska, inte tycks vanliga i Helsingfors så verkar intresset och medvetenheten inom området relativt hög. Under min forskning har jag deltagit i tre panelsamtal om ämnet arrangerade av Klockrike-teatern³⁸, Konstuniversitetets Teaterhögskola (TeaK) i Helsingfors³⁹ och ett digitalt panelsamtal arrangerat av Goethe institutet i Finland⁴⁰ samt hållit en workshop och föreläsning på TeaK⁴¹. Den konstnärliga ledaren för Post Theatre Collective David Kozma, regissör och skådespelare, modererade samtalet. Han har skapat och regisserat ett antal flerspråkiga föreställningar baserade på dokumentärt material exempelvis *Out of Touch* (2022) som spelades på finska och engelska.

Europa

De flerspråkiga europeiska föreställningar som jag haft möjlighet att se (2017–2022) är de som gästspelat i Sverige eller visats digitalt. Två av dessa är skrivna och regisserade av Caroline Guiela Nguyen, fransk regissör och dramatiker med vietnamesisk bakgrund. Hon driver teaterkompaniet Les Approximatif som producerat bägge

36. Uppremiär 2018, Svenska Teatern Helsingfors. Manus och regi: Milja Sarkola.

37. Uppremiär 2021, Q-teatteri. Manus och regi: Milja Sarkola.

38. *Språket som lustgård* – seminarium och bokutgivning, 190403, Esbo stadsteater.

39. 2020

40. 2021

41. 2022

föreställningarna i samarbete med flera franska institutionsteatrar. Både *Saigon*⁴² (2018) och *FRATERNITY, a fantastic tale*⁴³ (2021) spelade på Dramaten. Flerspråkigheten var fullt integrerad i båda. Saigon vars handling utspelar sig på en vietnamesisk restaurang i Frankrike innehåller vietnamesiska och franska samt textades till engelska. *FRATERNITY*, utspelar sig i ett center för minnen i en post-apokalyptisk värld och spelas på franska, arabiska, vietnamesiska och engelska samt textades till engelska. Franskan i föreställningen innehåller också en mängd varieteter, dialekter, socielekter och accenter. Det medför att föreställningen skildrar det franska samhället på ett sätt som framstår som unikt inom scenkonsten. “Her work explores people of France whose voices and stories are absent from French stages” (Lech, 2022, s. 150), menar Lech i en intervju med Guiela Nguyen som beskriver arbetsprocessen. Lyssnandet till skådespelarnas sätt att tala är en viktig del. Som dramatiker börjar hon inte skriva innan hon lyssnat till dem. Detta är ett arbetssätt som har likheter med min egen praktik⁴⁴. Texten till *FRATERNITÉ, Conte fantastique* (fransk originaltitel) är skapad av hela det konstnärliga teamet. Det som gör båda föreställningarna extra intressanta är att flerspråkigheten är sammanlänkad med tematiken, fördjupar den och gör berättelsen både specifik och allmängiltig. “In *Saigon* language is a tool for constant placement and displacement” menar Lech (Lech, 2022, s. 150).

Avslutningsvis vill jag kortfattat nämna *Orestes in Mosul*⁴⁵ producerad av NTGent 2019. Den bygger på det grekiska dramat *Orestes* av Aichylos, men originaltexten utgör en mycket liten del av föreställningen. Delar av den spelades in som videofilmer i Mosul i Irak 2019. Föreställningen repeterades och spelades sedan i Belgien, då även några skådespelare från Irak medverkade. Tillsammans med studenter såg jag en videoinspelning av föreställningen samt filmen om produktionen⁴⁶ under kursen ”Flerspråkig scenkonst” 2021. Diskussionerna om föreställningen och filmen om den täckte in många av de områden kursen berörde: tematiken, de konstnärliga valen relaterade till flerspråkigheten och det transkulturella flerspråkiga arbetet med sina utmaningar och möjligheter. Milou Rau, regissör och konstnärlig ledare för NTGent, säger om ”collective authorship” som metod för att skapa föreställningar:

I’m not talking about what we would ordinary call ‘collective’: people who speak the same language, who are from the same milieu, who meet each other in art school or while studying theatre. No, it’s about bringing people from massively different backgrounds and experiences together: different cultures, different languages, and different approaches to theatre (Rau, 2019, s. 14).

Orestes in Mosul och dess produktionsomständigheter utgår ifrån det manifest⁴⁷ teatern publicerade 2018 som innehåller tio punkter varav tre är:

42. Urpremiär 2017. Producerad av Lex Approximatifs i samarbete med Odéon-Théâtre de l’europé m.fl. Text och regi: Caroline Guiela Nguyen. Svensk premiär Dramaten 2018.

43. *FRATERNITÉ, Conte fantastique*. Av: Caroline Guiela Nguyen. Producerad av Lex Approximatifs i samarbete med Odéon-Théâtre de l’europé m.fl. (2018). Svensk premiär Dramaten 2021.

44. Vilken beskrivs i kapitel 3 ”Att skriva och komponera flerspråkig dramatik”.

45. Irakisk för-premiär: mars 2019. Belgisk premiär: April 2019. Av Miou Rau och ensemblen efter The Orestia av Aeschylus.

46. *Orestes in Mosul. The making of*. Av Daniel Demoustier, 2020.

47. Ghent Manifesto. First published in: NTGent seassone programme 2018/2019. May 2018.

ONE: It’s not just about portraying the world anymore. It’s about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real.

SIX: At least two different languages must be spoken on stage in each production.

NINE: At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure (Rau, 2018, s. 281).

Att flerspråkigheten är en självklar del av att förändra världen och att detta behöver formuleras i ett manifest för att genomföras tyder på att arbetet inte alltid är bekvämt och självklart. Rau säger: “The *Ghent Manifesto* is an imposition – for the theatre, but above all for us who work in it. It is not pleasant to wake up with a multilingual ensemble without text on the first rehearsal day [...] in northern Iraq” (Rau, 2018, s. 280). NTGent’s arbete visar att det transkulturella och flerspråkiga konstnärliga arbetet är ett val som är möjligt att göra. Det erbjuder en metod att rubba en scenkonstnärns och en hel teaters invanda mönster för att skapa scenkonst som inte bara skildrar, utan även agerar i världen.

Forskningsmetod

I det följande behandlas de forskningsmetoder jag använt för att undersöka mina frågeställningar. Även några av de metoder för det konstnärliga arbetet som jag vidareutvecklat under projektets gång introduceras. Frågeställningarna undersöks i huvudsak genom två konstnärliga projekt i vilka jag skrivit och komponerat de flerspråkiga dramatiska verken: *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen* (2019–2020) och *UniZona & PolyZona* (2020–2021). Två delprojekt har också ingått i forskningen. De valda språken varierar för projekten, gemensamt och centralt är dock att flerspråkighet genomsyrar hela verket och utgör dess formmässiga kärna. Arbetet med verken har skett i dialog och samarbete med flerspråkiga skådespelare, dialogpartner (regissörer) och översättare. Formen för det konstnärliga arbetet har varit samtal, workshoppar samt perioder av skrivande och översättning. Genom dessa processer och verk och genom att parallellt med arbetet skriva arbetsdagbok har jag undersökt frågeställningarna. Frågan hur jag som dramatiker kan vidareutveckla metoder för att arbeta med flerspråkighet i dramatiskt skrivande undersöks främst i kapitel 3 ”Att skriva och komponera flerspråkiga verk” där arbetet med verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* diskuteras. Metoderna är delvis sådana som jag i olika grad använt mig av i min praktik innan forskningen, därav att det rör sig om ett *vidareutvecklande*. I kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling” introduceras de teorier och begrepp som min forskning utgår ifrån. Dessa har jag använt och integrerat i den konstnärliga praktiken och i analys och diskussion

av de två verken. Teorin och den konstnärliga praktiken är på så vis sammanvävda.

Frågeställningen vilka funktioner och potential som flerspråkigheten kan ha i dramatiska verk undersöks främst i de fyra följande kapitlen ”Dramaturgisk potential”, ”Politisk potential”, ”Emotionell potential” och ”Kommunikativ potential” (kapitel 4–7). Genom att undersöka vilka konkreta funktioner flerspråkigheten har i verken är det möjligt att även synliggöra dess potential. Kategorierna den dramaturgiska, politiska, emotionella och kommunikativa potentialen har jag skapat under forskningen som analysverktyg för att möjliggöra analys, reflektion och diskussion. De Kategorierna ska inte ses som givna, absoluta eller separerade utan snarare som flytande och sammanlänkade. Vilka dessa kategorier skulle vara har delvis ändrats under forskningsprojektets gång. De dramaturgiska och kommunikativa kategorierna har haft samma namn genomgående, medan den politiska har bytt namn. Den emotionella kategorin formulerades senare än de övriga. Inom den dramaturgiska kategorin ryms, förutom det som rör dramaturgiska modeller, också dramatisk handling och den musikaliska potentialen. Den senare hade kunnat utgöra en egen kategori, men jag valde att innefatta den där. Den politiska kategorin kallade jag från början ”symbolisk”, då detta var en term som används i sociolingvistisk teori för att tala om makt. Då ordet symbolisk i ett scenkonstsammanhang ofta sammankopplas med symbolismen, valde jag bort det. Inom den politiska kategorin ryms aspekterna makt, identitet och ideologi.

I det avslutande kapitlet ”Flerspråkighetens potential” (kapitel 8) ringar jag in kännetecken för de metoder jag vidareutvecklat och för flerspråkighetens potential i dramatiska verk, i scenkonsten och i samhället.

Skrivandet som tänkande och forskningsmetod

Att skrivandet, alltså skrivandet av denna text som – tillsammans med verken – utgör avhandlingen, skulle vara den centrala formen för min forskning var något jag beslutade tidigt. Tillsammans med inspelningar av läsningar av verken utgör den expositionsformen för mitt dokumenterade konstnärliga forskningsprojekt. Skrivandet är för mig ett sätt att tänka och processa. Eller som uttryckt i *Artistic research methodology*: “Often one finds out how one thinks about something only by and after writing it up [...] writing is a way of thinking and discovering things” (Hannula m.fl., 2014, s. 17). Att skrivandet är ett sätt att tänka är även skälet till att de arbetsdagböcker jag fört under hela den konstnärliga processen med de två verken är centrala. Det är också på det viset som utdragen ur arbetsdagböckerna ska läsas: som ett sätt att tänka och inte en metod att producera färdiga svar eller lösningar på frågor. Ofta börjar mina anteckningar med en eller flera frågor till mig själv som sedan följs av hypoteser och idéer som antingen senare förkastas, utvecklas eller används i den konstnärliga praktiken att skriva verket. Det är en metod som jag använt sen lång tid i min praktik som dramatiker. Det nya i forskningsprojektet var att detta material skulle utgöra en del av dokumentationen och underlag för analysen av mitt arbete. Jag skrev dem med tanke på att de kunde användas i den publicerade avhandlingen. Därför undvek jag att anteckna privata eller personliga detaljer om mig själv eller mina samarbetspartner om det inte var nödvändigt. Ett antal andra hållpunkter för arbetsdagboken har varit att skriva regelbundet under de perioder jag arbetade med verken, helst på morgonen före dagens arbete. Det huvudsakliga syftet var inte att dokumentera eller redovisa vad jag gjort eller/och

planerade att göra utan att aktivt arbeta/tänka genom skrivandet. Därför skrev jag enbart om det som var aktuellt för mig i stunden. Reglerna för skrivandet som jag formulerade var att skriva i ett flöde, att aldrig skriva om, stryka eller redigera. Grammatik, form och korrekthet lämnades åt sidan för att ge plats åt tanken och flödet. Jag skrev mellan fem och trettio minuter, ibland upp till en timme åt gången. Allt som allt resulterade detta skrivande i hundrafyrtio sidor under perioden 2018-02-27–2020-03-25 för *ASIA/ÄRENDE* och fyrtio sidor för *UniZona & PolyZona* under perioden 200122–210427. Hur jag sedan kom att använda dessa arbetsdagböcker behandlas under rubriken: Inifrån – Utifrån.

Material

Förutom arbetsdagböckerna består forskningsmaterialet för *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* av

- mina anteckningar gjorda vid workshoppar, samtal och olika typer av seminarier (delseminarier och externa) kallade ”anteckningsbok”, inte att förväxla med min ”arbetsdagbok”
- inspelade och ibland transkriberade samtal med skådespelare, dialogpartner/regissör och översättare
- skriftliga reflektioner av skådespelare, dialogpartner/regissör, workshopdeltagare
- manusutkast av verken
- foton från workshoppar, readings och mitt skrivarbete
- skisser, mind maps mm. gjorda av mig och skådespelarna
- Verken:

- *ASIA/ÄRENDE*: version 2019 och version 2020
- *UniZona & PolyZona*: version 2021
- Ljudinspelningar och videoinspelningar av readingarna:
 - *ASIA/ÄRENDE*: 2019 och 2020 (hela verket) 2022 (ljudinspelning av enstaka scener)
 - *UniZona & PolyZona*: 2021
- analyser av verken gjorda av Sofia Aminoff, Jesper Karlsson, Annette Arlander, Sirkku Aaltonen, Daniel Fjellström⁴⁸.

Förutom de två kompletta verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* ingick även delprojekten *Folksången på ryska* och (*Brev från*) *Tagil/Тагил* i min forskning. De två sistnämnda utgjorde starten av forskningsprojektet och har inte en egen plats i denna avhandling. Jag betraktar dem som förstudier inför *ASIA/ÄRENDE*. *Folksången på ryska* kom att ingå i den kammaropera som jag skrev utanför forskningsprojektet (2018). (*Brev från*) *Tagil/Tarun* utvecklades senare till verket *ASIA/ÄRENDE*. I båda dessa delprojekt undersökte jag till stor del den emotionella aspekten av flerspråkighet. Materialet från dessa delprojekt består av

- mina anteckningar gjorda vid workshoppar och samtal (2018 och 2019)
- inspelade och ibland transkriberade samtal med sångare och tonsättare (2018 och 2019)
- ljud och videoinspelningar av workshoppar(2018 och 2019)
- skriftliga reflektioner av sångare, skådespelare och tonsättare (2018 och 2019).

48. Se kapitel 4 ”Dramaturgisk potential” s. 112 respektive s. 144 för en presentation.

Workshoppar och seminarier

Här redogörs i korta drag för hur workshopparna inom delprojekten *Folksången på ryska*, (*Brev från*) *Tagil/Тагил*, (*ASIA/ÄRENDE*) och *UniZona & PolyZona* utformades och genomfördes, samt för innehållet i de obligatoriska doktorandseminarier som genomfördes inom doktorandutbildningen vid SKH och hur de utgjorde en del av forskningsprojektet. Här inkluderas även det seminarium som hölls på TeaK i Helsingfors 2020, som inte ingick i de obligatoriska doktorandseminarierna.

Workshoppar

Inför varje workshop inom delprojekten formulerade jag vilka frågeställningar som skulle undersökas och min plan för hur det skulle göras. Det skedde olika detaljerat, här nämns några exempel och återkommande metoder. Det första delprojektet *Folksången på ryska* blev i sig en metodutveckling, därför går jag in mer detaljerat på det. Den övergripande frågeställningen löd: Vilken känslomässig laddning samt symbolisk och dramaturgisk funktion kan den ryska sången få i verket? De frågor jag formulerade att vi skulle undersöka var många, några av dem var de följande.

För sångarna:

- Vilka associationer/känslor/förutfattade meningar har du kring ryska språket i sig? Vad är karakteristiskt för det ryska språket och att sjunga på ryska?
- Vilka känslor kommer du i kontakt med när du sjunger en sång på ett språk som du inte använder eller har en stark relation till?
- Vilken emotionell laddning har/kan den ryska sången få?

För mig som librettist/forskare:

- Vilka associationer/känslor/förutfattade meningar har jag kring ryska språket i sig?
- Förstärks förlust- och hot temat i de dramatiska situationerna när sångarna sjunger på ryska respektive svenska i de givna situationerna?
- Kan ryskan (folksången på ryska) gestalta symbolen för ”det nya livet” i Ryssland för rollkaraktärerna: framtiden, hoppet? Och senare i verket: frånvaron, ovissheten, hotet och förlusten?

Vi undersökte frågeställningarna dels genom ett samtal som rörde språkideologier, alltså föreställningar, idéer, känslor och associationer om språk⁴⁹. Dels genom improvisationer som växlades med individuella och gemensamma reflektioner. Jag formulerade även ett antal dramatiska situationer utifrån operans berättelse, men inte nödvändigtvis situationer som kunde bli scener i verket, där sången hade en central roll. Situationerna utformades så att sången skulle kunna kopplas till olika känslolägen, för att sångarna och jag skulle kunna undersöka sångens potential att uttrycka känslor och teman. Det var alltså inte situationerna i sig som jag i första hand var intresserad av utan snarare hur sångarna kunde/inte kunde förmedla känslor genom sången. Vi arbetade tillsammans under två heldagar. Medverkade i workshoppen gjorde även tonsättaren Daniel Fjellström. Den första dagen inleddes med samtal kring de mer övergripande frågeställningarna och språkideologi. Under eftermiddagen började vi arbeta med situationerna ”på golvet” i improvisationsform. Jag läste upp situationen, de fördelade

49. Begreppet definieras närmare i kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling”, s. 54.

rollerna mellan sig och började sedan improvisera. Jag bad dem att enbart använda sången, ingen annan text. Ytterligare en metod som vi skapade under workshoppen var något vi kallade för ”sångövningen”. Den blev ett sätt att undersöka folksången frikopplad från situationerna eller operan och i stället utifrån situationer/känslor/attityder som sångarna kom överens om. Sedan sjöng de sången för mig och Daniel som lyssnade med slutna ögon för att inte se och avläsa sångarnas kroppsliga uttryck. Vi berättade sedan vilken situation/attityd/känsla vi uppfattade genom sången. Den andra dagen upptäckte jag att jag glömt några viktiga moment, bland annat den individuella reflektionen efter improvisationerna. Jag introducerade då att vi skulle skriva ner våra tankar på lappar direkt efter improvisationerna. Sedan delade vi våra reflektioner med varandra, något som ibland utvecklades till ett samtal. Dessa lappar kom jag att kalla ”reflektionslappar”. Det blev en metod som jag delvis använt även i de följande projekten. Det andra momentet som jag inte hade fått med in i arbetet var jämförelsen mellan sången i situationerna på de två respektive språken: svenska och ryska. Vi hade enbart jobbat med sången på ryska. Inför dag två bestämde jag därför att vi skulle göra alla situationer/improvisationer både på svenska och på ryska. Det var efter dessa workshoppar som jag formulerade emotioner/känslor som en viktig aspekt av flerspråkigheten i min forskning samt formulerade om mina forskningsfrågor till att inkludera frågan: Vilken emotionell funktion kan flerspråkigheten ha i verken?

I delprojektet (*Brev från*) *Tagil/Тагил* var den övergripande frågeställningen: Vilka dramaturgiska, emotionella och symboliska (senare ändrat till ”politiska”) funktioner kan flerspråkigheten och

*translanguaging*⁵⁰ få i verken? Men fokus kom under 2018 att hamna på de emotionella funktionerna. Vi arbetade med det dokumentära grundmaterial som även verket *ASIA/ÄRENDE* är baserat på: brev och officiella dokument på finska från 1930-tal. De frågeställningar vi arbetade med var de följande.

I relation till breven:

- Vad får skådespelarna för känsla/uppfattning av personen/rösten i breven på finska respektive svenska?
- Skiljer de sig åt beroende på språk? Varför?
- Vilka dramatiska situationer öppnar materialet/breven upp för?
- Vad skulle krävas (språkligt) för att det skulle vara möjligt att använda breven i ett sceniskt verk?

I relation till dokumenten:

- Vad går att uttrycka/gestalta med dessa dokument (det formella) språket i dokumenten? Är det möjligt att utmana/motsäga (det byråkratiska/formella) språket: vad händer då?
- Är det möjligt att utmana/motsäga våra eventuella förutfattade meningar (idéer/tankar/känslor) om finskan respektive svenskan/finskan (genom att använda dokumenten)?
- Blir det skillnad på de respektive språken: svenska/finska, vad skiljer sig? Varför?

50. Termen definieras i kapitel 3 ”Språk som social praktik och handling”, s. 63.

Under våra workshoppar undersökte vi materialet (breven och dokumenten) genom att

- läsa dem på originalspråket finska och svenska
- improvisationsövningar
- individuella skriftliga reflektioner (utifrån frågor jag formulerat)
- gemsamma samtal.

Jag gjorde även ett antal inspelningar med personer som läste breven på finska och/eller svenska och sedan reflekterade över innehållet. Skälet var att lyssnandet hade blivit ett viktigt element i detta arbete⁵¹. De metoder jag tog med mig från dessa två inledande projekt kan i korthet sammanfattas så här:

Metoder före workshoppen:

- förberedelse av övningar (skriftliga och muntliga instruktioner)

Metoder under workshoppen:

- genomgång av mina instruktioner
- individuell reflektion alt. associationer (inspelade och delvis transkriberade)
- improvisation utifrån given situation (inspelade)
- reflektion individuellt och i grupp (skriftligt och inspelade)

Efter workshoppen:

- genomgång av material och reflektion/slutsats

Kapitel 3: ”Att skriva och komponera flerspråkig dramatik” innehåller beskrivningar av vilka metoder som användes och utvecklades under projekten *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* – dessa metoder baserades på de ovan nämnda workshopparna.

Procentseminarier

Vart och ett av de följande doktorandseminarierna vid SKH utgjorde viktiga hållpunkter; de både avslutade delar av processen och avgjorde vilken riktning den skulle ta därefter. Olika frågeställningar kom att dominera under de skilda seminarierna.



Bild 2: 30%- seminarium SKH.

30 %- seminarium: EMOTIONER OCH FLERSPRÅKIGHET i två verk/TUNTEET JA MONIKIELISYYS kahdessa teoksessa. Stockholms konstnärliga högskola, november 2018⁵².

52. Medverkade gjorde: skådespelare Johan Fagerudd och Birthe Wingren, opponent Barbro Smeds, författare, dramaturg och teaterregissör samt moderator Johanna Garpe, professor och huvudhandledare.

Seminariet bestod av en exposition av de två delprojekt som jag arbetat med under 2017-2018: *Folksången på ryska* och (*Brev från Tagil/Тагил*). Exempel ur arbetsprocessen gavs i form av ljudupptagningar, läsningar, improvisationer och övningar av de medverkande skådespelarna. Detta varvades med en presentation av mina frågeställningar samt metoder och centrala begrepp för min forskning. Bland annat presenterade jag de etiska utgångspunkter som jag återkommer till i stycket etik. Vidare hölls ett samtal mellan opponent Barbro Smeds, dramatiker och f.d. professor i dramaturgi vid SKH, och mig. Seminariet avslutades med en öppen diskussion med den publik som deltog. Frågeställningen som undersöktes i dessa delprojekt och seminarium var vilka emotionella funktioner flerspråkigheten har i mina verk (skisser/scener/pjäser) samt lyssnandets betydelse för mig som dramatiker i skapandet av ett flerspråkigt verk.

50 %-seminarium: Flerspråkighetens funktioner i verket/Monikielisyyden funktiot teoksessa *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen*. Stockholms konstnärliga högskola, november 2019⁵³.

Seminariet bestod av en läsning av verket *ASIA/ÄRENDE* av skådespelare från Finland och Sverige samt en presentation av frågeställningar och analysen av verket. Detta följdes av ett samtal mellan opponent Pauliina Hulkko, teaterregissör, och mig samt ett publik-samtal. Under detta seminarium och efteråt kom den kommunikativa aspekten att hamna i fokus, något jag beskriver mer detaljerat i kapitel 7 ”Kommunikativ potential”. En process påbörjades som ledde fram till en bearbetning av verket som lästes vid ett fristående seminarium i Helsingfors (som inte var ett obligatoriskt doktorandseminarium)

53. Medverkande skådespelare: Johan Fagerudd, Mari-Helen Hyvärinen, Turo Martilla, Eeva Putro, Alma Pöysti, Klara Wenner Tångring, Kimi Vikkula. Regissör Meimi Taipale. Opponent Pauliina Hulkko. Moderator Johanna Garpe.

narium)⁵⁴. Då detta seminarium hölls i Helsingfors med en till stor del flerspråkig publik som både behärskade finska och svenska, fick samtalet en något annan inriktning än i Stockholm. Efter detta seminarium beslutade jag mig för att den version av verket *ASIA/ÄRENDE* (version 2020) som lästs då skulle bli den slutgiltiga versionen.



Bild 3: 50%-seminarium SKH. Ensemblen.



Bild 4: Reading TeaK. Ensemblen. Foto: Meimi Taipale.

54. Flerspråkig scenkonst: känslor, makt & dramaturgi/ Monikielisyyden näyttämötaiteessa: tunteet, valta ja dramaturgia. Konstuniversitetet Teaterhögskolan, Helsingfors – september 2019.



Bild 5: 80% seminarium SKH. Ensemblen.

80 %-seminarium: Flerspråkighetens dramaturgiska & musikaliska potential. Stockholms konstnärliga högskola, maj 2021⁵⁵.

Seminariet var tvådelat varav den första delen bestod av en presentation av det konstnärliga arbetet i form av en reading av verket *UniZona & PolyZona* och ett efterföljande samtal i samarbete med Unga Klara. Den andra delen bestod av en presentation av forskningsprojektet med fokus på den musikaliska aspekten. Den följdes av ett samtal mellan opponent Stefan Östersjö och mig utifrån readingen av *UniZona & Polyzona* samt texten ”Flerspråkighetens dramaturgiska potential”. Seminariet och det samtal med skådespelarna som hölls efter readingen ökade min förståelse för betydelsen av den dialog med de flerspråkiga skådespelarna som projektet inneburit.

55. Medverkande: Del 1: Skådespelare: Alejandra Goic, Parwin Hoseinia, Klas Lagerlund, Rita Lemivaara, Ruben Lopez. Regi: Linda Mallik. Moderator: Athena Farrokhzad, poet, dramatiker, översättare, kritiker och lärare vid Biskops-Arnös författarskola. Del 2: Moderator: Johanna Garpe, professor och prefekt vid institutionen för scenkonst SKH samt regissör och dramatiker. Opponent: Stefan Östersjö, musiker och professor i musikalisk gestaltning vid Luleå tekniska universitet.

Insider – Outsider

[...] the researcher works as an insider, as a participant in the practice, as one of its embodiments [...]. In the practice itself, one also takes a step of minimal distance toward the practice, reflecting on it and on one's acts (Hannula m.fl., 2014, s. 16).

Att befinna sig både inuti och utanför den konstnärliga praktiken, som en insider och outsider, ser jag som ett kännetecken för konstnärlig forskning. Denna position har likheter med dramatikers roll: att vara inuti verket, kanske uppleva sig vara inuti rollkaraktärerna, för att sedan förflytta sig ut ur deras värld och lämna över materialet till andra. I det skedet brukar jag själv inte längre ha svar på frågor om verket, utan ser det just utifrån. Den här förflyttningen, “Moving between insider and outsider positions” (Hannula m.fl., 2014, s. 15), har under forskningsprocessen skett på olika vis. Det går inte att dra en tydlig gräns för när den konstnärliga praktiken slutar och forskandet börjar; dessa processer är sammanlänkade. Men under perioder har jag helt lagt fokus på utvecklandet och skrivandet/komponerandet av verken. Under andra perioder har jag fokuserat på att analysera verken och försökt betrakta dem med distans. Analysen jag gjorde av *ASIA/ÄRENDE* 2019 påverkade t.ex. bearbetningen av verket 2020, på samma vis som läsandet av teori även har influerat och inspirerat utvecklandet av verken.

Om arbetsdagböckerna är skrivna inifrån och under den konstnärliga praktiken – eller snarare är en del av den konstnärliga praktiken – så skedde analysen av verket i ett mellanrum då jag trodde att den var klar. Efter analysen gick jag in i en ny skriv- och bearbetningsperiod. Analysen påverkade på så vis verket. Den krävde distans både i tid och rum. En metod för att skapa distans

var att ta del av andra personers tankar om verken genom analyser. Genom dessa hade jag något konkret att förhålla mig till i diskussionen om verken. Men först gjorde jag en helt självständig analys utifrån samma frågor och uppdrag som de externa personer jag anlätade för att analysera verken. Deras uppdrag formulerade jag så här: ”Analysera flerspråkighetens funktioner i verket *ASIA/ÄRENDE* utifrån frågeställningen: Vilka funktioner får flerspråkigheten i verket? De funktioner jag syftar på är: emotionella, politiska, dramaturgiska och kommunikativa”. Som underlag för analysen fick de tillgång till texten ”Flerspråkighetens funktioner: politiska, dramaturgiska, emotionella och kommunikativa” (2019-10-01)⁵⁶, manus (2019) samt ljudinspelning av readingen (2019). När både de och jag gjort våra analyser började jag identifiera vilka scener som var centrala i analysen och vilka teman som återkom. Jag skapade tematiska rubriker som ”De dramatiska vändpunkterna”, ”Relationen mellan finskan och svenskan i verket” och ”Synlighet och hörbarhet”. Därpå sammanställde jag alla arbetsdagböcker för respektive verk och markerade ord, termer, tankegångar utifrån de tematiska rubrikerna. Därmed fick jag överblick över materialet. Dessa partier ur arbetsdagboken började jag sedan klippa ur och samla i ett separat dokument. Ur detta dokument valde jag utdrag att väva in i analyserna. Därför ska dessa ses som en sammanflätning mellan insider och outsider perspektivet. Som dramatiker och forskare kan jag aldrig helt inta den ena eller andra positionen, det är skälet till att arbetsdagböckerna används i analyserna.

56. Texten beskrev forskningsprojektet fram till september 2019 och de fyra kategorierna som möjliga analysverktyg.

Heteroglossia – det mångröstade

Heteroglossia kan definieras som: “The existence of conflicting discourses within any field of linguistic activity, such as a national language, a novel, of a specific conversation” (Oxford Reference, 2022)⁵⁷. Jag har strävat efter att mitt forskningsprojekt i sin helhet, och även denna avhandling i sig, ska vara heteroglossisk, dvs. bestående av olika diskurser, perspektiv och röster. Men, jag använder begreppet vidare än i dess strikta betydelse: att dessa diskurser inte nödvändigtvis står i konflikt med varandra. I det följande redogör jag för vilka metoder jag använt för att föra in olika diskurser, perspektiv och röster i projektet och avhandlingen.

Att jag integrerat de teorier som behandlar språkideologier som enspråkighetsnorm, *nationell språkideologi*, *halvspråkighet* och *gatekeeping-praktik* i kapitlet ”Språk som social praktik och handling” menar jag är en form av heteroglossia. Dessa ideologier står i tydlig konflikt med avhandlingens grund: flerspråkighetsnormen. Det tydligaste exemplet på en enskild röst som uttrycker en “conflicting discourse” i avhandlingstexten är en person som ansåg att flerspråkigheten var ett problem i pjäsen *ASIA/ÄRENDE*. Det blev också blev en vändpunkt för hela arbetet⁵⁸. Att föra in fler motstridiga diskurser, såväl teoretiska, konstnärliga som andra, exempelvis politiska, hade varit en möjlig väg att ta – material saknas knappast. Ett exempel på “conflicting discourses” på en samhällslig nivå är dessa citat från några av de svenska riksdagspartierna:

57. Termen definieras och diskuteras närmare i kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling”, s 52.
58. Mer om det och hur jag förhöll mig till denna synpunkt i kapitel 7 ”Kommunikativ potential”.

”I Sverige talar man svenska” sa Ulf Kristersson, partiledare för Moderaterna 2017 (Kristersson, 2017).

”Kunskaper i det svenska språket är i praktiken en nödvändighet för att kunna vara delaktig i samhället, och bör därför vara en uttrycklig förutsättning för att erhålla ett svenskt medborgarskap” menar Sverigedemokraterna. (Sverigedemokraterna, 2022).

Socialdemokraterna säger att: ”Alla som lever i Sverige ska kunna svenska” (Socialdemokraterna, 2018).

”För medborgarskap vill Liberalerna införa språkrav” säger Liberalerna (Liberalerna, 2022). Språket som åsyftas är naturligtvis svenska.

Kristdemokraterna ville 2020 lägga ner modersmålsundervisningen. Peter Kullgren: ”För ett gäng år sedan hade vi en situation [...] där man kanske inte mötte sitt modersmål någonstans förutom i hemmet. I dag ser vi att det är precis tvärtom, man möter inte det svenska språket.” (Holmqvist, 2020). Efter massiv kritik har de ändrat sig.

Då mitt fokus är att undersöka flerspråkighetens potential, inte att i sig argumentera mot nationalistiska språkideologier och gatekeeping-praktiker, så hade integreringen av fler enskilda röster av den här typen troligtvis endast lett mig på irrvägar och gjort omfånget på texten för stor. Men, projektet i sig kan sägas stå i dialog med dessa och liknande diskurser.

Avhandlingstexten som sådan består av olika texttyper såsom citat av teoretiker, utdrag ur arbetsdagböcker, manusutdrag

och skådespelarnas reflektioner vilka kan betraktas som olika former av heteroglossia. De metoder jag använt för att föra in olika röster och perspektiv i projektet och avhandlingen går jag igenom i det följande.

Analyserna av *ASIA/ÄRENDE* är gjorda av fyra personer som jag valt utifrån rekommendationer av kollegor och scenkonstutövare. Kriteriet var att dessa personer skulle vara tvåspråkiga i minst svenska och finska, vara utövare eller forskare inom scenkonst samt ha erfarenhet av flerspråkig scenkonst. Det hade varit önskvärt att någon av dem hade varit sverigefinsk och haft ett tydligt svenskt perspektiv, då verket primärt är skrivet för en svensk kontext, men någon sådan person kom jag inte i kontakt med (förutom Meimi Taipale som redan var anlitad som dialogpartner). Dessa personers analyser som är varvade med mina egna ska förstås just som ett tillförande av heteroglossia. Syftet är inte att deras analyser ska överordnas eller legitimera mina egna. Därav att de bitvis förekommer utanför löptexten i de fyra kapitel där flerspråkighetens potential analyseras.

Även mina samarbetspartner som dialogpartner och regissörer, skådespelare och översättare har jag valt att ge röst åt i avhandlingen. Det har skett genom skriftliga reflektioner och samtal med dem som spelats in och transkriberats. Deras röster är infogade i avhandlingen på olika vis, här följer en kort beskrivning av det samt hur jag ser på deras funktion i avhandlingstexten.

De två dialogparternas (regissörernas) röster kommer främst till uttryck genom de samtal vi haft under och i relation till workshoppar och repetitioner. Ett exempel är Meimi Taipales reflektioner under samtalet kring mottagandet av verket *ASIA/ÄRENDE* i

Sverige respektive Finland⁵⁹. Den funktion hennes röst får, förutom att vara väl förtrogen med verket som diskuteras, är att den ger ett specifikt perspektiv – nämligen ett sverigefinskt – på frågan om begriplighet i relation till flerspråkighet och verket. Linda Mallik, dialogpartner och regissör för *UniZona & PolyZona*, kommer tydligast till tal i det parti som behandlar flerspråkighetens musikaliska potential⁶⁰ där hon citeras. Det beskrivs också hur hennes perspektiv – musiker med en stor musikalisk kompetens – får en avgörande betydelse för det fortsatta undersökandet.

Skådespelarnas röster kommer till uttryck genom citat ur de skriftliga reflektioner de skrev i samband med arbetet. Ett exempel ur arbetet med *ASIA/ÄRENDE* är citaten av Eeva Putro efter readingen och seminariet i Stockholm 2019⁶¹. Hennes perspektiv är en finsk-, rysk- och svensktalande finsk skådespelares som arbetat med ett flerspråkigt material och beskriver hur detta påverkade hennes rollgestaltning. Även om detta inte ingår i mina frågeställningar anser jag att det är ett viktigt perspektiv då jag arbetat så nära skådespelarna och utvecklat verken i dialog med dem.

Från arbetet med *UniZona & PolyZona* hörs bl.a. Parwin Hoseinias röst genom citat ur det publika samtal som hölls efter readingen. Hennes perspektiv är även det en flerspråkig skådespelares som medverkat i utvecklandet av ett verk som utgick ifrån hennes och de andra medverkandes *språkliga repertoarer*⁶². Samtliga skådespelare i det senare verket har även bidragit med mind maps över sina språkliga repertoarer, vilket jag menar även är ett uttryck för deras röster och visar på hur de som personer influerade verket.

59. Se kapitel 7 "Kommunikativ potential".
60. Se kapitel 4 "Dramaturgisk potential".
61. Se kapitel 6 "Emotionell potential".
62. Se kapitel 2 "Språk som praktik och handling" s. 62 för definition.

Några av mina samarbetspartner och andra personer som jag arbetat med före och/eller utanför min forskning hörs även genom den interaktiva prolog och epilog som ramar in avhandlingen. Detta kommer sig av att jag önskade presentera dem mer än i text och för att integrera deras egna språk i avhandlingen – både skriftligt och muntligt.

Förutom samarbetsparternas röster hörs en mängd teoretiker, konstnärliga utövare (dramatiker, regissörer, dramaturger) i avhandlingen som är fylld av citat och referenser. Det är ett högst medvetet val för att skapa en mångröstad text. När det gäller teoretikerna menar jag att deras röster bidrar till att kontextualisera och sätta forskningsprojektet i relation till samhälleliga och sociolingvistiska diskurser. De konstnärliga utövarnas röster har en självklar plats i en konstnärlig avhandlingen; de sammanlänkar projektet med konst- och scenkonstområdet som det existerar inom.

Etik

I det följande redogör jag för hur projektet förhållit sig till etik ur tre perspektiv: det som rör samarbetspartner, riktlinjer och lagar som reglerar detta, upphovsrätt och övriga etiska utgångspunkter som rör frågor om kulturell appropriering.

Samarbetspartner

Då mitt forskningsprojekt involverar samarbetspartner i form av individer (forskningspersoner) ska jag kortfattat gå igenom hur jag förhållit mig till dataskyddsförordningen (GDPR) och Lag (2003:460) om etikprövning – i linje med SKH's riktlinjer (Stymne, 2022), dessa

baseras i sin tur på Vetenskapsrådets riktlinjer⁶³. De fyra allmänna kraven för forskning har jag följt enligt följande:

- Informationskravet har uppfyllts genom det informerade samtycke som samtliga forskningspersoner tagit del av och godkänt före sin medverkan. I det fall samma personer deltagit flera gånger och under en längre tid har detta samtycke upprättats vid flera tillfällen med samma person.
- Samtyckeskravet har uppfyllts genom att forskningspersonerna haft möjlighet att ta ställning till sin egen medverkan i forskningen och att avbryta den.
- Konfidentialitetskravet har uppfyllts genom att personuppgifter inte sparats utom i absolut nödvändiga fall, och i så fall på ett sätt som gör att inte obehöriga kan ta del av dem.
- Nyttjandekravet har uppfyllts genom att uppgifterna endast används inom forskningen, om inte annat blivit överenskommet⁶⁴.

Upphovsrätt

Då mitt forskningsprojekt består av dramatiska verk som omfattas av upphovsrätten, och tagits fram i samarbete med andra och dessutom delvis bygger på verk av andra kommer jag kort nämna något om detta. Verken består också av översättningar av vissa delar

som även de omfattas av upphovslagen. Samtliga upphovspersoner har namngetts såväl i verken i sig då det förekommer (exempelvis Kaarlo Vihtori Thuren i fallet med originalbrevet som används i *ASIA/ÄRENDE*), som i texter om dessa verk. Översättningen av dessa texter har reglerats i avtal mellan mig och översättarna.

I *UniZona & PolyZona* som lånar fragment av andras verk framkommer upphovspersonernas namn tydligt. Texterna är i de flesta fall över sjuttio år gamla (eller det antal år som gäller för respektive lands lagstiftning), och omfattas därför inte längre av upphovsrätten. I de fall texterna inte är fria hänvisar jag till upphovsrättslagen Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk 22 §. I den står: ”Var och en får citera ur offentliggjorda verk i överensstämmelse med god sed och i den omfattning som motiveras av ändamålet” (Sveriges Riksdag, 2022). Längden på citatet definieras inte, men citatet ska vara en del av något och inte ett helt självständigt verk. Med stöd av detta menar jag att *UniZona & PolyZona* utgör ett självständigt verk med citat ur andras verk.

Utgångspunkter

Utifrån postkolonial och sociolingvistisk teori⁶⁵ formulerade jag ett antal etiska utgångspunkter för min konstnärliga forskning och praktik. De presenterades vid mitt delseminarium hösten 2018 och utgörs både av målsättningar och metoder. Behovet att formulera dessa kom sig till stor del ur frågor kring kulturell appropriering och vilken rätt jag har att använda språk/fragment av språk som inte ”är mina”, alltså som jag inte talar, förstår eller/och i vissa fall inte ens har någon personlig relation till. De utgångspunkter jag formulerade var:

63. Då projektet inte behandlar känsliga personuppgifter eller utförs enligt ”en metod som syftar till att påverka personer fysiskt eller psykiskt eller som innebär en uppenbar risk att skada personer fysiskt eller psykiskt” (Forskningsetik och informerat samtycke), så har ingen särskild etisk prövning gjorts.

64. Detta skedde vid den ljudinspelning som genomfördes i Klockriketeaterns regi 2022, då det uttalade syftet var tvådelat: att ljudinspelningen skulle användas i avhandlingen samt utanför den i marknadsföringssyfte.

65. Läs kurs 1: Postkolonial teori (2017–2018) och kurs 2: Flerspråkighet: Translanguaging, makt, ideologi och identitet (2019).

- Att inte reproducera stereotyper.
- Att inte bidra till att en minoritetskultur assimileras in i majoritetskulturen.
- Att motsäga eurocentrismen: den västerländska kulturen, vithet och enspråkigheten som norm.
- Alltid arbeta med personer som själva talar språket/språken vi arbetar med.
- Lyssna: till mina samarbetspartner (skådespelare, regissörer, översättare m.fl.). Till språken. Erfarenheterna av de som talar språket. Till materialet vi arbetar med.
- Utgå ifrån att känslor inte är inneboende i objekt (t.ex. språk).
- Medvetandegöra, synliggöra och utmana språkideologier: känslor och åsikter/värderingar kring språk hos mig själv och mina samarbetspartner och i det konstnärliga arbetet.
- Medvetandegöra mig själv (och mina samarbetspartner: skådespelare, regissörer m.fl.) om våra eventuella fördomar kopplade till språk (och dess talare) och medvetet utmana dessa i den sceniska gestaltningen.
- Utgå ifrån anti-essentialistisk/konstruktivistisk syn på kultur och språk.
- Motsäga binära oppositioner.
- Utgå ifrån ett normkritiskt förhållningssätt (Hamidi Isacson, 2018).

Under forskningsprojektet har jag förhållit mig till utgångspunkterna i olika utsträckning och på olika vis. Jag har inte konsekvent haft en metod för att följa dem alla eller ens relatera arbetet till dem. Vissa punkter har så att säga aktiverats genom arbetet, framför

allt målsättningen att inte reproducera stereotypa känslor, tankar och associationer om språk och talare av dessa språk, samt att medvetandegöra och utmana dessa språkideologier hos mig och de medverkande. Under forskningsprojektets gång har jag utvecklat olika metoder för detta. Det är betydelsefullt för mig att ha en metod för att närma mig det här känsliga området. Dels för att jag inte vill riskera att utsätta någon av de medverkande för någon form av rasism eller fördomar mot de språk de talar. Dels för att jag inte vill riskera att bekräfta eller förstärka fördomar/känslor/åsikter om språk genom mitt arbete. Det tillfälle då jag undersökte detta första gången var under delprojekt *Folksången på ryska* (2018) som var en del av den kammaropera som tonsättaren Daniel Fjellström och jag skrev för den fria operagruppen Man Must Sing i Göteborg. I verket *Kom inte hit!*⁶⁶ använde vi en befintlig finsk folksång i svensk översättning samt en egen översättning av sången till ryska. Det är enbart folksången som är del av min forskning, alltså inte hela operan. Idén om att använda folksången i operaverket fick jag genom den spelande klocka som min gammelmorfar gav till min gammelmormor. Klockan spelar melodin till den finska folksången *Tuoll’ on mun kultani*. Min idé med att översätta sången till ryska var att sången skulle symbolisera familjens drömmar om det nya livet i Ryssland. Översättningen av sången till ryska gjordes av dramatikern och översättaren Keren Klimovsky. Ingen av oss övriga i projektet hade själv någon personlig relation till ryska. Men sångarna hade en viss erfarenhet av att sjunga på ryska. (Det var alltså ett avsteg från den utgångspunkt som innebar att jag alltid ska arbeta med någon talare av språket). De frågeställningar som

66. Urvärk 2018, Man Must Sing, Göteborg. Libretto av Vanja Hamidi Isacson. Tonsättning av Daniel Fjellström.

har med språkideologi att göra som jag formulerade inför arbetet med folksången var: ”Vilka associationer/känslor/förutfattade meningar har du kring ryska språket i sig? Vad är karakteristiskt för det ryska språket och att sjunga på ryska?”. Vi inledde arbetet med ett samtal som leddes av mig. Men det kom aldrig riktigt i gång, vilket jag i efterhand tycker var lika bra. Risken var att dessa stereotyper skulle förstärkas: att vi, som inte själva är rysktalande, hade befäst dessa. Om någon i rummet hade varit rysk, eller rysktalande, hade vi utsatt den personen för våra eventuellt rasistiska stereotyper om den personens språk. Jag bestämde mig därför att inte använda den här metoden framöver. Samtalet kring sången blev däremot mer konkret och kom att handla om hur sångarna upplever språket i kroppen. Exempelvis hur det upplevda vemodet påverkar rösten som blir mörkare, ”basigare”, mer legato. Detta verkar, utifrån sångarnas kommentarer, främst bero på något i ryska språket i sig: t.ex. vokalfärgerna men även det vemod som sången på ryska här förmedlar.

Detta att ”det främmande språket”, i det här fallet ryskan, för oss icke-rysktalande, blir ett slags ”tom” projektionsyta är något som jag absolut inte velat i mina tidigare arbeten. Men i det här fallet med blev främmandegörandet en möjlighet i relation till narrativet. Att gestalta processen av att lära sig ett nytt språk skulle kunna kommunicera till en publik som inte har svenska som förstaspråk.

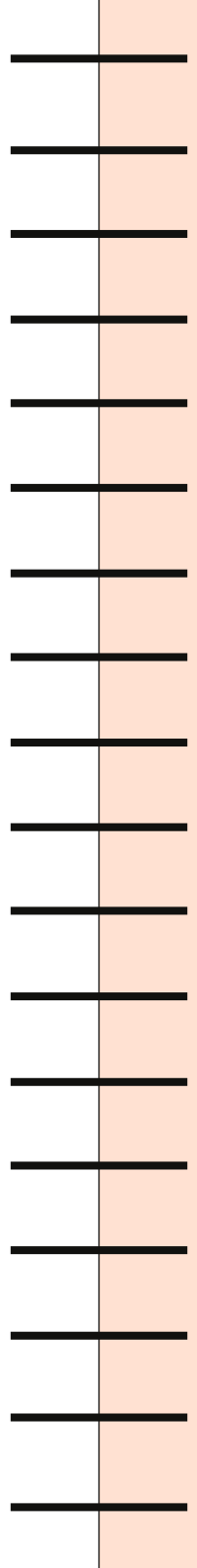
I arbetet med folksången på ryska använde vi ryskan som det främmande språket för rollkaraktärerna och för oss som dramatiker, skådespelare och tonsättare. Det var själva utgångspunkten för arbetet. I det andra delprojektet, som till en början hade titeln *Brev från Tagil/ Тагил*, och som ledde fram till verket *ASIA/ÄRENDE* var två av de tre skådespelare som deltog i förarbetet, Birthe Wingren

och Johan Fagerudd, svensk- och finstalande finlandssvenskar. Detsamma gäller för Mari-Helen Hyvärinen som även är finskspråkig finne. Samtliga var 2018 bosatta i Sverige. Hyvärinen har också finstalande finsk bakgrund.

I detta förarbete skrev vi ner känslor, associationer och tankar kring svenska respektive finska på lappar, som jag kallade ”associationslappar”, som en utveckling av de ”reflektionslappar” vi använt under workshopparna med folksången. På andra sidan skrev vi sen ett motsatsord. Några av de känslord vi skrev var: kraftfullt-vekt, hobbitspråk-alvspråk, militärt-civilt, överklass-underklass. Vi använde sedan dessa ”känslord” i olika improvisationer, både på finska och på svenska. Skådespelarnas uppgift var att gestalta känslan på svenska respektive finska med hjälp av de byråkratiska dokument som rörde min gammelmorfar. Vi som tittade på improvisationen gissade vilket ord personen skrivit. Skådespelarna gjorde övningen på bägge språken. Vi jobbade sedan med motsatsorden på samma vis. Metoden byggde på individuell reflektion, följd av improvisationer som både gick med och motsade känslan. Genom den upplevde jag att vi medvetandegjorde, synliggjorde och utmanade eventuella fördomar och stereotyper kring språken svenska och finska utan att bekräfta eller förstärka dessa. I skådespelarnas reflektioner efter improvisationerna kan en se kopplingar till språkideologi, till exempel i en persons kommentar om att mjukhet inte är något som den personen förknippade med finska, och att upplevelsen därför blev att finskan kändes extra mjuk. Skälet som anges till det är att personen inte är van att se den typen av uttryck på finska. Här ser vi alltså att det är fullt möjligt att uppleva finskan som ”mjuk”, det är inte språket i sig (språkmelodi, vokalfärger etc.) som hindrar uttrycket, utan något som snarare har med språkideologi och vana att göra. Även i

en kommentar om en improvisation där en skådespelare gestaltar en finsk man som förklarar sin kärlek berörs språkideologi. Personen som kommenterar har en förutfattad bild av en finsk man skulle uttrycka sig mer ”tafatt” och ”förläget”. Skådespelaren som skriver detta lägger till att detta eventuellt är fördomsfullt. Här finns alltså en direkt koppling mellan hur hens egna fördomar påverkar rollgestaltningen.

Den här metoden tog jag med mig i arbetet med Unga Klara (*UniZona & PolyZona*, 2020–2021), med modifikationen att i stället för motsatsord välja ord som motsäger känslordet, för att inte följa en binär uppdelning. Jag menar att metoden är mycket användbar och möjlig att utveckla, anpassa och förfina beroende på projektets karaktär. Den kan användas både av dramatiker och ensemble samt regissör och övrigt konstnärligt team. Även en publik skulle kunna göra delar av övningarna i samband med en flerspråkig föreställning. Att arbeta med flerspråkig dramatik har på så vis potential att medvetandegöra, synliggöra och motsäga stereotyper om språk och dess talare.



2. SPRÅK SOM SOCIAL PRAKTIK OCH HANDLING

[...] the word does not exist in a neutral and impersonal language (it is not, after all, out of a dictionary that the speaker gets his words!), but rather it exists in other people’s mouths, in other people’s contexts, serving other people’s intention [...]

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (1981, s. 294).

Intro

Att betrakta språk, och därmed flerspråkighet, som social praktik och handling är utgångspunkten för min konstnärliga forskning, såväl för den konstnärliga praktiken som för reflektionen och diskussionen kring den. Verkligheten förklaras enligt det social-konstruktivistiska synsättet genom människors sociala praktiker. ”Språk (och därmed även flerspråkighet), normer, rutiner, institutioner och kulturer bygger vidare på dessa praktiker som återskapas i samspråk och samspel med andra” (Musk & Wedin, 2010, s. 13). Detta poststrukturalistiska synsätt, som ligger i linje med sociologen Pierre Bourdieus och språkteoretikern Michael Bakhtins teorier, gäller även min syn på dramatik som praktik och handling⁶⁷. Med denna utgångspunkt som röd tråd kommer jag i det här kapitlet ta upp de teorier och begrepp som forskningsprojektet utgår ifrån under rubrikerna: ”*Språk* som social praktik och handling”, ”Språk som *social* praktik och handling” och ”Språk som social *praktik och handling*”. Då fokus i det konstnärliga forskningsprojektet ligger på den konstnärliga praktiken är denna teoretiska utgångspunkt kortfattad, och går inte djupare in på teoribildningarna eller en problematisering av dem. När det gäller relationen mellan teori och praktik så är de för mig tätt ihopkopplade. Teorin är mer än ett ramverk som omgärdar praktiken; den är en källa till nya perspektiv, den utmanar och ger bränsle åt min praktik.

Carla Jonssons tidigare nämnda avhandling som jag första

67. Vad jag innefattar i begreppet handling definieras i kapitlets tredje del, s.65.

gången läste under mina magisterstudier 2011⁶⁸ blev avgörande för mitt arbete med flerspråkig dramatik och min kommande forskning. Synen på språks dubbla funktion: kommunikativ och symbolisk som genomsyrar avhandlingen öppnade upp för den politiska dimensionen av flerspråkig dramatik. Upptäckten att det fanns termer och teorier kring det sätt att tala, att ”mixa och växla språk” (s.k. kodväxling eller translanguaing⁶⁹) som jag upplevde i mitt liv och i min omgivning och som jag precis börjat använda i min konstnärliga praktik, inspirerade mig. Ett exempel på hur jag integrerade denna språkliga praktik i mitt dramatiska skrivande var i en pjäs jag skrev på franska, svenska och arabiska (nordafrikansk dialekt) och där en replik kunde se ut så här: ”Du är min enda bror. Mon seul. Jag vill inte att det händer dig nåt. S’il te plait. Je peux pas rester calme si tu sort. **Min faddlakk**” (Hamidi Isacson, 2012, s. 10)⁷⁰.

Via Jonssons avhandling kom jag sedan att läsa Bourdieu, postkoloniala teoretiker och sociolinguistik. Att läsa dessa teoretiker har gjort att jag kunnat sätta den konstnärliga praktiken och forskningen i en större samhällelig och politisk kontext samt gjort det möjligt att diskutera och kommunicera kring den. En del av processen har varit att noggrant välja termer och sammansättningen av dem. Vissa teoretiker, som Bourdieu och Bakhtin, utgör grundstommen för mitt forskningsprojekt och deras teorier är ibland underförstådda och mindre synliga i texterna, medan andra teoretiska begrepp blivit mer aktiva och direkt använda. De begrepp och teorier som presenteras i det här kapitlet har ökat min förståelse för flerspråkighetens komplexitet och inspirerat mig i den konstnärliga praktiken.

68. Teaterhögskolan i Malmö, Lunds universitet, 2011–2012. Magisterarbete: ”Att mixa och växla språk” 2012.

69. Definitioner av dessa begrepp s. 63.

70. ”Du är min enda bror. Min enda. Jag vill inte att det händer dig nåt. Snälla. Jag kan inte va lugn om du går ut. Snälla.” (översättning till arabiska: Mohamed Hamidi). De felstavningar som förekommer i dialogen finns i originaltexten och jag låter dem därför vara kvar.

Del 1: Språk som social praktik och handling

Den här delen av kapitlet utgår ifrån synen på språk och kultur som social praktik och handling med fokus på *språk*. Bourdieus och Bakhtins begrepp *illusionen om det legitima språket*, *enhetligt språk*, *symbolisk makt* och *heteroglossia* diskuteras i relation till *flerspråkighet*, *dialogism* och *polyvokalitet* samt till forskningsprojektet.

Språkliga varieteter

Att i stället för att se språk som en fast enhet betrakta språk som bestående av en mängd varieteter anser jag vara en grundförutsättning för dramatiskt skrivande, vilket blir extra synligt i arbetet med flerspråkig dramatik. Att tala om ett språk inom min konstnärliga praktik är sällan tillräckligt; det krävs en specificering – vilken dialekt, sociolekt, dvs. varietet menas? Att t.ex. säga att en ska använda ”arabiska” är för generaliserande. Förutom de två huvudformerna, den klassiska arabiskan (”högarabiska”) som är skriftspråk och används i officiella sammanhang och lärs ut vid universitet och den talade moderna arabiska (”nyarabiska”), existerar nationella dialekter/varieteter i samtliga arabisktalande länder (Nationalencyklopedin, 2022). Så om jag som dramatiker vill använda mig av arabiska i en pjäs behöver jag börja med att bestämma mig för vilken arabiska det rör sig om. Men även när det gäller ett geografiskt litet språk som svenska är det nödvändigt för

en dramatiker att vara specifik – om det inte rör sig om ett stiliserat litterärt språk. Talar rollkaraktären som en infödd talare född i en by i Skåne, eller som en till Stockholms innerstad nyinflyttad från Somalia? Och inte ens det är tillräckligt specifikt om det skulle röra sig om en strävan efter att efterlikna ett verkligt sätt att tala. Då hade några av följdfrågorna blivit: Vilken by i Skåne? Vilken plats i Somalia? Vilken del av Stockholms innerstad? Men, ett totalt verklighetstroget språk är sällan vad som används i dramatiskt skrivande utan snarare ett i olika hög grad stiliserat språk.

Detta resonemang relaterar till Bourdieus (1991) syn på språk i sig som ett sociohistorisk fenomen. Han är kritisk till lingvistiska teorier som ignorerar den sociohistoriska och praktiska karaktären av språket. Den homogena språk eller talgemenskapen existerar, enligt Bourdieu, inte utan är en idealisering, en illusion: *illusionen om lingvistisk enhetlighet (illusion du communisme linguistique)* (Bourdieu, 1991, s. 5). *Det legitima språket (la langue légitime)*, innebär att ett språk segrat över andra varieteter och blivit det legitima i kontrast till övriga varieteter (dialekter, sociolekt m.fl.). Den här åtskillnaden tydliggör Bourdieu genom att sätta ord på olika typer av språkliga varieteter vilka värderas i relation till varandra. Språk som betraktas som högstående: «recherche», «choisi», «noble» (”raffinerat”, ”utsökt”, ”nobelt”) i kontrast till ett ”allmänt” «courant», «ordinaire» (”vardagligt”, ”ordinärt”) eller ”populärt”, «vulgaire» (vulgärt) språk. Och värst av allt – ”rotvälska” och slang/jargong: «charabia», «jargon» (Bourdieu, 1982, s. 50–51. Min översättning).

Genom att läsa Bourdieu och Bakhtin parallellt upptäckte jag att deras synsätt till stor del överensstämmer. Bakhtin använde några decennier tidigare en liknande terminologi som Bourdieu för att kritisera språkligt enande och centraliserande tendenser:

Unitary language constitutes the theoretical expression of the historical processes of linguistic unification and centralization, an expression of the centripetal forces of language. A unitary language is not something given [dan] but is always in essence posited [zadan] – and at every moment of its linguistic life it is opposed to the realities of heteroglossia (Bakhtin, 1981, s. 270).

Hur ett språk historiskt utvecklats till att bli det dominerande beskriver Bourdieu (1991) genom att exemplifiera med hur dialekten från Île de France i Paris under 1700-talet trängde undan övriga dialekter. Den utvecklingen leddes av och gynnade aristokratin och borgarklassen men utestängde bönder och arbetarklass. Det gav överklassen monopol över den politiska makten och utvecklingen ledde till att det officiella språket blev det nationella språket: franskan (Bourdieu, 1991, s. 46–49). Produktionen och reproduktionen av det legitima språket beskrivs så här:

Parler de la langue, sans autre précision, comme font les linguistes, c’est accepter tacitement la langue *officielle* de la langue *officielle* d’une unité politique: cette langue est celle qui, dans les limites territoriales de cette unité, s’impose à tous les ressortissants comme la seule légitime [...] (Bourdieu, 1982, s. 27).

To speak of the language, without further specification, as linguistics do, is tacitly to accept the *official* definition of the *official* language of a political unit. This language is the one which, within the territorial limits of that unit, imposes itself on the whole population as the only legitimate language [...] (Bourdieu, 1991, s. 45).

Denna centralisering motverkas, enligt Bakhtin (1981), alltid av “the centrifugal forces of language” (Bakhtin, 1981, s. 272) som pågår oavbrutet. “[...] alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward [...]” (Bakhtin, 1981, s. 272). Att tänka sig flerspråkig praktik som del av denna decentraliserande motkraft finner jag inspirerande och är en del av flerspråkighetens politiska potential.

Flerspråkighet vs. heteroglossia [raznorečie]

Multilingualism is understood as the ability of societies, institutions, groups and individuals to engage, on a regular basis, with more than one language in their day-to-day lives (European Commission, 2007, s. 6).

I min forskning utgår jag ifrån Europeiska kommissionens definition av flerspråkighet som ligger i linje med synen på språk som social praktik och handling. Definitionen av flerspråkighet varierar beroende på om vikten läggs på ursprung, kompetens, funktion eller attityder (Musk & Wedin, 2010, s. 11). I Nationalencyklopedins definition nämns, som professorerna Nigel Musk och Åsa Wedin påpekar, t.ex. endast funktions- och kompetenskriteriet ”användning eller behärskning av flera språk” (Nationalencyklopedin, 2022) och sägs gälla såväl individen, grupper, samhället och dess institutioner. Om ursprungs- och kompetenskriteriet dominerar i vardagligt tal, så brukar samtliga kriterier omfattas i forsknings-sammanhang (Musk & Wedin, 2010, s. 10–11). I min forskning ligger fokus på funktionskriteriet dvs. på användandet av flera språk.

Även kompetenskriteriet spelar in dvs. om en behärskar de inblandade språken fullständigt eller till viss del.

Vissa teoretiker menar att termen *flerspråkighet* förstärker uppfattningen om språk, kulturer och identiteter som separerade enheter medan *heteroglossia* ger den teoretiska lins som krävs för att betrakta de sociala, politiska och historiska förutsättningarna för språkpraktiker (Blackledge & Creese, 2014, s. 1). Begreppet har kommit att användas av sociolingvister för att förstå mångfalden av språkliga praktiker i det senmoderna samhället (Blackledge & Creese, 2014, s. 3). Även sociolekter, kronolekter (dvs. ”generations-språk”), yrkesspråk mm. synliggörs genom begreppet:

[...] language is stratified not only into linguistic dialects in the strict sense of the word [...], but also – and for us this is the essential point – into languages that are socio-ideological: languages of social groups, ‘professional’ and ‘generic’-languages, languages of generations and so forth (Bakhtin, 1981, s. 271).

I min forskning har jag valt att använda det etablerade och generiska begreppet flerspråkighet som övergripande term, då det tydligast kommunicerar till utövare inom scenkonstfältet. Men då jag ser begreppet heteroglossia som centralt för arbetet med flerspråkig dramatik kommer jag att använda det, främst i relation till de två verken *UniZona & PolyZona* och *ASIA/ÄRENDE*⁷¹. De består båda av flera integrerade genrer, som enligt Bakhtin t.ex. kan vara poesi, lyriska sånger och icke-konstnärliga såsom vardagliga, retoriska och religiösa men även specifika genrer såsom bekännelser, dag-

boksanteckningar, personliga brev etc.⁷² (Bakhtin, 1981, s. 320–321). Detta kan, i linje med Bakhtin, tillföra heteroglossia. ”All these genres, [...], bring into it their own languages, and therefore stratify the linguistic unity [...] and further intensify its speech diversity in fresh ways” (Bakhtin, 1981, s. 321). Bakhtin syftar här på romanen som genre, inte dramat, men sedan 1990-talet har begreppet kommit att expanderas och användas inom kulturanalys och även inom dramatiskt skrivande bl.a. av Paul Castagno, professor i teater, som i sin handbok för dramatiker *New Playwrighting Strategies* (2012) använder denna och andra av Bakhtins termer både för att analysera en viss typ av dramatisk text och som ett konkret verktyg för dramatiskt skrivande. I likhet med Castagno (2012) kommer jag därför att använda Bakhtins begrepp även för dramat som genre. Särskilt de följande termerna har visat sig centrala för analysen av verken.

Dialogism och Polyvokalitet

Bakhtin myntade termen *dialogism* [*dialogizm*] då han analyserade ryska 1800-tals romaner som inte kunde kategoriseras i traditionella genrer, främst Dostojevskijs verk. “Dialogism is the characteristics epistemological mode of a world dominated by heteroglossia” (Bakhtin, 1981, s. 426). Dialogism innebär att allt förstås som en del av en större helhet “there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others” (Bakhtin, 1981, s. 426). I romananalysen sågs etablerade litterära tekniker när de blandades med andra element som exempelvis folkloristiska inslag, muntlig berättarteknik och dialekter som dialogiska (Castagno,

2012, s. 11). Genom att appropriera och använda begreppet även för dramat är det möjligt att etablera en definition av den dialogiska pjäsen (Castagno, 2012, s. 11). Dialogism är ett helt centralt begrepp för det Castagno kallar *ny dramatik* som kännetecknas av kollision mellan olika röster, stilar och genrer. “Dialogism promotes clashing voices within the play versus monologism in which plot-oriented schemes defines the logic of the play” (Castagno, 2020, s. 11). Denna syn på dramatik har visat sig mycket relevant för min forskning och analysen av mina flerspråkiga verk och sannolikt även för analys av flerspråkig dramatik överlag.

Den musikaliska termen *polyphony/polyfoni*, vilken innebär musik sammansatt av två eller flera självständiga stämmor (Nationalencyklopedin, 2022), använde Bakhtin för att för att beskriva den kombination av de olika röster och diskurser som ryms inom Dostojevskijs romaner. Att rösterna representerar olika, av varandra oberoende diskurser, perspektiv och ideologier uppfattar jag som centralt för Bakhtin. Det räcker därför inte med en mängd av olika röster för att ett verk ska betraktas som polyfont i bakh-tiansk bemärkelse. “The essence of the polyphony lies precisely in the fact that the voices remain independent and, as such, are combined in a unity of a higher order than homophony” (Bakhtin, 1984, s. 21). I stället för polyfoni använder Castagno termen *polyvokalitet*, vilket även är den term jag kommer att använda i diskussionen om mina verk för att betona att det rör sig om röster – inte melodiska stämmor.

Del 2: Språk som social praktik och handling

Den här delen av kapitlet utgår ifrån synen på språk som en social praktik och handling med fokus på den *sociala* aspekten. Här innefattas den politiska dimensionen som rör makt, motstånd, ideologi och identitet. Centralt är Bourdieus begrepp *symbolisk makt* liksom teorier om språkideologier såsom *enspråkighetsnormen* men även *den integrerade flerspråkighetsnormen* som min forskning tar sin utgångspunkt i. Även teorier kring identitet och postkoloniala begrepp som *tredje rummet*, *hybriditet*, *anti-essentialism* och *transkulturalism* kopplade till flerspråkighet och min forskning definieras och behandlas.

Makt – Motstånd

Makt, i olika former, är ett grundläggande tema för mycket dramatik. Det kan röra sig om makt på en samhällelig nivå, på grupp-nivå och/eller på individnivå och ofta en kombination av samtliga nivåer. Shakespeares *Romeo och Julia* (1597) kan t.ex. sägas röra sig på två nivåer: maktstriden mellan de två adelsfamiljerna Montague och Capulet utspelas på grupp-nivå och får konsekvenser på individnivå; kärleken mellan Julia och Romeo blir omöjlig på grund av familjernas konflikt och den driver dem till döden. Mycket av maktspelet sker genom språket – drama-talade text. Detta ligger i linje med Bourdieus syn på lingvistiska utbyten som uttryckt i citatet:

71. Analyseras i kapitel 4 ”Dramaturgisk potential”.

72. Analyseras i kapitel 4 ”Dramaturgisk potential”.

[...] les discours ne sont pas seulement [...] des signes destinés à être compris, déchiffrés; ce sont aussi des signes de richesse destinés à être évalués, appréciés et des signes d'autorité, destinés à être crus et obéis. [...] il est rare que, dans l'existence ordinaire, la langue fonctionne comme pur instrument de communication [...]. (Bourdieu, 1982, s. 60).

[...] utterances are not only [...] signs to be understood and deciphered, they are also signs of wealth, intended to be evaluated and appreciated, and signs of authority, intended to be believed and obeyed. [...] it is rare in everyday life for language to function as a pure instrument of communication (Bourdieu, 1991, s. 66).

Maktanalysen som uttrycks i citatet ovan, utgår ifrån att individer talar med olika grad av auktoritet. Ord kan t.ex. användas som instrument för begränsning, verktyg för att skrämma, utnyttja, underkasta. Bourdieus term för detta: *symbolisk makt* (*pouvoir symbolique*) beskrivs som en osynlig makt som misstas som legitim. Vidare innebär detta synsätt att språk mycket sällan enbart har en kommunikativ funktion utan nästan alltid även en symbolisk funktion som berör makt (Bourdieu, 1991). Konceptet symbolisk makt eller dominans är enligt Adrian Blackledge, professor i pedagogik, (2005), besläktat med konceptet hegemoni som används inom sociologi och historia för att beskriva den dominans eller kontroll som en stat eller grupp utövar över andra grupper. Liksom Bourdieu använder Blackledge ordet *invisible* för att beskriva maktstrukturer: “[...] the term *hegemony* has come to mean taken-for-granted, almost invisible discourse practices of symbolic domination” (Blackledge, 2005, s. 45). I linje med post-strukturalistisk anda betraktar jag makt inom min forskning som

”något som utövas, dvs. som praktiker och handlingar”(Musk & Wedin, 2010, s. 15). Jag menar att dramatik ofta kan sägas synliggöra underliggande (”osynliga”) maktrelationer och hierarkier samt gestalta maktspel.

Då språklig praktik betraktas som en handling kan den användas ”för att visa makt och motstånd” menar Jonsson (Jonsson, 2010). Vidare kan olika konstuttryck såsom pjäser och filmer där s.k. kodväxling – dvs. en alternering mellan olika språk – används ”utgöra en plattform där olika röster får en möjlighet att göra sig hörda, vilket leder till att de står emot och vägrar att låta sig tystas av rådande ideologier” (Jonsson, 2010, s. 137). Detta citat har fungerat som ledstjärna för mig i mitt arbete med flerspråkig dramatik. I min forskning och konstnärliga praktik utgår jag ifrån flerspråkigheten som ett sätt att göra kreativt motstånd mot rådande/dominerande ideologier. En del av det motståndet består just av att synliggöra underliggande och ibland osynliga maktstrukturer genom flerspråkig dramatik.

Språkideologi⁷³

Definitioner av språkideologi betonar olika aspekter av konceptet men återkommande termer är: föreställningar, värderingar, praktiker, uppfattningar och idéer om språk kopplade till makt och identitet situerade i en kontext. De definitioner som jag utgår ifrån i min forskning är: ”Föreställningar kopplade till språk, är vad som tillåter oss att tolka individuella talares språkliga yttranden [...]” (Stroud, 2010, s. 314). Här betonas individens tolkning utifrån hens

73. Se även kapitlet Emotionell potential.

föreställningar, medan Blackledge talar om associationer kopplade till språk: “[...]they include the values, practices and beliefs associated with language use by speakers [...]”(Blackledge, 2005, s. 32). Han menar även att ideologier alltid är socialt situerade och kopplade till frågor om makt och identitet samt att ideologier som verkar handla om språk ofta gäller politiska system (Blackledge, 2005, s. 31–32). Språkideologier bidrar till social ojämlikhet vilket leder till att vissa språk och varieteter ges större värde, vilket citatet nedan visar.

[...] language ideologies contribute to the production and reproduction of social difference, constructing some languages and varieties as of greater worth than other languages and varieties. [...] dominant and dominated groups alike accept the greater value of certain languages and varieties (Blackledge, 2005, p. 33).

Termen *dominerande ideologier* beskriver ”de ideologier som dominerar ett visst samhälle” och kan sägas påverka vår syn på verkligheten och även vår syn på språk och språkliga varieteter (Jonsson, 2010, s.133). Det kan även leda till att talare som inte tillhör de dominerande grupperna tystas. ”På detta sätt kan talare av minoritets-språk förvägras en röst i samhället” (Jonsson, 2010, s. 133). Med forskningsprojektet och min konstnärliga praktik som dramatiker utmanar och ifrågasätter jag språkideologier som utgår från en essentialistisk syn på språk och som innebär en strävan efter att hålla språk separerade och ”rena” och som kan leda till att vissa talare marginaliseras eller tystas. I det följande ska jag kortfattat definiera några av dessa ideologier (samt ideologier som motsäger dem och kan sägas stå i opposition med dem) som jag använder i analyserna av verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*.

Enspråkighetsideologi kan definieras som ”Föreställningen att språk bör hållas isär och inte blandas med varandra” (Haglund, 2020, s.171). Till följd av det innebär *den dubbla enspråkighetsideologin* att personer som behärskar flera språk endast använder dem ett i taget och separerade (Jørgensen, 2008, s. 145). Detta synsätt, menar Normann Jørgensen, professor i danska som andraspråk, grundar sig på den ideologiskt konstruerade uppfattningen att ”[...] a language as a unique and separate set of features [...]” (Jørgensen, 2008, s. 137).

Standardspråksideologi är föreställningen om ett homogent och idealiserat språk som är överlägset icke-standardvarianter (Stroud, 2013, s. 315). Exempel på de senare är, enligt Christopher Stroud, professor i tvåspråkighet, kontaktspråk som pidginspråk och kreolspråk, i kontrast till vilken standardspråket ses som enhetligt och systematiskt (Stroud, 2013, s. 315). Denna ideologi kan kopplas till vad Bourdieu kallar det legitima språket, dvs. att ett språk segrat över andra varieteter (Bourdieu, 1991, s. 60).

Nationell språkideologi är en ideologi enligt vilken ett enda språk är grunden för en nation. “[...] if a novel can have an enemy, then the enemy of this novel is the idea of ‘One nation, one religion, one language’” (Roy, 2018) säger författaren Arundhati Roy om språk, nationalism och sin roman *Den yttersta lyckans ministerium* och sätter fingret på föreställningen om att endast ett språk kan talas inom en nation. Synsättet att talare av ett språk alltid tillhör samma nation/stat är problematiskt då det ignorerar mångfalden och variationerna av språk som talas inom många stater (Blackledge, 2005, s. 41). Utifrån ideologiska debatter om minoritetsspråk i flerspråkiga samhällen visar Blackledge hur språk värderas olika utifrån dessa ideologier. Språkideologier fungerar som *gatekeeping practices* (*gatekeeping-praktiker*) för att skapa, upprätthålla och

stärka gränser mellan människor inom sammanhang som samhällen, nation, nationalstaten och på global nivå (Blackledge, 2005, s. 44). Ett exempel på en gatekeeping-praktik är språktester för medborgarskap som syftar till att stänga ute och marginalisera människor med annan språklig kompetens/färdighet än majoritetens (Blackledge, 2005, s. 50–54). Lehman menar att “Multi-lingual theatre texts dismantle the unity of national languages” (Lehmann & Jürs-Munby, 2006, s. 147). I linje med det syftar mitt forskningsprojekt till att synliggöra och utmana nationella språkideologier och gatekeeping-praktiker, något som visar sig i analyserna av de två verken.

Halvspråkighet är en språkideologisk konstruktion som ”vilar på de föreställningar om språk, varietet och samhälle som ytterst har sina rötter i arttonhundratalets tankestoff” (Stroud, 2013, s. 339). Synen på flerspråkighet i Sverige har växlat över tid. Från tidigt 1800-tal fram till 1960-talet sågs flerspråkighet som något negativt (Musk & Wedin, 2010, s. 13). I stället för att betrakta tvåspråkighet som en tillgång sågs det som en nackdel och flerspråkiga personer betraktades som ”halvspråkiga”, dvs. att de inte behärskade något språk fullt ut. Idén grundade sig på den felaktiga uppfattningen om att människan har en begränsad kognitiv förmåga och att två språk skulle ”begränsa hjärnans kapacitet att tänka” (Musk & Wedin, 2010, s. 13). Under 1960-talet började synen på flerspråkighet förändras i Sverige och bli alltmer positiv tack vare en vidgad syn på intelligens och kognition. Därmed började flerspråkighetens betydelse för individen och samhället uppmärksammas och idag ser forskare inom lingvistik stora språkliga, sociala och kognitiva fördelar med flerspråkighet (Musk & Wedin, 2010, s. 13–14).

När det gäller kopplingen mellan språkideologier och rasism menar flera teoretiker att språkliga diskurser används för att ”skapa

ett utanförskap hos den som inte följer språkliga normer” i samhällen där en öppen rasistisk diskurs inte anses acceptabel (Stroud, 2010, s. 314). Detta fenomen, benämnt *symbolic racism* (*symbolisk rasism*) och *new racism* (*ny rasism*), har utvecklats de senaste decennierna (Blackledge, 2005, s. 48). Förskjutningen av begreppet rasism innebär att den biologiska rasen ersatts av kulturen, och att problemet enligt denna ideologi uppstår när kulturer blandas (Eriksson m.fl., 1999, s. 42). Synsätt går att jämföra med särartspolitikerns och leder i slutändan till samma resultat att ”båda uppfattar kulturen som något absolut, en enhet som bör hållas intakt och skild från andra kulturer” (Eriksson m.fl., 1999, s. 42). Att se kulturer och även språk som separata enheter är något jag, i likhet med många, tar avstånd ifrån. I stället utgår jag i min forskning ifrån ett *anti-essentialistiskt* synsätt.

Poststrukturalistisk diskursanalys kan ses som en anti-essentialistisk metod att bekämpa/ifrågasätta rasistiska föreställningar och praktiker. ”Föreställningen om kulturell essens är en politisk myt där man helt enkelt bortser ifrån att det aldrig har funnits oblandade och homogena kulturer – snarare skapas och omskapas kulturer alltid i relation till varandra” (Eriksson m.fl., 1999). Perspektivet betonar språkets betydelse för skapandet av identitet, institutioner, och politik och har därmed en möjlighet att visa hur världen struktureras genom språkliga praktiker (Eriksson m.fl., 1999, s. 17). Det existerar inte något rent språk i bemärkelsen oblandat, språk är alltid formade i kommunikation med andra, därför kan inte heller ett enskilt koncept som nationer sägas existera, menar Axel Michaels (Michaels, 2019, s. 4). Denna syn på kultur och språk kommer till stor del ur den postkoloniala teoretikern Homi Bhabha’s teorier. Både kultur och språk betraktas, enligt Bhabha, som ”menings-skapande processer” som influerar varandra (Eriksson m.fl., 1999,

s. 46). De existerar inte i någon ursprunglig och ren form. “Cultures interact through a constant exchange of people, ideas, concepts, practices, objects, images etc., because of which cultures are *per definition* mixed” (Michaels, 2019, s. 9). Är det utifrån det här möjligt att se kulturer som icke-essentialistiska men ändå framhäva specifika kulturella erfarenheter? Den allmänt vedertagna idén att ord förkroppsligar kulturen som de kommer ifrån är falskt och innebär en essentialistisk syn på språk (Ashcroft m.fl., 2002, s. 52). För mig är den här aspekten viktig i min forskning: att ord inte är bärare av en specifik kultur, att de inte förkroppsligar kulturen det kommer ifrån, men att vissa ord samtidigt kan bära en specifik kulturell erfarenhet. Att lämna ord översatta i postkolonial litteratur kan ses som en politisk handling (Ashcroft m.fl., 2002). Därmed menar jag att flerspråkig dramatik kan ses som en politisk handling. Den helt centrala ideologi som min forskning och praktik vilar på som stärker dess politiska potential är en *integrerad två- eller flerspråkighetsnorm*. Den innebär att

[...] persons who command two (or more) languages will employ their full linguistic competence in two different languages at any given time adjusted to the needs and the possibilities of the conversation, including the linguistic skills of the interlocutors (Jørgensen m.fl., 1997, s. 13).

Flerspråkighet är den term som jag valt att använda i min forskning både för användandet av två och flera språk, i stället för *tvåspråkighet* respektive *flerspråkighet*. Därför använder jag *flerspråkighetsnorm* som term i stället för *tvåspråkighetsnorm*. Den senare termen riskerar att spä på föreställningen om att flerspråkighet endast innebär ett slags adderande av språk. Men, som Jørgensen påpekar,

så kan vi inte bestämma gränserna mellan språk med en tillräcklig tydlighet att det skulle vara relevant att räkna språk (Jørgensen, 2008, s. 159). Gränserna mellan vad som är ett språk och en dialekt är inte alls lika självklar som det kan tyckas. Ett sätt att undvika att särskilja ett språk från en dialekt kan vara att använda termen varietet som innefattar såväl språk, dialekter och sociolekter. “Varieties are understood as sets of linguistic features which belong together [...]” (Jørgensen, 2008, s. 33). Detta pekar på hur komplext flerspråkighetsbegreppet är. “Multilingualism is [...] a concept of complexity” (Jørgensen, 2008, s. 162). För att vidga begreppet ytterligare hade en möjlighet varit att använda termen *polyspråkighetsnorm* som, enligt Jørgensen skiljer sig ifrån flerspråkighetsnormen genom att inte utgå ifrån att talaren har full kompetens i alla inblandade språk (Jørgensen, 2008, s. 141). Polyspråkighetsnormen innebär att “Language users employ whatever linguistic features are at their disposal to achieve their communicative aims as best they can, regardless of how well they know the involved languages [...]” (Jørgensen, 2008, s. 145). Om jag exempelvis lär mig frasen “Ce faci” (“hur är det”) på rumänska av en vän och dagen därpå använder den för att fråga en student som talar rumänska hur det är utan att kunna fortsätta samtalet om personen skulle fråga mig detsamma så är det i linje med den polyspråkliga normen. På samma vis kan rollkaraktärer i ett dramatiskt verk använda sig av ord och/eller fraser på språk de egentligen inte talar för att kommunicera med andra karaktärer. För att förenkla begreppsapparaten väljer jag den övergripande termen flerspråkighetsnorm, förutom i analysen av *UniZona & Polyzona*, då begreppet polyspråklig förekommer eftersom den passar bättre i just det fallet. När jag talar om flerspråkiga verk är det användandet av flera språk inom samma verk som jag syftar på, alltså att dramat talade text bygger på en integrerad flerspråkighet.

Identitet

Att kopplingen mellan språk och identitet är komplex och språkets funktion skiftar beroende på kontext är ett uttryck för ett socialkonstruktivistiskt sätt att se på relationen mellan språk och identitet som ”[...] något som uppstår i socialt samspel med andra, som en dynamisk process som består av en mängd identitetshandlingar” (Musk & Wedin, 2010, s. 14). Att identiteter, i linje med detta, kännetecknas av ”föränderlighet, fluiditet och hybriditet” (Musk & Wedin, 2010, s. 15) är ett synsätt som min konstnärliga forskning utgår ifrån. På samma vis som *språkliga repertoarer*⁷⁴ dvs. de språk, dialekter och sociolekter individen har tillgång till, inte är fixerade, utan förändras under livets gång, så förändras identiteter. Vi kan förlora ett språk, återuppta ett språk vi glömt eller få tillgång till ett nytt, och därmed påverkas och förändras våra identiteter. Detta är ett centralt tema i verket och arbetet med *ASIA/ÄRENDE*.

För att återkoppla till kapitelrubriken ”Språk som social praktik och handling” ses språk som en praktik som sker i samspelet med andra människor och är dessutom alltid knutna till ett sammanhang, dvs. situerade (Musk & Wedin, 2010, s. 14). I en viss kontext kan språk fungera som markör för nationell eller etnisk identitet och i andra som ett symboliskt kapital eller som ett medel för social kontroll (Pavlenko & Blackledge, 2004, s. 2). Men identitet inte är den enda faktorn som påverkar en individs alternering mellan språk som i många sammanhang bäst förklaras på andra vis, till exempel med talarnas språkliga kompetens (Pavlenko & Blackledge, 2004, s. 2).

Det postkoloniala perspektivet innebär att kolonialismen inte är något som hör till det förflutna, utan även idag präglar

världen, såväl ekonomiskt som kulturellt (Eriksson m.fl., 1999, s. 14). Det gäller inte enbart de samhällen som direkt varit koloniserade eller koloniserat, ”dess arv har också betydelse för skapandet av kulturella identiteter i västvärldens ’mångkulturella samhällen’” (Eriksson m.fl., 1999, s. 14–15). Kolonialismen har således även betydelse för skapandet av kulturella identiteter i Sverige idag. Edvard Sids bok *Orientalism* (1978) ses som en postkolonial grundtext där Said ”analyserar hur kunskap om de Andra konstrueras i olika typer av västerländska texter om ’Orienten’” (Eriksson m.fl., 1999, s. 20). Sids analys visar hur öst och väst konstruerades som varandras motpoler. Öst beskrevs med ord som ”sensualism, irrationalitet, bakåtsträvande, despotism och kvinnlighet”, och väst med ord som ”rationalitet, progressivitet, demokrati, rationalitet och manlighet” (Eriksson m.fl., 1999, s. 20–21). Said har kritiserats för att själv bidra med en binär och essentialistisk uppdelning och många andra postkoloniala teoretiker har utvecklat hans analys, en av dem är Stuart Hall (Eriksson m.fl., 1999, s. 21). Hall är en av dem som analyserat just den koloniala rasismens stereotyper och hur dessa fortfarande influerar representationen av kulturell identitet i populärkulturen (Eriksson m.fl., 1999, s. 38). Exotism är, enligt Hall, ett kännetecken för rasismens stereotyper i västerländsk massmedia. ”Rasismens projektioner – t.ex. den aggressivitet, expressiva sexualitet eller autentiska känslsamhet som kan tillskrivas de Andra – tas här som utgångspunkt för idealisering och fascination, för hyllning och härmning. Den Andre får representera ’den naturliga människan’” (Eriksson m.fl., 1999, s. 39). Ambivalens och stereotyp är två intimt sammanhängande begrepp som är centrala i den postkoloniala analysen. Ambivalens, dvs. blandat positiva och negativa känslor inför något, och en oförmåga att hantera den ses som roten till uppkomsten av stereo-

typer. ”Det stereotypa tänkandets uppdelning – eller klyvning – av världen i skarpa dikotomier (gott/ont, rätt/fel etc) har därmed enligt detta synsätt en grund i oförmågan att hantera psykologisk ambivalens” (Eriksson m.fl., 1999, s. 38).

Dessa rasistiska stereotyper, med rötter i kolonialismen, kan yttra sig genom tankar och känslor kring olika språk och talare av dessa språk. Inom dramatiken och scenkonsten kan de föras över från utövare, som dramatikern, till skapandet och gestaltningen av rollkaraktärer. Då min forskning och mina konstnärliga verk rör sig i en flerspråkig kontext, med samarbetspartner med olika språklig och kulturell bakgrund, är det nödvändigt för mig att vara medveten om hur stereotyper konstrueras, samt att hitta strategier för hur jag kan arbeta inom mitt område. Risken finns att flerspråkig dramatik och scenkonst återupprepar och förstärker stereotyper genom användandet av flera språk. Därför behöver vi arbeta med medvetandegörande, vilket jag skriver om i kapitel 1.

Som grund för många stereotyper ligger ett synsätt som inte framträder lika tydligt, nämligen *eurocentrism*. ”Eurocentrism som norm innebär att Europa (och väst) betraktas som civilisationens höjdpunkt och en måttstock för alla andra samhällen och folkgrupper” (Kalonaityte, 2014, s. 89). Eurocentristiska stereotyper bygger på ett essentialistiskt synsätt där kulturer ses som separata enheter och där det icke-europeiska och icke-vita nedvärderas. Några av dessa stereotyper eller motsatspar är: ”moderna–primitiva, utvecklade–bakåtsträvande, fullkomliga–otillräckliga, fria–osjälvständiga och rationella–vidskepliga/troende kulturer eller folkgrupper” (Kalonaityte, 2014, s. 90). Denna retorik eller stereotypa uppdelning i motsatspar ser jag som mycket närvarande i dagens svenska debatt och är betydligt svårare att synliggöra och kritisera än uppenbara rasistiska stereotyper.

[...] identities are socially and discursively constructed in relation to variables such as age, race, class, language, gender, generation, sexual orientation, and social status (Blackledge, 2005, s. 36).

Även om det intersektionella perspektiv, som uttrycks i citatet, är viktigt i diskussionen om flerspråkighet och identitet kan jag pga. undersökningens omfattning inte tillämpa intersektionalitet genomgående i min forskning. Jag vill ändå kort beröra några klassaspekter på synen på flerspråkigheten. Fälten lingvistik och psykologi kännetecknas, enligt Aneta Pavlenko, professor i pedagogik, av en dubbelstandard när det gäller flerspråkighet både i Europa och Nord Amerika, där en slags elittvåspråkighet hos medelklassen och den övre medelklassen oftast presenteras som ett positivt fenomen (Pavlenko, 2005, s. 24). Tvåspråkighet hos invandrare och språkliga minoriteter associeras däremot ofta med mental efterblivenhet, moralisk underlägsenhet och lingvistiska brister (Pavlenko, 2005, s. 24). Den allmänna uppfattningen inom flerspråkighetsforskningen idag är att tvåspråkighet i sig inte är skälet till problem i den känslomässiga och sociala anpassningen för invandrare och språkliga minoriteters barn, enligt Pavlenko. Men, påpekar hon, utanför forskningen inom diskurser negativa till migration och tvåspråkighet förekommer den här synen på tvåspråkighet fortfarande (Pavlenko, 2005, s. 27). Det är alltså samma typ av negativa syn på (invandrades) flerspråkighet som rådde i Sverige under 1950- och 60-talen och som ledde till att mina finsktalande morföräldrar, som arbetskraftsinvandrat, uppmanades att endast tala svenska hemma med sina barn. En sådan negativ syn på flerspråkighet som har lett mig fram till den här forskningen kring flerspråkig dramatik och pjäsen *ASIA/ÄRENDE*.

74. Begreppet definieras i detta kapitel: Språk som social praktik och handling, s. 62.

Även Bourdieu (1991) uttrycker en liknande syn på språk och klass genom termen en *ideal talare-lyssnare* (*un locuteur-auditeur idéal*). Han menar att lingvistisk teori är upptagen av idén om den ideala talaren-lyssnaren som talar språket perfekt (Bourdieu, 1991, s. 44). Synsättet leder till att nyligen invandrade personer dömer brytningar inklusive deras egen särskilt hårt.

Pour qu'un mode d'expression parmi d'autres (une langue dans le cas de bilinguisme, un usage de la langue dans le cas d'une société divisée en classes) s'impose comme seul légitime, il faut que le marché linguistique soit unifié et que les différents dialectes (de classe, de région ou d'ethnie) soient pratiquement mesurés à la langue ou à l'usage légitime (Bourdieu, 1982, s. 28).

In order for one mode of expression among others (a particular language in the case of bilingualism, as a particular use of language in the case of a society divided into classes) to impose itself as the only legitimate one, the linguistic market has to be unified and the different dialects (of class, regions, ethnic group) have to be measured against the legitimate language or usage (Bourdieu, 1991, s. 45).

Talare som saknar den *legitima kompetensen* (*la compétence légitime*) är, enligt Bourdieu (1991), i praktiken uteslutna från de sociala domäner där kompetensen krävs och dömda till tystnad. Dessa begrepp hänger samman med *lingvistiskt kapital* (*le capital linguistique*) som refererar till den legitima kompetens i ett språk som dominerande grupper etablerat. Det är denna specifika kompetens som avses och krävs för att en talare ska betraktas som legitim i ett specifikt sammanhang, och därmed ha en möjlighet

att göra sin röst hörd. Mitt syfte med forskningsprojektet är att flerspråkiga talares språkanvändning kan ges legitimitet då de hörs genom ett dramatiskt verk.

Några av de begrepp som används för att diskutera kulturella identiteter som skapas genom migration, exil och tvångsflyttningar är *etnicitet* och *third space* (Eriksson m.fl., 1999, s. 45). Etnicitet är ett av de begrepp som problematiserats inom postkolonial teori eftersom det ”fortfarande är präglat av den koloniala och eurocentriska diskursen, att det är alltid är ”de Andra” som har en etnicitet och inte vi i väst”(Eriksson m.fl., 1999, s. 45). Själv använder jag inte begreppet etnicitet i min forskning utan talar i stället om språklig- och/eller kulturell bakgrund. Ett annat ofta förekommande begrepp är third space (tredje rummet) som introducerades av Bhabha. Det syftar på det nya rum som uppstår i ett möte “‘a third space’ which enables other positions to emerge” (Bhabha, 1990, s. 211). Jag föredrar det engelska ordet *space* framför svenskans *rum*, som jag upplever som något begränsat i förhållande till space som även innefattar rymd, mellanrum, utrymme, avstånd, vidd osv. Ett exempel på hur begreppet kan användas i relation till litterär text är Jonsson (2005) som i en analys av Jonas Hassan Khemiris roman *Ett öga rött* (2003) menar att huvudpersonens ”identitetsskapande sker i det tredje rummet [...] i kontakt- ytan mellan olika kulturer – det tredje rummet [...]. Resultatet av mötet blir en tredje kultur som skiljer sig ifrån andra de andra kulturerna” (Jonsson, 2010, s. 138). Jag återkommer till *third space* i relation till flerspråkighetens musikaliska potential⁷⁵.

Hybriditet är en central term inom den postkoloniala teorin, t.ex. hos Bhabha som definierar termen just som “a third space”

75. Se kapitel 8 ”Flerspråkighetens potential”, s. 307.

(Jonsson, 2005, s. 45). Termen har använts med olika innebörd genom historien och används även idag inom många områden, såväl inom kulturella studier som postkolonial teori, där den kan sägas vara den mest använda och omtvistade termen (Michaels, 2019, s. 3). I början av min forskning förhöll jag mig avvaktande till termen. Det berodde på dess ursprungliga koppling till idén om separata raser som en teknisk term för korsning mellan två arter samt att den använts av den viktorsianska extremhögern för att beskriva vad de ansåg vara olika mänskliga raser (Loomba & Söderlind, 2008, s. 169). Jag skrev i de teoretiska utgångspunkter jag formulerade 2018⁷⁶: ”Jag varken avfärdar eller omfamnar termen *hybriditet*. Istället provar jag den, ser om den användbar eller låser in mig” (Hamidi Isacson, 2018). Några exempel på hur termen använts inom litteratur och scenkonst är de följande. Bakhtin (1981) talar om *hybridization* för att beskriva mixen av två olika sociolekter (språkliga varieteter) inom ett och samma yttrande “an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation [...]” (Bakhtin, 1981, s. 358). I linje med det använder Castagno (2012) termen för att beskriva mixen av olika genrer, kulturella historiska periodstilar och tekniker (Castagno, 2012, s. 20). Dramatikern Len Jenkins *Poor Folk’s pleasure* ges som exempel på en pjäs som innehåller hybridisering då den mixar futuristiska inslag med barnsånger och språk som rör sig mellan gibberish och finska (Castagno, 2020, s. 20). En *hybridpjäs* definierar Castagno som “a theatrical cross-breed, a blending of genres and disparate sources both textual and performative” (Castagno, 2012, s. 51). Även

76. Postkolonial teori: Hybriditet, tredje rummet och kulturell appropriering, läskurs 7, 5 hp, examinerad 2018.Handledare Carla Jonsson.

inom dramaturgi används hybriditet som term. Hybridida identiteter och kulturella hybrider ses som begrepp som har öppnat upp nya dramaturgier och möjliggjort fri rörlighet mellan genrer, traditioner och former: “Cultural hybridity” on the other hand, is helpful in suggesting the complexity, which, while specific, are not necessarily unaffected by each other [...]” (Turner & Behrndt, 2016, s. 92). Andra, som Carlson, menar att hybriditet kan komplettera Bakhtins term heteroglossia för att analysera postkoloniala pjäser med dess mix av kulturella uttryck (Carlson, 2006, s. 110).

Mot slutet av mitt forskningsprojekt har jag valt att kalla mina verk *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* för hybridpjäser utifrån dessa resonemang. Jag gör det med stöd av en syn på hybriditet som ”uppmanar oss [...] att frikoppla begreppet från dess imperialistiska, rasistiska och nationalistiska benämningar och istället använda det för att definiera identitet som en konstruerad process snarare än en given essens” (Loomba, 2014, s. 172).

Michaels hävdar att hybriditet inte är undantaget utan normen eftersom alla nationer, kulturer, språk och etniska grupper är sammankopplade: “[...] all ideas and concepts are based on a language that originates from, and is shaped in, communication with other languages. There is no pure language [...]” (Michaels, 2019, s. 5). Han föreslår användandet av begreppet *transculturality* för att komma bort från ett essentialistiskt synsätt.

Transculturality is built on the understanding that cultures in the widest sense have never evolved as distinct entities or even primarily by interaction of separate units. Rather, entanglement, exchange, porosity and hybridization have always been an instrumental part of the ongoing definition and development of cultures (Abu-Er-Rub m.fl., 2019, s. xxvi).

Fokus ligger som syns i citatet på hur kulturer interagerar och är sammanlänkade. Filosofen Wolfgang Welsch (1999), var en av de första att utveckla konceptet (*transkulturalität*) och ansåg det viktigt både av beskrivande och normerande skäl att inte bara fortsätta att använda likartade begrepp som interkulturalism och mångkulturalism pga. den syn på kultur som de gör uttryck för. Welsch beskriver konceptet transkulturalism med ord som “entanglement, intermixing, and commonness” (Welsch, 1999, s. 4). Interkulturalism innebär däremot, enligt honom, att kulturer ses som “spheres” eller “islands” som leder till kulturella konflikter (Welsch, 1999, s. 3). Även det närliggande konceptet korskulturalism, anses av många som problematiskt: “the latter is potentially reductive, suggesting that cultures are distinct and separate identities, while the former, at worst, can imply dubious notions of ‘universality’” (Turner & Behrndt, 2016, s. 92). Även termen mångkulturalism utgår enligt Welsch från idén om det existerar tydligt åtskilda kulturer som i sig är homogena och att dessa existerar inom samma gemensamma stat. En strävan mot tolerans och förståelse och undvikande av konflikt ligger i konceptet, men riskerar att leda till ”ghettofiering” och kulturell fundamentalism (Welsch, 1999, s. 4).

I min forskning och arbete med flerspråkig dramatik väljer jag att använda konceptet transkulturalism, eftersom det ger uttryck för en anti-essentialistisk syn på kulturer som icke-statiska. Verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* betraktar jag som transkulturella i sig, inom fiktionen. Även arbetsprocesserna som lett fram till verken och de två respektive readingarna av dem ser jag som transkulturella.

Del 3: Språk som social praktik och handling

Den här delen av kapitlet redogör för hur jag ser på språk och inte minst på dramatik som praktik, och handling. Begrepp som tas upp är: *språkliga repertoarer*, *translingualism*, *talhandlingar*, *habitus* och *lingvistiskt habitus*. Texten behandlar även kommunikation ur ett publikt perspektiv och relaterade begrepp som *kommunikativa handlingar*, *förståelsehorisont* och *empowerment*.

Språkliga praktiker och handlingar

Språkliga repertoarer är ett sociolingvistiskt koncept som innefattar de språk, dialekter, sociolekter och andra varieteter som en person använder i sin dagliga interaktion. Enligt Birgitta Busch, professor i tillämpad lingvistik, ska begreppet förstås som en helhet: “[...] languages, dialects, styles, registers, codes, and routines that characterize interaction in everyday life” (Busch, 2015, s. 344). En emotionell aspekt av begreppet som är intressant och central i mitt konstnärliga arbete är hur den språkliga repertoaren, förutom att innefatta det en individ har tillgång till, även kan innefatta det som en inte har tillgång till. “A linguistic repertoire may not only include what one has but also what one does not have, what one was refused but is still present as desire” (Busch, 2012, s. 7). Både i analysen av verket och på ett personligt plan har den aspekten

varit central i arbetet med *ASIA/ÄRENDE*⁷⁷. Under min forskning har konceptet språkliga repertoarer visat sig vara mycket användbart, både som en metod för att tala om språk i mötet med skådespelare och under processen med att komponera ett flerspråkigt verk. Begreppet ger individen en möjlighet att se på språk, dialekter, sociolekter, och andra språkliga varieteter i relation till sitt eget liv och till personer, sammanhang och platser⁷⁸. Ett besläktat begrepp är *kommunikativa repertoarer* som förutom språk och dialekter, även innefattar kroppsspråk, hållning, kläder och accessoarer (Rymes, 2014, s. 4). Detta är förstås en central aspekt av kommunikationen inom scenkonst men inget som jag behandlar närmare här eftersom den främst berör en iscensättning och gestaltning av ett verk, vilket min forskning inte omfattar.

Translanguaging är ett sätt att tala som jag använder i min dramatik och kan ses som en språklig och social praktik. Translanguaging är något personer gör, en praktik/handling: att alternera mellan språk.

Translanguaging refers to *linguistic practice* and, in classrooms, pedagogy which gives voice to speakers in ways which allow them to activate the full range of their *linguistic repertoires*. Heteroglossia provides a theoretical lens which enables us to understand voice as filled with social diversity. Translanguaging and heteroglossia refer to *social practices and actions* that enact a political process of transformation (Blackledge & Creese, 2014, s. 13). (Mina kursiveringar).

77. Mer om det i kapitel 5 ”Politisk potential”.

78. Mer om hur jag använt konceptet i kapitel 3: ”Att skriva och komponera flerspråkiga verk”.

Ofelia García, en förgrundsgestalt inom flerspråkighetsfältet, var den som började använda konceptet inom pedagogik, men termen myntades på walesiska (*Trawsyeithu*) 1994 (García & Leiva, 2014, s. 200). Enligt den ursprungliga användningen refererade begreppet till “[...] a pedagogical practice where students are asked to alternate languages for the purpose of reading and writing or for receptive or productive use [...]” (García & Leiva, 2014, s. 200). Efter publiceringen av *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education* (García & Wei, 2014) började många lingvister använda begreppet translanguaging, eller transspråkande på svenska i stället för begreppet kodväxling (som exempelvis Jonsson 2005 använde för sin avhandling). Skälet är synen på språk som uttrycks genom de respektive termerna: kodväxling sägs betona att språk är enskilda entiteter, medan translanguaging utgår ifrån synen på språk som flytande, vilket följande citat synliggör:

[...] what makes translanguaging different from (these) other fluid languages practices is that it is transformative, attempting to wipe out hierarchy of languaging practices that deem some more valuable than others. Thus, translanguaging could be a mechanism for social justice [...] (García & Leiva, 2014, s. 200).

Detta politiska och kreativa förhållningssätt till språklig praktik gör konceptet till en självklar del av mitt arbete med flerspråkig dramatik.

Vad är det som styr individens sätt att tala och använda olika språk och varieteter på ett visst sätt? I relation till flerspråkig dramatik är det en fråga som blir aktuell: Varför väljer en viss karaktär att tala på just det sättet den gör i en viss situation? Jag kommer inte försöka besvara frågan och analyserar inte heller mina verk utifrån den.

Men, jag vill ändå beröra vad som styr språkanvändning genom att ta upp begreppet *habitus* och *lingvistisk habitus*. Begreppet habitus har sitt ursprung hos Artistoteles och är ett av Bourdieus nyckelkoncept som han använder för att tala om läggningar som gör individer benägna att agera och reagera på vissa sätt. “The dispositions generate practices, perceptions, and attitudes which are ‘regular’ without being consciously co-ordinated or governed by any ‘rule’” (Thompson, 1991, s. 12). Dessa läggningar, menar Bourdieu är varaktiga och inskrivna i kroppen, förmedvetna och därför inte tillgängliga för förändring. De utvecklas under den tidiga barn- domen och ger oss en känsla för hur vi ska agera i det vardagliga livet (Thompson, 1991, s. 17).

I kapitel 5 ”Politisk potential” diskuterar jag hur habitus kan användas i relation till min praktik som dramatiker. Lingvistisk habitus är sammankopplat med habitus. “The linguistic habitus is a sub-set of dispositions which comprise the habitus: it is that sub-set of dispositions acquired in the course of learning to speak in particular contexts (the family, the peer group, the school etc.)” (Thompson, 1991, s. 17). Lingvistiska yttranden eller uttryck är former av praktik och kan förstås som produkten av relationen mellan lingvistisk habitus och en lingvistisk marknad (Thompson, 1991, s. 18). Alla talare är både producent och konsument av sina egna språkliga produkter, menar Bourdieu (Bourdieu, 1991, s. 82). De han kallar småborgarna har, p.g.a. osäkerhet, ett olyckligt förhållande till sitt eget uttal, vilket driver dem till ”hyper-korrigerings”. Den lingvistiska habitus som uttrycks är hela klassens habitus och medlemmar av den dominerande klassen kan uttrycka sig självsäkert eftersom deras lingvistiska habitus är genomförandet av normen (Bourdieu, 1991, s. 82ff). En hög nivå av censur är alltså, enligt Bourdieu, kopplat till lingvistisk habitus “[...] domesticated language,

copyright made natural, which proscribes ‘gross’ remarks, ‘coarse’ jokes, and ‘thick’ accent goes hand in hand with the domestication of the body which excludes all excessive manifestations of appetite or feelings [...]” (Bourdieu, 1991, s. 87).

Språk som kommunikation

Bourdieu kritiserar lingvister som ser på språk enbart som medel för kommunikation och betonar istället den sociala aspekten av språk (Bourdieu, 1991). Trots att jag delar det synsättet så har den rent kommunikativa aspekten av språk (flerspråkighet/enspråkighet) en plats, då språken i den dramatiska texten ibland fungerar som överförare av information i första hand.

Talhandlingsteorin ser språkets primära kommunikativa uppgifter som kommunikativa beteenden, talakter, alltså något som görs: att ge information eller en varning, ställa och besvara frågor (Austin, 1975, s. 98). Inom talhandlingsteorin studeras språkliga yttranden ur ett handlingsperspektiv, dvs. vad en talare gör när hen säger något. Teorin, som introducerad av språkfilosofen J. L Austin på 1960-talet, är relevant både för diskussionen om den kommunikativa aspekten av flerspråkighet och för det dramatiska skrivandet (mer om det snart). Austins teorier om performativt språk har vidareutvecklats av teoretiker som Jacques Derrida och Judith Butler, varav den senare inom genusteori. Jag har i min undersökning valt att inte använda dessa teorier, då talhandlingen (och andra begrepp) är mer användbara för mig i relation till min praktik som dramatiker. I analysen av verket *ASIA/ÄRENDE* använder jag min egen term *flerspråkig talhandling*, med vilken jag menar en talhandling som på något vis inbegriper fler än ett språk eller språkliga

varieteter. Exempel på flerspråkiga talhandlingar kan vara att utestänga någon från samtalet, hemlighålla information, exkludera genom att växla från ett gemensamt språk till ett språk som en av de andra rollkaraktärerna inte förstår. I kapitel 6 ”Emotionell potential” använder jag även begreppet *emotionella talhandlingar*, för att betona att talaren har en emotionell intention med sitt yttrande.

Dramatik: tal som handling

Det synsätt som framträder genom talhandlingsteorin, nämligen tal som handling, gäller enligt mig även den dramatiska texten eller rollkaraktärernas tal. Den senare väljer jag att kalla *dramats talade text* i stället för dialog – då det alls inte behöver röra sig om en dialog mellan två eller flera karaktärer eller ens om tydligt definierade karaktärer som i fallet med en del postdramatisk text. Att skriva dramatik kan sägas vara att skriva fram handling eller snarare handlande genom dramats talade text. Och för att vara än mer specifik så rör det sig om *mellanmänskligt* handlande, som dramatiker Annika Nyman⁷⁹ benämner det. Händelser som strömbrott, terrorattacker eller andra yttre händelser räknas inte till dessa – även om de kan vara utlösande för dramatik. Och inte heller det räcker som beskrivning: ”Dramatiken, detta mellanmänskliga handlande, detta tillspetsade handlande” (Nyman, 2022, s. 1) skriver Nyman och definierar vad detta *tillspetsade* handlande innebär i form av omständigheter som tid, plats, relationer, konflikt mm. (Nyman, 2022, s. 20f). Men jag lämnar denna fördjupade

79. Annika Nyman är doktorand och utbildad som dramatiker vid Teaterhögskolan i Malmö där jag själv gick min grundutbildning, vilket har betydelse för mitt sätt att se på och praktisera dramatiskt skrivande. Nymans doktorandprojekt och avhandling beräknas vara klara 2023.

diskussion om dramatik, som inte ryms här, och går tillbaka till ämnet tal som handling.

Talhandlingsteorins fokus på yttrandens handlingsperspektiv, alltså vad en talare gör när hen säger något, är relevant för dramatiskt skrivande och även för handlingsanalys av dramatik. Genom att utvidga talhandlingsteorin från att innefatta endast språkets primära kommunikativa uppgifter till att innefatta allt talat språk – även det som först inte verkar ha någon specifik intention – så kan jag beskriva min syn på dramats talade text. Rollkaraktärerna gör något med sitt tal, de vill något, har en intention liksom människor i verkliga livet. ”Human language is a phenomenon which human beings can use to achieve their goals. Language use is intentional [...]” (Jørgensen, 2008, s. 13). Men det rollkaraktärerna i en pjäs (eller vi människor) ordagrant säger är sällan det samma som vad de (vi) vill eller försöker uppnå, utan uttrycks oftast indirekt genom det som kallas undertext. Ibland är rollkaraktärernas tal just medvetet retoriska grepp för att uppnå något, men oftare är det subtilare än så. Intentionen eller viljan är underliggande, kanske även omedveten för karaktären själv, men påverkar ändå talet. Om sociolingvisten strävar efter att försöka förstå språkets roll för människor, alltså varför vi människor använder språk och varför vi använder det på det sätt vi gör, ”what do speakers do with language, and why?” (Jørgensen, 2008, s. 14), så försöker dramatikern – eller vissa av oss – att skriva fram mellanmänskligt handlande genom dramats talade text (karaktärernas tal/språk).

Att skriva dramatik handlar också om att situera språkanvändning, alltså att placera dramats talade text i rum, tid och kontext: Var befinner sig den som talar, vem/vilka är hen/de, när utspelar sig scenen? Vilka omständigheter råder när rollkaraktärerna talar? Ett regnoväder, en revolution eller en stilla påskdag? För mig person-

ligen sätts det konkreta skrivandet ofta av att en bild dyker upp. En inre bild av ett torg, en tunnelbanevagn eller ett fönsterlöst arkiv under mark, för att ge några exempel, är ofta en startpunkt för mitt dramatiska skrivande. På den platsen befinner sig någon eller några (kanske en grupp barn) som gör något (viskar och leker) – vad säger de? När jag lyssnar till dem kommer orden, talet, språken.

För att analysera ett dramatiskt verk utifrån dessa omständigheter kan analysmodellen Background-Situation-Intention (BSI) vara användbar. Den har sitt ursprung i Stanislaskiv's analysmodell som går ut på att synliggöra de givna omständigheterna (Rynell, 2008, s. 46). "The context of the play could be summed up in three parts, each representing a temporal dimension of past, present and future: a background, a situation and an intention" (Rynell, 2008, s. 52–53), skriver Erik Rynell, f.d. lärare vid Teaterhögskolan i Malmö, i sin avhandling. Han använder två termer för att analysera ett dramas kontext/situering: *Action based drama (handlingsbaserat drama)* dvs. drama med ett fiktivt narrativ och *drama without action (drama utan handling)* dvs. drama utan ett fiktivt narrativ. Om en pjäs kan betraktas som handlingsbaserad eller i avsaknad av handling beror på om det går att identifiera bakgrund, situation och intention i den dramatiska texten genom en handlingsanalys eller inte. Syftet med handlingsanalysen är, enligt Rynell, inte att beskriva pjäsens essens, utan "[...] to extract, in terms of situatedness and intentionality, the elements that are possible to act [...]" (Rynell, 2008, s. 52). Modellen är alltså i första hand till för skådespelaren och hans arbete med rollen/verket. Det centrala är att bakgrund, situation och intention är avläsbara genom texten i sig "[...] it comes with its own contextualization, or its own situatedness" (Rynell, 2008, s. 41). Ett exempel på ett drama utan handling är Sarah Kane's *Crave*, vilken även kan beskrivas som postdramatisk, en term som

tillsammans med andra ofta används för att diskutera dramaturgiska praktiker som utvecklats under sent 1900-tal och tidigt 2000-tal. Några av dem är: "new", "open", "contemporary", "expanded", "slow", "porous" och "postdramatic" (Georgelou m.fl., 2017, s. 14–15). Postdramatik som term introducerades av Lehman 1999 i *Post-dramatic theatre* och används för att beskriva scenkonst som bland annat kännetecknas av att text behandlas som ett av andra sceniska element i stället för det dominerande (Lehmann & Jürs-Munby, 2006, s. 17). Även det linjära narrativet är satt ur spel i postdramatisk scenkonst. "The 'principles of narration and figuration' and the order of a 'fable' (story) are disappearing in the contemporary 'no longer dramatic theatre text'" (Lehmann & Jürs-Munby, 2006, s. 18). Med det inte sagt att texten inte har en roll i scenkonstverket. En kritik som riktas mot Lehmanns begrepp är att den är icke-historisk och egentligen bara syftar på icke-beskrivande teater (non-descriptive) (Quitt, 2012, s. 77). De nämnda termerna (aristotelisk, ny/öppen/samtida dramaturgi, postdramatisk) upplever jag som alltför vaga och öppna för att egentligen säga något specifikt om det dramatiskaverket. Individuella uppfattningar och associationer gör dem svår-använda i en analys. Det skulle krävas en noggrann redogörelse för termernas ursprung och innebörd i olika sammanhang. Därför kommer jag i analyserna av verken i stället att använda mig av handlingsanalys genom BSI modellen, dvs. genom dess situering.

Kommunikativa handlingar /publik aspekt

Kerstin Perski, disputerad dramatiker och librettist, skriver i sin avhandling *Levandegörandets poetik* (2020) om hur replikerna i

operalibrettot och en pjäs "är avsedda att gestaltas fysiskt av talande skådespelare". I operalibrettot ryms "det plastiska dramas rörelse uttryckt via textliga, men även utomtextliga parametrar som kropp, tanke, rumslighet och förändring" (Perski, 2020, s. 17).

Att vilja kommunicera med någon utanför sig själv är för mig en av drivkrafterna till att skriva dramatik (mer eller mindre medvetet i olika delar av skrivprocessen och olika viktigt för olika processer). Den kommunikativa aspekten av flerspråkig dramatik i relation till en publik är alltid en central del av arbetet, även om den inte är i fokus i min forskning. Som dramatiker skriver jag med siktet inställt på en föreställning. Jag skriver alltid för någon mer än mig själv: för skådespelarna som ska gestalta texten och dess röster, och i förlängningen för en publik. Riktningen är mot dem, även om jag inte vet vilka de är, skulle kunna vara, kommer att vara eller när och var de kommer möta verket. Detta kallar jag för det dramatiska verkets potential till gestaltning och kommunikation till en publik.

Kommunikation är ju också grunden för dramatik, både på den fiktiva nivån, det vill säga inom ett dramatiskt verk i sig (mellan karaktärer eller inom karaktär) och i den yttre världen/utåt (mellan skådespelare och publik). Detta kan beskrivas som kommunikativa handlingar, som enligt Jacqueline Martin och William Sauter har två riktningar, dels mellan skådespelarna, dels mellan skådespelarna och publiken. "While the performer is engaged in exhibitory, encoded and performative actions, these actions are transformed, according to their specific theatricalities, into communicative actions directed towards the spectator" (Martin & Sauter, 1995, s. 89).

Frågan om "begriplighet", det vill säga hur publiken ska förstå en flerspråkig föreställning, är ofta en av de allra första som kommer upp i diskussioner om flerspråkig dramatik. Det finns en tendens att överordna orden och textens betydelse för förståelsen av

en scenkonstföreställning i dessa diskussioner⁸⁰. För mig som arbetar med dramat, texten och dess underliggande handlingar, har jag ett ansvar för att verket ska kunna kommunicera till en publik. Men jag litar också på mina kollegor: skådespelare, regissör, scenograf, ljud- och ljusdesigner, kostymör, en eventuell tonsättare med flera och att de tar vid och skapar en helhet som kommunicerar även bortom orden och texten. Hur det kan göras ryms dock inte i den här undersökningen utan är något jag lämnar åt mina kollegor att utforska.

Vad innebär det att förstå? Vad är det vi förstår? Orden? Betydelsen av orden? Handlingarna? Scenbilderna? Ljud- och musik? Skådespelarnas gestaltning? Kostymens betydelse? Helheten som utgör en scenkonstföreställning? Är begripligheten semantiskt eller semiotiskt grundad? Det är frågor som teoribildningar som fenomenologi, semiotik och hermeneutik undersöker. Frågan hur publiken ska kunna förstå den flerspråkiga föreställningen lägger också fokus på vad som sänds ut från scenen, som om scenkonst var en envägs-kommunikation. I linje med hermenuteisk analys anser jag därför att det är viktigt att lyfta betydelsen av publikens/åhörarens roll i kommunikationen. "Hermeneutics throws the emphasis back onto the 'subject' involved in the act of interpretation – the spectator – and his or her experience of the theatrical event or 'object'" (Martin & Sauter, 1995, s. 65). De menar vidare: "Theatrical communication is an act of understanding" som också hävdar att teater måste förstås som "an act of communication between its presentational side and its perceptible side" (Martin & Sauter, 1995, s. 84). Kommunikationen består, enligt dem, av tre sammanvävda nivåer: en sensorisk, en konstnärlig och en fiktiv nivå.

80. Detta kan betraktas som ett logocentriskt synsätt.

Martin & Sauter betonar att kommunikationen mellan publik och aktör/skådespelare är en dynamisk process. “Understanding means both recognizing and interpreting” (Martin & Sauter, 1995, s. 84). De talar också om performativa handlingar (performative actions) och menar att aktioner är mänskliga handlingar, synliga eller hörbara (Martin & Sauter, 1995, s. 84). Detta resonemang går att koppla till begreppen *audibility* och *visibility*.

[...] the notion of audibility, namely the degree to which speakers sound like, and are legitimated by, users of the dominant discourse. [...] audibility is co-constructed and requires a collaboration between the speaker and the listener (Pavlenko & Blackledge, 2004, s. 24).

Jennifer Millers begrepp audibility (ovan återgett av Blackledge och Pavlenko) är intressant att överföra till ett scenkonstsammanhang, eftersom det betonar att det krävs ett samarbete mellan sändare och mottagare. På samma vis som Martin & Sauter betonar att detta ”utbyte” är avgörande för kommunikationen mellan scen och salong och att åskådarens personliga smak, kopplad till social och demografisk status styr huruvida kommunikation mellan scen och salong sker eller inte.

Each and every individual spectator is a product of his/her own time. When s/he comes to a theatrical event, or performance, s/he brings along ‘baggage’, which comprises not only ethical principles, but also his/her political, aesthetic, cultural and social background. In short, everything which has contributed to shaping him/her as an individual and which forms his/her ‘horizon of understanding’ [...] (Martin & Sauter, 1995, s. 65–66).



Denna *förståelsehorisont* (*horizon of understanding*) påverkar vår villighet att möta föreställningen. “All of these factors affect his/her willingness to ‘meet’ the performance with an open attitude” (Martin & Sauter, 1995, s. 66). Som publik har vi alltid ett val: att lyssna eller att inte lyssna. Är vi villiga/har vi villigheten, the willingness, att möta föreställningen? Vad som avgör vårt val har inte enbart att göra med vad som sänds från scenen eller hur. Det beror också på vilka vi är som sitter i salongen. Med mitt forskningsprojekt vill jag bidra till att synliggöra vilka röster som får tala och som blir hörda från landets scener samt bidra till att fler röster hörs. Vilka språk och språkliga varieteter är hörbara? För vem, i vilka sammanhang? Och i ett scenkonstsammanhang: I vilka pjäser/föreställningar, på vilka scener, och för vilken publik?

Begreppet *empowering* används av flera sociolinguister för att beskriva hur flerspråkig språkanvändning inom kultursfären och andra områden kan leda till att röster som sällan hörs tar plats och inte låter sig tystas (bl.a. Cummins (1994). Eftersom det på svenska saknas ett etablerat begrepp används det engelska begreppet *empowerment*.”dess innebörd avspeglas i ord som *egenmakt*, *självmedvetande*, *självvärdering*, *medvetandegörande* och *frigörelse*. Verbet ‘empower’ innebär närmast att stimulera, tillvarata och släppa fram den makt och de resurser som potentiellt finns hos individer eller grupper (Hyltenstam, 2006, s. 25). Åsa Simma uttrycker hur Gíron sami teåhters huvudsakliga målgrupp upplever språkanvändningen i deras föreställningar: ”Vad gäller den samiska publiken så känner sig samer generellt sett väldigt stärkta av att höra sitt språk på en officiell plats, om det är på teatern, på radio, på TV. Allt handlar om identifikation” (Haglund m.fl., 2020, s. 163). Detta menar jag kan ses som en form av *empowerment*.

3. ATT SKRIVA OCH KOMPONERA FLERSPRÅKIG DRAMATIK

C'est à dire que ce n'est pas un spectacle qui est fait en improvisation [...] c'est vraiment une écriture. Mais c'est écriture qui, pour moi, ne peut passer que par l'improvisation, dans le sens où j'ai besoin d'entendre les comédiens parler. Il n'y a qu'eux qui peuvent me renseigner sur leurs langues, sur leurs rythmes, sur la façon dont ça va parler. Et du coup je filme [...] et puis après j'ai trois semaines de pause et je vais écrire.

Det vill säga det är inte en föreställning som är gjord genom improvisation [...] det är verkligen ett skrivande. Men ett skrivande som för mig bara kan göras genom improvisation i den meningen att jag behöver höra skådespelarna prata. Det är bara de som kan upplysa mig om deras språk, deras rytm, om sättet som det ska talas. Därför filmar jag [...] och efter det har jag tre veckors paus och börjar skriva.

Caroline Guiela Nguyen om *Fraternité* (Théâtre National de Bretagne, 2021. Min översättning).

Intro

Finland 1987. Skriver ner ord i min gröna vaxduk. *Kello. Päivä. Minä. Auto. Loppo.* Prydligt uppstaplade i tabeller. Ordet på svenska. Sen på finska. Ord jag hört, lärt, behövt under resan genom Finland med mormor, morfar och äiti. Från norr och släktingen med butiken i skogen, vidare till Karelen och gammelmormor och till slut till Helsingfors. Hemma i Sverige letar sig även några ord på franska, romani och italienska in i ordboken innan den inte längre fylls på.

Oxie 2017. Jag känner vägen väl, har gått den i princip dagligen under flera års tid. Exakt samma vända. Samma hus, träd, åker, fotbollsplan. Oftast bara enstaka människor. Inget som stör, pockar på uppmärksamhet. Ingen musik, inga samtal, inga telefonsignaler. Ljudet av vind, träd, fåglar, bilar på avstånd. Inga ord som konkurrerar med mina. All koncentration riktad mot flödet av ord, skeendet genom orden *kom inte ... ni klarar det aldrig ... här är inte bra ... kom inte hit ...* För att upptäcka skarvar, knöligheter, slarv i sammanlänkningen av ord jag skrivit eller ska skriva när jag kommer hem. *Ni klarar ... det ... aldrig ... här är ... inte bra ... kom inte ... hit.* Andningen. Kroppen som rör sig. Flödet, rytmen, logiken. Jag läser dem aldrig högt, men hör dem.

Hanaholmen, Finland 2019. Sitter med en grön skrivbok i en bänk bredvid mina vuxna studiekamrater. Antecknar finska kasusformer. Mitt finska ordförråd har i princip inte expanderat

sedan 1987. Däremot mitt franska, arabiska, engelska och svenska som nu alla är språk som på något sätt är en del av mitt liv.

Stockholm 2020. Rösterna ockuperar mig. Orden, fragmenten. *Odottamassa ... Odottamassa ... Vaimo ja lapsi ... Vaimo ja lapsi ... Odottamassa.* Skådespelarnas röster lämnar mig inte ifred efter den sista läsningen i Helsingfors. De kommer och går i vågor – startar, tystnar, börjar om igen och igen. *Odottamassa. Odottamassa. Vaimo ja lapsi. Odottamassa.* Orden jag läste i dokumenten och breven som jag skrev ner som lästes som jag hörde. Som nu inte lämnar mig.

Som dramatiker har jag över tid utvecklat en mängd olika metoder för att skriva dramatik. En stor del av dessa har jag hittills aldrig pratat om eller delat med mig till någon, som i fallet med mina lyssningspromenader. Under forskningsprojektet har en av mina frågeställningar varit: Hur kan jag vidareutveckla metoder för att arbeta med flerspråkighet i dramatiskt skrivande? Därmed har jag själv börjat lägga märke till och reflektera över vilka metoder jag använder samt även kommunicera kring dem. Ett underliggande syfte har varit att synliggöra denna tysta kunskap. I det här kapitlet behandlar, diskuterar och undersöker jag vilka metoder jag använt och utvecklat för att skriva och komponera de två verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* på språk jag inte själv behärskar. De metoder som står i centrum är lyssnandet och komponerandet utifrån existerande grundtexter och skådespelarnas språkliga repertoarer.



ASIA/ÄRENDE: ett lyssnandets praktik

ASIA/ÄRENDE:
Kaarle Vihtori Turunen

Av Vanja Hamidi Isacson.

Baserat på originaldokument från Utrikesministeriet i Helsingfors och brev skrivna av Kaarlo Vihtori Thurén och Hilma Thurén på finska.

Översättning av dokument från finska
översättningsbyrå

Grovöversättning av brev från finska
Lasse Zilliacus (bearbetade).

Översättning av nyskriven dialog till finska, grovöversättning till finska av svensk dialog samt språkgranskning och bearbetning Mari-Helen Hyvärinen

Översättning till ryska Keren Klimovsky

Dialogpartner/regissör Meimi Taipale

Medverkande skådespelare 2018–2020

Mikael Andersson, Carl Alm, Fredrik Brun, Johan Fagerudd, Dan Henriksson, Mari-Helen Hyvärinen, Jaako Kiljunen, Turo Marttila, Kira-Emmi Pohtokari, Eeva Putro, Alma Pöysti, Kimi Vikkula, Birthe Wingren, Tinja Sabel, Klara Wenner Tångring.

Studenter vid Konstuniversitetets Teaterhögskola Helsingfors (2020)

Ellen Edlund, Greta Lignell, Kajsa Lundán, Sara-Maria Pirhonen, Patrik Kumpulainen, Tom Salminen.

Handledare Johanna Garpe

Roller och språk

TANJA (ca 30–40 år): sverigesvenska (uttalar konsekvent finska ord med korta vokaler och u och o som svenskt u och o.)
VILMA (ca 30 år): finska
KAARLE (ca 30–35 år) finska, lite ryska
EEVI ("flytande" ålder 8–70 år): finska och sverigesvenska med finsk brytning
ARKIVARIEN/LO: finlandssvenska och finska
UD-CHEFEN: finska
SÄKERHETSPOLISEN: finska
LIINA (ca 60 år): sverigesvenska, lite finska
UD-KÖREN/NKVD-MÅN (minst 3): finska och ryska
SKUGGKÖREN (minst 3): svenska
Skuggkören består endast av röster, de tar inte fysisk form.

Verket i sin helhet finns att läsa (i två versioner "2019" och "2020") och lyssna till genom att skanna QR-koden:



Klicka
här!

ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen (ASIA/ÄRENDE) är ett flerspråkigt polyvokalt drömspel på finska, finlandssvenska, sverigesvenska, ryska och engelska som behandlar teman som språkförlust och familjetrauma. Finskan, svenskan och ryskan flyter ihop, liksom tidsplanen och karaktärerna. Pjäsen handlar om Tanja som kommer från Sverige till Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors för att ta reda på vad som hände hennes finska gammelmorfar som försvann i Sovjetunionen under 1930-talet. I arkivet möter hon sina döda släktingar: mormodern (Eevi), gammelmormodern (Vilma) och gammelmorfadern (Kaarlo) som alla talar finska. Genom deras egna ord och Utrikesministeriets byråkratiska skrivelser vecklas Tanjas släktingars öde ut: familjen som splittrades och aldrig återförenades. Deras kamp för att han skulle återvända till hemlandet efter att ha rest till Sovjet för att söka arbete, men i stället fängslades som "illegal gränsöverträdare", hamnade i Stalinregimens Gulagsystem, dömdes för spionage och kontrarevolutionär rörelse och arkebuserades 1938.

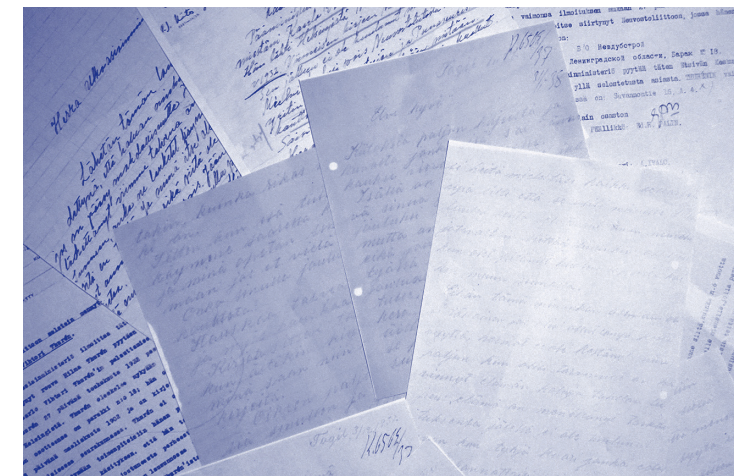


Bild 7: Brev och dokument.

2017 inledde jag, utanför forskningen, ett samarbete med tonsättaren Daniel Fjellström med målsättningen att utveckla en kammaropera utifrån min mormors finska familjs historia. Då påbörjade jag även den privata släktforskning som ligger till grund för *ASIA/ÄRENDE*. Under en researchresa till Finland 2017 hittade jag på Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors en mapp rörande min gammelmorfar och hans försvinnande i Sovjetunionen på 1930-talet. Mappen innehöll tre originalbrev och ett tjugotal dokument skrivna av Utrikesministeriet. Allt var på finska och några ortsnamn och dyl. på ryska. Utifrån det materialet skrev jag librettot till operan *Kom inte hit!* som hade premiär i oktober 2018.

Ett lyssnandets praktik

Att lyssna är ett av mina arbetsredskap som dramatiker – kanske det främsta. Att lyssna i bemärkelsen att avläsa situationer, stämningar och personer. Att lyssna till det som inte sägs, det som sägs och hur det sägs. Att lyssna till berättelser såväl dolda som synliga. Men det är inte förrän under forskningen som jag blivit fullt medveten om att det faktiskt är en metod möjlig att vidareutveckla. “The poetics of receptivity” var titeln på ett seminarium⁸¹ där Rolf Hughes, professor och författare, talade om lyssnandets centrala plats i arbetet med *Designing with demons: In search of living bricks in Estonia* (Armstrong m.fl., 2017). Detta ”receptivitetens/mottaglighetens poetik” definierar Hughes som “an ethics of receptivity – treating our found materials with the care, attention and respect they deserve [...]” (Armstrong m.fl., 2017, s. 30). Som jag förstår det innebär

denna etik att vara närvarande och uppmärksam på vad som händer i den givna situationen. Att respektfullt lyssna till vad som uttrycks och även till vad som inte uttrycks. “How might we help our living bricks “speak” when we encounter them? Likely we will first need to learn to listen attentively (Armstrong m.fl., 2017, s. 30)”.

Det uppmärksamma lyssnandet, menar Stefan Östersjö, professor i musikalisk gestaltning, är särskilt nödvändigt i interkulturellt arbete (Östersjö, 2020). Mer specifikt krävs ett ”öppet lyssnande”. “But even more fundamental is the function of listening, more specifically, a form of listening that is radically ‘open’ to the other” (Östersjö & Nguyen, 2017, s. 132). Detta lyssnande bygger både på den typ av öppenhet som mänskliga relationer är beroende av och på individens rätt till dunkelhet (*opacity*) (Östersjö, 2020, s. 90). I arbetet med musikgruppen The Six Tones använde Östersjö och hans kollegor termen “the listening composer” (Östersjö, 2020, s. 162), som ett förhållningssätt för de kompositörer de bjuder in i arbetet och som kräver en etik: “the ethics of listening”. Östersjö föreslår att termen kan användas inom andra yrkesområden som exempelvis dramatikers: ”Att lämna över din agens till någon annan, och (att du därmed) ger upp en del av din röst som tonsättare eller författare. Det är i grund och botten en förutsättning för ett interkulturellt arbete i ett tredje rum” (Samtal. S. Östersjö, 2018-08-18).

Lyssnandet som metod i arbetet med flerspråkig dramatik

De synsätt som Östersjö och Hughes formulerar inspirerade mig att medvetet använda och vidareutveckla lyssnandet som en arbetsmetod. På så vis gav jag lyssnandet en självklar plats som krävde

tid och resurser. Den följande diskussionen av arbetsprocessen med *ASIA/ÄRENDE* görs utifrån min definition av olika former av lyssnande:

- Utvidgat lyssnande: att lyssna för att förstå såväl semantisk som psykologisk innebörd.
- Aktivt lyssnande: att lyssna för att fatta konstnärliga beslut.

Det finns även en tydlig distinktion mellan det gemensamma lyssnandet som sker när den/de som lyssnar befinner sig i samma rum som de som framför något (ett material) och ett ensamt lyssnande som sker på en annan plats än de som framför materialet. Dessa två typer definierar jag som

- Gemensamt lyssnande: under en workshop, repetition eller publik reading
- Ensam lyssnande: via inspelat material eller en livesänd streaming.

Utvidgat lyssnande

“To hear is the physical means that enables perception. To listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically” (Oliveros, 2005, s. xxii). Utvidgat lyssnande har alltså med perception att göra: hur jag som lyssnar tar emot det som kommuniceras antingen semantiskt, psykologiskt eller kontextuellt – eller på alla plan samtidigt. I detta är min intention central: att förstå. Krista Ratcliff föreslår ett “rhetorical listening” som en möjlighet för “cross-cultural dialogue”. Detta retoriska lyssnande är beroende både av lyssnarens förmåga (“capacity”) och vilja (“willingness”) att lyssna (Ratcliffe, 1999, s. 204).

Ett utvidgat lyssnande går att applicera på språk i sig/flerspråkighet. Att lyssna till språk jag inte förstår med intentionen att förstå har varit och är ett förhållningssätt både i mitt privatliv och i mitt konstnärskap. Detta innebär ett aktivt lyssnande för att försöka uppfatta så mycket en förmår av det som sägs genom att avläsa situationen, relationen mellan de som talar, riktning, kroppsspråk, intonation, röstvolym mm. Vidare även genom att urskilja eventuella frågor, eller återkommande uttryck eller enskilda (återkommande) ord som en förstår och som kanske kan knytas till kontexten och situationen för att skapa en helhet. Finskan har jag genom ett intensivt lyssnande sedan 2017 (genom breven, arbetet med *ASIA/ÄRENDE* och skådespelarna, överhörda samtal, teve och radio osv.) börjat förstå.



Bild 8: Utrikesministeriets arkiv, Helsingfors.

ASIA/ÄRENDE bygger på dokumentärt material på finska rörande min mormors familj. Brev som min gammelmorfar skrev och officiella dokument rörande hans försvinnande. Dessa *grundtexter*, för att använda Castagno’s term (Castagno, 2012), är helt centrala

81. The doctoral summer-school SAAR in Malmö (180812–180819).

i verket. Till skillnad från i operan *Kom inte hit!* ville jag att breven och dokumenten skulle ingå i verket på originalspråk. Motivationen till att fortsätta arbeta med samma material var en stark önskan om att ge röst åt min gammelmorfar. För att kunna göra det behövde jag tid till att lyssna till rösten i breven utan att forcera fram ett verk, eller påtvinga materialet en struktur, dramaturgi eller ens en ram. Detta ligger in linje med den etik för receptivitet/mottagande (‘ethics of receptivity’) som innebär att behandla ett grundmaterial med omtanke, uppmärksamhet och respekt (Armstrong m.fl., 2017, s. 30). Själv formulerade jag denna hållning så här⁸²:

I am trying to bring something hidden into the light (the unknown/hidden destiny of my great grandfather [...]). I am doing this through listening, listening to the ‘materials’; the story, the voices ... I will try to understand, to make sense out of all the details/documents/things people told me. (To understand what actually happened to him and my great grandmother and my grandmother). And try not to impose myself on it ... ‘Listening’ also in the sense as looking (at the photos, the documents, the letters and their envelopes, the places they lived, the chair he built, the playing clock), use all the senses to grasp their ‘story’ (Hamidi Isacson, 2017).

82. Utdrag ur ‘Artist statement’ ingick i doktorandkursen ‘Method and methodology’ hösten 2017 (170902). Revisited (180822).

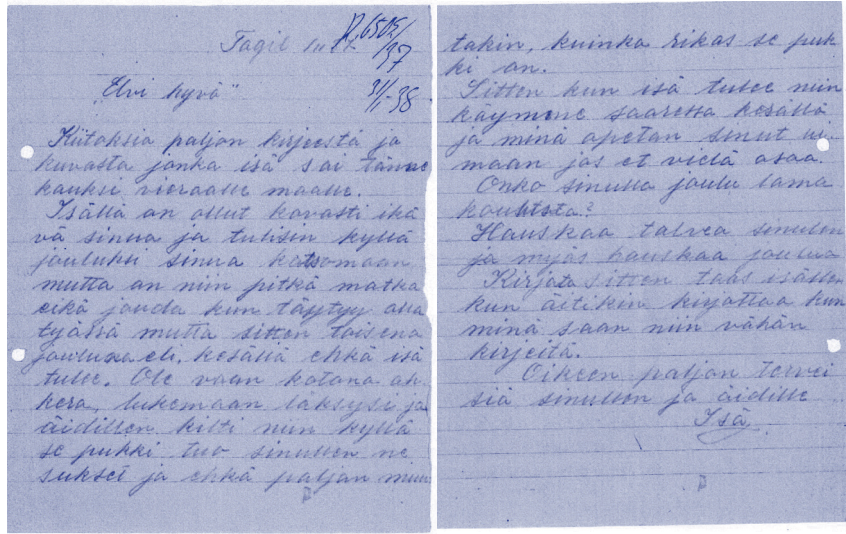


Bild 9: Brev ‘Elvi hyvä’ från Kaarlo, 1937.

Den första delen av arbetet med verket bestod just av ett utvidgat lyssnande till en röst som inte längre existerade och till ett språk som jag inte förstod. I arbetsdagboken skriver jag apropå översättningen av breven:

Jag har låtit översätta dem till svenska för att förstå. [...] Översätta, ordet som härstammar från ordet ‘erövra’. Har jag erövrat hans ord? Och vad gick förlorat på vägen? Hans ton, hans röst? Hans sätt att uttrycka sig? [...] Finskans klang, rytm, melodi, de långa vokalerna och de många konsonanterna (Arbetsdagboken (AD)⁸³, 2018-02-27).

83. Referensen till arbetsdagboken anges i det följande som ‘AD’. Datumangivelse följer samt uppgift om ort anges om sådan finns.

För att kunna lyssna till gammelmorfars röst behövdes människor som hjälpte mig att uttolka breven. Hösten 2018 reste jag till Helsingfors och spelade in ett antal personer som läste det brev min gammelmorfar skrev till sin dotter, min mormor, 1937. Inspelningarna skedde dels på Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors (TeaK) med studenter, dels på Sibeliusakademin med personal där. Uppgiften bestod av att läsa brevet högt på finska för mig, och sedan skriva ner vilka känslor de uppfattade i brevet. Först i efterhand fick de medverkande veta bakgrunden till brevet och min personliga koppling till det, eftersom jag inte ville att de skulle färgas av den informationen när de gjorde uppgiften.



Bild 10: Inspelning TeaK, Helsingfors.

Detta väckte känslor både hos den som läste och hos mig som lyssnade:

Den unga studenten som börjar gråta när hon läser brevet till Elvi. Den väcker hennes egen saknad, saknaden efter pappan. Pappan som i det här brevet skriver till den saknade dottern.

Tyngden som kommer över mig när hon läser Kaarlos sista brev. Den nästan outhärdliga klaustrofobiska tyngden. Är det hans känsla av instängdhet som tränger igenom? Som gör att jag vill resa mig, gå ut, andas. Fast han inte med ett ord säger det, inte nämner de känslorna vid namn (AD, 2018-09-18. Helsingfors).

Efter deras första läsningar bad jag dem läsa brevet igen, nu utifrån någon av de känslor de utläst, som en enkel gestaltning. Mitt lyssnande skiftade då fokus från texten (den svenska översättningen) som sådan till deras läsning av den.

Hur lyssnar jag? Första genomläsningen de gör, med brevet på svenska framför mig, för att följa innehållet. Tänker att om jag gör det upprepade gånger så kommer jag tillslut veta vad innebörden i de olika delarna är, kunna urskilja ord. Andra gången de läser (med en vald känsla som ingång) så försöker jag lyssna mer till deras uttryck, röst, andning. För att uppfatta vilken känsla de läser med (AD, 2018-09-18. Helsingfors).



Bild 11: 50%-seminarium. SKH. Birthe Wingren, Johan Fagerudd. Foto: Per Bolkert.

Före och efter detta arbete höll jag även ett antal workshoppar på SKH med tre finsk- och svensktalande skådespelare: Mari-Helen Hyvärinen, Johan Fagerudd och Birthe Wingren. Vi läste, lyssnade till, reflekterade över (individuellt och skriftligt) och diskuterade breven. Att inte vara ensam i lyssnandet påverkade mig.

Vi lyssnar gemensamt, ett slags koncentrerat, förstärkt lyssnande: En läser och tre lyssnar [...]. Att vi är flera som lyssnar förstärker. Att vi är där för att lyssna. Uppgifterna jag ger att reflektera individuellt skriftligt gör att vi alla måste koncentrera oss (AD, 2018-08-28. Stockholm).

Två månader senare antecknar jag:

Vi läste sedan breven på finska och svenska och skrev ner vilka känslor vi uppfattade i brevet. Sen pratade var och en om de ord de skrivit. Det blev väldigt nyanserat och motsägelsefullt i sig. Allt från sorg, uppgivenhet, till skam, tacksamhet, glädje ... (AD, 2018-11-12. Stockholm).



Bild 12: 50% seminarium. SKH. Foto: Per Bolkert.

Detta arbete presenterades vid mitt 30%-seminarium på SKH i november 2018, som hade fokus på flerspråkighetens emotionella funktion⁸⁴. Åhörarna fick under seminariet uppgiften att lyssna till materialet och skriftligen reflektera vad de uppfattade. Ett ljudcollage med de olika rösterna som läser brevet *Elvi hyvä*⁸⁵ spelades upp i början av seminariet. För att lyssna på ljudcollaget skanna QR-koden:



Att som dramatiker skriva ett verk på språk en inte förstår kräver oftast ett nära samarbete med översättare⁸⁶. I det här fallet bestod översättningen av tre delar: en grovöversättning av grundmaterialet till svenska så att jag själv skulle kunna förstå innehållet, en bearbetning av dessa översättningar så att texten kunde användas i verket och en översättning av min nyskrivna text (dramats talade text) till finska respektive ryska. Slutligen översattes även all text till svenska respektive finska så att alla medverkande skulle kunna förstå hela manuset.

Även den andra delen av översättningen kan sägas vara en form av utvidgat lyssnande: att inte bara förstå vad som sägs i breven utan *hur* det sägs – i det här fallet hur Kaarlo uttrycker sig. Målet var att bevara denna personliga stil utan att korrigera språkliga fel.

84. Seminariet beskrivs i kapitel 1 "Inledning", s. 36–37.

85. Mixat 2018 av Carolina Jinde, doktorand i film och media (2017–2022).

Disputerade vid SKH den 30 september 2022.

86. Det var fallet med verket *ASIA/ÅRENDE*, men däremot inte med *UniZona & Polyzona*.

Tillbaka till breven, ett steg närmare rösten i breven? Inte filterad genom en tillrättalagd översättning utan mer rakt på med alla krångligheter och ologiska glapp/hopp som finns i ursprungsbreven. Eller som jag via de finstalande som läst breven, förstår finns i breven [...]. Alla frågor som kommer vid genomgången av breven: vad menar han, varför det ordet, är det självzensur eller bara oförmåga att uttrycka sig, vem försöker han skona, sig själv eller Hilma och Elvi? (AD, 2018-12-18. Stockholm).

Dessa frågor som uppstod under lyssnandet till rösten i breven ställde jag i en fiktiv dialog med min gammelmorfar. Det gjorde jag genom att en dagbok som jag förde speciellt för detta⁸⁷. Genom att rikta mig direkt till honom med mina frågor upplevde jag att jag kom honom och de möjliga svaren närmare. Frågeställandet i sig, både till mig själv och i fiktiv form till andra, är en arbetsmetod som jag blivit medveten om under forskningen. Men eftersom den inte specifikt har med flerspråkigheten att göra så går jag inte in mer detaljerat på den här.

Under översättningsarbetet förde skådespelaren Mari-Helen Hyvärinen som bearbetade grovöversättningarna av breven och jag en kontinuerlig dialog om hur översättningen skulle göras. Vi hade en överenskommelse om att Kaarlos eget språk och personliga stil skulle bevaras så långt det gick utan att begripligheten förlorades. För att uppnå det gick vi igenom grovöversättningen av breven på detaljnivå. Mari-Helen förklarade den exakta ordalydelsen utan tanke på att det skulle låta som svenska. Det var ett sätt att "få

87. En metod som jag blev tipsad om av min dåvarande doktorandkollega koreograf Eleanor Bauer som disputerade vid SKH den 25 maj 2022.

ännu en dimension av vad orden i meningarna i breven verkligen säger och ett grepp om nyanserna och språket som används" (M-H. Hyvärinen. E-postbrev, 2022-08-22).



Bild 13: Arbetsstudio, Garnisonen, SKH.

Efter den inledande fasen av arbetet som bestod av att försöka förstå grundmaterialet så påbörjade jag skrivprocessen. Redan under 2018 hade idéer och inre bilder som låg till grund för manuset uppstått. Min intention var dock att hålla tillbaka dessa idéer och inte påbörja skrivandet för tidigt, innan lyssnandet hade fått tillräckligt utrymme och tid. I arbetsdagboken ställer jag en mängd frågor kring möjliga val:

Vilka ska rösterna vara? Vilka perspektiv ska jag välja och vad får det för konsekvenser? Vad är det som styr här? Temat: det främmande språket och det förlorade. För vem är det som språket blir/ blivit främmande, för vem har det förlorats? (AD, 2019-01-07).

Under en knapp vecka arbetade jag koncentrerat och skapade i princip dramaturgin för hela verket och skrev utkast till de flesta scener. Det tidigare arbetet med att lyssna var en förutsättning liksom att ha grundmaterialet nära till hands.

Det enda jag kan skriva är förstås de svenska replikerna – och mormors lite uppblandande, fragment av finska. Men sen behöver jag det faktiska materialet intill mig när jag skriver: breven, dokumenten. [...] Skillnaden från min vanliga process, eller en process som inte baserar sig på dokumentära materiel och/eller andra befintliga röster/material: att jag inte har allt inne i mig, inom mig, att jag måste söka utanför (AD, 2019-02-21. Stockholm).

Att söka utanför sig själv och sin egen kompetens och erfarenhet är något specifikt både för arbetet med dokumentärt material och för komponerande av flerspråkig dramatik – om en inte själv behärskar alla inblandade språk. Därmed blir dramatikern beroende av andra under själva skrivprocessen, om än inte i fysisk gestalt. Tack vare mitt förarbete så uppstod ändå känslan av att det var jag som skrev texten eftersom jag rent konkret skrev in den finska texten för hand i verket. För mig är den fysiska upplevelsen av att skriva med papper och penna förknippat med mitt eget skrivande, inte att skriva av någon annans text. Därför upplevde jag skrivandet av gammelmorfars ord som att de kom från mig – ur min hand, kropp. ”Som att jag kan skriva på finska: skriver med Kaarlos ord, genom hans ord, sätter dem i kontext, skriver in dem i scenerna” (AD, 2019-02-22. Stockholm). Mitt skrivande blev på så vis mer organiskt.

Dokumenten på finska och svenska som vävs ihop med dialoger mellan Tanja-Kaarle-Vilma-Evi. Att skriva på finska genom

dokumentet och breven. Att faktiskt inte behöva vänta på en översättning, att det redan är där. Att det handlar om att förstå och situera materialet (AD, 2019-02-25. Stockholm).

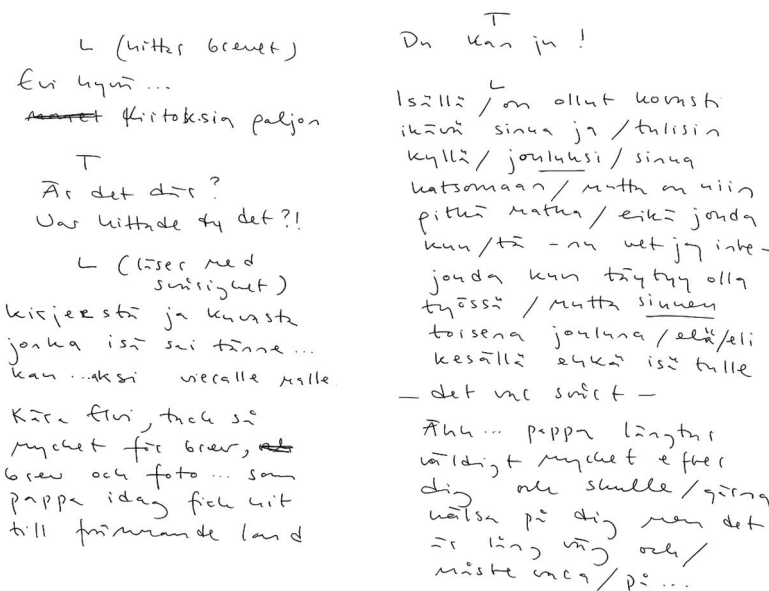


Bild 14: Ur skrivbok, 2019.

Detta arbete med språk jag inte behärskar innebär en stor grad av kontrollförlust, då det inte går att bedöma slutresultatet utan hjälp av någon som uttolkar/speglar det åt mig. En rädsla som har att göra med osäkerheten kring kvalitet att göra, i mitt fall att inte kunna bedöma den finska text jag använde mig av. Det förde med sig en känsla av kontrollförlust.

Kanske kom sig rädslan, osäkerheten över kvaliteten, sig av att jag inte har kontroll, kontrollförlust? Jag använder texter på finska som jag inte egentligen förstår till fullo. För mig främmande element (AD, 2019-03-19).

Den delen av översättningen som bestod av att översätta den av mig nyskrivna texten, alltså dramats talade text, till finska skedde även den i dialog mellan Mari-Helen och mig. Vår övergripande riktlinje var att denna dialog skulle vara relativt modern och inte efterlikna ett språk från 1930-talet. Denna översättningsprocess pågick i huvudsak under tre månader efter vilken det gjordes mindre bearbetningar. De kortare partierna som översattes till ryska av dramatikern Keren Klimovsky hade en mycket specifik stil. De kan sägas utgöra en egen talgenre bestående av avhumaniserande främlingsfientliga uttryck som glider på en retorisk skala från *invandrare* till *terrorist*. Dialogen med Keren ledde till den idé som låg till grund för hennes översättning och även ledde till en bearbetning av scenen⁸⁸. Utan denna dialog och att lyssna till någon med en specifik språklig och kulturell kompetens, hade denna scen haft ett delvis annorlunda uttryck.

Att arbeta nära och i dialog med de personer som översätter mina flerspråkiga verk har visat sig nödvändigt. Detta är inte ett beställningsarbete som kan ske separat. Som dramatiker behöver jag lyssna till den som översätter och vice versa, jag behöver förstå hur översättningen görs och vara med och fatta beslut (AD, 2019-03-20).

88. Mer om det i kapitel 5 "Politisk potential".

Aktivt lyssnande: Att lyssna till (de flerspråkiga) skådespelarna



Bild 15: Workshop Klockriketeatern Helsingfors. Foto: Meimi Taipale.

Aktivt lyssnande kan betraktas som en metod som har syfte att leda fram till konstnärliga beslut. Det kräver att det redan finns ett material att förhålla sig till, exempelvis ett scenutkast. Som dramatiker har jag aldrig tidigare arbetat med ett så aktivt lyssnande som under komponerande av *ASIA/ÄRENDE*. Det har dels med möjligheten som forskningen gett i form av tid och resurser, dels med komplexiteten i verket och dess flerspråkighet. I mitt arbete med dramatik använder jag mig av, som beskrivningen i början av kapitlet försöker fånga, något som inom komposition kallas ”inre lyssnande”. Östersjö beskriver relationen mellan detta inre lyssnande och övervägda konstnärliga beslut: “conidered decision making also takes shape through inner listening in the silent writing situation of musical composition. The musical ear is the place where listeners make creative choices in the sonic domain” (Östersjö, 2020, s. 17). De inre lyssnandet är en metod jag använt sen länge och

består för mig som dramatiker ofta av att för mitt *inre öra* spela upp den dialog/text jag skrivit eller håller på att skriva för att göra val kring texten. Detta kräver koncentration och tid och görs för mig bäst i rörelse: under en promenad eller tågresa. Det inre lyssnandet sattes ur spel i komponerandet av *ASIA/ÄRENDE*. En annan typ av metod för lyssnande krävdes, nämligen att skådespelarna läste materialet under min skrivprocess. Det skedde under en period om ca ett och ett halvt år, då jag omväxlande läste manuset med skådespelare (i olika konstellationer) och bearbetade manuset. Den här delen av arbetet byggde till stor del på ett aktivt lyssnande från min sida, då jag genom att höra hur skådespelarna läste manuset fick idéer om förändringar. Arbetsledare för dessa läsningar var regissören Meimi Taipale. Hon hade även som arbetsuppgift att vara min dialogpartner och arbetsledare, så att jag helt skulle kunna fokusera på att lyssna och göra anteckningar i manuset. Då och då bad jag Meimi och skådespelarna att testa en variation av något textparti utifrån en idé jag fick i stunden.

I april 2019 läste vi för första gången utkast av några scener i olika versioner på Klockriketeatern i Helsingfors. Det aktiva lyssnandet ledde fram till ett konkret beslut rörande texten. Genom att läsa tre olika språkliga versioner av en scen kom jag fram till att den s.k. UD-kören och NKVD-kören skulle växla mellan att tala finska och ryska, i stället för svenska och finska som i en av de andra versionerna. I arbetsdagboken reflekterar jag över varför just den version jag valde var mest intressant:

[...] här får de två–tre olika språken och växlingen mellan dem en tydlig dramaturgisk funktion. [...] Att Kaarle själv växlar mellan modersmålet finskan och det nya språket ryskan får också en funktion: hur han kastas mellan hopp och försvar

i de enda replikerna han har: finska: 'jag vill hem'. Ryska: 'jag erkänner inte'. Välja den här versionen av den anledningen (AD, 2019-04-05. Helsingfors).

Under läsningen blev det också tydligt hur olika vi lyssnade beroende på våra språkliga repertoarer och att våra olika perspektiv var en styrka.

Hur olika vi upplevde det: jag och de andra: de som förstår både svenskan och finskan upplevde det mer som en upprepning av samma sak när Arkivarien översätter, medan jag – liksom Tanja i pjäsen – upplever finskan ”musikaliskt” – som musik och behöver översättningen. Intressant om gruppen av skådespelare under läsningarna har olika språklig ingång, upplever det olika. (AD, 2019-04-05. Helsingfors)

Denna transkulturella erfarenhet som gruppen hade rymmer förutom kunskap om olika språk, olika kulturella erfarenheter som även bidrog till olika perspektiv på materialet. Verket i sig både krävde en transkulturell ensemble och berikades av den.

Efter den första läsningen i Helsingfors gjorde jag en bearbetning av hela manuset, dels efter erfarenheterna från läsningen, dels efter samtal med min handledare Johanna Garpe. Lyssnandet fick återigen en viktig funktion då jag lyssnade till inspelningarna av läsningen i Helsingfors under arbetet.

Först då, när jag hör, kan jag t.ex. få en uppfattning om finskan i relation till Tanjas repliker på svenska [...] Hur hon/jag/en person som inte förstår finska upplever flödet av finska. Floden av finska. Hur mycket hon kan stå ut med utan att försöka avbryta/

få kontakt. När jag läser texten är det omöjligt att veta: då läser jag den svenska översättningen. Här är två parallella spår: att förstå innebörden av texten och att höra hur det faktiskt låter och vilka rum/zoner som skapas (AD, 2019-04-10. Stockholm).



Bild 16: Workshop Klockriketeatern, Helsingfors.

Under den följande läsningen av den nya manusversionen i maj 2019 framträdde en viktig aspekt av lyssnandets praktik. Gruppen utgjordes av en ny sammansättning skådespelare, varav några inte mött texten, varandra eller mig tidigare. En av dem ifrågasatte delar av den finska texten redan efter den första genomläsningen. Just det som jag och Mari-Helen eftersträvat att behålla i bearbetningen uppfattades av personen som dålig finska i stället för en specifik talgenre.

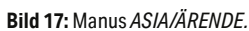
Att jag känner materialet på finska tillräckligt väl för att kunna hävda att jag gjort ett medvetet konstnärligt val i det att jag behållit gammelmorfars språk trots dess ålderdomlighet, språkliga fel, icke-logik för att kunna stå någotsånär stabilt när texten /jag blev ifrågasatt. Det är väl något att betrakta som en specifik

förutsättning: hur ska jag som icke-talare av ett språk kunna hävda texten, att jag vet tillräckligt om den för att kunna uttala mig med legitimitet och vinna skådespelarnas förtroende. Allt för arbete det kräver. Olika perspektiv, samtal med olika personer (AD, 2019-05-24. Helsingfors).

Att jag som icke-finsktalande noggrant satt mig in i materialet framstod som centralt. För att hävda att jag skapat verket behöver jag vara så förtrogen med det att jag kan diskutera och, när så behövs, försvara samtliga val med de inblandade, i det här fallet skådespelarna. För att nå dit krävs ett aktivt lyssnande. Efter denna läsning bearbetade jag manuset ytterligare, men först efter att ha lyssnat till inspelningen från Helsingfors. I arbetsdagboken skriver jag om hur jag utvecklar metoden att lyssna och bearbeta:

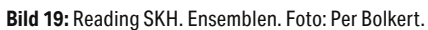
Att upptäcka möjligheter i lyssnandet: skådespelarnas tveksamheter i mötet med texten kan ge idéer som kan vara användbara för att göra texten mer levande. Men framförallt att höra flödet, den musikaliska aspekten av texten. En helt ny upplevelse: att lyssna mig till en bearbetning. Lyssnar, antecknar, lyssnar om, antecknar osv. Scen för scen och sen helheten utan att stoppa. Manuset tillslut fullt av lappar, anteckningar, markeringar. När jag väl gör bearbetningen är jag rätt säker på vad som ska göras (AD, 2019-06-05. Oxie).

Det är alltså inte bara det som jag anser fungera (t.ex. ett flöde), utan det som skaver som hjälper mig i det här stadiet: hur lyssnandet efter skådespelarnas tvekan leder mig i arbetet. Denna typ av aktivt lyssnande till en inspelning kan alltså fungera som en arbetsmetod under perioder då en inte har möjlighet att träffa skådespelarna.



84

Bild 18: Workshop Ode bibliotek, Helsingfors.

[illegible]

89. Mer om det i kapitel 7 "Kommunikativ potential".

85

för, som jag inte tycker är klockrent ... Läskigt. Men vill hålla möjligheterna öppna, eller snarare höra innan jag beslutar och även höra deras reaktioner på de 2 versionerna. Vad respektive version ger och inte ger (AD, 2020-02-14. Oxie).

Efter läsningen och samtal med såväl skådespelare som andra beslutade jag mig för att version 2020 var den version jag ville gå vidare med. Effekten av den Skuggkör jag skrivit in hade varit omöjlig att föreställa sig utan att lyssna. I arbetsdagboken finns en beskrivning av hur något intressant händer efter att vi provat olika versioner av en scen, nämligen att Vilmas röst multipliceras och att detta förstärker dramaturgin och öppnar upp berättelsen. Det avgjorde mitt val.

Det försvårade lyssnandet: Coronapandemin



Bild 20: Reading via Zoom. Vanja Hamidi Isacson.



Den nya versionen (Version 2020) av verket skulle läsas av studenter vid TeaK i Helsingfors tillsammans med professionella skådespelare vid en offentligt reading under våren 2020. Inför den readingen arbetade vi vid ett antal tillfällen fram till Corona-pandemins utbrott. Arbetet blev uppskjutet och när det sedan återupptogs hade lyssnandet blivit kraftigt försvårat pga. smittorisk. Ibland arbetade vi alla via zoom, t.ex. då jag satt i karantän inför readingen i Helsingfors efter min resa från Sverige. Eftersom zoom, då alla befinner sig i olika rum, inte återger mer än den röst som talar högst var det mer eller mindre omöjligt att lyssna till pjäsens körpartier.



Bild 21: Repetition TeaK, Helsingfors. Mari-Helen Hyvärinen och Turo Marttila.

Vid några tillfällen arbetade vissa av oss tillsammans och några på distans via zoom. Körledaren Mari-Helen fick ibland leda skådespelarna som läste Skuggkören övervideolänk, då de övriga arbetade hemifrån i väntan på testresultat.

Vikten av ett aktivt och utvidgat lyssnandet och vilka omständigheter som krävs för att vi ska kunna lyssna till varandra blev än mer framträdande under de omständigheter som pandemin förde med sig. Närvaro, fysisk och psykisk, rätt rumsliga och akustiska förutsättningar för att kunna höra och höras är några av dessa förutsättningar.

Trots dessa svårigheter kopplade till Corona-pandemin genomfördes den offentliga readingen som också streamades – vilket möjliggjorde att betydligt fler personer kunde ta del av arbetet och att (på distans) lyssna.

Lyssnandet som praktik i komponerandet av flerspråkig dramatik

Fysisk och mental närvaro, närhet till den som talar/tiger, god akustik, minimala störningar och möjligen även ett gemensamt språk (bildligt eller ordagrant) är komponenter som underlättar lyssnandet och att uppfatta vad som kommuniceras. Men även om dessa kriterier är uppfyllda så är det inte tillräckligt. Ett öppet lyssnande är inte möjligt utan både viljan att lyssna och uppfatta det som kommuniceras. Det är också möjligt att lyssna till någon som dog långt innan ens egen födsel och som talar (exempelvis genom ett mödosamt författat brev) på ett språk en inte förstår. Att lyssna och uppfatta vad som kommuniceras genom och bortom orden. Att lyssna eller höra är inte det centrala utan att vara mottaglig. Det är denna öppenhet och vilja som krävs för att skapa ett flerspråkigt verk.



Bild 22: Repetition TeaK. Turo Marttila och Vanja Hamidi Isacson. Foto Eeva Putro.



Bild 23: Reading TeaK, Helsingfors. Ensemblen.





Bild 24: Repetition SKH. Ensemblen.

UniZona & PolyZona: att komponera ett flerspråkigt verk

UniZona & PolyZona (2021)

Av Vanja Hamidi Isacson i samarbete med Alejandra Goic, Parwin Hoseinia, Klas Lagerlund, Rita Lemivaara, Ruben Lopez och Linda Mallik.

Med texter av Karin Boye (*Jag vill möta*) Thorbjørn Egner (*Klättermusvisa*), Forough Farrokhzad (*من از تو میمردم/Man az to mimordam*), Miguel Hernández (*Nanas de la Cebolla*), Clarice Lispector (*Saudade*), Elias Lönnrot (*Kalevala*, ur runa 4), Maria Elena Walsh (*El Reino del Revés*) och Pablo Neruda (*Soneto XVII*) samt traditionella folksånger och ramsor.

Roller och språk

RUBNI: Ruben Lopez (chilensk varietet av spanska + svenska)
PARNI: Parwin Hoseinia (persiska + svenska)
RITNI: Rita Lemivaara (finska + svenska)
ALENI: Alejandra Goic (chilensk varietet av spanska + svenska)
KLANI: Klas Lagerlund (portugisiska + svenska)

Verket i sin helhet finns att läsa och lyssna till genom att skanna QR-koden:



UniZona & PolyZona består av ett antal scener/sekvenser där karaktärerna Aleni, Klani, Rubni, Parni och Ritni, som skiftar i ålder mellan 10–15, leker på en skolgård, utövar maktkamp, förklarar sin kärlek eller icke-kärlek och reciterar dikter. De växlar mellan att tala unisont, polyfont och i solon och duetter. Texterna är befintliga dikter, sånger och ramsor på spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska som skådespelarna och jag valt. Texterna är bl.a. skrivna av Thorbjørn Egner, Karin Boye, Forough Farrokhzad, Miguel Hernández, Clarice Lispector och Pablo Neruda. Jag har inte skrivit någon av texterna i verket förutom några få repliker i scenen ”TE AMO/NO TE AMO”. Verket har jag tagit fram i dialog med fem flerspråkiga skådespelare, två av dem frilansande och tre av dem anställda vid Unga Klara – min samarbetspartner i detta projekt. UniZona & PolyZona hade till en början benämningen ”projekt 3” i min forskningsplan. Vad jag visste var att jag inget visste om verket: vilka språk det skulle innehålla (även om jag hade önskemål om att använda arabiska och franska), vilken form det skulle ha, vilka skådespelare jag skulle arbeta med och i vilket sammanhang. Men ett uttalat mål var att det skulle vara ett samarbete, dels för att verket skulle kunna innehålla många röster, dels för att jag ville nå ut med verket och mitt arbete. Men även av ekonomiska skäl, ett större verk med en stor ensemble skulle inte rymmas inom min projektbudget. Konstnärligt hade jag en vag bild av ett körverk med röster som talar en mängd språk. Ursprungsidén hade jag haft en lång tid. Den bestod, som så ofta med idéer till nya pjäser, av en inre bild – den här gången av en tunnelbanevagn där röster på olika språk tränger fram ur svenskan och tar över. Det dolda, privata språket som kommer fram och hörs, blir *synligt* eller *hörbart*.

Ett scenkonstverk som jag tog del av via videoinspelningar och inspirerades av under den här perioden var det belgiska projektet

Encyclopédie de la parole, särskilt Joris Lacoste «Suit N° 2»⁹⁰. Skådespelarna står uppställda i olika formationer vid notställ och framför insamlade texter på olika språk (dock alltid samma språk under ett och samma textparti) som ett körverk. De använder tydliga betoningar, intonation, melodi och gestik. Körformen, attityden till språket och lekfullheten som jag tycker att föreställningen utstrålar tog jag med mig in i arbetet med *UniZona & PolyZona*.

Att verket skulle tas fram i dialog med flerspråkiga skådespelare var också en utgångspunkt, liksom att det till skillnad från *ASIA/ÄRENDE* varken skulle bygga på mitt personliga material, eller att innehållet skulle komma enbart från mig. Verket skulle vara dialogiskt/heteroglossiskt ur flera perspektiv.

Arbetet med *ASIA/ÄRENDE* (2017–2020) ledde mig in på den musikaliska aspekten av flerspråkigheten som blev ett utskott på grenen flerspråkighetens dramaturgiska potential. Att helt och hållet fokusera på detta och lämna mina andra kategorier åt sidan för att djupdyka i flerspråkigheten i relation till musikalitet blev ledstjärnan för ”projekt 3”. Att prova mina frågeställningar på andra dramaturgiska modeller än den aristoteliska var också ett uttalat mål.

Under min forskning har konceptet språkliga repertoarer visat sig vara mycket användbart, både som en metod att tala om språk i mötet med skådespelare och i forsknings- och undervisnings-sammanhang⁹¹. Begreppet ger individen en möjlighet att reflektera över språk, dialekter, sociolekter och andra språkliga varieteter som är – eller varit – en del av personens liv genom relationer,

sammanhang och platser. Genom att rita mind maps eller friare teckningar sker en visualisering som också underlättar ett samtal om den språkliga repertoaren. Att använda språkliga repertoarer som koncept kan alltså fungera som en metod att reflektera, visualisera och diskutera olika aspekter av språk. I ”projekt 3” ville jag att de flerspråkiga skådespelarnas språkliga repertoarer skulle utgöra starten och ramen för arbetet.

Ensemblens språk

Unga Klara, nationell scen för barn och unga i Sverige, har i ett antal föreställningar arbetat med inslag av flerspråkighet, t.ex. i *Brev till en ängel*⁹² och *Vitsvit*⁹³. Flera av skådespelarna i deras fasta ensemble var vid tidpunkten för samarbetet flerspråkiga. Farnaz Arbabi, en av två konstnärliga ledare, regissör och dramatiker har tidigare skrivit och regisserat flerspråkiga verk — förutom just *Brev till en ängel* även *Utvandrarna*⁹⁴. I kombination med Unga Klaras normkritiska och processinriktade arbetsmetod var det anledningen till att jag 2019 kontaktade Arbabi och Gustav Deinoff, teaterns andre konstnärliga ledare, för ett samtal om ett möjligt samarbete.

Samarbetet inleddes med att jag presenterade min forskning vid en av Unga Klaras personaldagar i april 2020. Innan dess deltog jag även i en repetition av *Ögonblicket* i regi av Deinoff⁹⁵. Pjäsen innehöll flera av de språk som ensemblen behärskade. Vid det till-

92. Uppremiär 2004, Angereds teater. Manus och regi Farnaz Arbabi.

Spelades även på Unga Klara 2015 i regi av Jasmin Sandra.

93. Uppremiär 2015, Unga Klara. Manus Athena Farrokhzad, regi Farnaz Arbabi.

94. Uppremiär 2006, Regionteatern Blekinge Kronoberg i samarbete med Riksteatern.

Manus och regi Farnaz Arbabi.

95. Uppremiär 7 februari 2020, Unga Klara. Manus Erik Uddenberg.

90. Koncept: Encyclopédie de la parole. Dramaturgi och iscensättning: Joris Lacoste.

Musik: Pierre-Yves Macé. Uppremiär Kunstenfestivaldesarts, Brussels, maj 2015.

91. Två undervisningstillfällen då jag använt konceptet är under en föreläsning vid masterprogrammet i scenkonst vid SKH ht-2021 och en workshop med masterstudenter vid TeaK i Helsingfors vt-2022.

fället träffade jag några av de skådespelare som jag sedan kom att arbeta med. Den dag jag besökte dem arbetade de för första gången med några textsekvenser som innehöll flerspråkighet. De hade nyligen fått eller gjort översättningar av texterna från svenska till deras respektive språk. Efteråt skrev jag i min arbetsdagbok: ”Upplever att lyssnandet ökar bland skådespelarna. De förstår inte varandras respektive språk. Känslan av att de berättar något hemligt/intimt/privat förstärks av språken” (AD, 2020-01-22). Jag fick alltså ett första intryck av vilka språk de som individer hade tillgång till och hur de som ensemble arbetade med dessa.

Ögonblicket är inte skriven flerspråkigt, grundmanuset är skrivet helt på svenska. Den bygger på en berättarstruktur där flerspråkigheten vävs in genom att vissa av karaktärerna berättar några delar av berättelsen på sina respektive språk. Strukturen skiljer sig från *UniZona & PolyZona* men har den likheten att språken är finska, persiska, spanska och portugisiska. I den förstnämnda är de respektive språken knutna till specifika karaktärer/skådespelare, medan de i *UniZona & PolyZona* efterhand blir ”allas”, och språken så att säga cirkulerar mellan karaktärerna/skådespelarna.

Inför min presentation för Unga Klaras personal den 22 april 2020 skrev jag i arbetsdagboken: ”Vad är det jag vill förmedla till UK skådespelarna idag? Att jag inte vet vad verket/pjäsen ska innehålla ... att det är en inbjudan till dem. [...] Pjäsen (ska) växa fram i mötet med skådespelarna och deras språkliga repertoarer” (AD, 2020-04-22). Jag presenterade utgångspunkterna för arbetet. Barn- och ungdomsperspektivet skulle vara grunden för verket, ramen det musikaliska undersökandet, verket skulle ha en icke-linjär struktur, målgruppen flerspråkiga barn och unga i Sverige och verket skulle vara max fyrtiofem minuter långt. Arbetsprocessen var tänkt att börja med en kartläggning av skådespelarnas språk-

liga repertoarer och sedan bestå av workshoppar omväxlande med skriv- och översättningsperioder som skulle följas av en repetitionsperiod och en offentlig reading. De medverkande i arbetet var: två externa skådespelare, Unga Klaras ensemble, en dialogpartner, dvs. arbetsledare och regissör, jag själv som dramatiker och forskare, översättare och ev. en person som dokumenterade processen. Den dialogpartner som medverkade var Linda Mallik som är operaregissör, musiker och dirigent. Några översättare deltog aldrig eftersom vi enbart arbetade med befintliga texter. Skådespelarna gjorde grovöversättningar av dessa för att vi andra i gruppen skulle förstå texterna, men översättningarna användes inte i manuset (med undantag för scenen ”TE AMO/NO TE AMO”). Dokumentation stod jag själv för genom ljudinspelningar av workshoppar och repetitioner, några videoinspelningar, min arbetsdagbok och anteckningar samt några få skriftliga reflektioner av ensemble och regissör.

Utgångspunkterna och tidsramarna hölls i princip genom arbetsprocessen, som avslutades med en offentlig streamad reading. Coronapandemin omöjliggjorde en offentlig reading på Unga Klara med barn- och vuxenpublik, vilket varit den initiala planen. Pandemin försvårade även vårt arbete och ledde till att sommarens och vinterns arbete helt skedde via zoom. Inga workshoppar med skådespelarna från Unga Klaras hölls under hösten, då jag i stället arbetade med de två externa skådespelarna. Utvecklandet av verket skedde i tre steg: kartläggande av skådespelarnas språkliga repertoarer och insamlande av textmaterial, workshoppar kring textmaterial i relation till musikalitet, provande av scenskisser och manusutkast. Det fjärde och sista steget i arbetet var repetitioner inför readingen då ändringar i manus fortfarande gjordes men i mindre utsträckning.

Sammansättningen av ensemblen var något som upptog en hel del tid och arbete. Som nämnts i samband med *ASIA/ÄRENDE* är det inte alltid självklart att hitta skådespelare med de språkliga repertoarer som krävs. I juni när jag började arbetet med Rita, Klas, Parwin och Nina (som sedan inte deltog) var hela ensemblen inte klar. Vi träffades alla tillsammans först i december. De två externa skådespelarna hade jag möjlighet att anlita utifrån deras språkliga repertoarer och på så vis kunde jag påverka kombinationen av språk i verket. I arbetsdagboken resonerar jag kring det:

Vilka kombinationer av språk vill jag ha? Hur många bör kunna tala samma språk- förutom svenska? Ska jag försöka hitta två arabisktalande skådespelare eller snarare persisktalande? Är det inte bra om jag arbetar med arabiska, där jag trots allt har en erfarenhet? Vilken arabiska? Olika dialekter eller samma? (AD, 2020-04-16. Oxie).

Min önskan var alltså att arbeta med två arabisktalande skådespelare för att jag då skulle ha en personlig relation till och kunskap om mer än ett av pjäsens språk (finskan). Men även för att språken tydligt skulle skilja sig från varandra rent fonetiskt och melodiskt. En annan viktig aspekt var att de europeiska språken inte skulle vara i majoritet i verket. Det ligger i linje med utgångspunkten att motverka eurocentrism. Det allra viktigaste för mitt val av språk var dock att de två skådespelarna talade samma språk och att det skulle vara möjligt att skapa scener mellan två karaktärer som kunde använda sig av translinguaging. Bild 25 visar en skiss ur min anteckningsbok där jag i juni ritat upp en tänkt sammansättning av språk för verket.

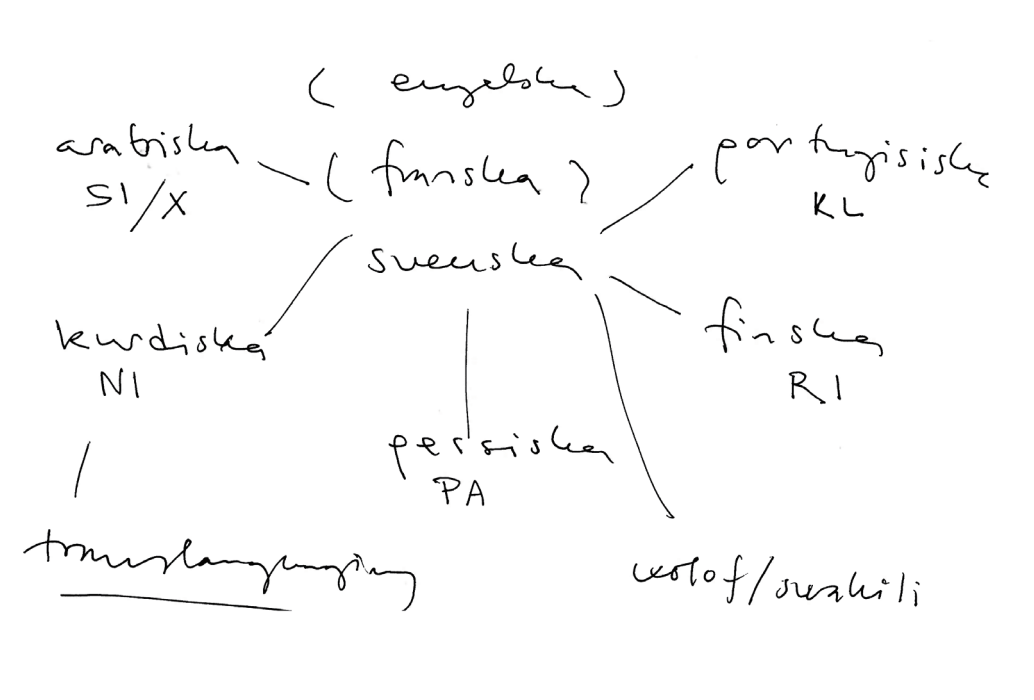


Bild 25: Skiss språk per skådespelare, Hamidi Isacson 2020.

Samtliga av de arabisktalande skådespelare jag kontaktade var dock redan uppbokade. Via en Facebook-annons fick jag i stället kontakt med två spankstalande personer med chilensk bakgrund: Ruben Lopez och Alejandra Goic, båda med intresse för flerspråkig scenkonst. För mig var det viktigt att deras spanska var just en syd-amerikansk varietet av spanska för att minska dominansen av europeiska språk i verket. Bild 26 visar min första skiss på verkets språkliga sammansättning och vilka av skådespelarna som hade en relation till de respektive språken – som jag mindes det då.

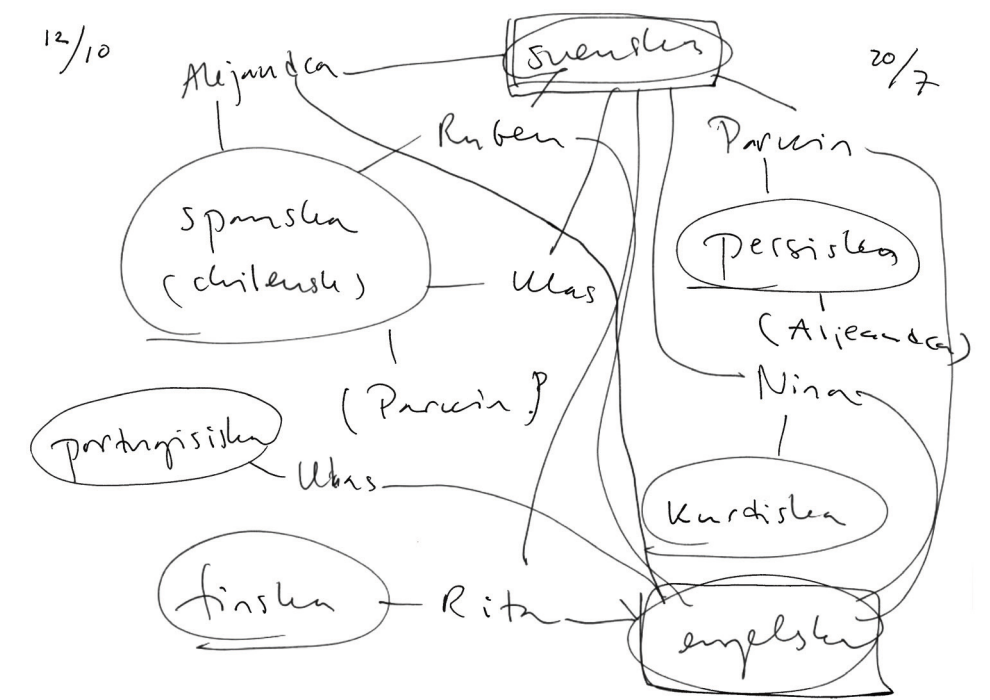


Bild 26: Skiss språk per skådespelare, Hamidi Isacson 2020.

Under arbetet skedde en förändring av ensemblen då den skådespelare som talade kurdiska inte längre kunde medverka, vilket påverkade sammansättningen av språk.

Nu [...] består språken av fyra "europeiska" språk och ett "utom europeiskt" tvärt emot vad jag önskat. (Även om spanskan är en chilensk varietet och portugisiskan inte begränsad till Europa.) Alla indoeuropeiska. Försöka få med ytterligare skådespelare för mångfalden, polyfonins skull eller förenkla och fokusera på det jag har? (AD, 21-01-08. Oxie).

Valet föll på att förenkla och hålla mig till de personer jag redan arbetade med och de språk som de talade. Det beslutet menar jag synliggör att relationen mellan dramatikers intention och principer inte alltid överensstämmer med vad som är praktiskt genomförbart. Kompromisser sker alltid i konstnärligt arbete. I arbetet med flerspråkig dramatik och scenkonst menar jag att det är extra viktigt att ha en klar bild av vilka kompromisser en är beredd att göra och vilka konsekvenserna blir.

Språkliga repertoarer

Kartläggandet av skådespelarna som *lingvistiska subjekt* – som poeten, litteraturkritikern och dramatikern Athena Farrokhzad formulerade det – gjordes först med Unga Klara-ensemblen i juni 2020 via zoom och sedan i september med Ruben och Alejandra. Uppgiften de fick av mig var att rita/illustrera sina språkliga repertoarer: språk, dialekter, sociolekter etc. Sedan beskrev de sina språkliga repertoarer för oss andra och vi hade ett samtal utifrån det. De följande citaten är hämtade ur det samtal som Farrokhzad modererade direkt efter readingen den 10 maj 2021 (i fortsättningen benämnt *samtal* 2021-05-10).

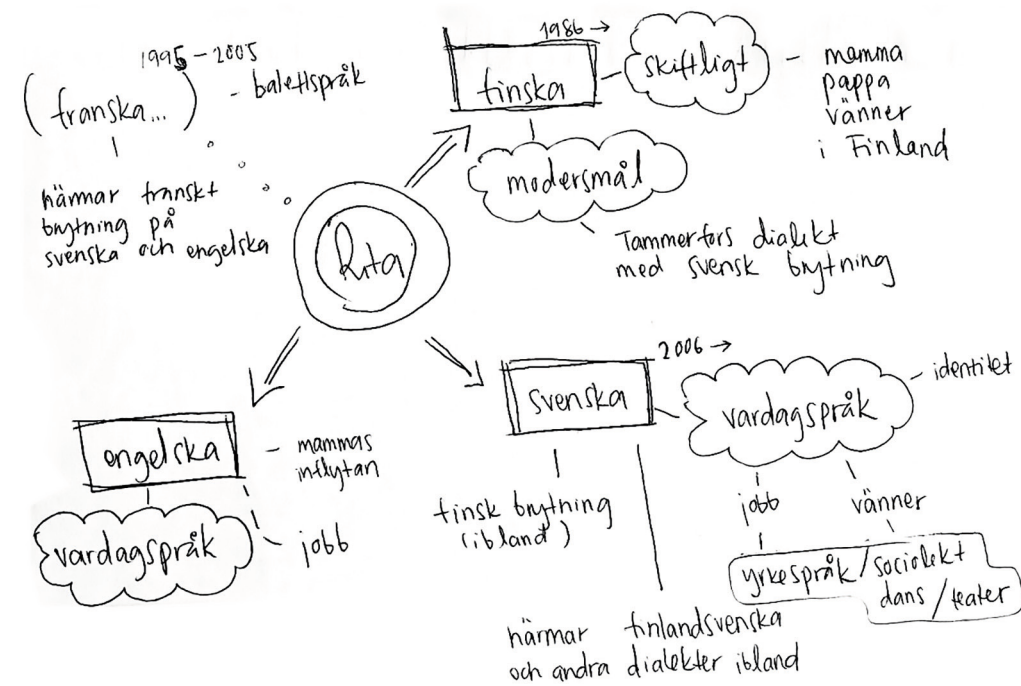


Bild 27: Mind map, Rita Lemivaara, 2020.

Rita Lemivaaras mind map innehåller olika varieteter av svenska, finska och engelska samt ett "balettspråk". Under vår språkworkshop sa hon att hon delade sin språkliga identitet på tre: finska/modersmålet, svenska/vardagsspråket och engelska som hon har en stark relation till och känner sig friare att improvisera på än svenskan.

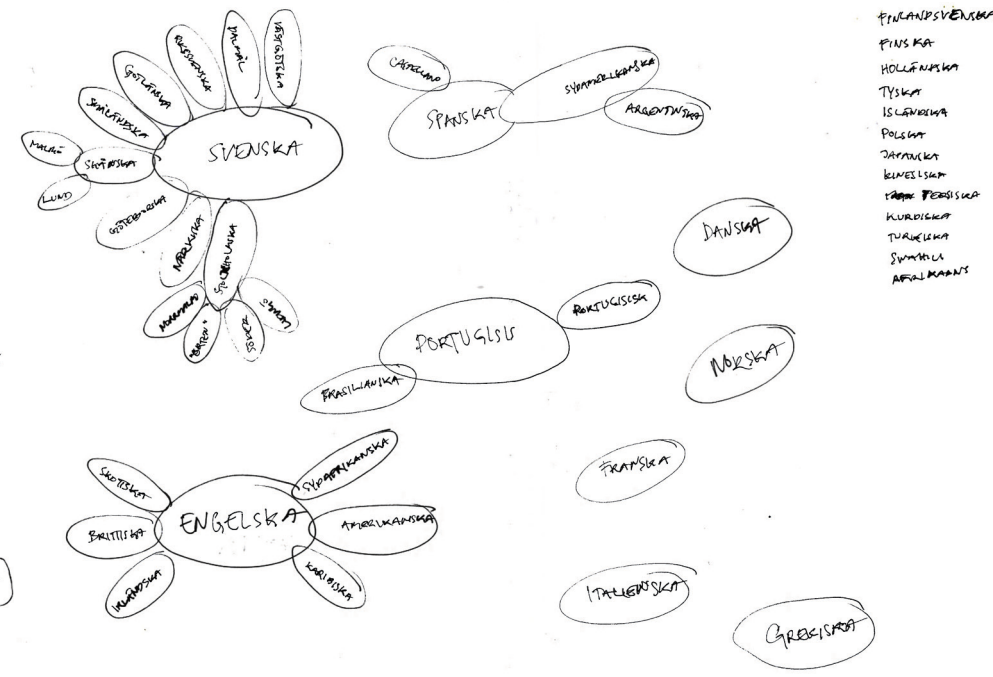


Bild 28: Mind map, Klas Lagerlund, 2020.

Klas Lagerlund uttryckte att uppgiften att kartlägga sin språkliga repertoarer var svår när det gällde att dra gränsen för vilka språk som skulle innefattas. Han valde att göra en separat lista på den högra sidan av bilden över de språk han har tillgång till i lägre grad. Så här beskrev Klas processen med kartläggningen:

Vi fick göra som en mind map, en karta där vi skrev vilka huvudspråk – vilka språk kan man flytande, vilka språk är kopplade till de språken. Om svenska var en stor bubbla, så fanns de skandinaviska språken som småbubblor, så fanns det några språk som man kan ett ord av, men som ändå finns i ens språkliga repertoar, för de finns i min kropp (K. Lagerlund. Samtal, 2021-05-10).

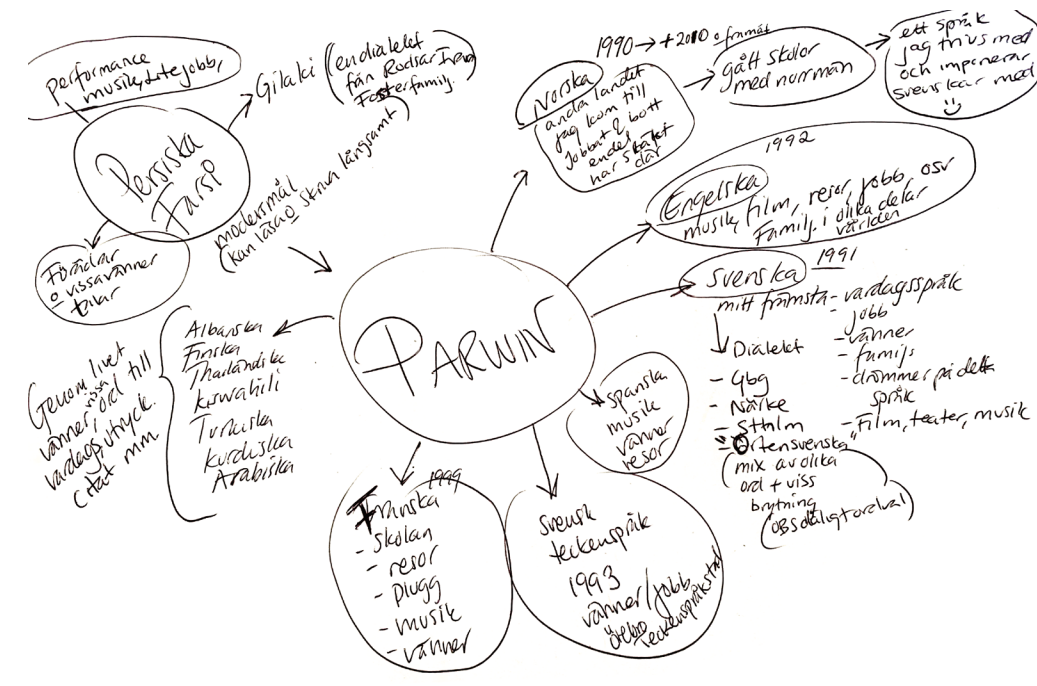


Bild 29: Mind map, Parwin Hoseinia, 2021.

Parwin relaterade bland annat sina språk till olika platser och personer. Farsi/persiska till föräldrar och Iran, norska till sin biologiska faster, svenskan till Karlskoga, teckenspråk till Örebro. Men hon ritade även in en mängd andra språk, vilket hon reflekterade över under samtalet:

Det som var intressant med det här med språkrepertoarerna var att det var vilka språk som helst som en har upplevt. Till exempel har jag vuxit upp med vänner som pratar wolof från Gambia, så det fick det vara med, och franska och svenskt teckenspråk. Men så blev det också en gallring där, och det blev persiska för att det är mitt modersmål (P. Hoseinia. Samtal, 2021-05-10).

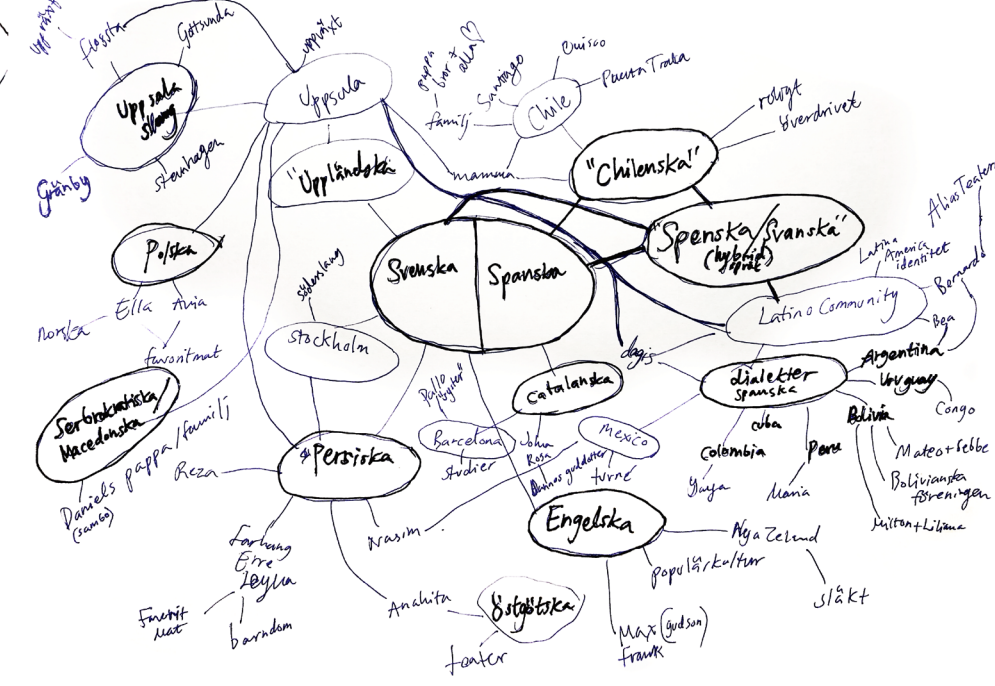


Bild 30: Mind map av Alexandra Goic, 2021.

I september 2020 träffades Ruben, Alejandra och jag tillsammans för första gången via zoom och de fick samma uppgift: att rita sina språkliga repertoarer. Deras mind maps är gjorda 2021 då de, liksom Parwin, inte sparat sina ursprungliga ritningar. Både Ruben och Alejandra skiljer "spanska" och en varietet av spanska kopplad till Chile i sina ritningar. Alejandra kallar den för "chilenska", Ruben för "chilensk spanska". Jag använder genomgående "chilensk varietet av spanska". De har båda med sig den från uppväxten och det rör det sig dessutom om en varietet som talas av personer som är födda och bosatta i Sverige – inte i Chile.

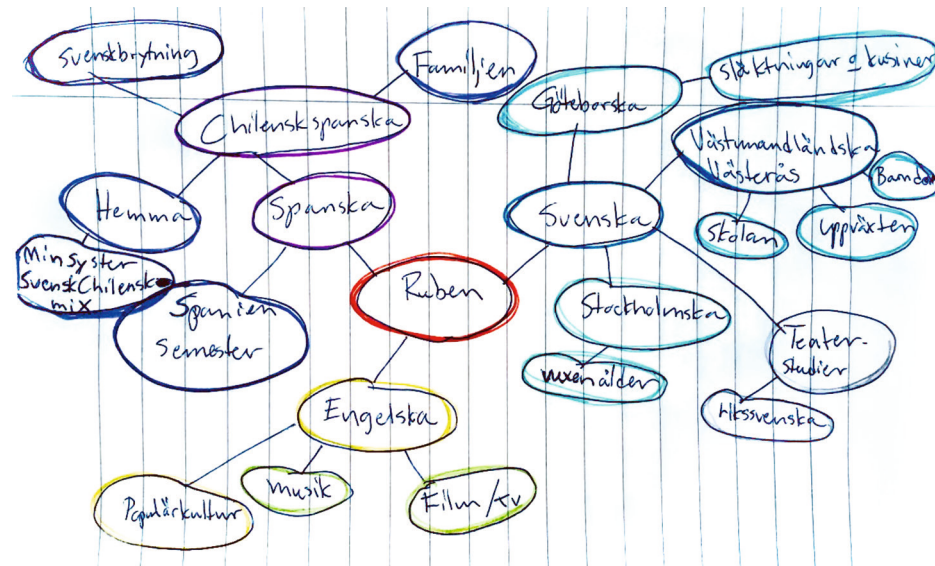


Bild 31: Mind map Ruben Lopez, 2021.

I Rubens mind map har han skrivit ”svensk brytning” i relation till den chilenska varieteten av spanskan. Denna brytning verkade påverka honom i arbetet, på så vis att han kände sig ”sökande” när han använde spanskan. Det gällde även de andra skådespelarna, förutom Rita, när de använde sina respektive språk (förutom svenska) under arbetet med *UniZona & PolyZona*. Dagen efter en workshop i oktober skriver jag: ”Ingen av dem, förutom R (Rita), verkar uppleva att språket som inte är svenska är det som ger dem mest flyt, livlighet. Både R (Ruben) och A (Alejandra) säger att de känner sig sökande i spanskan. Likaså de andra” (AD, 2020-10-13).

Enligt enspråkighetsideologin ses endast de personer som talar ett visst språk som s.k. infödda talare⁹⁶ som legitima talare.

I mitt arbete med verket vill jag utmana synen på vem som är en legitim talare. Den tänkta publiken för *UniZona & PolyZona* är barn i Sverige, varav många har en flerspråkig erfarenhet. Många delar också erfarenheten att inte vara infödd talare av alla sina språk, dvs. antingen av svenska eller något av sina ”andra språk”. Därför tycker jag att det är viktigt att låta talare som talar vissa av sina språk med brytning höras i verket: t.ex. när de talar persiska, svenska och portugisiska.

För att synliggöra komplexiteten i den språkliga repertoaren och vad *språk* innebär är det viktigt att specificera vilka varieteter av de olika språken som menas. När det gällde spanskan hade jag en tydlig idé om att vi skulle arbeta med en sydamerikansk varietet och inte den varietet av spanska som talas i Spanien.

R och A presenterade sina mind-maps över språklig repertoar och sen de texter de tagit fram: R en barnsång på spanska och A en dikt som även finns tonsatt på spanska. [...] Insåg efteråt att inget av de material de kommer ta fram blir på chilensk varietet av spanska? Eller? Hur komma åt den specifika dialekten? (AD, 2020-10-09. Malmö).

Ett sätt att betona den chilenska varieteten av spanskan och på så vis decentralisera spanskan och inte utgå ifrån en europeisk standard var att de medvetet skulle sträva efter att den chilenska varieteten skulle höras. Därför bad jag dem betona den chilenska varieteten i arbetet med de texter som är skrivna på en spanska som t.ex. Pablo Nerudas *Soneto XVII*.

Skådespelarna hade alltså olika ingångar i de språk, som de, förutom svenskan, arbetade med. För två av dem var det deras första språk (”modersmål”), för två av dem ett språk som de främst fått

genom sina föräldrar och för en av dem ett språk som han lärt sig under en kort tidsperiod. Att arbetet väckte känslor kom fram vid samtalet med Farrokhzad som ställde frågan: ”Språk är ju något så otroligt behäftat med känslor glädje, skam, arv, minne, sorg [...]. På vilket sätt har era egna mer eller mindre komplicerade relationer till de språk ni talar på scenen märkts? Har ni behövt jobba med era egna känslor?” (A. Farrokhzad. Samtal, 2021-05-10). Skådespelarna svarade:

Parwin:

Jag slutade drömma på persiska när jag var tonåring, jag kommer snabbt in i det när jag är bland folk. När det är vanligt barnspråk så kan jag. Till och med våra föräldrar mixar, det har blivit vanligt. Så det är jättemycket repertoar av ord som försvunnit. Så det är skam över det. Farrokhzad dikter (Min kommentar: Forough Farrokhzad) är ju ett helt annat språk än ramsan. Det har varit lite krångligt. Det är något jag jobbar med (P. Hoseinia. Samtal, 2021-05-10).

Klas:

Jag är ju den enda som inte är tvåspråkig i det här projektet från barndomen. Så jag fick välja ett språk som jag inte kan egentligen. Portugisiska är ett språk som jag lärt mig för att jag var i Brasilien i tre månader och chocklärde mig snabbt. Men det är det tredje språket, förutom engelska, som jag talar, så därför valde vi det. Så för mig har det varit jättemycket skam i det här projektet. För att jag känner att jag inte gör portugisiskan rättvisa. Jag har fått hålla mig i att det inte handlar om innehållet utan om musikaliteten. Men det har varit okej när vi pratar unisont, när man inte hörs så mycket. Men i de längre partierna har det varit lite pinsamt (K. Lagerlund. Samtal, 2021-05-10).

Rita:

Skam ... Som vi vet har ju Finland och Sverige en lite speciell relation. Särskilt i Stockholm är det ganska komplicerat. Till exempel finns det en historia om alkoholism, att som finne kan man inte bete sig hur som helst. Hela min tid inom teatern har varit att putsa bort det finska i min svenska. Men jag har inte varit så skambelagd över att vara från Finland, men just när en talar svenska så ska en... särskilt inom vår kära bransch. Det har varit galet skönt att bara släppa loss finskan med det här. Här tar finskan över, och den är så mycket starkare än svenskan (R. Lemi-vaa. Samtal, 2021-05-10).

Dessa olika typer av skamkänslor som skådespelarna ger uttryck för i samtalet kan relateras till språkideologier, dvs. känslor, tankar och associationer kring språk. En viktig aspekt av arbetet med *UniZona & PolyZona* var att inte förstärka stereotyper om olika språk. Ett led i ett medvetandegörande kan vara att syna sina egna känslor, tankar och associationer kring respektive språk. Ett sådant arbete gjorde jag i början av processen med *ASIA/ÄRENDE*⁹⁷. I komponerandet av *UniZona & PolyZona* var det mer av en hållning jag som dramatiker hade: att språken skulle gestaltas nyanserat. Detta gällde för samtliga språk men tydligast är det nog i fallet med finskan. Medvetet har jag strävat efter att låta det ta plats och försökt motsäga stereotyper som t.ex. att finskan alltid skulle låta *arg*.

96. Begreppet ”infödda talare” och ”modersmålstalare” har problematiserats och ifrågasatts av sociolinguister som menar att dessa idéer är kopplade till enspråkighetsideologin (Blackledge 2005).

97. Se kapitel 1 ”Inledning” s. 44–45.

Grundtexter

Arbetet med verket började med ett sökande efter ett material i form av grundtexter som kunde lämpa sig för ett musikaliskt-dramaturgiskt undersökande. Inför vår första träff bad jag skådespelarna att:

Välja en text (dikt/sång/ramsa eller annat) som du har en relation till på ett språk som du talar – men inte svenska (och helst inte engelska). Texten ska (helst) på något vis ha en koppling till din barndom/ungdom: (påminna om etc.). Förbered dig att (på 10 min) läsa/framföra texten och att förklara dess innehåll (behöver ej vara en ordagrann översättning) samt att säga något kort om vad den betyder för dig (E-postbrev, 2020-05-20).

De texter som de presenterade var genremässigt: en ramsa, en barnsång, en tonsatt dikt och en saga. I arbetsdagboken skriver jag: ”Parwin: en persisk ramsa som hon lärde sig och lekte på barnhemmet hon bodde på som liten. Hur de använde den för att dämpa oro. Den första text hon tänkte på när hon fick uppgiften. Typ som Ole dole doff” (AD, 2020-06-10). Parwin själv beskrev valet av text så här: ”[...] det [var] självklart för mig att välja något jag har hållit på med [ihop] med mina kusiner, det var den här första *Attal mattal tottole* [...]” (P. Hoseinia. Samtal 2020-12-04).

Efter våra första zoomworkshoppar definierade jag, utifrån skådespelarnas respektive val, vilka olika genrer vi skulle arbeta med: dikter, ramsor och barnsånger. Sagan som genre valde jag bort då de innehåller för mycket text och berättande. Skådespelarna spelade in videofilmer där de läste de texter de valt och skickade till mig under sommaren så att jag kunde arbeta vidare.

Tittar på Rita och Klas videos med ramsor och dikter på finska respektive svenska och engelska. Ramsorna som ofta är situerade: när en ska bada men det är för kallt tex. Kopplat till ett görande. Det tragiska och upphöjt poetiska i dikterna: Kalevala och Boye-dikten ’jag vill möta’. De unga kvinnorna (?) som är subjekt. Hon som inte vill gifta sig med en gammal man och väljer att dränka sig, och hon som vill vara redo för livet ’vapenlös’. Det storslagna. ’Tonårstenen’: det existentiella. Att möta en själsfrände genom poesin (AD, 2020-07-20. Oxie).

Processen med grundtexterna fortsatte sen tills samtliga texter var utvalda. Två av texterna föreslog/valde jag, dels Pablo Nerudas *Soneto XVII*, dels Forough Farrokhzads *من از تو میمردم/Man az to mimordam*. I december skrev jag ett mejl till Parwin som tidigare valt en annan dikt av Farrokhzad:

Jag skulle vilja hitta en dikt av Farrokhzad som är riktad till ett ’du’ och som en ung person kan relatera till. På svenska hittade jag dikterna: ’jag dog av dig’ och ’en annan födelse’ i samlingen ’Mitt hjärta sörjer gården’. Skulle du ha tid att leta efter dem på persiska om jag fotar den svenska texten och mejlar dig? (E-postbrev, 2020-12-04).

Parwin hittade den persiska originaldikten och den använde vi i verket. Ruben och Alejandra gjorde sedan samma arbete med att välja texter. De kände ibland igen varandras valda texter, som i fallet med barnsången *Caballito blanco*. Ibland gjorde de det inte, som i fallet med den tonsatta dikten av Miguel Hernández *Nanas de la Cebolla* som Alejandra valde. Den var starkt förknippad med hennes mamma som brukade sjunga sången för henne när hon skulle sova:

”Jag känner mycket kärlek och tänker på min mamma som saknade sin familj” (anteckningsbok 2020-10-07). Pablo Nerudas sonett sökte jag reda på när jag komponerade scenerna ”TE AMO/NO TE AMO”, som jag ville skulle baseras på en ambivalent kärleksdikt. Alejandra tog även fram ytterligare en barnsång utöver hennes ursprungliga då jag bestämde att de två skulle ha varsin dikt i prologen och epilogen. Hon fick i uppdrag att komma med några förslag. Av dem valde vi tillsammans med Linda sedan dikten *El Reino del Revés* av Maria Elena Walsh.

Skådespelarna förde genom valet av texter med sig sina olika erfarenheter och känslor kopplade till dessa. På så vis överfördes denna förkroppsligade erfarenhet även till verket, exempelvis genom Parwins ramsa som hon använt för att lugna sig själv, *Klättermusvisan* som för Klas varit en återkommande lek med systemen eller sången Alejandras mamman sjöng för henne som godnattvisa. Därmed kan arbetsprocessen i sig ha varit avgörande för att verket *UniZona & PolyZona* laddades med mening.



Bild 32: Vimeostreaming av samtal, SKH.

I samtalet efter readingen blev det tydligt att det faktum att skådespelarna inte visste hur deras texter skulle användas när de valde dem påverkade deras val. Athena Farrokhzad frågade:

Det är heller inte oväsentligt vad det är för texter, dels för att ni alla valt dem, men också för [...] att det finns något kongenialt att ett flerspråkigt verk som håller på med något som har en väldigt tydlig språklig klädnad. Men sen tänkte jag att det också var ganska brutala texter [...] Att väldigt många av texterna, av det jag uppfattade rent innehållsligt, handlade om kamp och våld på olika sätt [...]. Vad tänker du om det som du rent innehållsmässigt kom med? (A. Farrokhzad. Samtal, 2021-05-10).

Skådespelarna svarade:

Rita:

Vanja lurade oss att ta lite med av oss själva i texterna. För vi visste inte att det skulle bli på det här sättet (R. Lemivaara. Samtal, 2021-05-10).

Parwin:

Ja, vi hade ingen aning om att det skulle bli så här, en sån här föreställning. Jag tror att jag hade valt annorlunda om jag vetat (P. Hoseinia. Samtal, 210510).

Rita:

Men det är det som är så himla rikt, och fint. Nu är det en ganska liten del av Kalevala med [...] Men den är ju en så brutal historia, om en kvinna som dränker sig för att hon inte vill gifta sig med en gubbe. Men jag hade aldrig valt den om jag hade vetat att vi skulle

göra något sånt här av det! Det är det som är så spännande med sånt här arbete. Det var bra (R. Lemivaara. Samtal, 2021-05-10).

Parwin:

Att vi inte anpassade oss, att det blir en dynamik mellan den här dramatiska dikten och sen den här lekfulla ramsan (P. Ho-seinia. Samtal, 2021-05-10).

Eftersom jag själv inte heller visste exakt hur jag skulle använda texterna när jag började så var detta en ovisshet vi delade. Det var först i efterhand som jag förstod att skådespelarna hade uppfattat det som att jag hade en tydlig idé om verket redan i starten av arbetet. Flera av texterna hade alltså en känslomässig laddning för skådespelarna. Att grundtexterna däremot inte hade en personlig koppling eller emotionell tyngd för mig gjorde att jag kunde förhålla mig fritt till dem. Till en början var jag därför lite osäker på om jag skulle uppleva att verket hade *min röst*. Men då komponerandet är gjort av mig så upplever jag helheten som min komposition även om jag lånat andras röster genom andras texter. Valet att använda grundtexter skrivna av andra än mig själv följer utgångsidén: att verket skulle vara heteroglossiskt/dialogiskt. Verkets karaktärer talar genom andras befintliga dikter, ramsor och sångtexter. Enligt Castagnos syn på ny dramatik och den *nya dramatikern*, kan dramatiker ses som den ”orkestrerande kraften bakom texten”. While ‘writing through’ the other (often multiple) voices, the playwright remains the creative or orchestrating force behind the text” (Castagno, 2012, s. 10). Detta synsätt ligger i linje med mitt arbete med flerspråkig dramatik och hjälper mig som dramatiker att omförhandla och expandera min uppgift som dramatiker. Det är inte nödvändigt att vara den ursprungliga upphovspersonen för allt textmaterial för att ha en

central roll för skapandet av verket. Termen *orkestrering* anknyter till den musikaliska aspekten av skapandet, men skiljer sig något från den term jag själv valt att använda både för detta arbete och för *ASIA/ÄRENDE* – nämligen *komponerande*. Att påstå att jag skrivit *UniZona & PolyZona* skulle vara missvisande, att däremot säga att jag *komponerat* verket är helt rimligt.

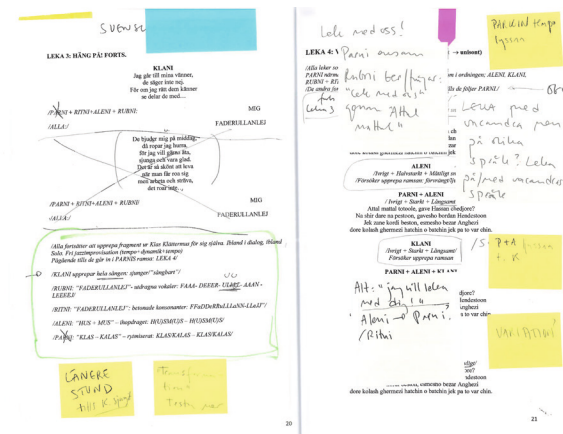


Bild 33: Manusutkast.



Bild 34: Workshop, SKH. Ruben Lopez.

Musikalitet

När valet av grundtexter mer eller mindre var gjort gick Alejandra, Ruben och jag över till att undersöka texternas musikaliska potential. Under oktober och november träffades vi ett tiotal gånger. Denna del av arbetet var den mest prövande och experimentella för min del då jag ännu inte komponerat verket och en mängd möjligheter var öppna. Tillsammans skapade vi en tillåtande atmosfär där jag upplevde att det var möjligt att söka och utveckla metoder för undersökandet av materialet. Upptäckten hur jag kunde komponera med hjälp av musikaliska spelsättsbeteckningar för tempo, dynamik och karaktär skedde till stor del under dessa workshoppar. Det följande utdraget ur arbetsdagboken från oktober är ett exempel. Vi arbetade då med texten *Caballito blanco* som Ruben valt.

Sången – den lilla vita hästen – har en tydlig rytm i sig. Som de först håller sig till. Sen [...] så provar vi att de aktivt bryter mot rytmen. Vi provar fyra spelsätt: Doloroso (Vemodigt), Agile (Lätt), Staccato (Upphackat), Furioso (Rasande). Först håller de sig ganska smått i uttryck, låg volym, ljus. Men när jag ber dem lägga på Forte så händer något. Effektivt medel att nå ett större uttryck utan att behöva använda värderande/jämförande ord. [...] I Staccato bryts texten ner till obegriplighet – ord/ljud. När de gör det i dialog så blir det som två personer som inte kan kommunicera – den ena i lägre tempo (som ett barn som hakat upp sig – som A säger) och den andra uppläxande, förbannad ibland. De här termerna ger ju oändliga variationsmöjligheter. Särskilt med en större grupp skådespelare och dessutom med olika språk. Furioso blir som ett gräl mellan två älskande. Tycker om det starka uttrycket som kommer med termen. Att inte ens be-

höva skapa en situation, relation, dialog ... ! [...] Sen lägger jag på en stegring i tempo och volym: accelerando (ökande tempo). De läser texten tre gånger med samma spelsätt rakt igenom. Allegro (snabbt) – svårt då den redan är snabb, men ändå möjligt (AD, 2020-10-15. Stockholm).

Att använda spelsättsbeteckningar var något jag provade redan i slutet av arbetet med *ASIA/ÄRENDE* för Skuggkörens partier. Förhoppningen var att dessa körpartier därmed inte skulle bli psykologiserande och få variation och nyansering. Dessa musikaliska verktyg blev något konkret att hålla mig till under arbetet och jag lärde mig skillnaden mellan karaktär (t.ex. furioso: rasande), dynamik (ex. forte: starkt) och tempo (ex. andante: lugnt, gående). Ett friare förhållningssätt till de etablerade termerna hade varit möjligt. Kanske hade vi kunnat skapat våra egna, så som i fallet med termen *spökan-de* som uppstod genom att en felaktig översättning från italienska. Men begränsningen gav mig och skådespelarna en tydlig ram att arbeta inom. Att försöka välja en term där vi kunde uttrycka det vi ville, eller att undersöka vad en term kunde leda till för uttryck, i stället för att bara skapa helt fritt var en kreativ begränsning. Om vi använde termerna som en musiker/tonsättare hade gjort är en annan sak; vi tolkade dem utifrån vår förståelse. Det gav oss en metod att arbeta med texterna vi tagit fram. Detta är ett annat tillvägagångssätt än vad jag någonsin tidigare haft och en ny ingång i skapandet av ett dramatiskt verk. Det kan också ses som en metod att utmana mig själv och mina invanda arbetsmetoder. I det här fallet för att kunna finna en annan dramaturgisk struktur: ett icke-linjärt narrativ, vilket var min uttalade målsättning med verket.

Arbetet med att skapa *UniZona & PolyZona* har bestått av dessa delar: att skapa situationer där texterna får betydelse och

relationer mellan dessa texter. Att välja spelsättsbeteckningar som ger texterna en struktur med vändpunkter. Att kombinera rösterna och språken. Allt detta menar jag utgör ett komponerande. Under workshopparna med skådespelarna Ruben och Alejandra (hösten 2020) formulerade jag i arbetsdagboken för första gången att det var vad jag gjorde: "[...] det blir allt tydligare att det blir ett slags 'komponerande' utifrån givna förutsättningar/element (text, tempo, spelsätt) – inte ett traditionellt dramatikerarbete" (AD, 2020-10-19). Det var en upptäckt och överraskning att min roll som dramatiker höll på att utvidgas. Även på det viset att jag så tydligt skrev in regiinstruktioner i verket genom spelsättsbeteckningarna. Jag hade redan angett hur verket ska framföras, eller åtminstone vad som är riktningen.

Förutom att undersöka barnsångerna/ramsorna *Vamos a jugar* och *Caballito blanco* utifrån en mängd olika kombinationer av tempo, dynamik och karaktär arbetade vi under workshopparna även fram grunden till det som i verket blev "DIKTRECITATION 1–5". Idén till de scenerna fick jag efter det första mötet med Ruben och kom sig av att han frågade om jag pratade finska och sa att det lät som det på mitt sätt att tala svenska. Det överraskade mig och satte i gång en process. Efteråt skrev jag i min anteckningsbok: "Ett språk som ligger bakom språket en talar – väntar på att bryta fram. Personen försöker hålla tillbaka men det går inte – det tar över lite i taget" (Anteckningsbok, 2020-08-13.)

För att komponera scenen "DIKTRECITATION 4" och det språkliga maktövertagande inom en och samma person som sker kombinerade jag Karin Boyes *Jag vill möta* (som Klas Lagerlund valt) med *Nanas de la Cebolla* av Miguel Hernández. Alejandra och Ruben fick instruktionen att en i taget läsa Boyedikten som om de befann sig i en aula framför hela skolan på en skolavslutning. Den andra per-

sonen skulle sedan avbryta den första med fragment ur Hernández dikt och den första var då tvungen att upprepa exakt samma text på spanska. De provade även att arbeta en och en och så att säga avbryta sig själva. Genom att använda olika spelsättsbeteckningar för de respektive språken/dikterna så skapades en kontrast mellan de två. I slutversionen av scenen som lästes vid readingen i maj gjordes den i dialog: Aleni avbröt Rubni med den spanska dikten som han upprepade tills den helt tog över och trängde undan Boyedikten. I Unga Klara-skådespelarnas versioner ("DIKTRECITATION 1, 2, 3 och 5") arbetade de på det senare viset, alltså en dikt på ett språk trängde undan den ursprungliga dikten och språket.



Bild 35: Workshop, SKH. Ruben Lopez och Alejandra Goic.

Ruben, Alejandra och jag arbetade under oktober och november även fram grunden till de scener som innehöll translanguaging, och som i manuset fick titeln "TE AMO/NO TE AMO". Det var i huvudsak under den här perioden som komponerandet av verket

skedde. Den första versionen av *UniZona & PolyZona* är daterad 2020-11-26 och innehåller uppslag och utkast till scener. Sammanlagt finns ca tio olika versioner av pjäsen, en del med endast mindre förändringar. I december 2020 träffades hela ensemblen via zoom för första gången. Vi arbetade då med skådespelarnas individuella texter i relation till musikalitet och spelsättsbeteckningar utifrån det arbetssätt som Alejandra, Ruben och jag redan etablerat men i mycket mer komprimerad form och omfattning. En del av arbetet skedde också som tidigare genom att jag mejlade skådespelarna olika uppgifter och de spelade in ljud/videofilmer till mig som jag sedan arbetade vidare utifrån.



Bild 36: Zoomworkshop. December 2020.

Linda Mallik började arbeta med verket i starten av 2021. Hon tog då över rollen som arbetsledare så att jag helt skulle kunna fokusera på att komponera, dokumentera och reflektera över processen. Lindas uppdrag formulerade jag så här:

Arbetsledare för repetitioner i dialog med mig.
Regissör: iscensättning av readingen av det flerspråkiga verket *UniZona & PolyZona* (ca 45 min) med fokus på det musikaliska.
Dialogpartner: Att i dialog med mig undersöka det flerspråkiga materialet ur ett musikaliskt perspektiv:
— Vilken musikalisk potential har materialet.
— Hur kan det utläsas/tolkas.
(E-postbrev, 2020-12-07).

Linda kom in i projektet med sin musikaliska kompetens och gav sitt perspektiv på arbetet. I arbetsdagboken skriver jag: "Flerspråkighetens inneboende potential? Linda Malliks frågor och reflektioner tar mig tillbaka till utgångspunkten för *UniZona & PolyZona*. Vad är det jag undersöker här som är specifikt för flerspråkigheten och inte bara musikalitet i skrivandet i allmänhet?" (AD, 2021-01-08). Under vår första gemensamma workshop i januari 2021 arbetade vi därför delvis utifrån hypotesen om att varje språk har specifika kvaliteter. Skådespelarna ombads för sina respektive språk att sätta ord på dessa kvaliteter samt att undersöka dem i relation till en av de valda texterna.

Mellan våra två gemensamma workshoppar fortsatte jag arbetet med att komponera verket. I handledningssamtal med Johanna Garpe diskuterade vi verkets dramaturgi och relation till musikalitet, något som påverkade det slutliga verkets utformning. I arbetsdagboken skriver jag att helheten börjar bli färdig: "Helheten skriven? Ihopsatt snarare än skriven ... sammanfogad. Alla scener i en följd som känns organisk" (AD, 2021-01-15).



Bild 37: Workshop SKH. Ensemblen och Linda Mallik.

Under workshopparna i januari 2021 provade vi scenerna och labore-rade med spelsättsbeteckningarna i relation till texterna. Vi arbetade mycket med verkets första del ”LEKA 1–5” som tog form under dessa tillfällen. Vi provade prologen och epilogen samt diktrecitationerna ett antal gånger. Däremot hann vi aldrig arbeta med scenerna i sin helhet; detaljerna tog allt fokus. Manuset var också omöjligt att läsa i ett flöde utan att vi först gått igenom det rent tekniskt (vem som läser vad när och *hur*) eftersom det innehåller parallella sekvenser som måste tajmas plus instruktioner för hur varje del ska läsas. De ljudinspelningar jag gjorde hjälpte mig att i efterhand lyssna och utveckla scenerna. Här kom alltså den lyssningspraktik som jag använt mig av i arbetet med *ASIA/ÄRENDE* åter att bli viktig. I februari och början av mars arbetade jag på så vis vidare med manuset utan att träffa skådespelarna. Men vi hade en del kontakt via mejl angående ändringar, exempelvis denna korrespondens med Rita och Parwin:

Jag undrar om ni har tid att kika på en ny version av scenen ’diktrecitation’ och spela in era respektive partier till mig? (Rita: Kalevala och Parwin: Farrokhzad). Var tvungen att korta dem något och vill gärna höra hur de låter innan jag slutför manuset. Säg gärna vad ni tycker om ändringarna. Parwin: vill du också skriva ’jag älskar dig’ på persiska med latinska bokstäver åt mig? (E-postbrev, 2021-03-07).

I efterhand kan jag se att en viktig del av undersökandet under dessa workshoppar var textens/verkets potential till gestaltning och kommunikation till en tänkt publik. Målet har inte i första hand varit att finna en form för en iscensättning av verket. Då vi arbetade mot en reading strävade vi efter att finna en form för att kommunicera verkets potential mot en tänkt publik.

Reading

I slutet av mars 2021 började den del av arbetet som var fokuserad på slutresultatet: den offentliga readingen. I mars medverkade vi i det vimeostreamade symposium om flerspråkig scenkonst som jag initierat och projektlett på institutionen för scenkonst⁹⁸. Efter det hade vi tre repetitioner inför den offentliga readingen som hölls den 10 maj. Linda ledde repetitionerna i dialog med mig och vi utformade dem tillsammans på förhand. Min roll blev dock mindre aktiv under repetitionerna än under workshop-fasen av arbetet. Dels för att tiden var knapp, men dels för att texten i sin slutversion var färdig vid det laget.

98. Se kapitel 1 ”Inledning”, s. 21.



Bild 38: Repetition SKH. Ensemblen.

För att anknyta till kapitlets frågeställning – hur jag kan vidareutveckla metoder för att arbeta med flerspråkighet i dramatiskt skrivande – så bestod processen att ta fram verket *UniZona & Poly-Zona* utifrån min synvinkel av ett utbyte och en dialog mellan mig, skådespelarna och dialogpartner. Ramarna var formulerades av mig, liksom de uppgifter skådespelarna hade. De bidrog sedan till innehåll (grundtexterna), form (språken och improvisationerna) och tillsammans med gestaltning. Genom sitt arbete och sina frågor påverkade de komponerandet. Så här skrev några av medverkande skådespelarna om sin delaktighet:

Klas:

Jag var delaktig eftersom det är mina val av texter/dikter/sång-er som senare användes i pjäsen. Dessutom har ju våra språk, andraspråk och språkkunskaper utgjort begränsningen för pjäsens innehåll och därför format den till vad den är. Man kan säga att jag har varit aktivt passivt delaktig skapande, eftersom jag gjort aktiva val i uppgifterna och workshopparna, men inte

själv valt vilka val eller texter som sen ska vara med i den slutliga pjäsen (K. Lagerlund, 2021-05-10).

Ruben:

Då jag varit med och valt ut texter och utifrån övningar i den tidigare processen (har jag) såklart inspirerat till manusunderlaget. Även mina upplevelser av chilensk spanska (som jag delat med mig till Vanja) har bidragit till slutresultatet (R. Lopez, 2021-05-10).

Genom den här arbetsprocessen har jag undersökt metoder för hur jag som dramatiker kan komponera ett flerspråkigt verk i nära dialog med flerspråkiga skådespelare utifrån deras språkliga repertoarer och befintliga grundtexter. Innan arbetets start hade jag en idé om att en större del av texten skulle bestå av nyskrivet material på svenska som kunde uppstå ur improvisationer och förslag från min sida, och att dessa texter skulle översättas till respektive språk. Detta skedde till viss del i scenen ”TE AMO/NO TE AMO”, i övrigt inte alls. Det berodde på att jag tidigt bestämde mig för att helt och hållet utgå ifrån grundtexterna och att arbetet med dessa i relation till musikalitet tog mycket tid. Att arbeta med helt nyskriven text utifrån skådespelarnas språkliga repertoarer hade krävt en mycket mer omfattande workshops- och skrivperiod. Det är definitivt en möjlig väg att gå i komponerandet av ett flerspråkigt verk i samarbete med flerspråkiga skådespelare. Att skriva ett verk på svenska som sedan översätts utan skådespelarnas inblandning hade i stället minskat detta samarbete, då översättare hade kunnat göra en stor del av arbetet. Det är en metod jag tidigare använt då jag skrev för Teater JaLaDa. Jag ser stora fördelar med det kollaborativa arbetet som ökar skådespelarnas inflytande över verket och på så vis förstärker dess polyvokalitet.

**Sammanfattande
kommentar: att
skriva och komponera
flerspråkig dramatik**

Flerspråkigt dramatiskt skrivande kräver andra metoder än de traditionella. De två huvudsakliga metoderna för skapandet av verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* har varit *lyssnande* och *komponerande*. Under processen med det förstnämnda verket utvecklade jag olika former av lyssnande: aktivt och utvidgat. Dessa metoder vidareutvecklade jag i arbetet med nästa verk, som skapades genom ett nära samarbete med flerspråkiga skådespelare. Jag utvecklade även en metod för att utifrån deras *språkliga repertoarer* komponera verket. Genom processen blev det tydligt att det var just det jag gjorde: komponerade. Min roll som dramatiker expanderade då jag lät min röst stå tillbaka för andra röster. Genom denna metod blev verket ytterligare *polyvokalt*.

Det finns några specifika förutsättningar för att skapa ett flerspråkigt verk när upphovspersonen inte behärskar samtliga inblandade språk. För arbetet med *UniZona & PolyZona* har jag som dramatiker varit beroende av skådespelarnas språkliga kompetens och delaktighet i processen. En växelverkan mellan workshoppar och skrivarbete var nödvändig för att möjliggöra dialog mellan skådespelare och dramatiker. Detta behöver naturligtvis inte vara fallet om dramatikern själv har kunskap om samtliga språk som hen använder, eller om hen i stället för att förlita sig på skådespelarnas kompetens arbetar med översättare. Oavsett så menar jag att det i princip alltid kräver mer tid och en större arbetsinsats

för att utveckla ett flerspråkigt verk än för ett enspråkigt. Dokumentation av arbetet är nödvändigt då dramatikern som i mitt fall inte behärskar samtliga språk som används. Ljud- och videoinspelningar samt anteckningar möjliggör för dramatikern att fatta självständiga konsntärliga beslut. Ett utvidgat lyssnande och öppenhet inför det som dramatikern inte själv förstår är en förutsättning för denna typ av arbete.

Arbetet kännetecknas också av *transkulturalism* på flera plan. Det krävs att hela arbetsgruppen (här dramatiker och regissör) och ensemblen har en transkulturell erfarenhet för att gestalta en berättelse som är transkulturell, som i fallet med *ASIA/ÄRENDE*. Om grundmaterialet i stället tas fram genom dialog med en flerspråkig ensemble utifrån deras språkliga och kulturella bakgrund, som under arbetet med *UniZona & PolyZona*, så kommer det medföra att verket i sig kännetecknas av transkulturalism. Med sina fragment av texter från olika språkområden och kulturer kan *UniZona & PolyZona* ses som exempel på det.

4. DRAMA-
TURGISK
POTENTIAL

What is a play?
That which is played out?
A system giving itself to
a behaviour?
An organism shouting: bring
me to life!
[...]
I want to merge myself in the text
I want this plurality
I want to merge myself in the sound of voices
Not just my voice

Tale Næss, *The Performative Hybrid Text as a Feedback Loop*, A prologue (2020).

Intro

Malmö 2016. Middag hos vännerna S och M. Vi hälsar: jag med några fraser på arabiska, de på svenska. H (min man) och paret vi är bjudna till talar arabiska: nordafrikansk (algerisk respektive marockansk) dialekt. Parets sexåriga son och jag växlar några ord på svenska – hans malmöitiska och min utslätade ”rikssvenska” möts, sen säger han på marockanska att han inte är hungrig och går in på sitt rum. Vi sätter oss till bords, efter ett kortare samtal på svenska mellan mig och S fortsätter de prata arabiska. Ibland översätter H till svenska, hans tempo minskar då. Vid ett tillfälle växlar min man och jag några fraser på franska. Annars sitter jag mest tyst, lyssnar. Förstår en del, mycket inte. Eftermiddagen, till myntatéet, kommer B, marockansksvensk som talar arabiska och svenska, och A, svensk som förutom svenska talar arabiska. De hälsar på S och M, deras son – som nu kommer ut från sitt rum – och på H på arabiska. Vi hälsar på svenska. Jag och A påbörjar ett samtal på svenska i ganska långsamt tempo och med låg volym – hon har en anstrykning av norrländsk melodi. Min man ansluter på svenska. Jag frågar honom något om buss-tider på franska i snabbare tempo. B börjar berätta en historia på arabiska – hans röst stiger i tonhöjd och volym med markerade pauser – alla andra tystnar. Deras skratt markerar slutet av historien och B översätter åt mig – tonhöjden och tempot sjunker något. Jag kommenterar på svenska. Samtalen fortsätter sen bölja fram och tillbaka – arabiskan och svenskan vävs samman, överlappar varandra och flyter ihop.

Genom att dagligen uppleva situationer där flera språk används och därmed erfara hur flerspråkigheten får betydelse för en specifik situation och påverkar relationerna mellan de som är inblandade, har detta blivit en förkroppsligad kunskap för mig. Kanske var det just flerspråkighetens dramaturgiska potential som fick mig att börja skriva flerspråkigt.

Ord, meningar, textsjok, mellanrum, tystnader, pauser, anvisningar eller förslag om hur kroppar och röster rör sig och talar är element jag som dramatiker använder för att komponera den struktur som utgör ett dramatiskt verk. Jag skriver fram situationer, karaktärer eller röster, relationer mellan dessa och deras handlingar samt placerar dem i tid och rum. Flerspråkigheten: språkens rytm, melodi, dynamik, klang, dess specifika ord och uttryck samt vad som uppstår när språken används integrerat är ytterligare element att komponera med. Genom arbetet har jag upptäckt att valen av språk får betydelse för hela den dramaturgiska strukturen. Även hur språken integreras eller separeras från varandra, om de enbart talas och förstås av vissa karaktärer eller av alla, får dramaturgiska konsekvenser. Alterneringen mellan språk får betydelse för rollkaraktärernas relationer och konflikter, och för hela den dramatiska situationen.

I det följande undersöker jag flerspråkighetens dramaturgiska potential i *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen (ASIA/ÄRENDE)* och *UniZona & PolyZona* genom att ställa frågan: Vilken dramaturgisk funktion har flerspråkigheten i verkets övergripande dramaturgi och/eller dramaturgin i olika scener eller delar av scener?

Jag synliggör den dramaturgiska potentialen genom att sammanföra dramatikerens praktik och process – genom arbetsdagboken och reflektioner – och verket som sådant genom min egen och andras analys. Dessa olika perspektiv utgör sammantaget undersökningen av den dramaturgiska potentialen.

Då mitt forskningsprojekt fokuserar på den dramatiska texten är det inte föreställningsdramaturgin utan textens dramaturgi jag syftar på i det här liksom de kommande kapitlen. Min arbetsprocess består av att mejsla fram ord som ska kommunicera. Orden och texten (den talade dialogen och rollkaraktärernas namn, scenanvisningarna och scentitlarna) är kommunikation – via skådespelare och regissör – till en tilltänkt publik. I verket finns möjligheter till gestaltning. Det är mitt ansvar och min uppgift att skriva in den. Om texten inte har potential att kommunicera har jag misslyckats. (Att skådespelare och regissör sedan kan välja andra vägar är oftast bortom mitt ansvar och min kontroll). I skrivandet/komponerandet av flerspråkig dramatik har det ansvaret blivit än större⁹⁹. I arbetet med *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* har jag skrivit in tydliga instruktioner i verken, bl.a. för att peka på vägar för kommunikation. Spelsättsbeteckningarna (tempo, karaktär och dynamik) blev en form av regiinstruktioner inskrivna i manus för att ange att verket inte bara kommunicerar genom orden utan också genom hur orden sägs.

När jag skriver att forskningen handlar om texten och dess dramaturgi, men inte föreställningens, innefattar jag alltså det dramatiska verkets potential till gestaltning och att kommunicera till en publik. Detta ingår i dramatikerens praktik.

Jag utgår i det följande, liksom i kapitel 5–7, ifrån teorier som presenterats i kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling”. Begreppet polyvokalitet och andra begrepp kommer att fördjupas och utvecklas i relation till de två verken efter en inledande diskussion om s.k. *ny dramaturgi* och *ny dramatik*, *handlingsbaserat drama* och *drama utan handling*.

99. Se kapitel 7 ”Kommunikativ potential” för en fortsatt diskussion.

Kapitlet innehåller utdrag ur verken¹⁰⁰, samt tillhörande ljudfiler som möjliggör för läsaren att höra hur dessa utdrag kan låta när de läses av skådespelare. Ljudinspelningarna ska inte betraktas som färdigrepeterade iscensättningar, utan som ett försök att göra textens potential hörbar. Lyssnar gör en genom att med sin mobiltelefon skanna den QR-kod som visas i relation till utdraget ur verket.

Analysen av ”version 2019” är, förutom av mig, gjord av:

- Sofia Aminoff: finlandssvensk dramatiker, dramaturg, litteraturvetare och översättare. Svensk- och finsktalande.
- Annette Arlander: finländsk konstnär, professor och forskare inom performancekonst. Svensk- och finsktalande.
- Jesper Karlsson: finlandssvensk dramatiker, producent och mångsysslare inom teater. Svensk- och finsktalande.

¹⁰⁰. I dessa utdrag saknas översättningen av all svensk text till finska som finns med i verket för läsförståelsen. Detta val är gjort utifrån att avhandlingen är skriven på svenska och i första hand riktar sig till en läsare som förstår svenska. Under arbetet med skådespelare och regissör var det viktigt att all text var översatt till alla språk, så att hela gruppen kunde förstå alla repliker och scenanvisningar.

Flerspråkighetens dramaturgiska och musikaliska konsekvenser

En av de frågor jag hade med mig in i forskningsprojektet var om arbetet med flerspråkig dramatik i sig skulle leda till nya former av dramaturgi eller dramaturgiska modeller. Min forskning utgår inte från någon specifik typ av dramaturgi. Flerspråkigheten och frågeställningarna är applicerbara på verk med olika dramaturgiska modeller och som bygger på olika traditioner – vilket de kommande analyserna av verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* visar. Min konstnärliga praktik är dock präglad av den europeiska och västerländska tradition jag verkar och är skolad inom. Den här texten behandlar endast teori om dramaturgi som utvecklats i Europa och USA.

Inom dramaturgibegreppet innefattar jag, utöver det som rör dramaturgiska modeller och begrepp som vändpunkt, även den dramaturgiska mikronivån: dramatiska situationer, relationer och handlingar samt musikalitet¹⁰¹. Återigen är det ur dramatikerns perspektiv jag betraktar begreppen: hur jag strukturerar och komponerar verkets samtliga element både på en mikro- och makro-nivå. Termer jag använder för att beskriva dramaturgi är komposition och struktur.

¹⁰¹. Det senare hade kunnat frikopplas från dramaturgi-kategorin till en egen, men för att förenkla forskningsprojektet har jag valt att låta dem ingå i samma kategori.

Ett drömspel – Erinran

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas (Strindberg, 1979, s. 225).

Verket *ASIA/ÄRENDE* följer en (traditionell) aristotelisk dramaturgi med en tydlig början, mitt och slut och ett antal dramaturgiska vändpunkter samt identifierbara karaktärer. Det var inget jag strävade efter eller önskade, men ett resultat av arbetsprocessen.

Det blev trots allt en klassisk dramaturgi i verket. Hade andra bilder av ett mer fragmentariskt verk innan jag startade: röster. Men så fort jag skapade ramen: att Tanja blir inlåst i arkivet så hamnade jag väl där. Flerspråkigheten inte något som självklart leder till en annan dramaturgi (AD, 2019-05-05).

Inspirationen bland dramatiska verk var den svenske 1900-tals dramatikern August Strindbergs *Ett drömspel*, vilket tydligt redovisas i verket genom att jag citerar pjäsens förord eller Erinran*.

I linje med drömspelslogiken hade det varit fullt möjligt att skapa en friare struktur. Barbro Smeds definierar drömspelets associativa dramaturgi som ”en helt fri struktur, där både karaktärer och händelser ”förtätas, för-intas, dubblas, speglas, uppgår i varandra och vänds upp och ner” – som i en dröm” (Smeds, 2008, s. 24), och anknyter därmed till Strindbergs förord. Själv försökte han efterlikna ”drömmens osammanhängande men skenbart logiska form” (Strindberg, 1979, s. 225).

I *ASIA/ÄRENDE* finns ett linjärt narrativ, även om berättelsen rör sig parallellt och linjärt i två tidsplan. På så vis är strukturen inte helt fri eller osammanhängande. Däremot kan vissa av karaktärerna sägas stämma in på beskrivningen ovan. I arbetet med verket *UniZona & PolyZona* strävade jag medvetet efter att inte skapa ett linjärt narrativ. I stället utgick jag ifrån musikaliska former som struktur för verket – vilket jag återkommer till.

I relation till *ASIA/ÄRENDE* som har ett tydligt linjärt narrativ och där jag är ’bärare’ av berättelsen så vill jag att det här verket ska innefatta andra röster/eller ha sin uppkomst/ursprung? ur olika röster, inte min egen. Och att det inte har ett tydligt narrativ, A–Ö, Aristotelisk dramaturgi [...] (AD, 2020-04-16).

Mina erfarenheter från tiden före forskningsprojektet visar att ett flerspråkigt verk per automatik inte i grunden behöver avvika från en aristotelisk modell och ett linjärt narrativ. Men de flesta av mina flerspråkiga pjäser – och särskilt *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* – innehåller ett antal gemensamma element eller kännetecken. Flerspråkigheten får dramaturgiska och musikaliska konsekvenser. Om de kan kategoriseras som nya former av dramaturgier är en svårbesvarad fråga, men min undersökning tyder på att flerspråkigheten medför nya strukturer. Det ligger i linje med vad Turner och Behrndt hävdar, nämligen att dramaturgier förändras eftersom människans syn på världen förändras. De menar vidare att utvecklingen av nya dramaturgier är politisk genom att de får oss att se verkligheten med nya ögon (Turner & Behrndt, 2016, s. 7–8). Flerspråkighetsideologin, som genomsyrar flerspråkiga verk, kan anses medföra en ny syn på världen, både på individnivå och samhällelig och strukturell nivå.

Som tidigare sagts¹⁰² kommer jag i stället för begreppet ny dramaturgi använda handlingsanalys genom BSI modellen för att diskutera mina verk då det är mer användbart i relation till min praktik. Mitt dramatiska skrivande är präglad av ett handlingsbaserat sätt att se på dramatik. Handlingsanalysen enligt BSI modellen har länge varit grunden för undervisningen vid Teaterhögskolan i

102. Se kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling”, s. 66.

Malmö (THM), både för skådespelar- och dramatikerutbildningen, så även under min tid som student vid kandidatutbildningen ”Att skriva för skådespelare” (2004-2007), då Erik Rynell var huvudlärare (Rynell, 2008, s. 45). Att lära sig skriva *spelbart*, dvs. med situationer där rollerna har tydliga viljor och konflikter var grunden i min utbildning. För att dessa situationer ska finnas i texten i sig måste de ju skrivas in/fram av dramatikern. Christina Ouzounidis, en av de två första studenterna vid utbildningen, skriver i sin avhandling om begreppet: ”Vi säger spelbarhet och menar handling, vilja, driv, nerv, sväng, bågar, eller kanske precist inskrivna undertexter”(Ouzounidis, 2016, s. 253). Undervisningen vid THM har förstås förändrats sedan jag gick utbildningen, även om idén om handling fortfarande kan sägas vara basen. Men som Ouzounidis skriver behöver detta i sig inte leda till en särskild dramaturgi ”[...] handlingsbaserad spelbarhet implicerar med nödvändighet varken enhetlig berättelse, igenkännbara subjekt eller en viss typ av dramaturgi. Utesluter heller inte litteraritet, poesi, musikalitet” (Ouzounidis, 2016, s. 55). Själv hade jag fram till mitt doktorandprojekt i princip alltid skrivit handlingsbaserad dramatik med ett tydligt fiktivt narrativ¹⁰³, även i mitt arbete med flerspråkig dramatik (som jag påbörjade under magisterutbildningen vid THM), fram tills att jag skrev *UniZona & PolyZona*. Då dessa termer (handlingsbaserat drama och drama utan handling) inte är kopplade till en viss estetik, utan endast baseras på verkets kontext väljer jag att använda dem i relation till verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*. En analys av de två verken utifrån dessa begrepp ger mig nämligen en tydlig uppfattning om vad som kännetecknar dem: ifall de är handlingsbaserade eller inte. *ASIA/ÄRENDE* definierar

103. Pjäserna JaLaDa (2011) och Samlaren (2017) är två undantag.

jag som ett handlingsbaserat drama med ett fiktivt narrativ, och *UniZona & PolyZona* som ett drama utan handling, eller fiktivt narrativ. Detta menar jag har relevans för flerspråkighetens potential i verken. Då en tilltänkt publik (eller den som läser verket) inte kan avläsa kontexten, en tydlig bakgrund, intention eller situation så förlorar ordens semantiska innebörd värde till fördel för dess musikaliska aspekt. Intention kan fortfarande finnas där trots avsaknad av bakgrund: vad karaktärerna försöker göra med sina handlingar (dvs. talhandlingar). Men det är då snarare relevant hur de säger det som de säger än vad de säger. Så är fallet i *UniZona & PolyZona* där mitt enda medel att föra in intention var genom scenanvisningarna: karaktärernas rörelser och riktningar i rummet och scenernas namn, men framför allt genom spelsättsbeteckningarna. Dessa är lånade från musikalisk komposition och betecknar tempo, dynamik och karaktär. Genom beteckningarna skrev jag fram intentionen och det relationella. Som dramatiker Jörgen Dahlqvist¹⁰⁴ framhöll i ett samtal är handlingen att säga: ”Entten tentten”¹⁰⁵ dubbel; det är både en relationell handling och en *musikalisk handling* (J. Dahlqvist. Samtal, 2021-12-24). Även om det fiktiva narrativet upplöses så är den situerade handlingen grunden.

Att som dramatiker skriva in noggranna instruktioner i texten är, enligt Rynell, ett tillvägagångssätt som använts av dramatiker som Beckett för att undvika att texten gestaltas med hjälp av handlingsbaserade skådespelarmetoder, vilket skulle kunna gå emot verkets grundkoncept. I stället för att betrakta detta grepp som ett undvikande av något, menar jag att det utifrån en dramatikers praktik kan ses som ett formmässigt undersökande och sökande

104. Även doktorand vid THM (2022-).

105. ”Entten tentten” är en rad ur den finska ramsan som användes i *UniZona & PolyZona*.

efter ett skrivande som är något annat än handlingsbaserat, dvs. inte har ett linjärt narrativ.

Under workshopparna med *UniZona & PolyZona* blev det tydligt för mig att intentioner som jag ansåg synliga i texten, genom spelsättsbeteckningarna och scenanvisningarna, inte var lika tydliga för regissör och skådespelare. Det tog åtminstone längre tid för arbetsgruppen att få syn på intentionerna än vad jag tror att det skulle ha gjort om verket varit handlingsbaserat, som i *ASIA/ÄRENDE*. I det verket finns också delar där den musikaliska aspekten av språket blir mer framträdande, nämligen i de körpartier som UD-kören och framför allt Skuggkören har. Dessa körer saknar bakgrund (det går inte att utläsa var de kommer ifrån eller vilka de är – förutom i fallet med UD-kören som är kopplade till Utrikesministeriet) och intention (de har ingen tydlig vilja). Detta överensstämmer med vad Ouzounidis skriver om den grekiska kören, nämligen att den ”vanligtvis inte är involverad i konflikten utan representerar folket, fungerar som vittnen, och därmed inte är involverad i förloppet av talhandlingar [...]” (Ouzounidis, 2016, s. 262). Det var när jag skrev in Skuggkören i verket som jag första gången använde mig av spelsättsbeteckningar som instruktioner för hur körpartierna skulle läsas. Därav får deras partier en musikalisk funktion.

Även rytmisering kan, exempelvis hos Beckett, ses som ett sätt att göra det fiktiva narrativet underordnat. ”Rythm and visuality both lessen the element of fictional context, which in its turn lessens the importance of fictional action” (Rynell, 2008, s. 243). Detta pekar på att musikalisering som rytmisering kan vara ett tillvägagångssätt i arbetet med flerspråkig dramatik som inte baseras på bakgrund, situation och intention, dvs. ett fiktivt narrativ. Detta leder in på flerspråkighetens polyvokala, dialogiska och musikaliska potential. Frågan om flerspråkighet för med sig nya former av dramaturgier

återkommer jag till längre fram när kännetecknen för flerspråkighetens dramaturgiska och musikaliska konsekvenser ringas in.

Redan innan jag påbörjade forskningsprojektet 2017 upplevde jag att en viktig och kreativ aspekt av det dramaturgiska arbetet med flerspråkig dramatik är den musikaliska potentialen som har att göra med hur orden på de olika språken kan struktureras och komponeras: rytmik, tempo, språkmelodi, dynamik och kontrast. I magisterarbetet *Att växla och mixa språk* (2012) skriver jag om min pjäs *Hakim & Nadia* i vilken jag använde nordafrikansk arabiska, franska och svenska:

[...] i arbetet med rytmisering av språket inspireras jag bl.a. av artister som använder translanguaging i sin musik, t.ex. Keny Arkana, en rapartist som använder sig av franska, arabiska och spanska i sina låttexter. Eller Cheb Khaled med sin algeriska dialekt: en hybridisering av arabiska och franska. På så vis blev användandet av translanguaging i skrivandet av dialogen både kreativ och lekfull (Hamidi Isacson, 2012, s. 32).

Den musikaliska aspekten blev under forskningsprocessen än mer betydelsefull i och med arbetet med *ASIA/ÄRENDE*, som i sin tur ledde till verket *UniZona & PolyZona*. Den senare är inte en heltäckande undersökning av flerspråkighetens musikaliska potential utan ska snarare förstås som att jag öppnar upp en dörr till framtida konstnärlig praktik och forskning. Det här sättet att arbeta, att komponera ett dramatiskt verk, har likheter med det som kallats *Composed theatre*. Det är ett samlingsbegrepp för de riktningar inom samtida teater som på olika sätt bygger på ett kompositoriskt musikaliskt tänkande för teaterföreställningens olika element. I boken *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*

(Rebstock & Roesner, 2012, s. 326) ger David Roesner och Matthias Rebstock begreppet ett teoretiskt ramverk som sedan fördjupas och presenteras genom presentationer och diskussioner kring en rad scenkonstnärers arbete. Composed Theatre kan överföras till ett dramatiskt skrivande som då innebär att textens dramaturgi skapas och byggs musikaliskt enligt kompositoriska principer.

Musikens terminologi kan tas som exempel på metaforer för att tala om dramaturgi och strukturer ”Inom musiken finns en gammal och känd vokabulär på olika nivåer och inom olika genrer, som betecknar kompositionselement och metoder att komponera” (Smeds, 2008, s. 60). Under arbetet med *UniZona & PolyZona* expanderade min roll som dramatiker och jag valde att betrakta min praktik som ett komponerande i stället för renodlat skrivande. Castagno beskriver den språkbaserade dramatikers praktik som en orkestrering “[...] unlike a single playwright’s voice [...] the new playwright may orchestrate a polyphony of voices across an array of characters” (Castagno, 2012, s. 51). Själv väljer jag termen komponerande som för mig har en tydligare koppling till dramaturgi.

Utifrån tendenser inom amerikansk dramatik under 1990-talet och en grupp språkbaserade dramatiker (*language playwrights*) som t.ex. Len Jenkin, Suzan-Lori Parks och Eric Overmyer har Castagno definierat ett antal kännetecken för vad han betecknar som ny dramatik och strategier för att skriva detsamma (Castagno, 2012, s. 11). *New Playwrighting Strategies (NPS)* erbjuder ett teoretiskt och praktiskt förhållningssätt till karaktär, språk och dramatisk form som utmanar de normer som enligt Castagno varit rådande och baseras på Aristoteles *Poetik* från 325 f.Kr. och dess regler om konflikt, protagonist och karaktärsspecifik dialog (Castagno, 2012, s. 9). Den första upplagan av *NPS* kom redan 2001 och den andra 2012. Båda upplagorna har haft en stark inverkan på många nu verksamma

dramatiker och används inom dramatikerutbildningar inom och utanför Amerika. EU-projektet “EU Collective Plays! (“Collaborative playwriting”) som utgick ifrån Castagnos strategier finansierades av Europeiska Unionens Creative Europe Programme (Castagno, 2020). Genom projektet togs fem s.k. polyvokala pjäser fram som han menar rör sig på skalan mellan postdramatiska och dramatiska i ett “Postdramatic/dramatic continuum” (Castagno, 2020, s. 12). En av de dramatiker som deltog var Tale Næss, som disputerade med avhandlingen *The performative Hybrid Text As a Feedback Loop* 2020. Den behandlar många av de aspekter jag tar upp här, såsom polyvokalitets och hybriditet. Næss menar att resultatet av dessa strategier “is neither a dramatic nor postdramatic play, but instead a variation of an endless number of hybrid forms” (Næss, 2020), vilket ligger i linje med mitt val att inte använda termen postdramatisk för mina verk.

Castagno föreslår ett antal termer och strategier som är nödvändiga för att arbeta utifrån ett nytt förhållningssätt till dramatik (Castagno, 2012). Flera av dem är högst relevanta för mitt arbete med flerspråkig dramatik och har påverkat mitt sätt att se på mina egna verk. Då jag kom i kontakt med Castagnos strategier först efter att jag skrivit både *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* har jag inte aktivt använt dessa i mitt skrivande. Det är först i efterhand som jag kan betrakta verken utifrån detta perspektiv. Några andra av Castagnos nyckeltermerna som kännetecknar arbetet med *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*, om än i olika uträkning, är:

- *Found texts (Grundtexter)* är befintliga verk som kan fungera som källa till ett nytt verk (Castagno, 2012, s. 19).
- *Multivocal characters (Multivokala karaktärer)* samlar en mångfald av talstrategier inom en och samma karaktär, som kan växla mellan olika språknivåer (Castagno, 2012, s. 22).

- *Speech genres (Talgenrer)* är definierade som språk vilka är specifika för en särskild grupp; yrkes- eller kulturella grupper som särskiljs genom språkmönster och rytm (Castagno, 2012, s. 23). (Min översättning av samtliga begrepp).

ASIA/ÄRENDE är, med Castagnos term, baserat på ett stort antal *grundtexter*: dokumentärt material såsom finska byråkratiska dokument från 1930-talet och privata brev på finska skrivna av min gammelmorfar Kaarlo Thurén mellan 1932 och 1937 samt skrivelser av min gammelmormor Hilma Thurén. Dessa grundtexter utgör själva kärnan i verket – det var utifrån dem som jag skrev resten av texten. Detta ledde till att verket innehåller en mängd olika *talgenrer*: det byråkratiska språket som den s.k. UD-kören och UD-chefen talar i kontrast till det språk som karaktären Kaarle använder i sina brev – en slags kombination av ett formellt brev-skrivarspråk och en dialektalt och delvis sönderfallande finska. Förutom det förekommer språkvarieteter som Tanjas rikssvenska medelklassspråk, Eevis svenska med tydlig finsk brytning och Arkivariens finlandssvenska. Arkivarien kan för övrigt sägas vara en *multivokal karaktär* som växlar mellan finlandssvenska och finska – både en nutida och en byråkratisk finska från 1930-talet. Därtill finns Kaarles och NKVD-körens ryska som är en Stalinryska med närmast standardiserade avhumaniserande uttryck¹⁰⁶. På svenska tillkommer Skuggkören – den kör som jag förde in i bearbetningen av verket under 2020 och vars text är ett svenskt eko av en del av den finska dialogen. Med tanke på alla dessa olika talgenrer och grundtexter som verket består av så känns Castagnos

¹⁰⁶. Se mer i kapitel 5 "Politisk potential", s. 202–203.

definition av den dialogiska pjäsen “Language systems interact and collide” (Castagno, 2020, s. 11) högst relevant för *ASIA/ÄRENDE*.

Även *UniZona & PolyZona* utgår ifrån ett antal grundtexter, nämligen befintliga dikter, ramsor och sånger på olika språk. Dessa grundtexter utgör även de olika talgenrer som karaktärerna växlar emellan: högstämda dikter, lekfulla ramsor och starkt ryt-miserade sånger. Samtliga karaktärer kan betraktas som multi-vokala karaktärer som snabbt växlar mellan dessa språknivåer och stilar. Användandet av grundtexter gör att verket relaterar till andra dikter, verk, poeter och kulturer – dessa står så att säga inte ensamma och isolerade. Därav att verket – utöver den interna – kännetecknas av en extärn dialogism i linje med Castagnos definition. “Internal dialogism refers to the play’s capacity to in-teract with itself; external dialogism targets its interaction with the world outside of the play, or with other genres or contexts” (Castagno, 2020, s. 11). *UniZona & PolyZona* kan ses som dialogisk på flera nivåer, då verket helt och hållet bygger på befintliga texter av andra författare, inte av mig. Det är inte min röst som rösterna /karaktärerna i verket använder för att uttrycka sig. Deras ord är inte sprungna ur mitt försök att som dramatiker fånga en viss karaktärs ”röst”, eller ge uttryck för en specifik vilja eller drivkraft, som vanligtvis i mitt skrivande. Castagno beskriver just detta som ett kännetecken för ny dramatik: “Polyvocality breaks down hegemonies that privilege the single playwright’s voice” (Castagno, 2020, s. 12). Dessutom är ett genomgående drag i pjäsen att karaktä-rerna ”lånar”, ”använder” och ”tar över” texter och ord av varandra – gör dem till ”sina egna” för en stund, innan någon annan tar vid. *UniZona & PolyZona* – som rymmer flera olika genrer i form av barn-ramsor, sånger och poesi – kan även betraktas som en hybrid-pjäs, som kännetecknas av kollision mellan olika röster, stilar

och genrer (Castagno, 2012) och är resultatet av ett polyvokalt förhållningssätt, vilket innebär att en mångfald av språkstrategier och källor samexisterar inom en pjäs (Castagno, 2020, s. 22).

Att definiera *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* som dialogiska polyvokala pjäser synliggör verkens kärna: att de är baserade på många olika texter, källor, röster och språk samt språkliga nivåer/stilar, dvs. språkgenrer. Utifrån Castagnos termer kommer jag här ytterligare analysera på vilket sätt de kan definieras som dialogiska. Tabellen nedan pekar på skillnaderna mellan en monologisk och dialogisk pjäs, men listan ska inte läsas som en strikt uppdelning; dessa kännetecken kan vara mer eller mindre tydliga för en pjäs (Castagno, 2012, s. 21).

Monologic:	Dialogic:
Unity	Difference
Linearity	Juxtaposition
Consistent	Hybrid (multiple sources, genres)
Genre tracking	Turns
Integral character	Split or bifurcated characters
Created materials	Found, borrowed materials
Drama	Metadrama
Language reflects culture	Language is a counterpoint to culture
(Castagno, 2012, s.21).	

ASIA/ÄRENDE och *UniZona & PolyZona* befinner sig båda till större delen på den högra sidan av tabellen och kännetecknas av: difference, juxtaposition, hybrid, turns, split or bifurcated characters, found, borrowed materials, language is counterpoint to culture. *UniZona & PolyZona* har inslag av metadrama i prolog och epilog –

när skådespelarna gör entré som sig själva, inte sina rollkaraktärer. *ASIA/ÄRENDE* har däremot inga direkta metainslag.

En mycket intressant upptäckt i arbetet med *ASIA/ÄRENDE* har att göra med det som benämns som “split or bifurcated characters” och som Næss beskriver som: “A character does not need to be consistent or speak with one voice. It can transform, and by that split into a choir of voices [...]” (Næss, 2020). Just det hände med karaktären Vilmas röst när jag förde in Skuggkören i verket 2020 och dessa repliker lästes i kanon: hennes röst blev en kör. I arbetsdagboken skriver jag efter den första läsningen av den nya versionen i Helsingfors:

Vilmas röst splittras i flera ... multipliceras. Här får SKUGG-KÖRENS repliker på svenska i kombination/relation till Vilmas på finska ytterligare dimensioner/funktioner än översättning ... förstärkande dramaturgiskt öppnar upp för att Vilmas berättelse inte är enbart är en enskild individs öde utan många kvinnors öde ... att vänta på någon som aldrig kommer, oviss-heten, bitterheten, kampen (AD, 2020-02-28. Helsingfors).

Detta återknyter också till Strindbergs *Erinran* och beskrivningen av karaktärerna i hans drömspel: att en till synes sammanhållen karaktär utvidgades till en kör som talar ett annat språk är helt logiskt inom denna drömspelslogik. Detta gäller även Eevis röst i de scener då hennes repliker på finska ekas på svenska av Skuggkören. Denna effekt hade delvis kunnat uppnås enspråkigt, men flerspråkigheten förstärker den ytterligare och gör att hennes röst har potential att kommunicera till fler: både finsk- och svensk-talande. Orden splittrad och kluven har dock en negativ klang som kopplad till flerspråkigheten kan associeras till uppfattningar om

att flerspråkigheten i sig skulle föra med sig en splittring inom en karaktär – en idé som relaterar till den ideologiska konstruktionen ”halvspråkighet”. Därför väljer jag istället att använda den bakhti-anska termen *double-voicing (dubbelröstad)* som innebär en internaliserad dialogisering “a concentrated dialogue of two voices, two world views, two languages (Bakhtin, 1981, s. 324). Utifrån det begreppet kan karaktärerna Vilma och Eevi i *ASIA/ÄRENDE* och samtliga karaktärer i *UniZona & PolyZona* sägas vara dubbelröstade. Avslutningsvis konstaterar jag att *UniZona & PolyZona* helt och *ASIA/ÄRENDE* till stor del faller in under definitionen av en dia-logisk och därmed polyvokal pjäs, vilket är den term som jag fort-sättningsvis kommer att använda.

Arbetet med verken innehåller dessutom, i olika grad, alla de komponenter som enligt Trencsényi and Cochrane kännetecknar *new dramaturgy*: “[...] there are three characteristics that gather all these directions under the term new dramaturgy: post-mimetic, interculturalism and process-conscious” (Trencsényi & Cochrane, 2014, s. 12)¹⁰⁷. Det begrepp jag själv valt att använda om mina verk i stället för interkulturalism är transkulturalism som utgår ifrån tanken att kulturer är oskiljaktigt kopplade till varandra på ett komplext sätt.

För att återknyta till frågan om flerspråkigheten har potential att leda till nya dramaturgiska former så menar jag att även om en skriver ett flerspråkigt handlingsbaserat verk med en aristotelisk dramaturgi och fiktivt narrativ så kommer strukturen att förändras i och med flerspråkigheten; den får dramaturgiska och musikaliska konsekvenser. Viktiga kännetecken för det flerspråkiga dramatiska

107. Arbetsprocesserna som diskuteras i Kapitel 3 ”Att skriva och komponera flerspråkig dramatik” kan ses som exempel på liknande kännetecken.

verket är: heteroglossia, polyvokalitet, dialogism, musikalitet, multivokala och eller dubbelröstade karaktärer. Vidare att verket i olika grad baseras på existerande grundtexter och innehåller olika talgenrer samt att arbetsprocessen kännetecknas av dialog och att dramatikers roll expanderas och kan, helt eller delvis, beskrivas som ett komponerande. Även transkulturalism menar jag är ett viktigt kännetecken: både inom verket och för arbetsprocessen.

Flerspråkigheten har också potential att medföra parallella dra-maturgier eller narrativ. Beroende av vems perspektiv eller vilkas perspektiv som dominerar i verket styrs publikens uppfattning av narrativet. I *ASIA/ÄRENDE* är det huvudkaraktären Tanjas perspek-tiv som råder: en karaktär som inte förstår finska. För en person i en hypotetisk publik som inte förstår finska, men svenska, ses och upp-levs berättelsen ur hennes perspektiv: finskan är obegriplig. Men, en person som förstår både svenska och finska upplever inte det samma som Tanja: att var exkluderad. Istället har hen tillgång till hela berät-telsen. Detta skapar parallella narrativ beroende på vem publiken är och dess språkliga repertoar. Som dramatiker har jag ett ansvar att ta hänsyn till detta när jag skriver verket¹⁰⁸ så långt det är möjligt.

Som dramaturg Synne Behrndt menar så synliggörs även be-rättarperspektivet för en publik genom flerspråkigheten. Det blir tydligt att det är Tanjas perspektiv – att inte förstå finska – som är verkets berättarperspektiv (S. Behrndt. Samtal, 2021-05-04).

I *UniZona & PolyZona*, med dess fem språk, är det knappast möjligt att ha en uppfattning om hur kombinationen av språk skulle kunna avläsas och det är inte heller lika viktigt då verket inte har en linjär handling som kommuniceras.

108. Se vidare diskussion i kapitel 7 ”Kommunikativ potential”.

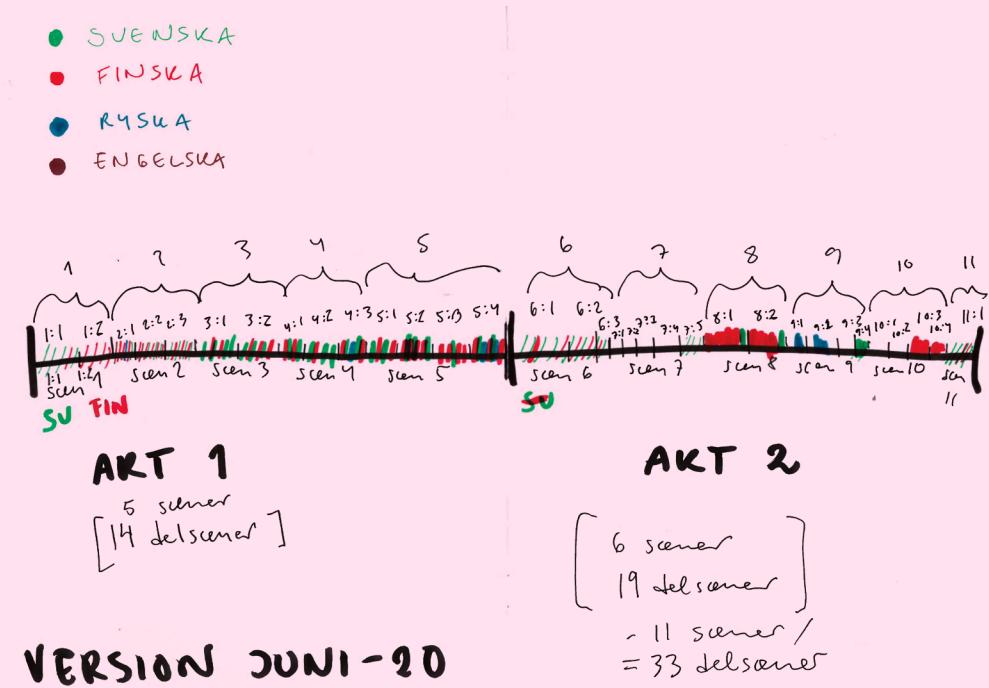


Bild 39: Språk per scen ASIA/ÄRENDE, 2021.

ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen

Fördjupning av konflikt och tematik

Verkets grundpremiss, att protagonisten Tanja inte förstår finska, får konsekvenser för hela dramaturgin. Hennes språkliga repertoar möjliggör och nödvändiggör flerspråkigheten. Om karaktären Tanja hade förstått och talat finska hade inga partier på svenska behövts och verket hade kunnat vara helt finskspråkigt med en liten del på ryska. Nu har verket ("version 2020") i stället följande struktur: en inledande och avslutande scen enbart på svenska (förutom några finska namn), samt tre delscener på svenska (varje scen är i sig indelad i olika antal delscener, se bild 40). I två scener används till största delen ryska. I en delscen används i första hand finska och ryska integrerat, med en mindre del svenska inflikat. Övriga elva av totalt nitton delscener innehåller i olika grad finska och svenska samt en mindre del ryska integrerat. I två delscener använder sig Tanja även av engelska för att försöka kommunicera. Bild 40 var ett sätt för mig att visualisera fördelningen mellan språken i verket.

Grundpremissen – att Tanja inte kan finska – hänger ihop med verkets tema. Tidigt i skrivprocessen skriver jag i arbetsdagboken:

Att försöka förstå sin historia/bakgrund men språket (det förlorade språket) döljer den, omöjliggör förståelsen. Är detta verkets huvudkonflikt? Att vilja förstå men inte förmå på grund av det som ska förstås är på ett språk en inte behärskar. Kampen

för att "erövra"/återerövra språket, sin egen historia, bakgrund. Då blir ju själva flerspråkigheten central för temat: det förlorade språket (finskan) döljer något för Tanja. Hindrar henne från att förstå. Flerspråkigheten får en tydlig dramaturgisk funktion: hindrar/försvårar Tanjas försök att förstå vad som hänt hennes släktingar (AD, 2019-02-13).

Flerspråkigheten i sig knyts på detta vis till ett av verkets centrala teman och kan sägas aktivera konflikten och händelseförloppet¹⁰⁹. En bit in i den första skrivperioden upptäcker jag att hindret behöver förstärkas.

Har jag slarvat med konflikten ... hindren. Trott att det här skulle vara en annan typ av dramatik som inte behöver detta? Tanja vill ta reda på vad som hänt hennes gammelmorfar men hindras av att all information är på finska, och att den är fragmentarisk, att människorna som var med är döda. Då måste jag göra finskan som ett verkligt hinder. Att det krävs något av henne för att förstå: inte bara att allt serveras på guldfat. Inte det att hon blir inlåst i arkivet som är "konflikten": utan att Arkivarien/UD faktiskt kanske inte vill att hon ska få veta. Försöker hindra henne: låser in henne för att hon ska ge upp, inte komma ut med mappen, inte kopiera den, inte förstå, inte få informationen? I så fall vill väl Arkivarien inte översätta/tolka/förklara för henne? Då måste det till något som gör att hon lyckas få översättningen/tolkningen/förklaringen (AD, 2019-02-24).

109. Något jag blev uppmärksam på i ett samtal med Annika Nyman (220504).

ASIA/ÄRENDE Kaarle Vihtori Turunen är ett flerspråkigt drömspel på finska, finlandssvenska, sverigesvenska och ryska som behandlar teman som språkförlust och familjetrauma. De två tidsplanen 2010-tal och 1930-tal flätas ihop, liksom språken.

Verket handlar om TANJA som kommer från Sverige till Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors för att ta reda på vad som hände hennes finska gammelmorfar som försvann i Sovjetunionen under 1930-talet.

I arkivet möter Tanja ARKIVARIEN som blir hennes ingång till det förflutna. Hon möter sina döda släktingar: mormodern (EEVI), gammelmormodern (VILMA) och gammelmorfadern (KAARLE) som alla talar finska – ett språk Tanja inte förstår.

I arkivet finns också UD-KÖREN, UD-CHEFEN och SÄKERHETSPOLISEN som försvårar Tanjas sökande.

Genom släktingarnas egna ord och Utrikesministeriets byråkratiska skrivelser vecklas Tanjas släktingars öde ut: familjen som splittrades och aldrig återförenades. Vilmas kamp för att Kaarle skulle återvända till hemlandet efter att ha rest till Sovjet för att söka arbete, men i stället fängslades som "illegal gränsöverträdare", hamnade i Stalin-regimens Gulagsystem, dömdes för spionage och kontrarevolutionär rörelse och arkebuserades 1938.

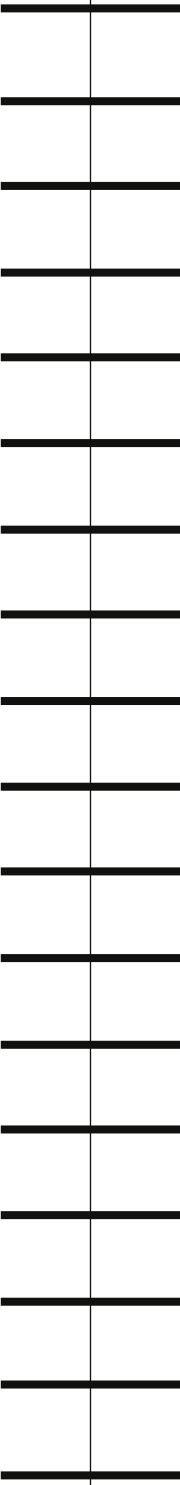
Förutom UD-kören finns ytterligare två kören: NKVD som talar ryska och SKUGGKÖREN som talar svenska.

*Tanja förstår bara årtalen som står i dokumenten men inte innehållet. Hela hennes bild av historien reduceras därmed till anonyma datum, emedan hennes målsättning är att lära känna de verkliga människorna, sina forna släktingar, och därmed återknyta till sin egen historia (Jesper Karlsson, 2019).

Spelet mellan Arkivarien och Tanja om mappen och informationen om hennes släktingar och deras öde startar i scen 1:1, då grundförutsättningen för hela verket presenteras. Ur verket: ”TANJA (med en anteckningsbok) Karle Vitori Turunen. Född åttonde mars nittonhundratvå, Rukolati ...?”. Arkivarien som har tillgång till både svenska och finska rättar hennes uttal av Ortsnamnet. Detta är en av de scener som helt och hållet är på svenska förutom enstaka ord och namn på finska som antyder att det är ett flerspråkigt verk. Här etableras att Tanja inte förstår eller talar finska, men att hon har en relation till språket som hon tidigare försökt lära sig.

Om Arkivarien är ovillig eller åtminstone tveksam till att låta Tanja ta del av mappen och sin historia så är Säkerhetspolisen, som dyker upp i scen 2:2, direkt fientlig. I skrivprocessen bestämde jag mig för att spetsa till grundpremissen och göra det farligt för Tanja att söka svar på sina frågor om släktingarna genom karaktären Säkerhetspolisen. Han använder finskan som ett instrument för makt och vägrar kommunicera direkt med Tanja. Ur arbetsdagboken: ”Öka hotet, faran, hindren för Tanja att ta reda på vad som hände: genom språket och genom SÄKERHETSPOLISEN. Hon behöver vinna över en bundsförvant för att klara sitt ’uppdrag’: att kopiera mappen och ta reda på vad som hände” (AD, 2019-02-26). Språket blir här ett hinder för Tanja att förstå sin egen släkts historia. Detta har betydelse för hela verket då det gör Tanja beroende av andra för att få veta vad som hände släktingarna*.

När Arkivarien och UD-kören gör entré tillsammans med UD-chefen kompliceras situationen för Tanja än mer; UD-körens byråkratiska finska ”valler” över henne i scen 2:2. Hon söker stöd från Arkivarien men utan resultat.



Ur scen 2:2 (version 2019/2020)¹¹⁰



Även i mötet med de döda släktingarna har grundpremissen en avgörande betydelse, något jag reflekterar över tidigt i skrivprocessen.

Att Vilma och Kaarle enbart talar finska främmandegör dem från Tanja. De är släktingar men förstår inte varandra även om de (trots orimligheten i det) möts i samma rum så måste de ha en tolk för att förstå varandra. Förstärker svårigheterna för Tanja att förstå vad som hände dem (AD, 2019-03-06. Oxie).

Det första mötet mellan Tanja och Vilma sker i scen 3:1, då Arkivarien kliver in som tolk mellan de två kvinnorna och tidsplanen.



Ur scen 3:1 (version 2020)



I arbetsdagboken skriver jag om scenen:

Växlingen mellan svenskan och finskan: Tanjas frågor, kommentarer på svenska [...] och Arkivariens översättningar/tolkning från finska till svenska till henne förstärker känslan av att det är ett mysterium/gåta som Tanja försöker förstå: förstärker hennes vilja/drivkraft: att förstå vad som hände sina släktingar.

110. Angivelsen Version 2019/2020 betyder att texten är exakt den samma i båda versionerna. Utragen finns att läsa i sin helhet via QR-koderna.

Ur scen 2:2 (version 2019/2020)

UD-KÖREN *mumlar & viskar*
Kahdentenakymmenentenäkuudentena päivänä tammikuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkolme. Asia: Turunen, Kaarle Vihtori, palautus Neuvostoliitosta. Kuudentena päivänä helmikuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkolme. Asia: Neuvostoliittoon salatein mennyt Kaarle Vihtori Turunen. Kymmenentenä päivänä kesäkuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkolme. Asia: Neuvostoliittoon salatein menneiden palauttaminen. Kolmantena päivänä heinäkuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkolme. Asia: Neuvostoliittoon salatein mennyt K. V. Turunen
Tammikuun kahdentenakymmenente-näyhdeksäntenä päivänä tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkahdeksan. Asia: Neuvostovenäjälle salatein menneen palauttaminen. Ensimmäisenä päivänä helmikuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkahdeksan. Asia: Turunen, Kaarle Vihtori; Loikkari, palautusanomus. Yhdentenätoista päivänä maaliskuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkahdeksan. Asia: Loikkari Kaarle Vihtori Turunen, palautusanomus.
(26:e dagen januari 1933. Årend: Turunen, Kaarlo Vihtori, återlämning från Sovjetunionen. 6:e dagen februari 1933. Årend: Kaarlo Vihtori Thurén som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen. 10:e dagen juni 1933. Årend: Återlämnande av person som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen. 3:e dagen juli 1933. Årend: K. V. Turunen som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen. Januari den 29 dagen 1938. Årend: Återlämnande av personer som via hemliga vägar åkt till Sovjetryssland. 10:e dagen februari 1938. Årend: anhållan om återlämning av överlöpare Turunen, Kaarle Vihtori. 11:e dagen mars 1938. Årend: Anhållan om återlämnande av överlöpare Kaarle Vihtori Turunen.)

Ur scen 3:1 (version 2020)

Vilma dyker upp. Vilma och Tanja är mycket lika varandra.

VILMA *skriver:*
Yhdeksäs kahdetta saapui kortti, että hänet tovereineen siirretään toiseen työpaikkaan, jonka osoitetta ei vielä tietänyt.
(Den nionde februari kom ett kort att han flyttas med sina kamrater till en ny arbetsplats, vars adress han ännu inte känner till.)

TANJA
Gammelmormor? Vilma!
Visste du vad som hänt honom? visste du att han var i ett läger!

VILMA
Mihin he sinua vievät? Vielä kauemmas pois?
Sinun täytyy tulla kotiin, kotiin minun ja Eevin luo. Emme pärjää täällä ilman sinua. Meillä ei ole täällä mitään! Kukaan ei halua antaa minulle töitä nyt kun sinä olet siellä. Kukaan ei halua olla meidän kanssa tekemisissä. Eevi on aina nälkäinen. Hän tarvitsee uudet talvivaatteet. Hän tarvitsee sinua. Me tarvitsemme sinua. Minä tarvitsen sinua.
(Vart tar dom dig? Ännu längre bort? Du ska hem, hem till Eevi och mig. Vi klarar oss inte här utan dig. Vi har inget här! Ingen vill ge mig arbete nu när du är där borta. Ingen vill kännas vid oss. Eevi är alltid hungrig. Hon behöver nya vinterkläder. Hon behöver dig. Vi behöver dig. Jag behöver dig.)

TANJA
Hur klarade ni er? hur klarade du dig helt själv med mormor? Var bodde ni? Arbetade du? Hade ni nån som hjälpte er?

UD-KÖREN *med en röst*
Rouva Vilma Turunen
(Fru Vilma Turunen)

VILMA
Kyllä, minä olen.
(Ja, det är jag.)

Att hon dessutom inte förstår språket förstärker hennes vilja: hon måste kämpa ännu mer [...] Hon behöver andra människor [...]. Arkivarien blir i det här fallet hennes ”allierade”, trots initialt motstånd ... (AD, 2019-03-06. Oxie).

Genom detta språkliga hinder för kommunikation, som flerspråkigheten medför, menar jag att verkets konflikt och tematik inte bara aktiveras, utan även förstärks och fördjupas; den gestaltas genom språken.

Dramaturgiska vändpunkter: förskjutning och fördjupning

En dramaturgisk vändpunkt kan beskrivas som en punkt i handlingen där en gräns överträds och tvingar situationen och dramat att ta en annan riktning. I handlingsbaserad taldramatik med ett linjärt narrativ brukar det röra sig om en konfliktupptrappning mellan karaktärer som eskalerat till en punkt där något nytt måste ske. Vändpunkten kan nås genom en replik eller fysisk handling. Under min analys av *ASIA/ÄRENDE* blev det tydligt att samtliga av de stora dramaturgiska vändpunkterna är sammankopplade med flerspråkigheten. De infaller också tidsmässigt i skilda ögonblick för de olika karaktärerna, beroende på deras språkliga repertoarer, och blir på så vis förskjutna. I och med att vändpunkterna blir utsträckta över en längre tid, menar jag, att de utvidgas och även fördjupas. De avgörande ögonblicken infaller vid olika tillfällen hos de olika karaktärerna och flerspråkigheten för med sig omtag vilket leder till att de fördjupas. I det följande ges de tydligaste exemplen på dessa förskjutna och fördjupade vändpunkter ur

verket i kronologisk ordning. De presenteras utan ljudfiler, då utdragen är relativt korta.

Redan i scen 2:3 bestämmer sig Arkivarien för att översätta dokumenten från finska till svenska för Tanja. Det sker när Säkerhetspolisens och UD-chefen försvunnit och UD-kören lovat att inte avslöja honom – alltså när hotet om repressalier inte finns närvarande fysiskt genom de personer som representerar makten. Detta är en avgörande vändpunkt; den leder till att Tanja får tillgång till sina släktingars öde och till sin historia.

Ur scen 2:3 (Version 2020)
Ingen ljudfil i detta exempel

Dödsbeskedet är en av verkets viktigaste vändpunkter. I följande scen (7:4) berättar Kaarle på finska för första gången för Vilma och Eevi vad som hände honom. Tanja hör men förstår inte – i stället avläser hon situationen utifrån Vilma och Eevis reaktioner. Vid Arkivariens replik på svenska: ”De sköt honom” förstår även Tanja vad som hänt hennes gammelmorfar.

Ur scen 2:3 (Version 2020)

Arkivarien kontrollerar att Säkerhetspolisens gått.

ARKIVARIEN *till UD-kören*
Vihdoinkin pääsimme siitä tyypistä. Antakaa hänen tietää. Mutta tämä jää meidän väliseksi asiaksi.
(Äntligen av med den där typen. Låt henne få veta. Men det stannar mellan oss!)

UD-KÖREN *med en röst*
Tämä jää meidän väliseksi asiaksi.
(Det stannar mellan oss.)

ARKIVARIEN *med dokumentet: till Tanja*
Utrikesministeriet ber generalkonsulatet i St: Petersburg att vidta de åtgärder som ärendet förorsakar.

TANJA
Ärendet?

UD-KÖREN *med en röst*
Asia: Neuvostoliittoon salatein mennyt Kaarle Vihtori Turunen.
(Ärende: Kaarle Vihtori Turunen som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen)

ARKIVARIEN
Turunen, som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen. Hans fru har vänt sig till ministeriet och bett om åtgärder för att få sin man som sjövägen åkte till Sovjetunionen utan pass återlämnad. Hustrun har fått uppfattningen att Turunen vill återvända till sin familj som hamnat i nöd.

◆

Ur scen 7:4 (version 2020)	SKUGGKÖREN <i>med en röst (EXPRESSIVO ACCEL.)</i> //Sanningen du skulle skrivit sanningen Att du skaffat en rysshora gjort henne med barn
VILMA Olen väsynyt hänen valheisiinsa! (Jag är trött på hans lögner!)	
KAARLE Mitä minä sinulle kirjoittaisin? Luuletko että voisin kertoa millaista siellä oli? Kuinka näimme nälkää, kuinka ihmiset kuolivat? Kuolivat nälkään, kylmyyteen, sairauksiin. Suruun! Luuletko että voisin kirjoittaa siitä! (Vad skulle jag skriva till dig? Tror du jag kunde berätta hur det var där? Hur vi svalt, hur folk dog? Dog av hunger, köld, sjukdom. Sorg! Tror du jag kunde skriva det!)	glömt oss glömt Glömt Eevi och mig Glömt mig ♦ Vad skulle jag skrivit Sanningen (Sanningen) Folk dog (Dog) Rysshora (Rysshora) Hunger Köld Glömt (Glömt) Sjukdom Sorg Glömt Glömt mig mig mig
SKUGGKÖREN <i>med en röst (EXPRESSIVO)</i> Vad skulle jag skrivit Vad Tror du jag kunde berätta vi svalt folk dog Dog av hunger köld sjukdom sorg Dog Tror du jag kunde skriva det	KAARLE Ne ampuivat minut. Ryssät ampuivat minut. (Dom sköt mig. Ryssen sköt mig.)

VILMA *Skuggkören överlappande från //*
Totuuden!//Olisit kirjoittanut totuuden! Että olit hankkinut itsellesi ryssähuoran! Pannut hänet paksuksi ja unohtanut meidät! Unohtanut minut ja Eevin!
(Sanningen! du skulle skrivit sanningen! Att du skaffat en rysshora! Gjort henne med barn och glömt oss! glömt Eevi och mig!)

Ur scen 7:4 (version 2020) <i>Ingen ljudfil i detta exempel</i>

I den följande scenen (9:3–9:4) meddelas Kaarles dödsdom – först på ryska, sedan på finska och sedan genom Arkivarien på svenska till Tanja. Detta är enda gången i verket samtliga tre språk används för exakt samma text och vändpunkten blir på så vis förskjuten, utvidgad och fördjupad. Först kommer dödsdomen på ryska vilket ger en kommunikativ effekt genom att *situera* dödsdomen till Ryssland: att det var där den utdelades. Men domen blir obegriplig för alla som inte förstår ryska: lika obegriplig språkligt som innehållsmässigt. När dödsdomen sedan upprepas på finska sker en begriplighetsgörandeprocess inom verket för de finsktalande karaktärerna, medan Tanja fortfarande tror att det går att påverka skeendet genom sin uppmaning till Arkivarien att agera. Processen avslutas med Arkivariens sammanfattning av domen på svenska till Tanja som tar emot informationen utan att förstå dess innebörd eller logik.

Ur scen 9:3–9:4 (version 2019/2020) <i>Ingen ljudfil i detta exempel</i>
--

I följande exempel (scen 10:1) upprepas beskedet om Kaarles dödsdom och död, den här gången är det Tanja som uppmanar Arkivarien att berätta för Vilma. Här handlar det inte om att föra fram informationen i sig – utan att nå fram till Vilma för att hon ska acceptera sanningen. Det här är en av de dramaturgiska och även emotionella vändpunkter i verket där flerspråkigheten är helt avgörande. Tanja, som nu har accepterat att Kaarle sköts, vill få Vilma att förstå och acceptera och därmed upphöra att vänta. Då hon inte kan nå fram till Vilma med svenskan ber hon Arkivarien att framföra budskapet på finska. Arkivarien blir här återigen ”tolk” eller mellanhand mellan de två språken, tidsplanen och kvinnorna. De fyra exemplen visar att flerspråkigheten får konsekvenser för verkets vändpunkter och har potential att förskjuta, expandera och fördjupa dessa.

Ur scen 10:1 (version 2019/2020) <i>Ingen ljudfil i detta exempel</i>

Musikalisk potential

Den musikaliska potentialen av flerspråkigheten synliggjordes för mig tidigt under arbetet med *ASIA/ÄRENDE*, något jag skriver om i arbetsdagboken i mars 2019:

Ur scen 9:3–9:4 (version 2019/2020)	TANJA ()
NKVD-MAN Согласно пятьдесят-восьмой статье – параграфам шесть и девять, за шпионаж собрание и передача государственных секретов и контрреволюционную деятельность, вы приговорены к смерти. (Soglasno pitdesiat-vos'moi stat'ie – paragrafam shest' i deviat', za shpionazh sobiranie i peredacha gosudarstvennykh sekretov i kontrrevoliutsionuiu deiatel'nost, vy prigovoreny k smerti.) (Ni döms enligt paragraf femtioåtta-sex och femtioåtta-nio för spionage, insamling och spridning av statshemlighet och kontrarevolutionär rörelse till döden)	ARKIVARIEN De dömde honom till döden enligt paragraf femtioåtta-sex och femtioåtta-nio för spionage, insamling och spridning av statshemlighet och kontrarevolutionär rörelse. ♦
UD-KÖR Kaarle Vihtori Turunen. Teidät tuomitaan pykälän viisikymmentäkahdeksan-kuusi ja viisikymmentäkahdeksan-yhdeksän mu-kaisesti vakoilusta, valtionsalaisuuksien keräämisestä ja ulkomaille levittämisestä sekä vastavallankumouksellisesta liikehdinnästä kuolemaan. (Ni döms enligt paragraf femtioåtta-sex och femtioåtta-nio för spionage, insamling och spridning av statshemlighet och kontrarevolutionär rörelse till döden)	TANJA Vilma. Du kan sluta vänta. Det är försent. <i>till Arkivarien</i> Du måste säga det till henne. <i>Arkivarien tystar UD-kören</i>
TANJA Vart tar ni honom!	ARKIVARIEN Rouva Vilma Turunen. (Fru Vilma Turunen.)
<i>En NKVD-man för ut Kaarle.</i>	VILMA Kyllä. (Ja.)
9:4	ARKIVARIEN Minun on ilmoitettava teille että miehenne on kuollut. Hänet ammuttiin helmikuun kahden-tenakymmenentenäkolmantena päivänä tuhatyhdeksänsataakolmekymmmentäkahdeksan Jekatrineburgissa. Tässä on kaikki tiedot. (Jag måste meddela att er make är död. Han sköts den tjugotredje februari nittonhundratrettioåtta i Jekatrineburg. Här är alla uppgifter.)
TANJA Stoppa dom! Du måste stoppa dom.	<i>Arkivarien överräcker dokumentet från arkivet</i> ♦

Snarare ett komponerande än skrivande? Komponera de olika delarna, partierna på finska och svenska: infoga, rytmisera, upprepa, dela upp mellan karaktärerna/rösterna. [...] Jag ser möjligheterna att arbeta ännu mer musikaliskt med texten: breven och dokumenten: upprepningar, fragmentisering osv i samarbete med skådespelare och regissör: behöver höra hur det låter för att veta/fatta beslut om hur mycket som ska göras på det viset. Särskilt när det gäller UD-kören: Textpartier som viskas, ropas, upprepas under andras repliker osv. Verkligen använda dem/ betrakta dem som en kör? Musikaliskt. (AD, 2019-03-15).

Ett halvår senare dagen efter en läsning av pjäsen med skådespelarna i Helsingfors skriver jag:

Skrev 'kontraster' i anteckningsboken under läsningen igår: kontraster och dynamik som ett dramaturgiskt verktyg där flerspråkigheten blir ytterligare en del av verktyget. Kontrasterna mellan körens många röster: mummel, rop på finska och de enskilda rösterna och dialogerna. Kontrasterna mellan svenskan och finskans klang och alla nyanser i det: finlandssvenskan, sverigesvenskan, svenskan med finsk brytning, Kaarles finska, den byråkratiska finskan (AD, 2019-09-20. Helsingfors).

Även i slutet av 2019, dagen efter 50%-seminariet, gör jag anteckningar om den musikaliska potentialen:

Den musikaliska aspekten igen: hur deras olika röster sammanvävs, kontrasterar, rytmiserar, hur språken låter: de olika språkmelodierna, rösternas förändring i och med det. Och nu när de läser ryskan mer varierat, nyanserat, så blir den inte bara brutal,

våldsam. Hör plötsligt att deras röster blir ibland ljusare, inte mörkare på ryska (AD, 2019-11-29. Stockholm).

I anteckningarna återkommer ord som ”komponerande”, ”kontrast” och ”rytmisering”. Efter läsningarna med skådespelarna finns även anteckningar om hur språken och de språkliga varieteterna låter, dess klang och hur de kontrasterar mot varandra – som i fallet med ryskan ovan. Ett av de element i verket som direkt visade sig ha stor musikalisk potential var UD-kören som rabblar, viskar, mumlar och ropar fragment ur de byråkratiska dokumenten på finska, ofta samtidigt som Tanja har repliker på svenska (och/eller Tanja och Arkivarien för en dialog på svenska.) Detta bidrar till att skapa tempo och rytmisering i scenen. Det skapar också ytterligare ett lager av röster vilka Tanja och Arkivariens repliker står i relief till, vilket jag kallar för *ljudtextur*. Det kan liknas vid det som Lehman beskriver som textscape: “Text, voice and noise merge in the idea of a *soundscape*” (Lehmann & Jürs-Munby, 2006, s. 148).

I scen 2:3 blir sammanflätandet av finska och svenska det som gör partierna flerspråkiga. Detta får förutom en dramaturgisk/musikalisk funktion även en emotionell – det förstärker Tanjas stress och frustration över att inte förstå – som i följande exempel.

**Ur scen 2:3 (version 2019/2020)**

**Klicka
här!**

Den senare delen av scenutdraget är uppbyggt kring ordet "Etsivä Keskuspoliisi" på finska och "Detektiva centralpolisen" på svenska*. Repetitionen på de båda språken förstärker hotet och kontrollen i båda tidsplanen: Tanjas nutid, genom svenskan, och Vilma och

Ur scen 2:3 (version 2019/2020)

Läsinstruktion: de repliker där det står "FORTS." efter UD-kören läses parallellt med följande repliker.

ARKIVARIEN med dokumentet: till Tanja
Utrikesministeriet ber generalkonsulatet i
St: Petersburg att vidta de åtgärder som
ärendet förorsakar.

TANJA Ärendet?

UD-KÖREN *med en röst*
Asia: Neuvostoliittoon salatein mennyt
Kaarle Vihtori Turunen.
 (Ärende: Kaarle Vihtori Turunen som via hemli-
 ga vägar åkt till Sovjetunionen)

ARKIVARIEN

Turunen, som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen.

Hans fru har vänt sig till ministeriet och bitt om åtgärder för att få sin man som sjövägen åkte till Sovjetunionen utan pass återlämnad. Hustrun har fått uppfattningen att Turunen vill återvända till sin familj som hamnat i nöd.

UD-KÖREN *viskar, mumlar, ropar*
toimenpiteisiin hänen palauttamiseksi
että hän tahtoi palata Suomeen huolehti-
maan puutteeseen joutuneesta perheestään
perheestään

*Det kollektiva elementet, kör-elementet, och det mässande och upprepande draget får (också) en dramaturgisk betydelse, det skapar form och rytm och anknyter dessutom till det antika dramatiska tradition. Arkivariens översättande av körens text ger rollen en karaktär av led-sagare, så som Vergilius för Dante i *Den gudomliga komedin* (Aminoff, 2019).

(åtgärder för hans återlämnande att han skulle vilja återvända till Finland för att ta hand om sin familj som har hamnat i nöd)

TANJA. Dom skulle åka efter, hon och gammelmormor. Dom hade fått pass och allt. Han skrev ett brev att dom inte skulle komma, "kom inte hit", skrev han, "här är inte bra, ni klarar det inte". Tänk om det finns här i mappen!

ARKIVARIEN

Detektiva centralpolisen meddelar att de inte har några tidigare uppgifter om Turunen.

UD-KÖREN *viskar/upp prepar/mumlar/ropar*
Etsivä Keskuspoliisi
Etsivä Keskuspoliisi
 (Detektiva centralpolisen
 Detektiva centralpolisen)

TANJA
Detektiva centralpolisen.

UD-KÖREN *viskar, mumlar, ropar* *Forts.*
Etsivä Keskuspoliisi
Etsivä Keskuspoliisi
 (Detektiva centralpolisén
 Detektiva centralpolisén)

ARKIVARIEN
Säkerhetspolisen. Som var här tidigare.

TANJA
Han den otrevliga? var han från säkerhets-
polisen!

UD-KÖREN *viskar, mumlar, ropar* *Forts.*
Etsivä Keskuspoliisi
Etsivä Keskuspoliisi
 (Detektiva centralpolisén
 Detektiva centralpolisén)

TANJA
Vad hade dom med det och göra?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Kaarles dåtid genom finskan. Den dramaturgiska intentionen att skapa situation, spänning och stegring med hjälp av de två inblandade språken och repetition av vissa ord i scenen fick musikaliska konsekvenser.

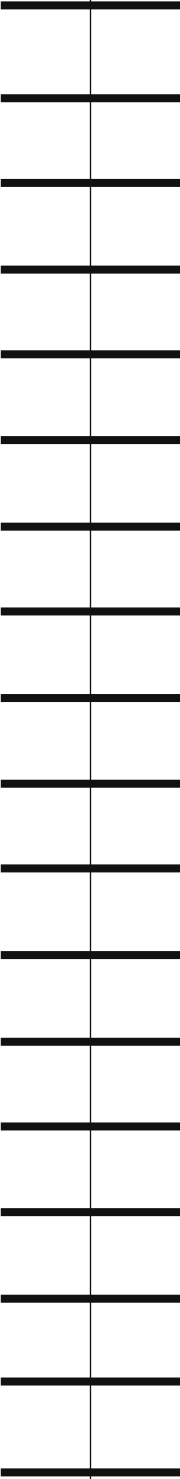
Även den andra kören, Skuggkören, vilken jag förde in i bearbetningen 2020 får en musikalisk funktion i verket. Skuggkören uppstod ur behovet av att tillgängliggöra vissa partier på finska för en icke-finsktalande publik (IFT-publik)¹¹¹.

Upptäckterna jag gjorde i och med läsningen av de bearbetade scenerna rör i första hand inte den kommunikativa aspekten. Det var den som var i fokus, den som var skälet till att jag gjorde bearbetningen. [...] Skuggkören förmedlar aldrig ren information, utan känsla. Det var väl så jag gjorde valen. Reduceringen – bortskalandet av info (AD, 2020-03-25. Oxie).

Intentionen var att Skuggkören aldrig enbart skulle fungera som tolkar utan även skulle tillföra andra aspekter. Tidigt i bearbetningen upptäckte jag dess musikaliska potential.

Hur flerspråkigheten ger en möjlighet som enspråkigheten inte ger: att kunna ’upprepa’ text på båda (alla) språken utan att det blir en ’ren’ upprepning. Variationsmöjligheterna oändliga. På så vis kan en ny struktur skapas: en struktur med omtag, betoningar etc. Skuggkören är en sån upprepning, som inte är en upprepning, något nytt men ändå inte. En stilistisk möjlighet. Att laborera med texten på en mängd sätt för mig som dramatiker. Att ’återanvända’ text (AD, 2020-03-18. Oxie).

111. Se kapitel 6: "Emotionell Potential".



Ur scen 4:2 (version 2020)

Klicka här!

Genom att lyssna till läsningen av partiet ur scen 4:2 framgår dess musikaliska kvalitet: hur upprepandet av vissa ord som ”Häri från” och ”Hem” skapar en viss typ av ljud som initialbokstaven H medför på svenska och hur det påverkar skådespelarnas andning. Även om min analys inte handlar om gestaltningen av texten så visar detta på vilken stor musikalisk potential flerspråkigheten har. Skuggkören får även effekt på verkets karaktärer och struktur.

Den andra funktionen Skuggkören får är att förstärka karaktärerna – eller att ge dem en slags betoning? [...] Skuggkören förändrar ju verkets struktur i sin helhet – inte så att det får en direkt effekt på utvecklingen eller på någon av karaktärerna men det förändrar helt klart strukturen med sina partier [...] (AD, 2020-03-25. Oxie).

Denna betoning av karaktärerna som Skuggkörens partier på svenska tillför har med polyvokalitet att göra. Då deras röster splittas och dubblas blir partiet ytterligare polyvokalt.

Utvidgade ögonblick

Musikaliseringen av språket och texten medförde att verkets dramaturgi förändrades genom den fragmentiserade upprepningen Skuggkören tillför. Det var ett sätt att komma åt den emotionella kärnan i Vilmas, Kaarles och Eevis repliker. Men det var också ett

Ur scen 4:2 (version 2020)

Läsinstruktion: Skuggkören överlappar Vilma vid //: alltså läser parallellt med Vilma så att språken sammanflätas. Instruktioner om hur replikerna ska läsas förekommer också: accelerando – ökande tempo, forte – starkt etc.

VILMA Skuggkören överlappande från // Sinun täytyy päästä nyt kotiin. //Aion saada sinut nyt kotiin. (Du måste hem nu. Jag ska få hem dig nu.)

SKUGGKÖREN med en röst (ACCEL.) //Du måste hem nu Jag ska få hem dig Jag ska få hem dig nu

KAARLE sidokommentar Minun täytyy päästä täältä pois! Sinun täytyy saada minut kotiin! Miksi mitään ei tapahdu! Miksi en saa passiani! Oletko käynyt ministeriössä? Sinun täytyy sanoa niille että auttavat kansalaisiaan! Kaikki me suomalaiset tahdomme täältä pois! (Jag måste häri från! Du måste få hem mig! Varför händer det inget! Varför får jag inte mitt pass! Har du varit hos ministeriet? Du måste säga till dem att hjälpa sina medborgare! Alla vi finnar vill häri från!)

SKUGGKÖREN med en röst (FORTE) Jag måste häri från Du måste få hem mig Varför händer inget Varför

Du måste hem Hem Jag ska få hem dig

SKUGGKÖREN med en röst (CALANDO) Jag måste häri från Varför Varför Du måste få hem mig Hem SKUGGKÖREN med en röst (CALANDO) Forts. Måste Jag ska hem Hem Häri från Du måste Häri från Häri från

s. 11

Människor för

Deras

för

s. 12

Du måste hem nu

Jag

ska få hem dig nu

Få hem dig

nu

Jag måste härifrån

Du

måste få hem mig

Varför

händer inget

Varför

Du måste

Säga till dom

Alla

finns vill härifrån

Bild 40: Anteckningsbok 1(2).

140

sätt att skapa variation så att Skuggkören inte bara upprepade den finska repliken på svenska – vilket jag tyckte skulle bli för långt och tråkigt både för en publik som talar finska och svenska och en enspråkig svensktalande publik. Vidare strävade jag efter att hitta en ny ton, ett annat stilistiskt grepp – ett förhöjt språk som närmar sig det poetiska. Flerspråkigheten erbjöd en möjlighet att återanvända eller upprepa samma text på ett annat språk så att det blir en form av betoning. Språken, i det här fallet finskan och svenskan, i sig gör att det blir en variation. Det ger mig större frihet, mer material att laborera med som dramatiker. När jag förde in Skuggkören i verket så var det ett eget, helt nytt element, men samtidigt i linje med verket, då innehållet/texten redan fanns där.

Genom att 'översatta' Vilma och Kaarles och Eevis repliker tillbaka från finska återgår jag till min ursprungsbeteckning på svenska – den som sedan blev översatt. Alltså synliggöra jag min egen text i detta arbete ... Nyckelord: 'tala i nyckelord' som farfar sa när det var för många som pratade ... En metod i detta. Urskilja det viktiga, nyckelorden som kan kommunicera vad det handlar om, istället för att redovisa alla repliker i sin helhet. Skuggpersonerna/Kör-formen möjliggör det som inte är möjligt i en ren logisk dialog. Fragmentarisering. (AD, 2020-12-12. Oxie).

Reduceringen av Vilmas och Kaarles text, bortrensandet av den eventuella informationen som deras repliker innehåller på finska kan ses i det tidigare exemplet (scen 4:2). I Kaarles finska replik finns frågorna: "Miksi en saa passiani! Oletko käynyt ministeriössä? Sinun täytyy sanoa niille että auttavat kansalaisiaan!" På svenska: "Varför får jag inte mitt pass! Har du varit hos ministeriet? Du måste säga till

dem att hjälpa sina medborgare!". I bearbetningen finns dessa frågor inte med i Skuggkörens repliker, i stället upprepas andra fragment. Liksom i Vilmas replik, där inget stryks utan i stället upprepas. Vilma och Kaarles repliker flätas också ihop i de fyra sista stroferna. Utdraget ur min anteckningsbok (bild 40 och 41) visar hur jag arbetade med detta parti.

I arbetet med att tillgängliggöra materialet för en IFT-publik tillfördes alltså helt nya dimensioner till verket som, enligt mig som dramatiker, berikar det. Det gav också en oväntad möjlighet att använda min svenska "ursprungstext" – dvs. den dialog jag först skrev och som sedan översattes till finska av Mari-Helen Hyvärinen, men som blev "osynlig" i den finska översättningen.

I och med att körens partier har en förhöjd ton, fragmentariserad, upprepande, med fokus på känslorna så tillför detta kanske en annan stil: något poetisk ... De tillför också ett slags mikropaus, som förhoppningsvis inte stoppar flödet, utan skapar mer rum för Kaarle, Vilma, Eevi och Tanja. Här måste en tänka på en iscensättning- att detta ska göras på en scen. Inte läsas i första hand. Att mikropauserna skapar utrymme för scenisk aktion (AD, 2020-02-12. Oxie).

Efter inspelningen av Skuggkörens scener 2022 påpekade Turo Marttila, som läste karaktären Kaarle, just att dessa pauser ur hans perspektiv var möjliga att använda som skådespelare. Det tyder på att en möjlig gestaltning finns inskriven i verket. På vilket sätt detta skulle ta sig uttryck hade ett vidare gestaltsarbete kunnat peka på. Valet av ord som skulle upprepas blev viktigt i skrivprocessen.

s. 12

Du måste hem

Hem

Jag

ska få hem dig

—

Jag måste härifrån

Varför

Varför

Du måste

få hem mig

Hem

—

Måste

hem

Hem

—

Måste

Jag

ska

måste

hem

Hem

Hem

Härifrån

Du måste

Härifrån

Härifrån

Härifrån

Bild 41: Anteckningsbok 2(2).

141

Ur scen 6:2 (version 2020)

(Läsinstruktion: Leggiero betecknar fritt, lätt, luftigt.)

KAARLE
Sitten kun isä tulee niin käymme saaressa
kesällä ja minä opetan sinut uimaan jos et
vielä osaa.
(Sen när pappa kommer åker vi till ön och jag
lär dig simma om du inte redan lärt dig.)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Saaressa! Meidän piti käydä//saaressa!
Sinun piti opettaa minut uimaan! Mutta et
tullut!
(Ön! Vi skulle åka till ön! Du skulle lära mig simma!
Men du kom inte!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGIERO)*
//Vi
skulle åka till ön
Du
skulle lära mig simma
Men du kom inte
//du kom inte

TANJA *överlappande vid //*
//Du kom inte
Du kom inte

KAARLE
Onko sinulla joululoma koulusta?
(Har du jullov från skolan?)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Sanoit että//tulisit! Et tullut!
(Du sa att du skulle komma! Du kom inte!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGO.)*
//Du sa
du skulle komma
//Du kom inte

TANJA *överlappande från //*
//Du kom inte
du kom inte

KAARLE
Hauskaa talvea sinulle ja myös hauskaa
joulua.
(Glad vinter till dig och rolig jul också)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Minä odotin!//Joka joulu minä odotin sinua,
joka kesä. Joka päivä!
(Jag väntade! Varje jul väntade jag på dig, varen-
da sommar. Varenda dag!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGO.)*
//Jag väntade
varje jul
väntade jag
på dig
Varenda sommar
Varenda dag
//väntade jag
på dig

TANJA *överlappande vid //*
//väntade
väntade
väntade



Märker när jag skriver att urvalet av vilka ord jag ska upprepa på svenska får stor betydelse. Vilka ord lyfts fram – betonas. Det går att styra på så vis – göra det till en slags uttolkning av Kaarle och Vilmas, och även Eevis känslor. Alltså när en inte upprepar allt vad de säger utan väljer ut ’nyckelorden’. Vilka är då de? Vad är kontentan av vad de säger. Den känslomässiga kärnan? (AD, 2020-02-12. Oxie).

I följande utdrag flätas finskan och svenskan ihop genom Eevis repliker på finska och Skuggkörens svenska partier som är ett reducerat upprepande av hennes replik. Här arbetade jag med betoningar av frasernas personliga pronomen ”vi”, ”du”, ”jag” och ”dig” genom dess placering i frasen/strofen. Tilltalet antingen inleder eller avslutar varje fras. Även Tanja upprepar här den sista raden av Skuggkörens repliker som ett eko. Det tillför ett slags borttonande av varje parti.



Ur scen 6:2 (version 2020)

Klicka
här!

Den tidigare versionen av scenen (ur version 2019)¹¹² bestod av exakt samma talade text men utan Skuggkörens repliker. I jämförelse med den versionen blir det tydligt att Skuggkörens partier ger större tyngd åt scenen – då den första versionen passerar snabbt hinner den aldrig landa känslomässigt på samma vis som den bearbetade versionen gör. Detta fenomen väljer jag att i stället för mikropaus att kalla för *utvidgade ögonblick*. Det kan jämföras med barocko-

112. Se kapitel 7 "Kommunikativ potential".

perans da capo-arior då tid och handling kan sägas stanna upp och expandera. Ett exempel är arian ”Laschia ch’io pianga” ur operan *Rinaldo* av G. F. Händel. Min inspirationskälla till de utvidgade ögonblicken kan spåras till dessa operor där allt fokus riktas mot det känslomässiga uttrycket och sångarens virtuositet. Att använda ett liknande grepp i dramatiskt skrivande kan vara riskabelt då det kan stoppa flödet och är inget jag tidigare använt mig av i tal-dramatik (däremot i mina operalibretton). Men, närmandet till det musikaliska ledde till detta grepp – även om det inte var medvetet under skrivprocessen.

I nästa exempel upprepar Skuggkören Kaarle respektive Vilmas nyckelord som ”dog”, ”sanningen”, ”rysshora”, ”glömt”. Här använder jag i den sista strofen en ny form för Skuggkören då de växelvis upprepar Kaarle respektive Vilmas tidigare repliker i en slags dialog där deras olika upplevelser och ”sanningar” ställs emot varandra.



Ur scen 7:4 (version 2020)

Klicka
här!

Den musikaliska potential som flerspråkigheten kan föra med sig fick, som exemplen visar, dramaturgiska konsekvenser i form av utvidgade ögonblick. Detta är ett exempel på hur nya dramaturgiska strukturer kan uppstå i flerspråkiga dramatiska verk.

Ur scen 7:4 (version 2020)

Läsinstruktion: Skuggkören överlappar
Vilma vid //: dvs. läser parallellt med Vilma så
att språken sammanflätas. Replikerna inom
parentes läses som ekon av de föregående

VILMA
Olen väsynyt hänen valheisiinsa!
(Jag är trött på hans lögnert!)

KAARLE
Mitä minä sinulle kirjoittaisin? Luuletko
että voisin kertoa millaista siellä oli? Kuinka
näimme nälkää, kuinka ihmiset kuolivat?
Kuolivat nälkään, kylmyyteen, sairauksiin.
Suruun! Luuletko että voisin kirjoittaa siitä!
(Vad skulle jag skriva till dig? Tror du jag kunde
berätta hur det var där? Hur vi svalt, hur folk
dog? Dog av hunger, köld, sjukdom. Sorg! Tror
du jag kunde skriva det!)

SKUGGKÖREN *med en röst (EXPRESSIVO)*
Vad skulle jag skrivit
Vad
Tror du
jag kunde berätta
vi svalt
folk dog
Dog
av hunger
köld
sjukdom
sorg
Dog
Tror du
jag kunde
skriva det

VILMA *Skuggkören överlappande från //*
Totuuden!//Olisit kirjoittanut totuuden! Että
olit hankkinut itsellesi ryssähuoran! Pannut
hänet paksuksi ja unohtanut meidät! Unoh-
tanut minut ja Eevin!
(Sanningen! du skulle skrivit sanningen! Att du
skaffat en rysshora! Gjort henne med barn och
glömt oss! glömt Eevi och mig!)

SKUGGKÖREN *med en röst (EXPRESSIVO ACCEL.)*
//Sanningen
du skulle skrivit sanningen
Att du
skaffat en rysshora

gjort henne med barn
glömt oss
glömt
Glömt Eevi och mig
Glömt
mig



Vad skulle jag skrivit
Sanningen (Sanningen)
Folk dog (Dog)
Rysshora (Rysshora)
Hunger
Köld
Glömt (Glömt)
Sjukdom
Sorg
Glömt
Glömt mig
mig
mig

KAARLE
Ne ampuivat minut.
(De sköt mig.)



UniZona & PolyZona består av ett antal scener/sekvenser med karaktärerna: ALENI, KLANI, RUBNI, PARNI och RITNI, som skiftar i ålder mellan 10–15. De talar en chilensk varietet av spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Karaktärerna leker på en skolgård, utövar maktkamp, förklarar sin kärlek eller icke-kärlek och reciterar dikter.

Karaktärerna växlar mellan att tala unisont, polyfont och i solon och duetter. Texterna är befintliga dikter, sånger och ramsor på spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Texterna är skrivna av: Karin Boye (*Jag vill möta*) Thorbjørn Egner (*Klättermus-visa*), Forough Farrokhzad (*امن از تو میمردم* / *Man az to mimordam*), Miguel Hernández (*Nanas de la Cebolla*), Clarice Lispector (*Saudade*), Elias Lönnrot (*Kalevala*, ur runa 4), Maria Elena Walsh (*El Reino del Revés*) och Pablo Neruda (*Soneto XVII*) samt traditionella folksånger och ramsor.

Verket inleds och avslutas med att skådespelarna som gör karaktärerna kommer in respektive lämnar scenen som sig själva medan de talar fritt med publiken och varandra.

*polyfoni' (grekiska *polyphōnī'a* 'flerstämmighet', av *poly'phōnos* 'flerstämmig', av *poly-* och *phōnē* 'ton', 'ljud'), musik sammansatt av två eller flera självständiga stämmor.

homofoni (av *homo-* och grekiska *phōnē* 'ljud', 'ton', 'röst'; jämför grekiska *homophōnī'a* 'enstämmighet', 'samklang'), term inom musikvetenskapen. (...) (med den underförstådda motsatsen polyfoni).

enstämmighet, *monofoni*, innebär normalt en melodilinje, i motsats till flerstämmighet, flera samtidiga melodilinj

unison [θnɪsu:ˈn] (italienska unisono, av medeltidslat. *unī'sonus* 'entonig', 'enformig' av latin *u'nus* 'en', 'en enda' och *so'nus* 'ljud'), musikterm: i enklang (...) *Unison sång* kallas även enstämmig sång eller allsång.

(Nationalencyklopedin, 2021).

UniZona & PolyZona

UniZona & PolyZona kan, som tidigare sagts, ses som en dialogisk polyvokal hybridpjäs i linje med Castagnos definition. Definitionen synliggör verkets kärna: att det är baserat på många olika texter, källor, röster och språk samt språkgenrer. I analysen synliggör jag den musikalisk potentialen genom att först diskutera verkets struktur utifrån de musikaliska begreppen polyfoni, homofoni och monofoni* samt hur dessa relaterar till flerspråkigheten. Sedan diskuterar jag verket utifrån kompositionsmetoder som repetition, imitation, variation och kontrast/juxtaposition samt ”språkens dubbla musikaliska kvalitet”. Att *UniZona & PolyZona* skulle analyseras av en person kunnig inom komposition tyckte jag var viktigt. Därför tillfrågade jag tonsättaren Daniel Fjellström, även verksam som arrangör och lärare i musikteori. Vi har sedan 2012 arbetat tillsammans med ett flertal föreställningar. Samtliga har, i olika grad, innehållit flerspråkighet och Fjellström är därför väl förtrogen med att arbeta med flerspråkigt material.

Musikalisk komposition som dramaturgi

Det musikaliska förhållningssättet var min uttalade utgångspunkt för arbetet med *UniZona & PolyZona*. I arbetsdagboken skrev jag i starten av arbetet: ”Ramen: olika musikaliska former, som kör, solo, duett, kanon etc.” (AD, 2020-04-16. Oxie). I november hade dessa idéer utvecklats och blivit mer detaljerade: ”Inledning, mitten och

slut är körpartier med alla och däremellan solon och duetter, trio för att variera mängden av röster, språk” (AD, 2020-11-05. Malmö). Efter några månaders arbete formulerade jag det unisona och det polyfona och dynamiken däremellan som utgångspunkt för komponerandet. I arbetsdagboken skrev jag: ”Om alla sekvenser/scener förhåller sig till det unisona och det polyfona – ev. även det homofona, och dynamiken däremellan?” (AD, 2020-11-05. Malmö). Dessa kategorier skrev jag in under scentitlarna. På så vis gjorde jag redan under komponerandet en kategorisering av vilka scener som hörde till vilken kategori. Som titeln *UniZona & PolyZona* antyder har jag även haft en idé om zoner som grund för verket, vilket återkommer i dessa undertitlar ”flerspråkig/enspråkig zon”¹¹³. Jag var intresserad av vilka olika språkliga zoner som skapades. För att visualisera det ritade jag upp dessa, som i exemplet Bild 42.

LEKA 3: HÄNG PÅ!

I scenen skapas enspråkiga parallella zoner. Polyfoni.

I den här scenen (bild 42) pågår svenskan och den chilenska varietetet av spanska samtidigt: svenskan utgör kärnan och spanskan kretsar runtomkring. I den andra scenen (bild 43) pågår samtliga språk parallellt i olika zoner och de är ungefär likvärdiga när det gäller utrymme.

MELLANSPEL: I LOVE YOU!

I scenen skapas en gemensam flerspråkig zon. Polyfoni.

113. ”Språkzoner”, är ett begrepp jag laborerat med (och även ett tag hade som titel för forskningsprojektet) men aldrig integrerat i min forskning.

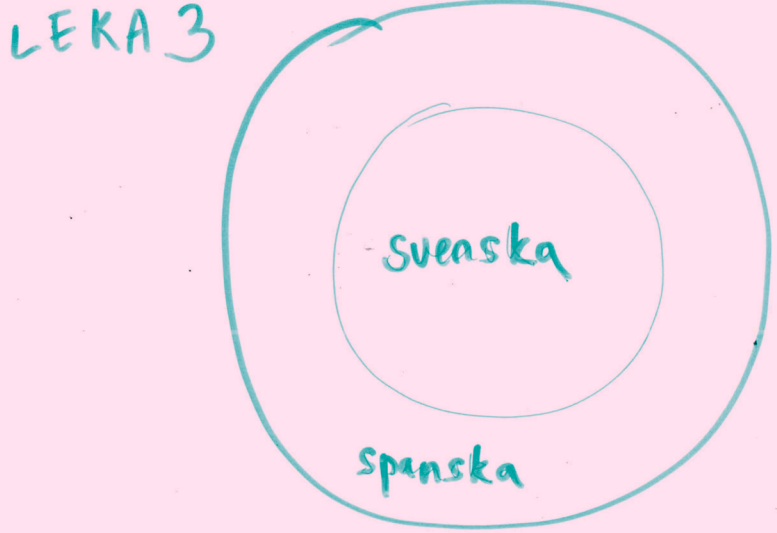


Bild 42: Skiss språkzoner "LEKA 3", 2021.

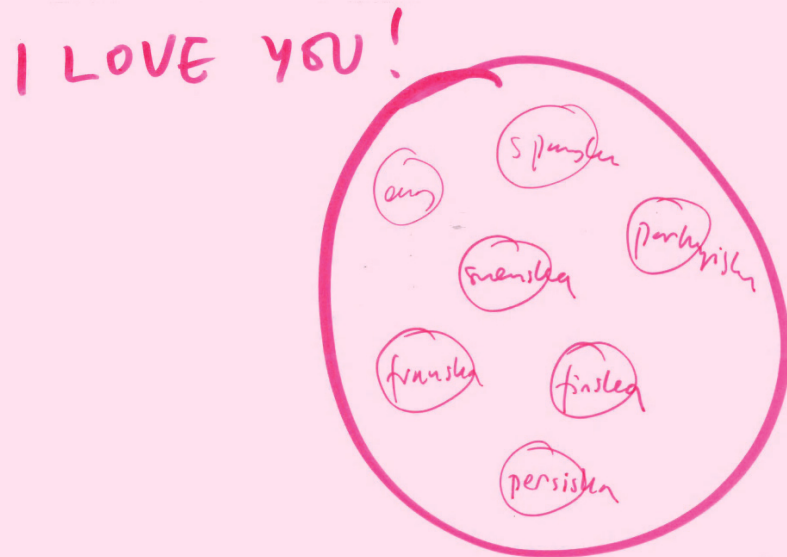


Bild 43: Skiss språkzoner "I LOVE YOU", 2021.

Bild 44: *UniZona & PolyZona* som pärlhalsband, 2021.

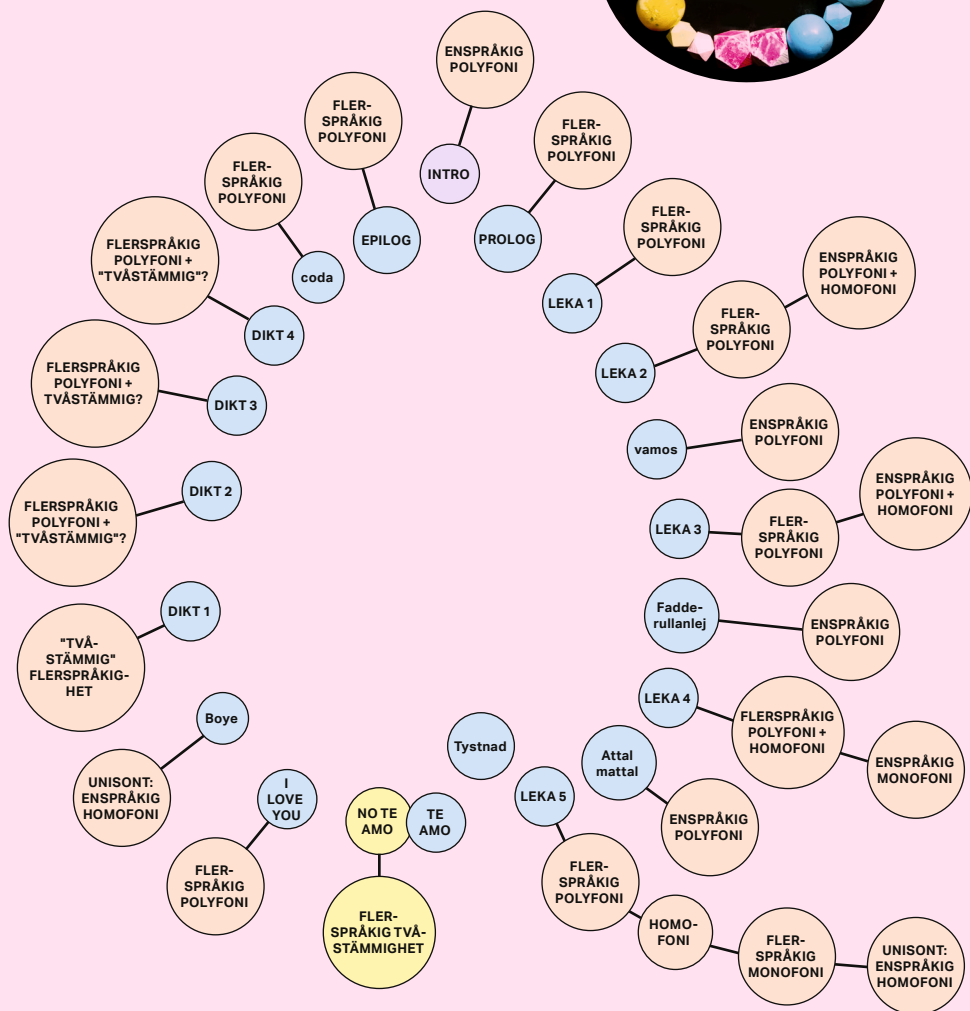


Bild 45: *UniZona & PolyZonas* pärlhalsbandsdramaturgi 1, 2021.

När jag försökt visualisera vad *UniZona* & *PolyZona* har för dramaturgi, om den nu inte kan sägas vara linjär, har jag kommit fram till en pärhalsbandsstruktur (Bild 44).

Den är cirkulär och prolog och epilog (gröna kulor) har samma innehåll. Innan "PROLOGEN" finns "INTROT" – den gula lilla pärlan. Scenerna är sammanfogade, och hänger ihop, men skulle eventuellt kunna byta plats med varandra. De första pärlorna – om vi följer halsbandet medurs – motsvarar scenerna "LEKA 1–5". Jag har gett dem liknande blå färg, men i olika nyanser. Mellan dem finns korta "mellanspel" representerade av de små åttahörniga pärlorna. I mitten kommer de två rosa tvillingarna "TE AMO/NO TE AMO" – som egentligen är en scen. Den följs av den rosa ore-gelbundna pärlan: mellanspelet "I LOVE YOU" och den gula pärlan som är starten inför "DIKTRECITATION 1–4". Dessa scener/sekvenser har jag gett olika nyanser av gult och de hade i princip kunnat placeras i en annan ordning. Sen följer den åttahörniga gula "CODAN", dvs. svansen som följs av den gröna EPILOGEN (som borde avslutas med en liten gul pärla). Bild 44 är ett exempel på hur jag försökt visualisera och tydliggöra verkets komposition. Den digitala versionen (bild 45) visualiserar huruvida scenerna är enspråkiga eller flerspråkiga.

Längre fram i analysen återkommer jag till hur dessa bilder förhåller sig till den musikaliska aspekten*.

När jag kopplar ihop det dramaturgiska/strukturella och det musikaliska tankesättet med flerspråkighet- och enspråkighetsbegreppen, dvs. "pärhalsbandsdramaturgi" med termerna polyfoni, homofoni och det unisona samt flerspråkighet- och enspråkighetsbegreppen kom jag fram till en struktur som syns i bild 46.

De gröna cirkelarna representerar scener (med namn utskrivna), de blå respektive röda cirkelarna markerar om scenerna är

flerspråkigt polyfona eller enspråkigt homofona. Relationen mellan blåa och röda cirklar ger en indikation på hur många scener som är flerspråkigt polyfona (blå) respektive enspråkigt homofona (röda). Verket domineras alltså av flerspråkigt polyfona scener/sekvenser. De homofont unisona scenerna/sekvenserna är endast två. Min utgångspunkt var att arbeta med flera röster som är enstämmiga (unisona) i kontrast till flera röster som är flerstämmiga (polyfona). Det som intresserade mig var det enhetliga, samstämmiga – ett slags konsensus – i förhållande till det spretiga och motsägelsefulla. Dessa begrepp relaterar även till enspråkighet och flerspråkighet. En unison sekvens kan endast bestå av en gemensam röst, dvs. att alla talar med samma uttryck och använder exakt samma text, och även om de använder sig av translanguaging så talas endast ett språk i taget. En polyfon sekvens kan däremot bestå av en mängd röster på olika språk samtidigt.

Polyfona sekvenser

UniZona & PolyZona domineras av polyfona scener/sekvenser – de flesta flerspråkiga. Så även prologen. Redan från början av arbetet hade jag en tydlig kompositionsidé med sekvensen: att de olika språken skulle höras/framträda ”böljande” och skapa en ljudtextur med variation så att de individuella språken kunde framträda vid olika tidpunkter och i kombination med andra språk. I arbetsdag-boken skriver jag efter en av de första zoomworkshopparna 2020: ”Ser/hör en start på verket: en mängd röster som ”bryter fram”: först viskande, mumlande, knappt hörbart för att sen öka i styrka: brytas upp i solon, duetter, trios osv och sedan öka till crescendo” (AD, 2020-06-10. Oxie).

* Pjäsen inleds med en Prolog med en tydlig kontrapunktisk idé - en sorts språklig kanon. Prologen når ett dynamiskt klimax, avbryts och efterföljs av fem lekscener, med både solo- och duopassager, ofta ackompanjerande av friare, repetitiva språkliga bakgrunder/texturer. I kontrast till dessa även unisona inslag. Ytterligare en duo i scenen "Te amo/No te amo", men inte i dialog utan som parallella passager.

Mellanspelet "I Love you": kontrapunkt som leder in i den unisona Uppvärmning. Gemensamt för de fyra "Diktrecitationerna" är att de har ett gemensamt "huvudtema" i Karin Boyes text som avbryts/avleds av en annan text. "Codans" form påminner om prologens, men flerspråkigheten har här blivit närvarande. I "Epilogen" tonar allt bort, framförallt med hjälp av dynamiken (Fjellström, 2021).

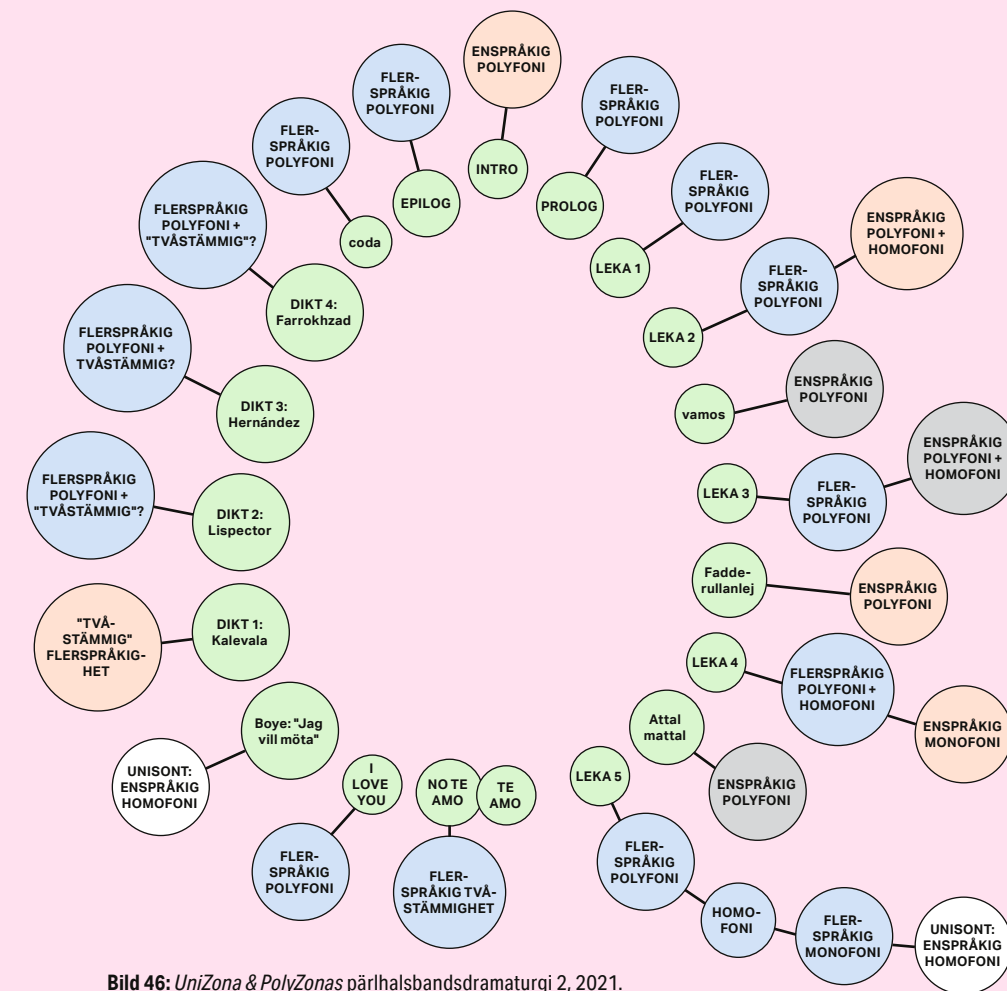


Bild 46: UniZona & PolyZonas pärlhalsbandsdramaturgi 2, 2021.

Scen ”PROLOG: De dolda språken bryter fram” (version 2021)

(Kanonstrukturen finns angiven i texten genom att den karaktär som ska starta under den föregående karaktärens text står angiven med namn efter tredje raden).

RUBNI *Betonande + ”Slarvigt” + Ljust + Ganska snabbt*
x 3
Caballito blanco llévame de aquí
llévame a mi pueblo donde yo nací
tengo, tengo, tengo tu no tienes nada
Kanon: PARNI
tengo tres ovejas en una cabaña
una me da leche, otra me da lana
otra mantequilla para la semana
Levántate Juana y prende la vela
para ver quien anda por la cabecera
son los angelitos que andan de carrera
despertando al niño para ir a la escuela

Rubni fortsätter på maxvolym tills Klani avbryter.

PARNI
Böljande(upp-ner) + Sopranläge + Betonade konsonanter + måttligt snabbt
x 3
jek rooz jek agha khargoshe, resiid be jek
baché moshe.
Moshe parid to sorakh khargoshe goft ahhk!

Vajsta vajsta karet daram man khargoshe
biazaram
Kanon: RITNI
bia az sorakhét biron, nemikhaj mehmooñ?

mamane moshe aghel bod, zane bahosho
kamel bod
jek negahi kard be khargosh goft be bache
mosh

"natars jonam in mehmone khejli khobo
mehrabone"
pas boro pishesh salam kon biaresh khone.

Parni fortsätter på maxvolym tills Klani avbryter.

RITNI
Öppna & långa vokaler + separerade ord + framåt + Ganska långsamt
x
Matkustan ympäri maailmaa
Laukussa leipää ja piimää vaan
Jos mua hiukkasen onnistaa
Kanon: ALENI
Niin uuden ystävän saan

Saavumpa keskelle Ranskan maan
Laukussa piimää ja leipää vaan
Yksin ei tarvitse ollakaan
Kun uuden ystävän saa

Kun sanon ’Päivää’
Hän sanoo ’Bonjour’
Kun sanon ’Päivää’
Hän sanoo ’Bonjour’

Kun sanon ’Päivää’
Hän sanoo ’Bonjour’
Kun sanon ’Päivää’
Hän sanoo ’Bonjour’

Ritni fortsätter på maxvolym tills Klani avbryter.

ALENI
Uppåt på slutet+ Snabbt
x
Me dijeron que en el Reino del Revés
Nada el pajaró y vuela el pez
Que los gatos no hacen miau y dicen yes
Kanon: KLANI
Porque estudian mucho inglés

Vamos a ver cómo
es El Reino del Revés
Vamos a ver cómo
es El Reino del Revés

Me dijeron que en el Reino del Revés
Nadie baila con los pies
Que un ladrón es vigilante y otro es juez
Y que dos y dos son tres

En musikterm som är ihopkopplad med polyfoni och ibland används synonymt är kontrapunkt¹¹⁴. Fjellström skriver i sin analys: ”Pjäsen innehåller genomgående kontrapunktiska inslag¹¹⁵. Särskilt framträdande är kanonidén i Prologen” (Fjellström, 2021).

Kanon, en form inom polyfonin, arbetade vi medvetet med i verkets Prolog. Denna kanon är komponerad så att en karaktär startar och nästa faller in i dess tal vid en given tidpunkt: efter den föregående karaktärens tredje rad. Exakt att det var efter den tredje raden kom vi fram under vårt gemensamma workshopparbete. Språken som introduceras kommer i följande ordning: chilensk varietet av spanska, persiska, finska, chilensk varietet av spanska och portugisiska. På så vis byggs stegvis en komplex ljudtextur upp. Genom denna struktur och dynamikangivelsen ”Tilltagande styrka från så svagt som möjligt till så högt som möjligt (Crescendo PPP → FFF)” ges ett visst utrymme för enskilda röster att framträda i polyfonin.



Scen ”PROLOG:
De dolda språken bryter fram”
(version 2021)

Klicka
här!

Idéen om en böljande ljudtextur var dock svår att genomföra och hade krävt mer detaljerade instruktioner. Kanonstrukturen var en strategi, men jag kom aldrig riktigt åt det jag var ute efter pga. att den röst som främst framträder är karaktären Rubnis. I Fjellströms analys framkommer en liknande tanke:

114. Roesner ser kontrapunkt som en del av vad han kallar ”the musical polyphonic ”grammar” som även inkluderar imitation, ekon, inversion och retrograd (Rebstock & Roesner, 2012, s. 332).
115. ”Polyfonin kan ses som den konstnärligt praktiska tillämpningen av kontrapunkt, och sambandet mellan begreppen är så direkt att de i praktiken kommit att användas som synonymer” (Nationalencyklopedin, 2022).

Ur det inledande ”mumlet” gör dynamiken i Rubnis viskande tillsammans med det ”nya” språket (spanska) att vi på först uppfattar honom som solist, innan kontrapunkten tar vid. I det efterföljande crescendo fram till avbrottet drar jag omedelbart parallell till introduktionen ur Igor Stravinskys ”Våroffer”. Gemensamt för dem båda är den stegrande intensiteten och svårigheten att urskilja enskilda rytmiska mönster, utan allt framstår alltmer som en kakafoni. Hos Stravinsky är det dock mycket exakt instrumenterat och noterat medan det i detta verk finns en större frihet och utrymme för slumpvisa förändringar (Fjellström, 2021).

Från början var min idé att även ”EPILOGEN” skulle utgöras av kanon, men idén gick inte att genomföra då jag ville att alla karaktärer skulle börja på maximal ljudnivå för att sedan tona bort och försvinna helt – därav att enbart Prologen fick formen av kanon.

Direkt efter ”PROLOGEN” följer den första egentliga scenen: ”LEKA 1: Ensamlek”. Som namnet antyder är karaktärerna inte i kontakt/dialog med varandra utan inneslutna i sina egna lek-bubblor eller zoner som jag kallar det i manuset. Rubni och Aleni har samma text, men lyssnar inte till varandra utan framför dem i sina egna zoner. Sammantaget leder detta till en polyfoni med fem skilda stämmor.



Ur scen ”LEKA 1: Ensamlek” (version 2021)

Klicka
här!

Då alla karaktärer talar samtidigt finns inget naturligt fokus i scenen. Spelsättsbeteckningarna var det medel jag hade för att

Ur scen ”LEKA 1: Ensamlek” (version 2021)

(I scenen skapas enspråkiga parallella zoner. Polyfoni.)

En skolgård. Det är rast. Rubni, Parni, Ritni, Aleni, Klani (10 år) börjar leka var och en för sig men samtidigt.

PARNI
Sångbart + Mycket svagt + Ganska snabbt
x 2
Attal mattal totoole, gave Hassan chedjore?
Na shir dare na pestoon, gavesho bordan
Hendestoon
Jek zane kordi beston, esmeshe bezar
Anghezi
dore kolash ghermezi hatchin o batchin jek
pa to var chin.

RITNI
Mjukt + Starkt + Gående
x 2
Entten tentten teelikamentten
hissun kissun vaapula vissun
eelin keelin klot
viipula vaapula vot
Eskon saun piun paun.
Nyt mää lähden tästä pelistä pois

KLANI
Staccato + Mellanstarkt + Långsamt
x 2
Det var en gång en mus
och den musen hette Klas,
och han blev alltid bjuden
när det var stort kalas.
Det bästa som han visste,
det var att lata sig.
Nu tar nog ingen miste:
Det handlar ju om mig.
Faderullanlej.

RUBNI
Vemodigt + Starkt + Gående
Pablito, Pablito,
vamos a Jugar.
No quiero, no quiero
me siento tan cansado.
Marcela, Marcela
vamos a Jugar.
No quiero, no quiero
estoy muy enojada.
Mattias, Mattias
vamos a jugar
No quiero, no quiero
estoy muy apenada.
Camila, Camila
vamos a jugar
Yo sí, yo sí, Yo te acompaño a ti.

ALENI
Graciöst + Mellanstarkt + Ganska snabbt
Pablito, Pablito,
vamos a Jugar.
No quiero, no quiero
me siento tan cansado.
Marcela, Marcela
vamos a Jugar.
No quiero, no quiero
estoy muy enojada.
Mattias, Mattias
vamos a jugar
No quiero, no quiero
estoy muy apenada.
Camila, Camila
vamos a jugar
Yo sí, yo sí, Yo te acompaño a ti.

♦

skapa nyans och variation i polyfonin så att den inte skulle bli en jämntjock ljudmatta ur vilken inget språk hade urskilts. De flesta karaktärer fick dynamikangivelsen ”mellanstarkt” eller ”starkt” för att höras i relation till de andra. Att Parni har dynamikangivelsen ”mycket svagt” gör att hon knappt hörs i förhållande till övriga röster. Fjellström skriver:

Dynamikangivelsen ’starkt’ är den viktigaste musikaliska parametern för att tydliggöra formen i denna och efterföljande lekscener, och den fungerar också som ett viktigt verktyg i maktspellet. Störstmelodisk kvalitethar karaktärsanvisningen ’spökligt’ vilket genast framkallar ett större röstomfång i språket som inte finns i talade repliker (Fjellström, 2021).

Att den här scenen är något svåravläst/svårlyssnad och otydlig (något jag upplevde både under arbetet och i efterhand) har en poäng; karaktärerna leker ensamma och någon dialog kan inte vara möjlig. Däremot skulle en större variation kunnat uppnås om jag gjort scenen längre och förändrat de olika karaktärernas spelsättbeteckningar för att skifta fokus. En intressant aspekt är att polyfonin därmed lämnar större tolkningsutrymme och valmöjlighet för en publik. Roesner menar att: “[...] polyphony – in music – is precisely the technique that strives to afford the listener the choice between concentrating on the connections of voices, their harmony and joint coherence, or focusing on one voice at a time” (Rebstock & Roesner, 2012, s. 333). Vid en iscensättning hade volymen troligtvis fått mindre betydelse då texten hade stått i relation till skådespelarnas sceniska aktioner och gestaltning, vilket skulle påverka scenens skiftande fokus.

Unisona sekvenser: vändpunkter

Det finns två huvudsakliga unisona partier i verket som också kan betraktas som vändpunkter; efter dem måste något nytt ske. Till skillnad från vändpunkten i ett handlingsbaserat dramatiskt verk skapas i denna musikaliska komposition vändpunkterna genom en stegring och klimax av energin som kommer ur ett samlat enhetligt – unisont – uttryck. Dessa partier är enspråkiga och därigenom får enspråkigheten (i kontrast till flerspråkigheten) i kombination med det unisona här en dramaturgisk effekt. Den första unisona sekvensen ”Maktövertagande” infaller i slutet av scen ”LEKA 5”, då samtliga karaktärer framför den finska ramsan *Entten tentten* utifrån samma spelsättsbeteckningar (karaktär + dynamik + tempo): ”storslaget, mycket starkt och långsamt”. Denna sekvens föregås av att alla fem språk hörs samtidigt och med olika uttryck.



Ur scen ”LEKA 5: Maktövertagande”
1(2) (version 2021)

Klicka
här!

Denna unisona sekvens utgör klimax på hela ”leka-partiet”, alltså fem scener och ”mellanscener” (som består av fri improvisation). Efter det infinner sig en tystnad som är inskriven i manuset och verket går in i ett lugnare och intimare parti: den tvåstämmiga ”TE AMO/NO TE AMO”. Karaktärerna blir också plötsligt äldre; i scenanvisningen står att de nu är 15 år i stället för 10 år som i den första scenen. Det skrev jag in för att markera det skifte som sker här. Texterna blir mer avancerade (t.ex. Pablo Neruda och Karin Boye) och kärlekstemat introduceras. Det unisona partiet i ”LEKA 5” kan ses som en vändpunkt för verkets hela första del. Den andra

Ur scen ”LEKA 5: Maktövertagande” 1(2) (version 2021)

RITNI + KLANI + PARNI + RUBNI till Aleni
Rasande + Starkt + Snabbt
Entten tentten teelikamentten
hissun kissun vaapula vissun
eelin keelin klot
viipula vaapula vot
Eskon saun piun paun.
Nyt mää lähden tästä pelistä pois

ALENI svarar
Staccato + Mellansvagt + Långsamt
Attal mattal totoole, gave Hassan chedjore?
Na shir dare na pestoon, gavesho bordan
Hendestoon

RITNI + KLANI + PARNI + RUBNI
Rasande+ Mycket Starkt + Snabbt
Entten tentten teelikamentten
hissun kissun vaapula vissun
eelin keelin klot
viipula vaapula vot
Eskon saun piun paun.
Nyt mää lähden tästä pelistä pois

RITNI + KLANI + PARNI + RUBNI + ALENI
unisont
Storslaget (grandioso) + Mycket starkt +
Långsamt
Entten tentten teelikamentten
hissun kissun vaapula vissun
eelin keelin klot
viipula vaapula vot
Eskon saun piun paun.
Nyt mää lähden tästä pelistä pois

Tystnad. Alla drar sig undan åt varsitt håll,
utom Rubni och Aleni.



Scen ”UPPVÄRMNING” (version 2021)

Rubni, Parni, Ritni, Aleni, Klani samlas i ring och läser unisont: peppar varandra som ett lag inför en fotbollsmatch.

ALLA unisont
Energiskt+ Starkt + Snabbt
Rustad, rak och pansarsluten
gick jag fram
men av skräck var brynjan gjuten
och av skam.

Jag vill kasta mina vapen,
svärd och sköld.
All den hårda fiendskapen
var min köld.

Jag har sett de torra fröna
gro till slut.
Jag har sett det ljusa gröna
vecklas ut.

Mäktigt är det späda livet
mer än järn,
fram ur jordens hjärta drivet
utan värn.

Våren gryr i vinterns trakter,
där jag frös.
Jag vill möta livets makter
vapenlös.

♦

unisona sekvensen är ”Uppvärmning” när alla karaktärer skanderar Karin Boyes dikt *Jag vill möta* utifrån spelsättsbeteckningarna ”energiskt, starkt och snabbt”. Det följer på ett parti av fri improvisation där samtliga karaktärer fortsätter leka med frasen ”I LOVE YOU” på olika språk. Medan det pågår plockar Ritni upp ett papper från golvet och börjar öva på dikten *Jag vill möta* inför en diktrecitation i aulan på en skolavslutning. De andra följer henne en och en tills alla har gått över från ”I LOVE YOU” till Boyes text och uppvärmningen inför diktrecitationen.



Scen ”UPPVÄRMNING” (version 2021)

Klicka
här!

I den här sekvensen rör det sig snarare om en unison uppsamling inför det som ska komma i stället för ett klimax på ett skede som i det förra exemplet ”LEKA 5: Maktövertagande”. Efter uppvärmningen kommer scenerna ”DIKTRECITATION 1–4” då karaktärernas individuella röster kan sägas dubbleras och bli dubbelröstade, vilket den inledande analysen visar. Efter diktrecitationerna går verket in i sitt slutskede. Vändpunkten startar på så vis denna sista del.

Dessa två unisona sekvenser kan betraktas som vändpunkter för verket. Tillskillnad från vändpunkterna i *ASIA/ÄRENDE* är dessa enspråkiga men står hela tiden i kontrast till flerspråkigheten. Det har att göra med verkens respektive komposition: hur språken integreras och om verken bygger på handling eller ej samt musikaliteten. Flerspråkigheten i *UniZona & PolyZona* skapas genom parallella språkzoner dvs. språken pågår samtidigt. I *ASIA/ÄRENDE*, som till största del (förutom körpartierna) består av en dialog mellan karaktärerna, integreras språken i stället. Då *UniZona & PolyZona*

inte bygger på handling/narrativ så krävdes en annan metod för att skapa en vändpunkt och den är kopplad till musikaliteten. Genom kontraster kan dessa vändpunkter komponeras fram. Till exempel markerar det enstämmiga, enhetliga, gemensamma ett avslut på scenerna ”LEKA 1–5” och en start på ”DIKTRECITATION 1–4”. Enspråkigheten kopplas här till enstämmigheten och enhetligheten, samt musikaliskt till tydlighet och enkelhet i relation till det polyfona (flerspråkiga), för att använda Fjellströms ord angående verkets rytm: ”Gehörsmässigt är det genomgående en ganska komplex väv av olika rytmiska strukturer. Det blir särskilt framträdande i de unisona partier som med sin rytmiska tydlighet och enkelhet blir en kontrast” (Fjellström, 2021). För att återknyta till Castagnos term den *polyvokala hybridpjäsen*, så kan de polyfona scenerna i *UniZona & PolyZona* anses vara polyvokala på flera vis; de utgörs av flera (fem) röster, språk och grundtexter. De unisona scenerna kan även de sägas vara polyvokala; de bygger på grundtexterna, utgörs av fem röster – men ett språk. Den flerspråkiga dimensionen kan alltså sägas göra verket ytterligare polyvokalt.

Språk som musik

När jag använder termen ”språk” i min forskning syftar jag på talat och/eller tecknat språk, men innefattar alltså inte alla tecken i en scenkonstföreställning som i semiotisk teori om scenkonst där även kostym, gester, ljus osv. kan benämnas som ”språk”. “Drawing upon linguistic analysis, the first modern theatre semioticians often spoke of the various ‘languages’ utilized in the theatre [...]” (Carlson, 2006, s. 180). Att betrakta andra språk än det rådande majoritetsspråket som ett semiotiskt tecken bland andra i en

scenkonstföreställning är något som jag tagit avstånd ifrån i mitt arbete. Text och ord och dess semantiska innebörd har varit och är centrala i mitt skrivande, på så vis identifierar jag mig med den språkbaserade dramatik som Castagno utgår ifrån “[...] language not only serves to shape the play’s universe and fabricate character, but also provides the primary building blocks of the play itself” (Castagno, 2012, s. 15). Att behandla andra språk än de så kallat legitima som musik vi kan njuta av, gilla eller ogilla, har jag ansett eurocentriskt och reducerande. Att tömma språk på dess mening och låta publiken tolka helt fritt riskerar att spela på språkideologier och eventuella fördomar och förutfattade meningar om språk och därmed förstärka dessa. Denna utgångspunkt, att inte behandla språk som en majoritet av publiken inte förstår enbart som musik utan avläsbar innebörd, står jag fortfarande fast vid. I princip alla mina tidigare pjäser är handlingsbaserade och har ett linjärt narrativ samt en talad text som är betydelsebärande/meningsskapande. Därav att jag inte velat låta andra språk än svenska reduceras till musik och svenskan bli det enda meningsbärande språket i pjäsen som helhet. Arbetet med *UniZona & PolyZona* har utmanat mig själv i denna ståndpunkt, då det är just språkens musikaliska potential som varit fokus. Jag upplevde ett initialt motstånd mot detta. Men, då verket inte bygger på ett linjärt narrativ och inget av språken kan sägas vara meningsbärande, så öppnade formen upp för detta undersökande. Alla språk i verket behandlas av mig som dramatiker som musik, även svenskan. I kommande parti diskuteras hur detta avsteg från mina egna principer konkret gick till.

Språkens dubbla musikaliska kvaliteter

Den subjektiva språkupplevelsen

Språkens musikaliska (specifika) kvaliteter är enligt Fjellström (2021) det som skapar melodiken i verket. Den här musikaliska potentialen som flerspråkigheten medför – hur språken låter – är något jag alltid upplevt som kreativt i arbetet med flerspråkig scenkonst. Men det är något jag haft svårt att närma mig i min forskning, delvis för att jag inte upplevde att jag hade några termer eller verktyg för att undersöka och tala om detta. Tveksamheten till att kategorisera språk utifrån hur de låter/tycks låta har också att göra med det generaliserande och subjektiva i detta sätt att betrakta språk. Det kan tyckas omöjligt att beskriva ett språks specifika kvaliteter eftersom det då krävs att ett språks uttryckssätt alltid skulle vara de samma. Men, ett språk talas alltid av någon, i en specifik situation, av en anledning, vilket påverkar hur språket låter. Det krävs därför en definition av vem som talar, vilket språk, vilken dialekt, sociolekt, kronolekt och i vilken kontext: situation, relation och under vilka omständigheter. I arbetet med *UniZona & PolyZona* var talarna av persiska och den chilenska varieteten av spanska tre personer som lever i Sverige, inte i ett spanskt- respektive persisktalande land. Om det inte specificeras vilken språklig varietet det gäller är det lätt att reproducera stereotyper. Rita Lemi-vaara uttrycker just det i vårt arbete under en workshop: ”Jag är så färgad av hur språket anses vara här [i Sverige], som ”Finskan låter alltid så argt”. Jag tycker själv att det är ett av de rikaste språken” (R. Lemivaara. Samtal, 2021-01-19). Linda Mallik tog upp den musikaliska aspekten av språk i början av vårt samarbete i januari 2021 och presenterade ett antal variabler för språkens specifika kvaliteter. Några av dessa unika drag kan vara:

- tonläge
 - dynamik
 - språkets riktning, dvs. om det går upp, ner, är böljande eller rakt etc.
 - artikulation, dvs. upphackat som staccato, sammanbundet som legato
 - röstklang och "röstkvalitet", dvs. andning, aspiration, användning av nasala ljud, öppna eller slutna vokaler intensitet.
- (L. Mallik. E-postbrev, 2021-01-15).

Utifrån Lindas lista bestämde vi oss för att undersöka språkens specifika kvaliteter med hjälp av texterna i "PROLOGEN" och "EPILOGEN".

Hur kan jag undersöka detta i U&P? Låta samtliga språken ta plats i Prolog o Epilog utan att lägga på karaktär, utan arbeta med språkens respektive kvaliteter. Det är ju de dessa sekvenser går ut på: att låta dessa språk höras i polyfoni. Där flerspråkigheten blir mötet mellan språken, kontraster och paralleller. Om vi undersöker det i workshopen och jag försöker skriva ner notera, hitta rätt termer för de respektive språken (AD, 2021-01-08. Oxie).

Vi undersökte språkens specifika kvaliteter vid den workshop som var vår allra första tillsammans. Dagen därpå skrev jag i arbetsdagboken:

[...] Alla på plats för första gången sen jag startade projektet. I samma rum. Röster och kroppar i samma rum. Språkens karaktäristiska drag: utifrån Lindas lista reflekterar var och en över sina språk för att sedan försöka applicera det på sångtexten

i Prologen – först var och en för sig och sedan i polyfoni. Linda lyssnar och plockar upp vad hon hört, ber dem att förstärka – testa någon annan aspekt (AD, 2021-01-20. Stockholm).

Frågan om vems uppfattning om ett specifikt språk det gällde kom upp under workshopen: det subjektiva eller det yttre örat – och i så fall vems? Vem är det som "avläser"/"avlyssnar" och definierar språket?

[...] även om vi/jag har fokuserar på Talarens subjektiva upplevelse, så är frågan huruvida det finns något sådant "rent" subjektivt eller huruvida vi alltid är påverkade av omgivningens uppfattningar. Ahmed: känslor kommer utifrån och rör sig inåt, uppfattas till slut som "naturliga". Internaliserat förtryck. Rita pratar om hur svenscars uppfattning om finskan som "hårt" påverkar henne så att hon inte kan separera det från sin egen uppfattning (AD, 2021-01-20. Stockholm).

Dessa var de spelsättsbeteckningar som skådespelarna i dialog med Linda själva valde utifrån hur de definierade "språkens specifika kvaliteter":

- Alejandra (om den chilenska varieteten av spanska)
/Uppåt på slutet + Snabbt /
- Ruben (om den chilenska varieteten av spanska)
/Betonande + "Slarvigt" + Ljust + Ganska snabbt/
- Parwin (om persiskan) */Böljande (upp-ner) + Sopranläge + Betonade konsonanter + måttligt snabbt/*
- Klas (om portugisiskan) */Nasalt + Legato + Lättsamt/ oväntat/Upp-Ner + Gående/*

- Rita (om finskan) /Öppna & långa vokaler + separerade ord + framåt + Ganska långsamt/ (Arbetsdagbok, 2021-01-19).

Det rör sig alltså mindre om karaktärsangivelser ("slarvigt" och "lättamt") och mer om tempo ("snabbt", "ganska snabbt", "gående", "ganska långsamt") som samtliga har angivet, och även om språkets riktning ("uppåt på slutet", "böljande", "upp-ner"). De här termerna som, förutom tempoangivelserna, alltså inte är befintliga spelsättsbeteckningar utan våra egna ord använde jag, efter en diskussion med Linda, i "PROLOGEN" och "EPILOGEN". Det var ett sätt att försöka arbeta med språken och dess specifika kvaliteter i dessa två partier. På så vis eftersträvade jag att de olika språken (finska/chilensk spanska/persiska/portugisiska) skulle kontrastera – eller i alla fall höras i relation till varandra. Genom kanonformen (och instruktionen "accelerando från så tyst som möjligt till så högt som möjligt") försökte jag skapa utrymme för de individuella språken i korta sekvenser. I de övriga scenerna har jag inte "gått med" språkens specifika kvaliteter så som vi definierade dem i det här arbetet, utan valt beteckningar utifrån andra parametrar. Det har snarare handlat om att nyansera genom att skapa variation och kontrast både mellan språken/rösterna och hur de gestaltas i de olika scenerna så att inte ett språk alltid framförs som t.ex. "böljande", "slarvigt" för att inte spå på ev. stereotyper.

När jag lyssnar på inspelningen av verket kan jag urskilja några av de specifika kvaliteter skådespelarna formulerade: Ritas långa vokaler, Parwins uppåtgående riktning och sopranläge. Resten försvinner till stor del i den gemensamma ljudtextur som skapades av deras röster. Det hade, som tidigare sagts, behövts en större variation mellan rösterna för att de olika språkens specifika musikaliska kvaliteter skulle ha framträtt.

Fonetiska kännetecken

Genom att tala om ett språks specifika fonetiska kännetecken i stället för dess karaktär, tempo och dynamik undviks delvis problematiken med det ev. generaliserande i att tala om språks kvaliteter. För naturligtvis existerar vissa fonetiska kännetecken för varje språk, även om de säkert varierar beroende på dialekt och sociolekt. Kent Olofsson, tonsättare och professor i scen inom om rådet koncept och komposition, föreslog i ett samtal 2021 att detta kunde benämnas för *språkens dubbla musikaliska kvaliteter*, dvs: dels den subjektiva upplevelsen av ett språks karaktär, dels det fonetiska – de faktiska språkljuden (K. Olofsson. Samtal, 2021-08-07). Utifrån det har jag i analysen av scenen ”TE AMO/NO TE AMO” och ”PROLOGEN” fokuserat på några enkla fonetiska parametrar: vokaler och konsonanter. Vad jag kan analysera är hur de respektive språken låter i inspelningen av detta verk. ”TE AMO/NO TE AMO” är en duoscen men duon görs enligt Fjellström: ”inte i dialog utan som parallella passager” (Fjellström, 2021). Scenen kan sägas vara den mest komplexa kompositionen i verket, och var också den scen som jag och skådespelarna Ruben Lopez och Alejandra Goic hade mest tid att utveckla under våra workshoppar. Även om jag komponerade den på pappret (uppdelat i åtta delar) så var det under vårt gemensamma arbete som scenen fick sin slutliga komposition. Scenen bygger på translanguaging: karaktärerna använder svenska och (chilensk) spanska integrerat, utan att markera att eller när de övergår till de respektive språken. Den bygger även på grundtexten *Soneto XVII* av Pablo Neruda som har ett litterärt språk – dvs. en specifik språkgenre. Karaktärerna Aleni och Rubnis texter vävs här ljudmässigt ihop. Att läsa texten i manuset ger därför inte en uppfattning om hur den låter. Därför föreslår jag att läsaren börjar med att lyssna till inspelningen.

Scen "TE AMO/NO TE AMO: DUO" (version 2021)

ALENI + RUBNI (15 år) samtidigt, men ej i dialog. De befinner sig i olika "zoner".

1. **ALENI**
börjar före Rubni
långsamt + mjukt+ starkt

4. **Te amo**
Jag älskar inte dig
Älskar
Inte
Dig

1. **RUBNI**
startar efter Aleni
långsamt + mjukt+ starkt
Te amo
När du kommer in genom dörren ska jag
säga
Jag älskar dig!
No te amo como si fueras rosa de sal, topacio
O fleche de claves que propagan el fuego:

4. **RUBNI**
avtagande hastighet + oroligt + mellanstarkt
När du kommer in genom dörren ska jag
säga
Te amo como la planta que no florece y lleva
När du kommer in genom dörren
Ska jag säga
()
Ska jag säga
()
Te amo como la planta que no florece
()
Como la planta que no florece?

4.



Scen "TE AMO/NO TE AMO: DUO"
(version 2021)

**Klicka
här!**

I analysen fokuserar jag på de för scenen centrala fraserna "Te amo" och "Jag älskar dig" samt "No te amo" och "Jag älskar inte dig". Vad som framträder är språkens olika meningskonstruktioner och längden på dessa fraser i scenen. Svenskan kräver i detta fall ett ord mer för att uttrycka samma sak som spanskan. Det var en viktig aspekt av hur jag kunde skapa tempo med spanskan, medan svenskan stannade upp flödet. Rubni upprepar t.ex. "Te amo" mer än tio gånger (exklusive Neruda dikten) medan han enbart säger "Jag älskar dig" vid tre tillfällen. Aleni upprepar "No te amo" ca femton gånger och "Jag älskar inte dig" endast tre gånger. De svenska fraserna får på så vis större emfas medan de spanska skapar flöde, tempo och rytm. Om jag i stället lyssnar till dessa fraser med fokus på hur vokaler uttalas (inte dess stavning) så innehåller båda språken vokalen E, A och Å, och svenskan innehåller vokalen Ä, som inte existerar på spanska. Denna vokal förekommer återkommande i scenen i orden SÄGA, STÄNGER, VÄNDER och så förstås i ordet ÄLSKAR. Vad gäller det fonetiska kännetecknas spanskan av den enklaste ljudstrukturen bland de romanska språken: "Antalet vokaler är fem: *i, e, a, o, u*. Ingen skillnad finns mellan långa och korta vokaler" (Nationalencyklopedin, 2021). Bland de europeiska språken särskiljer sig svenskan bl.a. genom distinktionen mellan korta och långa vokaler som är betydelseskiljande. Distinktionen mellan rundade och orundade vokaler är också specifik för svenskan, som t.ex. i orden: "*lida–lyda, leda–löda, bära–böra*" (Nationalencyklopedin, 2021). Så här ser vokalstrukturen ut i fraserna "Te amo", "Jag älskar dig", "No te amo" och "Jag älskar inte dig":

$$tE \text{ AmO} (tE \text{ Am}\text{\AA}) = E A \text{\AA}$$
$$jAg \ddot{A}lskAr \, dlq \, (jAg \ddot{A}lskAr \, dEj) = A \ddot{A} A E$$
$$nO \text{ } tE \text{ } AmO'' \text{ } (n\text{\AA} \text{ } tE \text{ } Am\text{\AA})? = \text{\AA} \text{ } E \text{ } A \text{ } \text{\AA}$$

$JAq \ddot{A}l skAr IntE dIq''$ (jag älskar inte dej) = A $\ddot{A}$ A I E E

De svenska fraserna innehåller alltid en vokal mer än spanskan, och ett "I" som inte förekommer i de spanska fraserna. När det gäller konsonanter så finns i spanska ingen skillnad mellan långa och korta konsonanter. I svenska finns ett antal speciella konsonanter, som t.ex.: "p, t, k är tonlösa och uttalas särskilt i början av ord med aspiration (h-efterslag) b, d, g uttalas tonande, utan aspiration" (Nationalencyklopedin, 2022). När det gäller konsonanter så innehåller fraserna ur "Te amo/No te amo":

$$Te\ aMo\ (Te\ am\text{\AA}) = T\ M$$

JaG äLSKaR DiG (Jag älskar dej) = J G L S K R D J

$$No\ Te\ aMo\ (Nå\ te\ amå) = N\ T\ M$$

JaG äLSKaR iNTe DiG (jag älskar inte dej) = J G L S K R N T D

En stor skillnad mellan de båda språken framkommer i dessa specifika fraser: de svenska meningarna består av sex respektive sju konsonanter mer än spanskans. Dessutom ligger dessa konsonanter i ordet ÄLSKAR ihop i ett kluster: LSK. Dessa specifika fonetiska och klangliga kvaliteter för spanskan respektive svenskan har stor betydelse för hur scenen låter. Detta är en musikalisk potential som flerspråkigheten har, men som jag i det här arbetet inte fokuserat på.

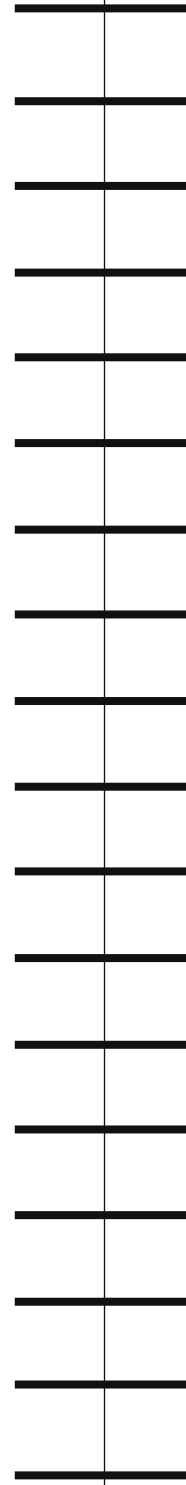
This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins or other markings on the paper.

142

This image shows a full page of white paper with ten horizontal dashed lines, typical of primary school handwriting practice paper. The lines are evenly spaced and extend across the entire width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

142

142





Scen "LEKA 5: Maktövertagande"
2(2) (version 2021)

**Klicka
här!**

Att skapa rytm genom upprepning är möjligt även med en enspråkig text men flerspråkigheten ger möjlighet till större variation då det inte enbart är olika röster/texter som läggs på varandra utan även olika språk.

Repetition för att skapa solo och ackompanjemang

Fjellström beskriver repetitionen som central i *UniZona & PolyZona*:

Upprepningen av ord, fraser och meningar är en viktig parameter i detta verk, och många gånger används det för att skapa en bakgrund och ett sammanhang till en överliggande solistisk insats (jämför melodi och ackompanjemang inom musiken) (Fjellström, 2021).

Detta skulle jag säga är genomgående för hela kompositionen av *UniZona & PolyZona*: att ett språk utgör "melodin" och får en solo-position medan de andra språken/rösterna genom upprepningar av texterna/fragment av texterna ackompanjerar. På så vis skapas ett djup – ett lager av röster, språk, texter i verket: en ljudtextur. Att skapa ljudtextur är inte något jag haft som en medveten metod

RITNI
*Mjukt/Ljuvt/Behagfullt + Starkt + Mycket
 långsamt (acc.) Forts.*
Entten tentten teelikamentten

RITNI: hissun kissun vaapula vissun
 KLANI: hissun kissun vaapula vissun
 RITNI: eelin keelin klot
 KLANI: eelin keelin klot
 RITNI: viipula vaapula vot
 KLANI: viipula vaapula vot
 RITNI: Eskon saun piun paun
 KLANI: Eskon saun piun paun
 RITNI: Nyt mää lähden tästä pelistä pois
 KLANI: Nyt mää lähden tästä pelistä pois

◆

– det har skett intuitivt och det först i efterhand har jag uppmärksammat det. Däremot förde Linda in termen ackompanjemang som en arbetsmetod under repetitionerna, särskilt när det handlade om de fria improvisationerna. I arbetsdagboken i mars 2021 skriver jag: "I vissa scener är det två som har duo och de andra ackompanjerar – de skapar ett rum åt de två som står i fokus" (AD, 2021-03-24. Stockholm). Detta rumsskapande som flerspråkigheten medför menar jag är en av dess potentialer. Särskilt i dramatik som inte är handlingsbaserad kan dessa rum eller zoner (för att återknyta till den idén) fungera som situationer – som ger bakgrund och sammanhang. Det fungerar även fokusriktande: "Kombinationen av röster/språk- om en leder och de andra kompar eller två har en duo och övriga kompar. Om det är helt fokus på solot – och de övriga är tysta – det skapar en annan koncentration/stämning (vad är rätt ord?) än om alla "håller på med sitt" (AD, 2021-04-27. Malmö). Under våra workshoppar och delvis även repetitioner arbetade jag på att fördjupa dessa lager, t.ex. i mellanspelet "I LOVE YOU". Under en repetition i mars 2021 hörde jag att den ljudtextur som skapades var för tunn. I arbetsdagboken skriver jag: "Hör det nya mellanspelet "I love you" för första gången. Det blir lite tomt – replikerna hänger för sig själva. Föreslår att de alla fortsätter med sina repliker tills nästa för att skapa det där rummet (AD, 2021-03-24. Stockholm)". Detta arbetssätt: att komponera i stunden med skådespelarna var en metod jag upptäckte under arbetet och som jag i framtida arbeten kommer använda mig av och fördjupa. Det kan ses som en del av den expanderade praktiken.

Ett exempel på hur jag använt upprepningar för att skapa ett ackompanjemang till en "solist" är i scen "LEKA 2: Leka tillsammans" där det i stället för en solist finns två: Aleni och Rubni. Markeringen "x" efter Klani, Parni och Ritnis spelsättsbeteckningar betyder att

dess textpartier upprepas så länge som Rubni och Alenis texter pågår, som t.ex.:

PARNI

Vemodigt + Mellansvagt + Snabbt

X

Attal mattal totoole, gave Hassan chedjore?

Att karaktärerna upprepar exakt samma textutdrag hörs i inspelningen tydligast när det gäller Ritnis upprepning av ramsan *Entten tentten*.



Ur scen "LEKA 2: Leka tillsammans"
utdrag 1(2) (version 2021)

**Klicka
här!**

Fjellström skriver om scenen: "Repetitionen och *imitationen* är i denna och andra scener (och även i verkligheten!) en viktig både språklig och musikalisk parameter. Dynamiken som går från starkt till svagt i övriga stämmor hjälper till att förstärka och framhäva de solistiska inslagen" (Fjellström, 2021). Imitation är, som han påpekar, ett viktigt element i scenerna "LEKA 1–4", bland annat i slutet av "LEKA 2": då karaktärerna Klani (och till slut även Parni och Ritni) imiterar eller ekar Aleni och Rubnis repliker: "vamos a jugar".

**Ur scen "LEKA 2: Leka tillsammans"
utdrag 1(2) (version 2021)**

(I scenen skapas gemensamma enspråkiga parallella zoner. Polyfoni.)

Rubni och Aleni tystnar kort innan de börjar leka i dialog.

*Parni, Ritni, Klani lyssnar till Rubni och Aleni,
men fortsätter samtidigt sina egna lekar
("Vad gör de?").*

RUBNI
Mjukt + Mellansvagt + Långsamt Forts.

Pablito, Pablito,
vamos a Jugar.

ALANI
Uttrycksfullt + Mellanstarkt + Snabbt Forts.
**No quiero, no quiero
me siento tan cansado.**

RUBNI
Marcela, Marcela
vamos a Jugar.

ALENI
No quiero, no quiero
estoy muy enojada.
Uttrycksfullt + Starkt + Snabbt Forts.
Mattias, Mattias
vamos a jugar

RUBNI
Mjukt + Svagt + Långsamt Forts.
No quiero, no quiero
estoy muy apenada.

ALENI
Camila, Camila
vamos a jugar

RUBNI + ALENI
Yo si, yo si, Yo te acompaño a ti.

Parni, Ritni, Klani lyssnar till Rubni och Aleni, men fortsätter samtidigt sina egna lekar ("Vad gör de?").

PARNI
Vemodigt + Mellansvagt + Snabbt
x

Attal mattal totoole, gave Hassan chedjore?
Na shir dare na pestoon, gavesho bordan
Hendestoon
Jek zane kordi beston, esmesho bezar
Anghezi
dore kolash ghermezi hatchin o batchin jek
pa to var chin.

RITNI
*Oroligt + Avtagande styrka från starkt till
 svagt + Långsamt*
 x

Entten tentten teelikamentten
hissun kissun vaapula vissun
eelin keelin klot
viipula vaapula vot
Eskon saun piun paun.
Nyt mää lähden tästä pelistä pois

KLANI
 "Spökande" + Mellanstarkt + mycket långsamt
 x

Det var en gång en mus
och den musen hette Klas,
och han blev alltid bjuden
när det var stort kalas.
Det bästa som han visste,
det var att lata sig.
Nu tar nog ingen miste:
Det handlar ju om mig.
Faderullanlej.

◆

Ur scen ”LEKA 2: Leka tillsammans”
– utdrag 2(2) (version 2021)

I scenen skapas gemensamma enspråkiga parallella zoner. Polyfoni.

Rubni och Aleni tystnar kort innan de börjar leka i dialog.

Parni, Ritni, Klani lyssnar till Rubni och Aleni, men fortsätter samtidigt sina egna lekar (“Vad gör de?”).

RUBNI Mjukt + Mellansvagt + Långsamt Forts.
Pablito, Pablito,
vamos a Jugar.

ALENI Uttrycksfullt + Mellanstarkt + Snabbt Forts.
No quiero, no quiero
me siento tan cansado.

RUBNI
Marcela, Marcela
vamos a Jugar.

ALENI
No quiero, no quiero
estoy muy enojada.
Uttrycksfullt + Starkt + Snabbt Forts.
Mattias, Mattias
vamos a jugar

RUBNI Mjukt + Svagt + Långsamt Forts.
No quiero, no quiero
estoy muy apenada.

Rubni och Aleni leker i dialog. Parni, Ritni, Klani vill nu också vara med och hakar på Rubni och Alenis lek, en i taget.

ALENI
Camila, Camila
/vamos a jugar

RUBNI + ALENI
/Yo si, yo si, Yo te acompaño a ti.

KLANI Ilskefullt + Starkt + Snabbt
Samtidigt med RUBNI + ALENI:
/Vamos a jugar
Följer RUBNI och ALENI:
/Vamos a jugar
/Vamos a jugar
/Vamos a jugar
/Yo si, yo si, Yo te acompaño a ti.

RITNI Ofokuserat + ”lyssnande”:
Entten ... tentten ... teelkamentten
hissun ... kissun ... vaapula ... vissun
Ilskefullt + Starkt + Snabbt
Samtidigt med RUBNI + ALENI:
/Vamos a jugar
/Vamos a jugar
/Vamos a jugar
/Yo si, yo si, Yo te acompaño a ti.



Ur scen ”LEKA 2: Leka tillsammans”
– utdrag 2(2) (version 2021)



Repetition – Variation

Användandet av repetition/upprepning/repris kräver också variation för att skapa dynamik i helheten. I detta verk skapades variation till stor del genom användandet av spelsättbeteckningarna. I arbetsdagboken reflekterar jag över mitt övergripande ansvar för kompositionen i relation till skådespelarnas delaktighet (När jag talar om ”vi” menar jag dels Linda och jag, dels gruppen som helhet):

Variationer- att skapa variation min uppgift. I diktrecitationen har vi ändrat (omärkligt?) instruktionerna för att passa skådespelarna: Rita upplever inte att ’kärleksfullt’ kan göras snabbt på finska, där kärleksfullt är långsamt, och vi ändrade detta till ’ilskefullt’. Klas hade en bild av en pojke och en pappa där portugisiskan blir pappans aggressiva stämma och pojken den osäkra. Så ’ivrigt’ ändrades till ’oroligt’ för att stämma med den bilden. [...] Därför blir nu flera av Boye-dikterna oroliga, osäkra – vilket inte var min intention. De ska läsa dikter på en skolavslutning – men är inte alla nervösa, några förväntansfulla. Därför behöver vi ändra någon. Ritas ’vemodigt’ får bli ’ivrigt’– då blir den första diktrecitationen inte nervös, utan har ett positivt anslag. Det är inte för att de är nervösa som de andra språken tränger fram (AD, 2021-04-27. Malmö).

Önskan att följa skådespelarnas idéer och gestaltningar påverkade kompositionen; jag ändrade vissa spelsättsbeteckningar efter skådespelarnas förslag. I och med det påverkades hela scenens

uttryck. Oreflekterat valde vi även en mer stereotyp beteckning för finkan ”ilskefullt” i stället för ”kärleksfullt”. Detta visar att beslut som fattas under det gemensamma arbetet och accepteras utan analys eventuellt kan leda till att stereotypa uppfattningar om olika språk förstärks.

Repetition: att göra något obekant/bekant

En annan intressant musikalisk aspekt av repetition är dess relation till den semantiska innebörden av en viss text, antingen den består av ett ord, en fras eller mening. Att upprepa enbart ett ord eller en fras kan, som Olofsson menar, göra att vi hör dem på ett nytt sätt och att de till slut fränkopplas sin semantiska innebörd och därmed framstår först och främst som ljud. “Through this detachment the sonic aspects of the words are brought forward” (Olofsson, 2018, s. 112). Språkets musikaliska potential hamnar då i fokus. “If one substracts any semantic information from language, its musical potential comes to the forefront” (Rebstock & Roesner, 2012, s. 124). Det semantiska kan, menar Olofsson, rent av sägas ligga i vägen för det musikaliska och dess specifika kvaliteter, repetition kan då fungera som en frigörelse från det ”semantiska hindret” (K. Olofsson. Samtal, 2021-08-07). Att göra något semantiskt obegripligt har jag valt att kalla ”främmandegörande”.

Ett parti i pjäsen där jag arbetade med detta var sekvensen där Aleni, Ritni och Rubni på olika vis upprepar det icke meningsbärande ordet ”fadderullanlej”: Aleni och Rubni med utdragna vokaler, betonade konsonanter och Rubni som skapar helt nya ord med hjälp av ordet. Denna sekvens utvecklade jag efter att ha läst om transformation i Olofssons avhandling¹¹⁶ där Olofsson be-

116. Kapitel ”Transformation and dissolution of the words”.

skriver hur transformation och upplösning av semantiskt innehåll var centralt i föreställningen *Hamlet II: Exit Ghost*, där vissa delar upplöses till en dadaistisk ordlek. “The transformations are (thus) dramatic and musical at the same time” (Olofsson, 2018, s. 129). I arbetsdagboken skriver jag: ”Att utforska ’transformation’ när den semantiska innebörden löses upp och orden blir ljud. Medvetet testa detta i tex. svansen på Klas-leken: ’fadderullanlej’ osv. Ta ut det ännu längre” (AD, 2021-02-06. Oxie). Visan *Klas Klättermus*, kan i en svensk kontext, sägas vara välkänd och orden är avläsbara och skapar ett narrativ om musen Klas som älskar kalas, vänner och nötter. På så vis kan visan och dess text (semantiska innebörd) sägas få fokus i verket som helhet, då det framförs i en svensk kontext. Visans fyra första verser upprepas också i sin helhet tre gånger innan den upplöses. Fjellström påpekar i sin analys att Klani blir solist, vilket ev. förstärks av visans igenkänningsgrad:

Klani blir här solist och ges fokus genom språket, ett tydligt rytmiskt motiv samt med hjälp av dynamisk progression (crescendo). Kanske finns också en igenkänningsfaktor i och med den välkända ramsan? I denna scen finns det enda diatoniskt melodiska inslaget i pjäsen då Klani sjunger sången om Klas Klättermus. I kontrast till Klanis rytmiska repetitioner står Aleni, Ritni och Rubni som leker med ordet ’Faderullanlej’. De utdragna vokalerna skiljer sig både i tempo och karaktär från det talade språket och har en inneboende sångbarhet vilket för tankarna till vokalmusik. I avsaknad av ackord och andra musikaliska ’bakgrunder’ används denna repetitiva klangmatta för att skapa en textur för solisten att vila sig mot (Fjellström, 2021).

Jag menar att sekvensen i slutet av scenen då ordet Faderullanlej upprepas kan sägas motverka att visan på svenska får en alltför dominerande position i verket som helhet.



Ur scen ”LEKA 3: HÄNG PÅ!” (version 2021)

Klicka här!

Sekvensen då Aleni, Ritni och Rubni leker med ordet ”Faderullanlej” kan ses som en viktig vändpunkt i verket, då svenskan bryts ner i sina minsta beståndsdelar (stavelser: vokaler och konsonanter) och på så vis förfrämligas. Genom att dränera det svenska ordet på semantisk innebörd kan majoritetsspråket i den kontext verket skapades och framfördes sägas brytas ner eller främmandegöras och på så vis ”likställas” med de andra språken i verket: finskan, portugisiskan, spanskan och persiskan – språk som i denna kontext endast en minoritet (av en tänkt publik) kan förväntas förstå. Övriga kan antas avläsa språken som musik.

På samma vis som något bekant kan förfrämligas kan även det obekanta/främmande göras bekant genom repetition, eller tvärtom, som Olofsson uttrycker det: "Det repetitiva gör det okända mer bekant, men det repetitiva kan också bryta ner det som är bekant för oss" (K. Olofsson. Samtal, 2021-08-07). Ett av mina mål med arbetet med flerspråkig dramatik/scenkonst är just att göra språk som i en svensk kontext ofta uppfattas som främmande/obegripliga – och inte sällan även obehagliga eller otrevliga – lite mer bekanta och därmed nyansera åhörarens subjektiva upplevelse av språket. Det är därför en poäng i sig att låta minoritetsspråk (både de officiella och de invandrade) höras från teaterscenen, för varje gång görs det mindre obekant. Flera gånger under mitt arbete med flerspråkig

**Ur scen ”LEKA 3: HÄNG PÅ!”
(version 2021)**

Klani sjunger hela sången från början till slut. Samtidigt som Rubni, Aleni och Ritni fortsätter att upprepa fragment ur Klas Klättermus. Fri jazzimprovisation (tempo+dynamik+tempo). Pågående tills KLANI sjungit hela sången (4 verser).

Parni sitter tyst.

ALENI
Utdragna vokaler
FAAADEEERUUULAANLEEJ
FAAA – DEEER – UUUUL – AAAN – LEEEEEJ
FAAAAAAA
DEEEEEER
UUUUUUL
AAAAAAN
LEEEEEEEJ

RITNI
Betonade konsonanter
FFaDDeRRuLLLaNNLLeJJ
FFF
a
DDD
e
RRR
u
LLL
a
NNN
LLL
e
JJJ

RUBNI
FAADEER
UULLAA
N
LEEJ
FADER
ULLA
NEJ
FADER ULLA NEJ!

♦

scenkonst har medverkande sagt att de hört ett språk de tidigare inte kunde identifiera (oftast ett icke-europeiskt språk), och att de plötsligt ”hörde” och kunde identifiera språket. Detta kan sägas utgöra en pedagogisk men även politisk potential.

Juxtaposition och kontrast

Den i musikaliska sammanhang använda termen *kontrast* hänger ihop med *juxtaposition*, dvs. att placera olika element intill varandra. Inom litteraturen används juxtaposition som stilistisk effekt för att kontrastera två eller flera stilar. Juxtaposition, i det här fallet av språk eller ord/fraser/meningar på olika språk, är centralt i mitt arbete med flerspråkighet – så även i *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*. Att använda två eller flera språk i relation till varandra skapar något tredje: båda språken hörs på ett nytt sätt i förhållande till det andra. Såväl likheter, skillnader/kontraster framträder tydligare – detta upplever jag som den stora konstnärliga och kreativa potentialen med flerspråkigheten: att något nytt och oväntat skapas. Det kan kopplas till Bhabhas teori om tredje rummet, alltså hur något tredje uppstår i ett möte (Bhabha, 1990, s. 211). Redan i ett Artistic statment jag skrev 2017 formulerade jag juxtapositionen som central:

Juxtaposition: I will try to create some friction between different languages and styles [...] and hereby give space for something unexpected – unexpected for myself and maybe for the spectators. Give space to something I can't foresee [...] (Hamidi Isacson, 2017)

Detta oväntade – överraskande – som kan uppstå har konsekvenser som för en dramatiker inte går att förutse eller planera. Det kan ge liv åt den talade texten och dramaturgin. I *UniZona & PolyZona*

kan mellanspelet ”I LOVE YOU!” ses som ett exempel på juxtaposition. Texten i scenen i sin helhet består av fraserna: ”Jag älskar dig” och ”Jag älskar inte dig” på spanska, portugisiska, svenska, engelska, ljudhärmande franska”, persiska och finska. Den musikaliska potentialen/funktionen som flerspråkigheten har i partiet består just av hur de olika språken står i relationen till varandra. Hur frasen ”jag älskar dig” låter på svenska i förhållande till ”I love you” eller ”Sjö täm (Je t’aime)” i relation till ”Minä rakastan sinua”. Kontrasten mellan ordens längd och antalet vokaler och konsonanter skapar musikalitet i sig. Ibland förstärks detta i manuset som i Ritnis replik: ”Loooove youuuu”- där jag skrivit ut vokaler som extra långa. Upprepningen/repetitionen och ibland imitationen (”Sjö täm” – Sjö täm”) av fraserna skapar en polyvokal dialog mellan språken – en slags jämförelse av fraserna som karaktärerna kan sägas leka med: de undersöker hur dessa tre/fyra ord pratar med varandra. Ibland imiterar de föregående fras, ibland leder en fras på ett språk in i ett annat språk, som när Klani repeterar Rubnis spanska ”Te amo” för att sedan glida över i det fonetiskt närliggande språket portugisiska: ”Te amo! Te amo! Te amo! EU TE AMO!”



Ur scen ”MELLANSPEL: I LOVE YOU!”
(version 2021)

Klicka
här!

Ett annat exempel på juxtaposition är scenerna ”DIKTRECITATION 1–4”, vilka bygger på att två språk används integrerat. Fjellström lyfter fram just kontrasten mellan språk i sin analys av ”DIKTRECITATION 1: Kalevala bryter fram”:

Ur scen ” MELLANSPEL: I LOVE YOU! ” (version 2021)

RITNI *Forts.*
Komiskt + Starkt + Snabbt
I love you
Love you love you love you
Loooove youuuu
Tungt + Mellansvagt + Mycket långsamt Forts.
Minä rakastan sinua

ALENI
Kraftigt + Mycket starkt + Långsamt
I LOVE YOU

PARNI
Lugnt + Mellanstarkt + Snabbt
Jag älskar inte dig
Passionerat + Mellansvagt+ Mycket långsamt
Man Asheghetam *Forts.*

KLANI
Kärleksfullt + Svagt+Långsamt
Sjö täm!

RUBNI
Lugnt + Mellansvagt + Gående Forts.
Sjö täm?

KLANI
Rört + Starkt+Snabbt Forts.
SJÖ TÄÄÄM

RITNI
Uttrycksfullt+ Mycket starkt + Ganska snabbt
MINÄ RAKASTAN SINUA

Forts. Fri improvisation: valfri text + karaktär + dynamik + tempo in i scen UPPVÄRMNING.

♦

Scen "DIKTRECITATION 1: Kalevala bryter fram" (version 2021)

Ritni (15 år) kliver fram till notstället för att läsa dikten "Jag vill möta" av Karin Boye. De andra lyssnar och tittar på. Ur Boyedikten tränger en annan dikt på ett annat språk fram: den vill ut- vill höras!

RITNI
BOYE: Vemodigt + Mycket starkt + Långsamt
KALEVALA: Ilskefullt + Tilltagande styrka från svagt till starkt + Snabbt

Rustad, rak och pansarsluten
Gick jag fram
Oman lapsesi lupasit

Rustad, rak och pansarsluten
Gick jag fram
Oman lapsesi lupasit
Oman lapsesi lupasit

Rustad, rak och pansarsluten
Gick jag fram
Oman lapsesi lupasit
Oman lapsesi lupasit
Oman lapsesi lupasit

Rustad, rak och pansarsluten
Gick jag fram
Olisit ennen käskennynä
Alle aaltojen syvien
Sisareksi siikasille,
Veikoksi ve'en kaloille!

Ritni lämnar notstället och diktrecitationen. Fortsätter ut i rummet under hela den följande scenen. Fri improvisation: karaktär, tempo. Varierande dynamik från mycket svagt till mycket starkt. Klani börjar "diktrecitation 2" vid.

/Oman lapsesi lupasit
Oman lapsesi lupasit
Oman lapsesi lupasit

Olisit ennen käskennynä
Alle aaltojen syvien
Sisareksi siikasille,
Veikoksi ve'en kaloille!



Gemensamt för denna och efterföljande Diktrecitationer är kontrasten mellan språk, dynamik, rytm och karaktär. De ’nya’ språken får en nästan virtuos karaktär vilket för tankarna till solokonsertformen, och kanske särskilt till kadensen¹¹⁷ där solisten ges tillfälle att blomma ut och förhålla sig fritt till melodik, tempo och rytm (Fjellström, 2021).



Scen "DIKTRECITATION 1: Kalevala bryter fram" (version 2021)



Denna effekt som juxtapositionen ger hade även kunnat skapas enspråkigt genom användandet och kombinationen av två olika dikter framförda med skilda karaktär, dynamik och tempo som i *UniZona & PolyZona* – i det här exemplet: "BOYE: Vemodigt + Mycket starkt + Långsamt". "KALEVALA: Ilskefullt + Tilltagande styrka från svagt till starkt + Snabbt". Men, flerspråkigheten förstärker kontrasten mellan dessa två dikter (fragment ur dikterna) och språkens specifika kvaliteter – en tydlig musikalisk funktion. Boyes text domineras av konsonanten r: *Rustad Rak och pansaRsluten gick jag fRam*. Kalevala texten av vokaler: o(å), a, u(o): Oman lApsesi lUpasit, då betoningen alltid ligger på första vokalen i finskan så är det de som dominerar. O uttalas som svenskt å, u som svenskt o, så enligt svenskt uttal låter det snarare "Åman lApsesi lOpasit". Juxtapositionen sker här med en stark konsonant och mjuka vokaler. Här framträder den fonetiska aspekten av språkens dubbla musikaliska kvaliteter som viktig.

117. Musikalisk term för "harmonisk vändning som bildar en vilopunkt" (SAOB, 2022).

Samtliga fyra diktrecitationsscener kan ses som polyvokala, men fokus ligger på en och samma karaktär/röst åt gången som ger uttryck för två olika röster genom två olika dikter och på två skilda språk. Scenerna i sin helhet ("Diktrecitation 1–4") där Boye-dikten återkommer genom olika röster med olika karaktär, dynamik och tempo gör den ytterligare polyvokal. Rösterna, dikterna och språken läggs också på varandra i lager som bildar en ljudtextur då samtliga karaktärer fortsätter upprepa sina "nya dikter" (Kalevala, Saudade, Hernandez) medan nästkommande karaktär framför sitt "solo".

Sammanfattande
kommentar:
dramaturgisk
potential

Flerspråkigheten har en tydlig dramaturgisk funktion både i *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*, två verk som dramaturgiskt, formmässigt och innehållsmässigt skiljer sig åt. Det första är ett *handlingsbaserat drama* med ett linjärt narrativ och det andra ett *drama utan handling* eller linjärt narrativ. I båda verken får flerspråkigheten dramaturgiska och musikaliska konsekvenser som påverkar strukturen.

Flerspråkigheten är kopplad till verkens dramaturgiska vändpunkter. Dessa förstärks, förskjuts och utvidgas i och med användandet av flera språk. Exempel på det ur *ASIA/ÄRENDE* är scen 9:3 då Kaarles dödsdom meddelas, först på ryska, sedan på finska och sedan genom Arkivarien på svenska till Tanja. Vändpunkten blir på så vis förskjuten, fördjupad och utvidgad. I *UniZona & PolyZona* komponeras de två vändpunkterna fram genom kontrast. De är båda unisona och enspråkiga i kontrast till verkets övriga delar. Dessa två exempel på två helt olika verk visar den potential flerspråkigheten ger dramatikern att skriva fram och komponera vändpunkter: både i ett dramatiskt verk baserat på handling och i ett verk utan tydlig handling eller narrativ. De dramaturgiska vändpunkterna förstärks eller betonas då de involverar flera språk.

Parallella berättarperspektiv både skapas och synliggörs genom flerspråkigheten. Tydligast är detta i *ASIA/ÄRENDE* där berättelsen introduceras genom huvudkaraktären Tanjas perspektiv: en

person som inte förstår finska. I *UniZona & PolyZona* är kollektivet och deras sammantagna språkliga repertoarer utgångspunkten, perspektivet förskjuts och växlar hela tiden mellan de olika karaktärerna. Detta tyder på en viktig potential som rör ur vilken karaktärs perspektiv ett narrativ berättas: Vilket/vilka språk styr berättelsen? Genom flerspråkigheten kan en publik bli medveten om detta berättarperspektiv som alltid existerar i dramatik, men som inte alltid framträder.

Flerspråkigheten bidrar med fördjupning av konflikt och tematik i *ASIA/ÄRENDE*, då temat språkförlust inte bara skildras genom handlingen utan konkret genom de olika språkens användning. Vem har tillgång till vilket språk? Tanja har det inte och det får konsekvenser för hennes möjligheter att söka sanningen om sina släktingar. Detta tyder på den potential flerspråkighet har när den är förankrad i verkets tematik: denna förstärks och fördjupas.

Flerspråkigheten får i *ASIA/ÄRENDE* en funktion i relation till de två tidsplanen – 1930-tal och 2010-tal – som flätas samman. Scen 10:1 är ett exempel på det: Tanja och Arkivariens dialog sker på svenska i nutid (2010-tal) medan Arkivariens och Vilmas dialog sker på finska är i dåtid (1930-tal). På så vis förstärks separationen mellan de två tidsplanen genom användandet av de två olika språken. Exemplet synliggör hur flerspråkigheten har möjlighet att tydliggöra olika parallella tidsplan i ett verk.

Flerspråkigheten har en framträdande musikalisk funktion i verken. I *ASIA/ÄRENDE* bidrar den till rytmisering, skapar dynamik, kontraster och tempo. I båda verken förstärks polyvokaliteten genom att variationen av röster ökar i och med flerspråkigheten.

I *UniZona & PolyZona*, som i sig bygger på ett musikaliskt tänkande, har flerspråkigheten flera musikaliska funktioner förutom de redan nämnda. Flerspråkigheten skapar ett ljudmässigt djup i verket

genom att röster kan ackompanjera och skapa *ljudtextur* genom de olika språken. *Språkens dubbla musikaliska kvaliteter*, fonetiska och subjektiva, skapar i verket helt specifika klanger och ljudkombinationer. Här finns en stor möjlighet till variation för en dramatiker. Beroende på vilka språk och språkliga varieteter som används har verket potential att låta och ljuda helt olika. Flerspråkigheten ger stor möjlighet att arbeta med kompositionsmetoder som repetition som ett sätt att rytmisera, för att skapa solon och ackompanjemang och imitation. Även för att göra ett språk obekant eller bekant kan repetition användas i det flerspråkiga komponerandet. Språk kan brytas ner till dess minsta beståndsdelar som i visan *Klas Klättermus* och repetitionen av ordet ”Faderullanlej”. Genom juxtaposition och kontraster kan något tredje skapas i ett flerspråkigt verk, vilket sker i både *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona*. För dramatikern erbjuder flerspråkigheten en källa till överraskningar och oväntade kombinationer och vändningar. Det utgör, förutom dess musikaliska möjligheter, en vidare stor konstnärlig och kreativ potential.

Den stora musikaliska potential som flerspråkighet har i dramatiska verk är genom dessa två exempel långt ifrån färdigundersökt. I avhandlingens avslutande reflektion pekar jag på några spår för vidare konstnärlig forskning och praktik.

I skapandet av *ASIA/ÄRENDE* var både den dramaturgiska och musikaliska intentionen central, men den dramaturgiska styrde arbetet. Att skapa situationer med konflikt och utveckling var det centrala. Kompositionen av *UniZona & PolyZona* utgick helt ifrån ett musikaliskt tänkande, men även den dramaturgiska intentionen var ledande. Jag strävade alltid efter att situera språken och den talade texten. Båda verken kännetecknas av att de innehåller *grundtexter*, *multivokala karaktärer* och olika *talgenrer*. Detta kännetecknar *dialogiska polyvokala pjäser* – termer som stämmer väl överens med verken.

5. POLITISK POTENTIAL

Oui, il faut que je me surveille dans mon élocution, car c’est un peu à travers elle qu’on me jugera ... On dira de moi, avec beaucoup de mépris: il ne sait même pas parler le français.

Le français de France

Le français du Français

Le français français

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952, s. 73).

Ja, jag måste vårda mitt språk minutiöst, ty det är i viss mån utifrån det jag kommer att bedömas. Med våldsamt förakt kommer de att säga om mig: ”Han kan ju inte ens tala franska”.

Frankrikes franska

Fransmannens franska

Fransk franska

Frantz Fanon, *Svart hud, vita masker* (1997, s. 36).

Intro

Paris 1997. Det är fest i studenthemmet där L och jag bor medan vi studerar franska på Sorbonne. Det är i slutet av terminen, strax innan vi ska åka hem. I månader har jag känt mig trög och hela tiden trött av att vara i språkligt underläge till de oftast mycket verbala fransmännen. Den här kvällen har jag uppnått en tillräcklig språklig nivå och mod för att när en av våra bekanta driver med mig, kunna fälla en så dräpande kommentar att han blir tyst. En seger, om än kortvarig. Starkt inpräntad i minnet.

Algeriet 2007. Den första kvällen i landet tillsammans med teatergruppen jag reser med. Vi äter på en restaurang i Alger där personalen tillhör ursprungsbefolkningen kabyler (berber) som talar tamazight. Den enda arabisktalande i vår grupp lyckas inte kommunicera på sin libanesiska dialekt. Jag provar med min då ringrostiga franska, och vi kan till slut beställa. Att tala franska, men inte ”tyngas av” att vara fransk, i ett land som under 130 år koloniserats av Frankrike och där franskan fortfarande är ett av de tre officiella språken är förstås oändligt komplext.

Helsingfors 2017. Min första resa till Finland sen barndomen. På jakt efter mina släktingar berättelse. Min instinkt säger mig att ligga lågt med svenskan, att inte signalera överlägsenhet eller att jag skulle förvänta mig att människor pratar svenska. Vid ett tillfälle när jag i en butik blir tilltalad på finska av personalen svarar jag på svenska att jag inte förstår finska. Efteråt skäms jag.

Personlig erfarenhet av hur språk och makt, ideologi och identitet hänger ihop ledde mig in på arbetet med flerspråkig dramatik. Kanske är den främsta drivkraften till mitt arbete och forskning språkförlusten som skedde i min släkt då finskan inte fördes vidare från mina morföräldrar till min mamma och till mig. Den språkideologi som rådde i Sverige på 1950- och 60-talen nedvärderade finskan och flerspråkighet i sig, som då betraktades som ”halvspråkighet”. Detta har haft och har effekt på min identitet. När jag påbörjade mitt forskningsprojekt identifierade jag mig enbart som svensk, möjligtvis som en person med bakgrund i Finland. Fem år senare skriver och säger jag allt oftare att jag är Sverigefinne. Begreppet har tidigare inte känts som att det berör mig, trots att jag stämmer in på definitionen. ”Sverigefinne är den som har finska rötter men bor i Sverige. Man får själv bekänna sig till gruppen. De flesta som gör det är själva födda i Finland, eller har en mor- eller farförälder eller en förälder som är född i Finland. Det som förenar Sverigefinnar är framför allt språket och kulturen” (Fingal, 2022). Kanske beror det på avsaknaden av språket eller bara att ”det finska” i min familj stått i skuggan av ”det svenska”. Genom min forskning och att komponera dramatiska verk på finska som rör mina släktingar har jag närmat mig språket och levandegjort det för mig själv. Även om jag idag inte talar mer än några fraser så betraktar jag mig som Sverigefinne.

Att skriva in det finska i mig, genom att skriva in den finska texten (brevet & dokumenten) i verket. Att göra det till ”mitt” fast jag inte alls behärskar det/förstår. [...] Så är skrivandet av det här verket på finska ett sätt att omförhandla min egen identitet? [...] Inte bara synliggöra det, utan verkligen göra det kroppsligt på något vis, genom texten? Isåfall får det här verket en tydlig funktion för mig som dramatiker: att genom pjästexten förfinska mig själv: stärka min finska identitet (AD, 2022-03-19).

Att det genom flerspråkig scenkonst är möjligt att återuppta, synliggöra och uppvärdera marginaliserade och tystade språk, både på individnivå och en samhällelig nivå, menar jag är en viktig del av dess politiska potential. Men hur tar det sig uttryck i den konstnärliga praktiken? Som dramatiker innehar jag makt i den fiktiva värld som jag skapar och komponerar. Mina beslut får betydelse för vem som hörs och syns och vem som inte gör det. En möjlighet och ett ansvar. För mig innebär det ett ansvar att inte omedvetet återskapa osynliga maktstrukturer, utan i stället sträva efter att synliggöra och bryta mot dem. Kanske är mitt arbete som dramatiker en slags compensation för alla de gånger då jag i den icke-fiktiva världen inte förmått/kunnat/lyckats/vågat/velat göra motstånd, utmana eller synliggöra hierarkier eller då jag själv reproducerat och utnyttjat dem. Men om jag nu påstår att jag som dramatiker vill bryta maktstrukturer hur gör jag då och vad finns det för hinder?

Intuition är ett viktigt element i mitt skrivande som leder mig att fatta beslut under skrivandet, utan att behöva stanna upp och reflektera över varje val. När jag uppskattar skrivandet som mest är i de där stunderna (minuterna, timmarna, dagarna) av ”flow”, då det bara flyter på och texten tycks skriva sig själv. Men vad är det egentligen som händer i det tillståndet, och vad är intuition? Finns det en risk att det bara är ett återskapande av välbekanta strukturer som känns ”naturliga”? Intuition är för mig en mix av erfarenhet, känsla, känslighet och kreativitet men också något som jag i och med min forskning börjat tänka på som mer problematiskt och som kan benämnas med Bourdieus begrepp *habitus*¹¹⁸. Stefan Östersjö beskriver intuition just som ”sense, perception and habitus” (S. Östersjö. Samtal, 2018-08-13). Styr denna kulturellt kodade för-

118. Se kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling” s. 64 för definition och diskussion av begreppet.

kunskap, t.ex. om handlingsbaserad dramatik som bygger på konflikt, mitt medvetande och min praktik som dramatiker? Christina Ouzounidis ifrågasätter att den konfliktbaserade dramatiken måste leda till en viss typ av dramaturgi. ”Utan konflikt inget drama. Men måste det innebära nya reproduktioner av ofta förekommande formmässiga dramatiska figurer?”(Ouzounidis, 2016, s. 53). Är det möjligt att bli medveten om detta (habitus) i skrivprocessen? Att störa den här ”omedvetna reflexen” i arbetet med dramatisk text utan att för den delen stoppa intuitionen? För utan den skulle jag inte alls kunna skriva eller forska: det är intuition som leder mig i arbetet och avgör att texten ska utformas på exakt det vis som jag i stunden väljer, och inte de oändligt många andra vis som också är möjliga. Den analytiska, kritiska delen av arbetet kommer efteråt, när det finns en text att förhålla sig till. Då är det möjligt att väga de olika alternativen mot varandra och prova att komponera textens olika element på andra vis.

Bourdieu menar att habitus inte är möjligt att förändra och har därför kritiserats för att vara alltför deterministisk. För mig är arbetet med språk som jag inte talar, eller som inte är mitt första-språk svenska, åtminstone ett sätt att ”störa” mina invanda mönster eller habitus. Det går helt enkelt inte göra som tidigare; jag har ingen, eller liten, erfarenhet att luta mig mot. Det stör mina invanda metoder, utmanar dem på ett kreativt vis eftersom jag aldrig vet exakt hur jag ska göra när jag börjar skriva ett flerspråkigt verk. Andras kompetens och medverkan är nödvändig, det är med hjälp av dem verket kan skapas. Jag måste lyssna: till andra, till orden, till språken¹¹⁹. Det finns naturligtvis inget som säger att jag i arbetet

119. Se kapitel 3: Att skriva och komponera flerspråkig dramatik” angående lyssnandets praktik och betydelse i min forskning.

med andra språk än svenska inte styrs av min habitus när det gäller mina tankar, känslor och associationer till olika språk, dvs. av olika språkideologier. I kapitel 1 beskriver jag mer ingående hur jag försökt utveckla metoder för att arbeta med detta.

I det följande undersöker jag flerspråkighetens politiska potential i *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen (ASIA/ÄRENDE)* och *UniZona & PolyZona* genom att ställa frågan: Vilken politisk funktion har flerspråkigheten i verket som helhet, i olika scener eller delar av scener? Jag synliggör den politiska potentialen genom att sammanföra dramatikers praktik och process – genom arbetsdagboken och reflektioner – och verket som sådant genom min egen och andras analyser. Dessa olika perspektiv utgör sammantaget undersökningen av den politiska potentialen.

Inom kategorin flerspråkighetens politiska funktion fokuserar jag på tre huvudteman: makt, ideologi och identitet. Eftersom dessa aspekter är tätt sammankopplade har jag valt att inte separera diskussionen om dem. Teorier och begrepp som används är: *språkideologier* såsom *enspråkighets-* och *flerspråkighetsnorm*, *nationell språkideologi*, *gatekeeping-praktik* och vidare: *symbolisk makt*, *stereotyper*, *eurocentrism*, *den legitime talaren*, *audibility* och *klassperspektiv*.

Kapitlet innehåller utdrag ur verken, samt tillhörande ljudfiler som möjliggör för läsaren att höra hur dessa utdrag kan låta när de läses av skådespelare. Ljudinspelningarna ska inte betraktas som färdigrepeterade iscensättningar, utan som ett försök att göra textens potential hörbar. Lyssnar gör en genom att med sin mobiltelefon skanna den QR-kod som visas i relation till utdraget ur verket.

ASIA/ÄRENDE Kaarle Vihtori Turunen är ett flerspråkigt drömspel på finska, finlandssvenska, sverigesvenska och ryska som behandlar teman som språk-förlust och familjetrauma. De två tids-planen 2010-tal och 1930-tal flätas ihop, liksom språken.

Verket handlar om TANJA som kommer från Sverige till Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors för att ta reda på vad som hände hennes finska gammelmorfar som försvann i Sovjetunionen under 1930-talet.

I arkivet möter Tanja ARKIVARIEN som blir hennes ingång till det förflutna. Hon möter sina döda släktingar: mormodern (EEVI), gammelmormodern (VILMA) och gammelmorfadern (KAARLE) som alla talar finska – ett språk Tanja inte förstår.

I arkivet finns också UD-KÖREN, UD-CHEFEN och SÄKERHETSPOLISEN som försvårar Tanjas sökande.

Genom släktingarnas egna ord och Utrikesministeriets byråkratiska skrivel-ser vecklas Tanjas släktingars öde ut: familjen som splittrades och aldrig åter-förenades. Vilmas kamp för att Kaarle skulle återvända till hemlandet efter att ha rest till Sovjet för att söka arbete, men i stället fängslades som ”illegal gränsöverträdare”, hamnade i Stalin-regimens Gulagsystem, dömdes för spionage och kontrarevolutionär rörelse och arkebuserades 1938.

Förutom UD-kören finns ytterligare två kören: NKVD som talar ryska och SKUGGKÖREN som talar svenska.

ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen

Den legitime talaren (audibility): klassperspektiv

ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen skrev jag utifrån en stark önskan om att låta min gammelmorfars röst höras. Han arbetade som snickare i det fattiga Karelen på 1930-talet och lämnade hemlandet för att söka en bättre framtid i Sovjetunionen. Men i stället blev han gripen, behandlad som en s.k. illegal invandrare och utnyttjad som arbetskraft under Stalinregimen. Han hade inga rättigheter och ingen yttrandefrihet – vad han kunde skriva hem i breven var mycket begränsat och innefattade definitivt inte den misär och det förtryck han och de andra finländarna levde under. När han uttryckte sin önskan om att återvända till Finland hamnade han i en byråkratisk mardröm. I stället för att återvända avrättades han på en okänd plats efter en illegitim rättegång med ett under tortyr framtvingat erkännande. Med verket ville jag att han skulle höras på sitt eget språk med sina egna ord, inte översatta till svenska och därmed transformerade (som i kammaroperan *Kom inte hit!* i vilken språket är förhöjt).

Hans röst genom breven, hans röst genom tiden. Det som finns kvar. Spåren av hans liv. Jag vill göra hans röst hörd, låta hans ord höras. Och jag vill låta honom tala på sitt modersmål, finskan, det språk han förlorade ... [...] (AD, 2018-02-27. Stockholm).

Jag ville inte heller ”korrigera” eller tillrättalägga hans ibland osammanhängande språk. Genom samtal med finsktalande hade jag förstått att hans brev var formulerade av en person utan längre utbildning och delvis på karelsk dialekt. Men i breven finns en strävan efter att uttrycka sig korrekt: att använda ett legitimt språk. En man uttryckte det som att det existerar ”två personer eller stilar i samma brev. Arbetaren som uttrycker sig på talspråk men ibland försöker uttrycka sig formellt. Försöker skriva brev” (K. Kahlvi, 2018-09-18). De här nyanserna faller förstås bort för en icke- finsktalande publik (IFT-publik), för vilka det faktum att Kaarle enbart talar finska blir det viktigaste. Men för en finsk-talande publik blir de olika nivåerna i språket framträdande.

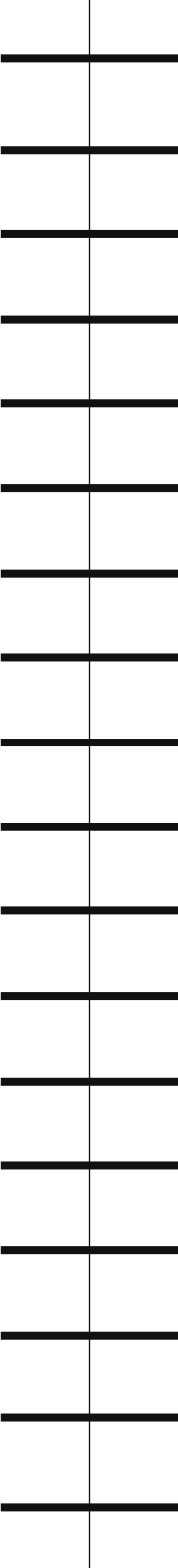
- De olika nivåerna i språken och varieteterna:
- Finskan:
- Det byråkratiska ålderdomliga språket i dokumenten.
- Det ålderdomliga språket i breven som växlar mellan formellt brevskrivarspråk, intimt? Och snudd på obegripligt.
- Dialogen mellan Eevi-Vilma-Kaarle samt deras ’sidorepliker’ till sig själva– nyskriven. (...) Ej ålderdomligt, dialektalt.
- Snarare vardagligt, enkelt, nutida.
- Svenskan:
- Arkivariens finlandssvenska [...].
- Tanjas rikssvenska, nutida språk. Svordomar.
- Liinas svenska: nutida, rikssvenska.
- Eevis: bryter på finska, men rör sig obehindrat i språket.
- Växlar mellan dem. ’Translanger’/kodväxlar.
- (AD, 2019-04-07. Silja Line, Helsingfors–Stockholm).

*När Kaarles vackra brev upprepas än en gång får det en dramaturgisk funktion av ett slags stilla omkväde, som anknyter till folkmusik- eller folklöre-traditionen, som den tidigare nämnda visan också tillhör. Upprepningen av det finska brevet får därtill en emotionell laddning och erbjuder en slags tröst genom närheten till brevskrivaren (Aminoff, 2019).

Den här aspekten av de olika varieteterna av finska och de olika språkliga nivåerna i finskan kommer fram i flera av scenerna som innehåller brevpartier på finska (t.ex. scen 1, 4 och 7). Kaarles röst hörs: en finsk man, arbetare, utan högre utbildning, vars språk börjat luckras upp efter flera års fångenskap i Ryssland. Hans röst och språk tar plats och hörs och skiljer sig från det byråkratiska maktspråket eller det legitima språket som omgärdar hans historia. Därför var det viktigt för mig att just Kaarles ord skulle inleda och avsluta verket, inte det byråkratiska språket. De inledande fragmenten ur Kaarles brev återkommer därför i slutet av verket*.

Jesper Karlsson skriver i sin analys om en av de centrala brevs-cenerna (scen 4:2):

Kaarle skriver brev till Vilma. Av hans språk framkommer en arbetarklassens talspråkighet som starkt kontrasterar till den övriga byråkratiska finskan i handlingarna. Han använder också en typiskt finsk torr humor (’jag är tjock och välmående’, ’snart är det sommar’) för att försöka muntra upp både sig själv och Vilma, för att i följande mening avslöja att människor och t.o.m. barn dör i lägret. Hans ’vita lögn’ är alltså tydligt genomskådad och fungerar bara som en slags galghumor. [...] Uttrycket ’lanketit’ (från svenskans blankett) är också en tydlig indikation på *arbetarklassens* språk, där officiella begrepp fortfarande präglas av svenskan, som varit den politiska *överklassens* språk sedan Finland fått en statsapparat, trots autonomiteten under Ryssland sedan tidigt 1800-tal. Finskan som administrationsspråk har ännu inte blivit vardag för de lägre klasserna (Karlsson, 2019).

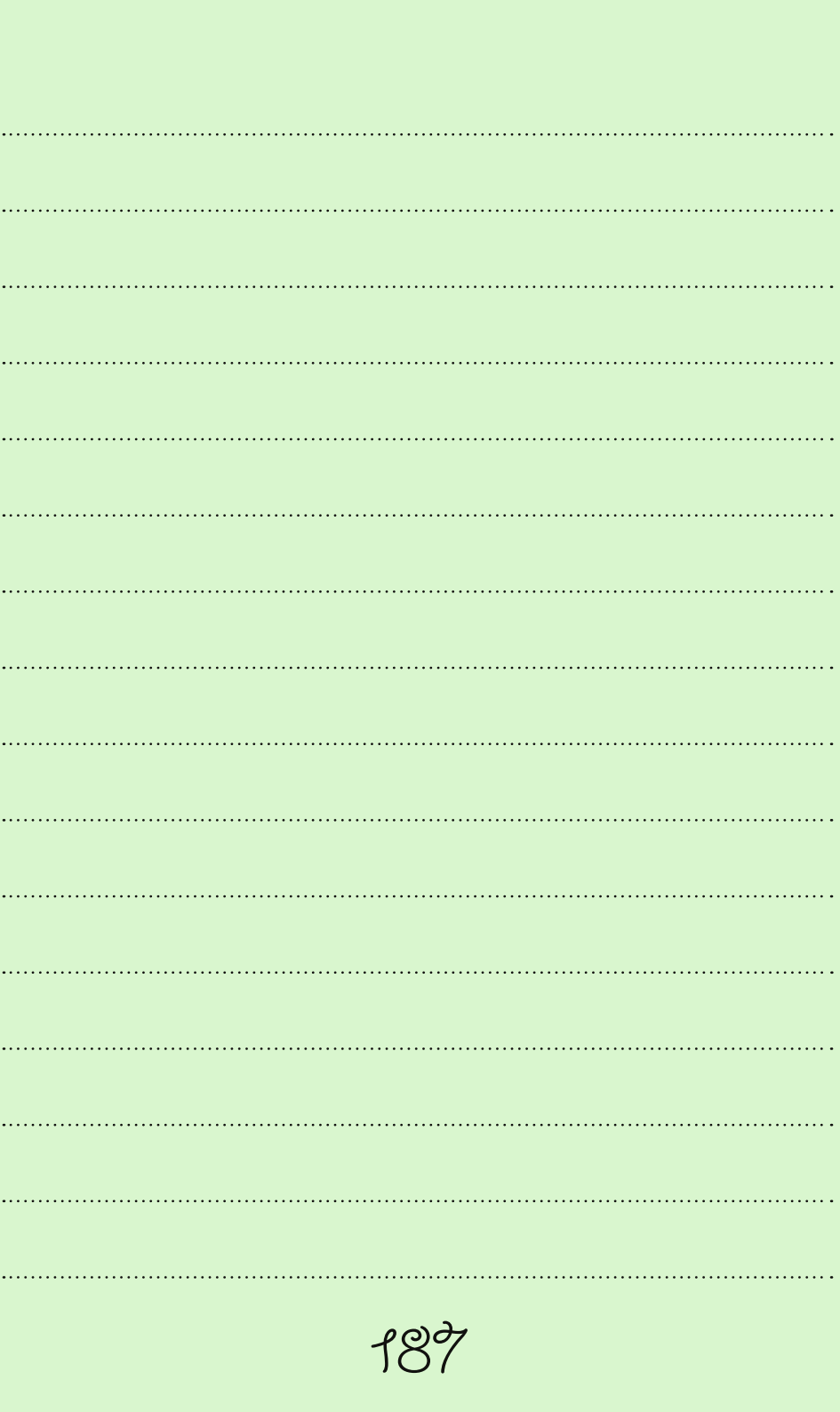


Det uttalade syftet med min forskning och mitt konstnärliga arbete har hela tiden varit att bidra till att fler röster hörs från landets scener. Är karaktären Kaarle en legitim talare som kan bli hörd och uppnå audibility från en teaterscen, för att använda Bourdieu och Millers begrepp? Det är åtminstone min intention som dramatiker. I min arbetsdagbok skriver jag långt innan jag påbörjade skrivprocessen:

Representationen av gammelmorfars röst: genom finskan inte enbart den innehållsmässiga utan även språket (orden/uttrycken/ljuden/språkmelodin). Hur han faktiskt lät, uttryckte sig (i brevform) Hur kan representationen av hans (förlorade) röst komma till uttryck [...] (AD, 2018-03-09. Stockholm).

Sofia Aminoff lyfter fram den politiska aspekten i sin analys av brevs-cenerna mellan Vilma och Kaarle: ”Samtidigt finns det en politisk fråga om vem som får synas och höras här: det är en politisk akt att låta Vilma och hennes man Kaarle, vars historier varit nertystade i över ett halvt sekel, komma till tals i pjäsen”(Aminoff, 2019).

Även andra röster än Kaarles hörs i verket: Vilmas, Eevis och Tanjas röster – alla med olika språkliga repertoarer. Om Kaarle och Vilma är arbetare i födda i Finland under 1920-talet, så är Eevi en person som flyttat från Finland till Sverige och på så vis lärt sig ett nytt språk: svenskan som hon talar med tydlig brytning. Jag menar att denna röst, en första generationens invandrare som lärt sig svenska i vuxen ålder, är en röst som sällan hörs inom svensk scenkonst. Även min egen röst, som tredje generationens Sverige-finne, hörs genom verket. Är scenkonstsammanhanget en domän där dessa karaktärers kompetens räknas som legitim – eller är de dömda till tystnad? För att knyta an till resonemanget i kapitel 4



”Dramaturgisk potential”, så har jag makt inom det fiktiva verket. Men frågan är vilken makt jag har att påverka att dessa fiktiva röster ska höras av en publik. Efter läsningen av verket i Stockholm 2019 skriver jag:

Det där jag skrivit om makten jag har att välja vilka röster som hörs och inte hörs... den gäller ju i första hand i pjäsen – inte i nästa led där pjäsen ska upp på en scen. Där ligger makten hos andra. Och mina val att låta vissa röster höras på vissa språk kan leda till att pjäsen inte sätts upp alls. Att min röst inte hörs (AD, 2020-02-10. Stockholm).

Trots den begränsade möjligheten för mig som dramatiker att påverka teatrarnas repertoarval så menar jag att flerspråkig dramatik har potential att skapa utrymme för röster/talare med språkliga repertoarer som sällan hörs på landets teaterscener.

Att återta förlorat språk och identitet

Det förlorade språket har från början av arbetet med *ASIA/ÄRENDE* varit ett av verkets huvudteman. Vad är det som går förlorat när en förlorar ett språk? Den känslomässiga kopplingen till ens bakgrund, historia och geografiska ursprung. En del av ens identitet. Josette Bushell-Mingo, regissör till föreställningen *När Vinterns stjärnor lyser* här säger: ”If you lose your language, you lose your ability to connect to your history. You lose your possibility to project your future” (J. Bushell-Mingo, samtal 2018). Går det att återfinna och återskapa kopplingen till sin historia utan språket? Eller är det enbart genom att återta språket som det är möjligt att återkoppla

till sin bakgrund? I arbetsdagboken skriver jag om vad som händer med Tanja genom verket:

Tanjas utveckling: Genom natten i Arkivet: mötet med de döda släktingarna så förändras hennes syn på sig själv: hon har återkopplat till sin finska bakgrund, som varit dold tidigare. Blivit mer finsk genom att vara med släktingarna och den finska miljön. Hur manifesteras det? Språkligt? I relationen till mamman på slutet? (AD, 2019-04-26. Stockholm).

I början av verket läser Tanja ur sin anteckningsbok där några finska ord står antecknade. Hon försöker uttala sina döda släktingars namn. I en senare scen kämpar hon för att förstå dokumenten på finska: språket som gått förlorat i familjen och som inte blivit en del av hennes identitet. I slutet av verket upprepar Tanja ord och fragment som hon lärt sig under natten i arkivet och som hon nu förkroppsligar: ”isä”, ”vapaus”, ”minun”. Detta kan sägas vara en gestaltning av hur hon återerövrar och förkroppsligar sin historia och språket finskan. Aminoff skriver i sin analys:

När Tanja än en gång står upp mot myndigheternas maktfullkomliga uppträdande och språkbruk är det genom att kräva att få tillbaka en mapp som innehåller hennes gammelmorfars dokument av dem. Hon utropar: ’Och ge mig den där, den är min! Min! Minun! Minun minun minun!’ Hon har nyss efter över 50 års [Min kommentar: 80 års] väntan i familjen fått reda på att hennes gammelmorfar arkebuserats i ett arbetsläger i Sibirien och det är som om detta gett henne kraften att äntligen ta makten över sin egen historia. Den tillhör inte längre några maktfullkomliga, känslolösa, korrupta myndigheter,

utan henne. Flerspråkigheten förstärker återigen denna konnotation: Hon tar också tillbaka sitt språk och återerövrar på det sättet en stor del av sin identitet. (Aminoff, 2019).

I slutscenen med mamman Liina (scen 11:1) säger hon "isä" efter att Liina översatt brevet som avslutas med ordet "pappa". Tanja kan sägas förändra eller omförhandla sin identitet och införliva det finska genom flerspråkigheten, vilket kan betraktas som en identitetshandling. Hennes språkliga repertoar förändras genom verket, vilket gestaltar att varken identitet eller språklig repertoar är något statiskt utan föränderligt. Temat språkförlust var något som jag under arbetets gång förstärkte och gjorde mer synligt, bland annat genom scenen mellan Eevi och Tanja där de talar om varför Tanja inte pratar finska (scen 7:1).

Utvecklat hennes (Tanas) och familjens förlust av finskan. Samtalet med mormodern: varför och hur det kommer sig att hon inte talar finska. Anteckningsboken med de finska glosorna blir en del av hennes 'projekt': att fylla på kunskapen om familjen och även språket. (Min egen anteckningsbok från 1987). (AD, 2019-04-29. Stockholm).

Den emotionella aspekten av denna förlust och återtagande återkommer jag till i kapitel 6 "Emotionell potential".

Jag menar att flerspråkig dramatik har potential att gestalta och skildra språkförlust och återtagandet av språk såväl på individnivå som på grupp- och samhällsnivå. På så vis kan generationslång tystnad brytas.

Att synliggöra och utmana symbolisk makt och språkideologier

Skapas en makthierarki mellan språken finska och svenska i verket *ASIA/ÄRENDE*? Den frågan dök upp vid ett oväntat tillfälle under den första skrivprocessen 2019 efter att jag hade genomgått ett mindre medicinskt ingrepp och sövts.

Tanken när jag vaknade i fredags efter operationen: 'Det måste vara mer finska i pjäsen. Finska. Finska.' Det första efter sövningen. Vad betyder det? Det är redan väldigt mycket finska i pjäsen. Är svenskan ändå dominerande? Eller är jag rädd för att svenskan ska dominera över finskan? Finns det en spänning, ja så klart, mellan dessa språk – en maktbalans/obalans. De osynliga strukturerna: dramaturgin. Maktrelationer. Språket/n och dess maktrelationer (AD, 2019-03-12. Oxie).

Finskan, menar jag, är det legitima språket i verket. Men det gäller först och främst i drömvärlden, dvs. 1930-talet där Säkerhetspolisen blir den som kontrollerar språkanvändningen. Han går så långt som att hävda att Arkivarien kanske inte ens är finsk. Karlsson skriver i sin analys om denna kontroll:

Säkerhetspolisen ifrågasätter hens relation till Tanja, talar nedlåtande om henne som svensk, och antyder att också Arkivarien kanske är svensk medborgare eftersom hen talar finlandssvenska. Säkerhetspolisen etablerar därvid sin *makt* över Arkivarien genom att ifrågasätta hens nationella lojalitet och befästa sin egen position som majoritetsbefolkningens för-

svarare. Hans makt görs också synlig genom att Arkivarien vägrar tala svenska till Tanja i hans närvaro (Karlsson, 2019).

Temat, utövande av symbolisk makt, valde jag att förstärka efter en läsning i Helsingfors då den finlandssvenska skådespelare som läste Arkivarien berättade om sina upplevelser av att tala finlands-svenska i Finland.

[...] att finska personer sagt detta till honom: 'Du är väl svensk egentligen. Åk hem till Sverige!' Det som jag var lite osäker på om det var en överdrift, men som faktiskt kan sägas till finlandssvenska personer, allt enligt enspråkighetsideologin. Eventuellt lägger jag till 'åk hem till Sverige' till repliken (AD, 2019-09-19. Helsingfors).

Säkerhetspolisens replik till Arkivarien angående Tanja blev i den bearbetade versionen: "Sillä jos hän aikoo olla ongelmaksi, niin voitte molemmat matkustaa kotiin Ruotsiin!". På svenska: "För om hon tänker vara till problem, så kan ni båda åka hem till Sverige!". Generellt så var denna spänning mellan svenskan och finskan något jag medvetet förstärkte i bearbetningen av pjäsen på olika vis, främst genom karaktärerna Tanja, Säkerhetspolisen och Arkivarien.

Utveckla maktförhållandena: hur förhåller sig karaktärerna till makten/maktspråket. Kopplingen till den historiska kontexten: svenskan som maktspråk, och utvecklingen från ett tvåspråkigt land till ett nästan enspråkigt finskt (AD, 2019-04-26. Stockholm).

Om Arkivariens och Säkerhetspolisens hållningar till språkideologier skriver jag:

Säkerhetspolisen är typ NMR (Min kommentar: Nordiska motståndsrörelsen)? För ett enspråkigt 'rent' finskt samhälle? [...] Arkivarien tvingas ta ställning och blotta sitt svensktalande jag när Tanja kommer till Arkivet. Tvekar att tala svenska överhuvudtaget? (AD, 2019-09-19. Helsingfors).

Annette Arlander framhåller att denna tid i Finlands historia (1930-talet) är mycket specifik då det pågick en språkstrid mellan finska och svenska och att karaktären Tanja omedvetet hamnar i denna konflikt. Arlander skriver:

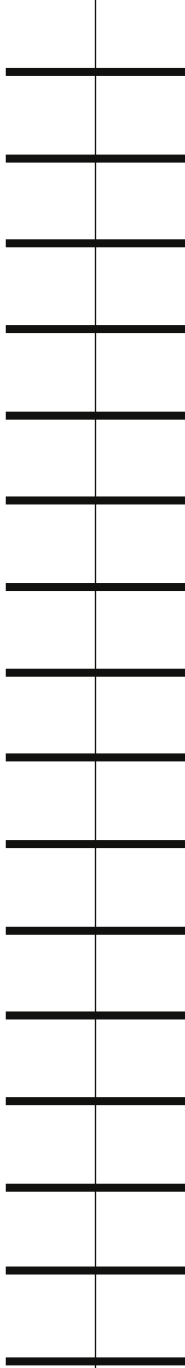
Uppmaningen att tala finska får en helt annan betydelse som en del av 30-talets språkstrider i Finland, som delvis var en fortsättning på utvecklingen efter inbördeskriget och där det handlade om maktkampen för ett *enspråkigt* eller *tvåspråkigt* Finland. Tanja hamnar här turvis i två olägliga positioner – i den före detta kolonisationsrollen (jag trodde alla talade svenska här?) och som släkting till landsförrädare (vilket gränsöverskridare och kommunister ansågs vara – 'håll käften kommunisthåll') (Arlander, 2019).

Positionen som före detta kolonisationsroll som Tanja omedvetet intar i starten är en aspekt av relationen mellan svenskan och finskan i verket som jag inte analyserar närmare, då det inte är ett av verkets centrala teman. Men, kortfattat kan sägas att Tanja genom natten i arkivet och den finstalande miljön får en erfarenhet som hon aldrig tidigare haft (inte att förväxla med min personliga erfarenhet). Som majoritetstalare av svenska i Sverige kan hon ses som en legitim talare som aldrig ifrågasätts. Att hamna i ett sammanhang där detta inte längre är givet förändrar karaktären

*Arkivariens språkliga kompetens etableras genast i början. Hen etablerar därmed genast en makthierarki dem emellan. Arkivariens höjda status förtydligas också genom att hen uttrycker sig fåordig och direkt, utan artighetsfraser eller utfyllnadsord, medan Tanja använder ursäktande uttryck för att blidka Arkivarien trots sin underlägsenhet (Karlsson, 2019).

Tanjas position. I ramberättelsens nutid är det däremot, till skillnad för i 1930-talets drömvärld, i stället svenskan och finlandssvenskan som är det dominerande/legitima språket; det är Arkivariens och Tanjas gemensamma språk och Tanja och Liinas språk. På så vis kan verket sägas vara skrivet utifrån ett svenskt perspektiv, där protagonisten Tanja talar svenska. Mitt ursprungliga mål var ju också att skriva för en tänkt publik i Sverige. Min intention var aldrig att den historiska språkstriden skulle vara ett huvudtema i pjäsen då det inte fanns något sådant perspektiv i grundberättelsen: allt dokumentärt material är på finska och mina släktingars modersmål var finska. Däremot arbetade jag med makthierarkier-na mellan språken medvetet i ramberättelsen, i narrativet om Tanja och hennes natt i arkivet.

I *ASIA/ÄRENDE* gestaltas symbolisk makt och språkideologier på olika vis. Rollkaraktärerna Arkivarien och Säkerhetspolisen i relation till Tanja är centrala för detta tema i verket. Det första som sker i verket är mötet mellan Tanja och Arkivarien, då Tanjas okunnighet i finska placerar henne i underläge och beroende av Arkivarien. En maktbalans etableras mellan dem där hen har övertag genom sin språkliga repertoar och tillgången till den informationen Tanja söker. Arkivarien kan ses som en gatekeeper med makt att ge eller inte ge Tanja informationen och kunskapen som hon kommit för. Det sker delvis genom språket: att hen inte tillgängliggör informationen för henne. Tanja repeterar för sig själv de få finska ord hon försökt lära sig som barn – vilket är den enda kunskapen om språket som hon har och som hon tagit med sig till arkivet i form av en anteckningsbok. Glosorna blir en markör av språket som Tanja aldrig lärt sig; hon kan inte uttala dem eller namnet på orten Roukolathi där hennes gammelmorfar föddes*, som i följande scen (1:1).



Scen 1:1 (version 2019/2020)

Klicka här!

Även i följande scen (2:1) då Säkerhetspolisen och Tanja möts för första gången hamnar hon i underläge och famlar efter ett sätt att kommunicera med honom. Först utgår Tanja ifrån att han talar svenska. När det visar sig att det inte stämmer tar hon till de kommunikativa resurser hon har, engelska, för att sedan återgå till svenska. Parallella enspråkiga språkvärldar skapas, vilket förstärker Tanjas utsatthet. Säkerhetspolisen gör inget försök att möta henne utan skapar en makthierarki där han har övertaget och där enspråkighetsnormen råder och finskan görs till det legitima språket. Att hävda dessa språkideologier blir alltså ett sätt att skapa makthierarkier och utöva symbolisk makt. Jesper Karlsson skriver i sin analys:

Tanjas språkliga utsatthet understryks av Säkerhetspolisen som vägrar tala annat än finska till henne, och uttrycker sig hotfullt mot henne. Hon försöker med engelska, vår tids lingua franca, men eftersom han representerar 1930-tal är han oförstående och blir tvärtom allt mera hotfull. [...] Han etablerar därmed en normativ enspråkighet med nationalistiska förtecken (Karlsson, 2019).

Scen 1:1 (version 2019/2020)

TANJA med en anteckningsbok
Karle Vitori Turunen. Född åttonde mars
nittonhundratvå, Rukolati ... ?

ARKIVARIEN
Ruokolahti.

TANJA
Han åkte till Sovjet och kom aldrig tillbaka, vi skulle vilja veta vad som hände honom. Jag har hört att det kan finnas information här hos er.

ARKIVARIEN
Jag ska se efter.

ARKIVARIEN lämnar Tanja.

ARKIVARIEN för sig själv
Är hon en av oss?

TANJA för sig själv: läser i sin anteckningsbok
Kyllä. Ei. Kitos. Päivä. Minä. Äiti. Isä. Sisko. Suomi. Leipä. Sauna. Pirakka.
(Ja. Nej. Tack. God dag. Jag. Mamma. Pappa. Syster. Finland. Bröd. Bastu. Pirog.)

ARKIVARIEN för sig själv
Kanske. Kanske inte.

till Tanja
Det finns tyvärr ingen information om Thurén.

TANJA
Ingen alls?

ARKIVARIEN skakar på huvudet

TANJA
Betyder det att UD inte har nån information om honom överhuvudtaget?

ARKIVARIEN
Jag beklagar.

TANJA
Skulle det kunna finnas någon annanstans?

ARKIVARIEN
Inte troligt.

TANJA på väg
Förlåt, bara för att vara riktigt säker, sa du Thurén? Han hette Turunen alltså, Karle Vitori Turunen? Så här. Visar sina anteckningar

ARKIVARIEN
Turunen?

TANJA med korrekt uttal
Turunen? ("Toronen")

ARKIVARIEN ser länge på Tanja
Ett ögonblick.

ARKIVARIEN lämnar Tanja.

ARKIVARIEN
Sannolikt är hon det.

TANJA läser i anteckningsboken med korrekt uttal
Turunen. "U lika med o. O lika med å". Turunen.

ARKIVARIEN kommer tillbaka med en mapp.

ARKIVARIEN
Ursäkta. Jag förväxlade två namn. Här är mappen rörande Kaarle Vihtori Turunen.

TANJA
Är det sant?

*ARKIVARIEN ger henne inte mappen
Allt är på finska.*

TANJA
Vi kan översätta, min mamma kan lite.

*ARKIVARIEN räcker inte mappen till Tanja
Det är väldigt mycket.*

TANJA
Behöver jag skriva på nåt?

Ur scen 2:1 (version 2019/2020)

Tanja söker sig fram till den gigantiska kopia-torn och öppnar den. Kopian sprider ett starkt ljus i det mörka arkivet. Tanja tar det första dokumentet ur mappen.

TANJA försöker läsa Tjugosjätte januari trettiotre. Etsi ... välle kesku ... s ... polli ... ille Turunen, Karle Vitori. Pau ... lau ... tus? Neu ... vo ... stol ... iitos ... ta (26/1 33. Till detektiva centralpolisen. Turunen, Kaarle Vihtori, återlämning från Sovjetunionen)

TANJA kopierar dokumentet.

RÖST/SÄKERHETSPOLISEN Otsakkeessa mainitun henkilön puoliso on kääntynyt Ulkoasiainministeriön puoleen (Makan till personen i rubriken har vänt sig till Utrikesministeriet)

TANJA Hallå? Är det nån där? Kan du tända? Hallå!

SÄKERHETSPOLISEN dyker upp.

SÄKERHETSPOLISEN pyytäen toimenpidettä miehensä palauttamiseksi Neuvostoliitosta. (för att be om en åtgärd för att få sin man återlämnad från Sovjetunionen)

TANJA Förlåt, pratar du svenska? Swedish? No? Do you work here? Are you a guard? I have been locked up. You don´t speak English either?

SÄKERHETSPOLISEN tar dokumentmappen från Tanja TURUNEN KAARLE VIHTORI TURUNEN

TANJA Sakerhetspolisen parallellt med Tanja vid// Ja! det är min gammelmorfar! //Jag fick den från din kollega!

SÄKERHETSPOLISEN parallellt med Tanja //Kommunisti! Kahdeksas kolmatta tuhatyhdeksänsataa-kaksi Ruokolahdella (Kommunist!) (Åttonde i tredje nittonhundratvå. Ruokolahti.)

TANJA Vet du nåt om honom?

SÄKERHETSPOLISEN on vaimonsa ilmoituksen mukaan kahden-tenakymmenentenäseitsemäntenä päivänä toukokuuta tuhatyhdeksänsataakolmekymmentäkaksi salaa meriteitse siirtynyt Neuvostoliittoon Rajaloikkari! (har enligt uppgift från sin fru den tjugosjätte maj nittonhundratrettio två hemligt via sjövägen tagit sig till Sovjetunionen. Gränsöverlöpare!)

TANJA Vi tror att han åkte båt till Ryssland, det brukade mormor säga. Han kom aldrig tillbaka.

SÄKERHETSPOLISEN Jossa hänen osoitteensa on: Тюрьма Кресты. Отделение политических заключенных. ЛЕНИНГРАД. (Tyur'ma Kresty. Otdelenie politicheskikh zakliuchionnykh. LENINGRAD.) (Där hans adress är: Krestyfängelset. Avdelningen för politiska fångar. LENINGRAD.)

TANJA Leningrad? Var han där?

SÄKERHETSPOLISEN Sieltä hän ei palanne koskaan. (Därifrån lär han aldrig återvända)

TANJA Vi skulle vilja veta vad som hände honom. Varför han försvann.



Ur scen 2:1 (version 2019/2020)

Klicka här!

Sakerhetspolisen ger genom repliken ”ryssähoura” (”rysshora”) uttryck för det rysshät som existerade under 1930-talet. Det lever vidare i vår tid och har med all sannolikhet ökat sedan den 24 februari 2022 och Rysslands krig i Ukraina. I verket drabbar hatet Vilma och Eevi (senare kallad ”ryssäkakara” ”ryssunge” av såväl Sakerhetspolisen som Vilma), som ur den finska sakerhetspolisens synvinkel är lierade med Ryssland¹²⁰ genom Kaarles resa. På så vis drabbas de dubbelt: både av hatet mot kommunisterna och av den ryska regimens terror. Karlsson skriver om Sakerhetspolisen: ”Han upprepar samtidigt en mängd fraser och ökenamn som varit vanliga i Finland för att uttrycka avsky mot Ryssland och ryssvänliga medborgare. Han etablerar därmed en normativ enspråkighet med nationalistiska förtecken” (Karlsson, 2019). På så vis synliggörs detta hat i verket både genom skällsorden och genom Sakerhetspolisens aggressiva hållning gentemot Vilma och Eevi. Rysshatet fortplantar sig genom verket till Vilmas repliker under dialogen med Kaarle (scen 7:4), när hon i sina fantasier föreställer sig att han skaffat en ”ryssähuora” och fått barn med henne. Detta kan läsas som att hatet förs vidare genom språket och riktas såväl mot talare av ryska som personer med rysk nationalitet och/eller personer som kunde kopplas till Ryssland. Att låta Sakerhetspolisen gestalta dessa nationalistiska enspråkighetsideologier var något som jag medvetet förstärkte under skrivprocessen.

120. Trots att det officiella namnet under 1930-talet var Sovjetunionen används här och i verket ibland Ryssland och St. Petersburg, då dessa namn förekommer i det dokumentära material som ligger till grund för verket.

Sakerhetspolisen [...] försöker upprätthålla/skapa en enspråkig finsk zon i arkivet. ’Hotet’/det störande momentet är Tanja och Arkivarien. Förstärka detta. Eventuellt även låta Sakerhetspolisen uttrycka de typiska fördomarna om svenskan och folk som pratar svenska: att de är överklass, anser sig finare än finsktalande osv. Han riktar det mot Arkivarien och Tanja [...] känner sig hotad av deras svenska bubbla, som han inte kan kontrollera/förstå? (AD, 2019-05-05. Malmö).

I det följande exemplet (scen 2:2) ifrågasätter Sakerhetspolisen även Tanjas och Arkivariens identitet och motiv på grund av att de talar svenska. Sakerhetspolisen utövar symbolisk makt genom att hota och kontrollera dem båda med hjälp av språket och upprätthåller därigenom makthierarkin. Arkivarien bekräftar Sakerhetspolisens enspråkighetsideologi och finskan som det legitima språket i situationen genom att tala finska och inte svara Tanja som ställer sina frågor på svenska. Hon är helt utestängd från skeendet genom finskan och deras tal om henne, i stället för med henne. Aminoff skriver i sin analys:

Sakerhetspolisen talar med Arkivarien över huvudkaraktären Tanjas huvud utan att visa någon vilja att ta henne och hennes språk i beaktande i kommunikationen. Enspråkigheten ger uttryck för förtryck och exkludering. Sekvensen visar också på språklig purism och nationalistiska tendenser kopplade till denna. Samma slags konstellation ägde rum också några sidor tidigare [...] reagerar Tanja på sakerhetspolisens sätt att utöva och missbruka sin makt med att ifrågasätta den och försöka göra motstånd eller hävda sin rätt. Hon utropar bl.a. ’Kan jag få tillbaka dokumentet! Jag har rätt att kopiera!’ (Aminoff, 2019).

Ur scen 2:2 (version 2019/2020)

TANJA till Arkivarien
Där är du ju! Varför låste du in mig! Hallå?
Du låste dörren och släckte ljuset! Kan du
förklara för dina kollegor att det var du som
gav mig dokumenten! Jag vill bara kopiera
och komma härifrån!

ARKIVARIEN tar ingen notis om Tanja.

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Kuka tämä henkilö on? Eikös hän ole rouva
Vilma Turunen?
(Vem är den här individen? Är hon inte fru
Vilma Turunen?)

ARKIVARIEN
Ei. Hän on. Sukulainen, Ruotsista.
(Nej. Det är. En släkting, från Sverige.)

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Sukulainen joka ei puhu suomea?
(En släkting som inte talar finska?)

ARKIVARIEN
Kaukainen sukulainen.
(En avlägsen släkting.)

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Mikä hänen asiansa on?
(Vad är hennes ärende?)

ARKIVARIEN
Etsiä tietoa Turusesta.
(Att söka information om Turunen.)

TANJA
Vad säger han?

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Kerro hänelle että täällä me puhumme
suomea!
(Meddela henne att härinne talar vi finska!)

TANJA till Arkivarien
Vem är han? Vad har jag gjort!

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Kuka on päästänyt hänet sisään?
(Vem har släppt in henne?)

ARKIVARIEN
Se olin minä.
(Det gjorde jag.)

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Ehkä hän on sinun ystäväsi? Sillä sinähän
olet myös oikeastaan ruotsalainen?
(Hon är kanske en vän till dig? För du är väl
också svensk egentligen?)

ARKIVARIEN
Olen Suomen kansalainen. Enkä minä
tunne häntä.
(Jag är finsk medborgare. Och jag känner
henne inte.)

SÄKERHETSPOLISEN till Arkivarien
Ai niinkö tosiaan? Joka tapauksessa, on
sinun vastuullasi pitää hänet ruodussa.
Eikä hän tule saamaan mitään erityiskoh-
telua vain koska hän on ruotsalainen!
(Jaså, verkligen? Hur som helst så är det ditt
ansvar att hålla ordning på henne! Och hon
kommer inte få någon specialbehandling bara
för att hon är svensk!)

Säkerhetspolisens motar iväg Tanja, övervakar
henne under det följande.

UD-CHEFEN
Ulkoasiainministeriö ilmoittaa täten, että
Ministeriön puoleen on kääntynyt rouva
Vilma Turunen pyytäen toimenpiteitä
miehensä työmies Kaarle Vihtori Turusen
palauttamiseksi Neuvostoliitosta, minne
Turunen kahdentenakymmenentenäseitse-
mäntenä päivänä toukokuuta tuhatyhdek-
säsataakolmekymmentäkaksi passitta
oli lähtenyt meritse Helsingistä.
(Utrikesministeriet meddelar på detta sätt
att fru Vilma Turunen har vänt sig till ministe-
riet och bett om åtgärder för att få sin man,
arbetare Kaarle Vihtori Turunen, att återlämnas
från Sovjetunionen, dit Turunen den tjugosjät-
te maj nittonhundraotrettiotvå åkte utan pass
sjövägen från Helsingfors.)



Ur scen 2:2 (version 2019/2020)

Klicka
här!

I slutet av sekvensen är det i stället för Säkerhetspolisens UD-chefen
och UD-kören som utesluter Tanja genom att tala finska över huvu-
det på henne. På så vis får Tanja inte tillgång till informationen som
UD-chefen ger om hennes gammelmorfar. Sofia Aminoff skriver:

UD-körens sekvens [...] representerar ett byråkratiskt språk,
det är *exkluderande* för den som inte behärskar ett formellt
språk och den som inte behärskar finska. Det tidigare kan en
föreställa sig att Tanjas gammelmormor tampats med och
detta blir då också en *klassmarkör*, det senare behärskar Tanja
inte. Den byråkratiska finskan representerar makt också orda-
grant därför att den blir ställföreträdande för myndigheterna
eller statens makt över individen. Den är dessutom avhumani-
serande. Eftersom det är kören som talar får språket en kollek-
tiv nyans, jag associerar till hur lite en människa betyder i det
stora systemet, hur maktlös individen kan vara inför det osv.
[...] Dessa konnotationer förstärks av flerspråkigheten och det
faktum att huvudpersonen, Tanja, blir *exkluderad och maktlös*
inför det språk hon inte förstår (Aminoff, 2019).

Att UD- kören upprepar UD-chefens text på finska kan betraktas
som en gatekeeping-praktik. Genom det formella språket hindras
medborgarna att få tillgång till information som rör dem – både
i verkets dåtid och nutid. Den byråkratiska finskan i verket är en
specifik talgenre som ligger långt ifrån ett vardagsspråk. Just därför
valde jag att använda det; jag menar att det har många kvaliteter.

Dess dokumentära prägel bidrar med autenticitet och rent stilistiskt
tillför det en formell språknivå. Dess politiska potential – att exklu-
dera – är centralt för verkets tematik. Detta exkluderande språk ut-
manas också, främst genom rollkaraktärerna Tanja och Vilma. Det
menar jag pekar på den politiska potential som flerspråkig dramatik
har: att synliggöra och utmana symbolisk makt i form av språkliga
makthierarkier och dominans.

Verket *ASIA/ÄRENDE* kan sägas utmana och motsäga enspråkig-
hetsideologin genom dess integrerade flerspråkighet som är central
både för verkets tematik och form. Några av karaktärerna motsäger
i sig enspråkighetsideologin, genom deras språkliga repertoarer och
sätt att tala. Om Arkivarien i de tidigare exemplen inte gör motstånd
mot Säkerhetspolisens nationalistiska enspråkighetsideologi så
sker en vändpunkt i scen 2:3¹²¹ då Arkivarien börjar översätta till
svenska för att Tanja ska förstå. Denna handling kan ses som ett
utmanande av hela den ideologi som Säkerhetspolisens här repre-
senterar likväl som den symboliska makt som han utövat genom
sin språkpolitik. Arkivarien utmanar även i scen 5:2 denna ideo-
logi då hen översätter vad UD-chefen säger på finska till svenska.
Arkivarien bryter i dessa scener mot de gatekeeping-praktiker
som Säkerhetspolisens genom sin symboliska makt fått Arkivarien
att upprätthålla. I likhet med Arkivarien är Eevi en karaktär som
använder både svenska och finska. De båda kan sägas vara gräns-
överskridande karaktärer; de överskrider gränser mellan språk, tid
och rum. Arkivarien fungerar som en länk mellan de två världarna:
nutid och dåtid, dröm och verklighet. Det gestaltas bland annat
genom växlingarna mellan språken.

121. Se kapitel 4 "Dramaturgisk potential", s. 133.

Scen 6:1 (version 2019/2020)

Tanja sover. Eevi in, tar brevet. Tanja vaknar.

Eevi
Voi herregud

Tanja
Mormor?

Eevi
Voi herregud

Tanja
Mormor! Jag saknar dig.

Eevi
Tanjochka!

Tanja
Jag hör din röst ibland.

Eevi
Tanjochka.

Tanja
Läste du brevet?
"Evi hyvä", det är till dig.

Eevi *läser*
Tagil ... kolmekymmentäseitsemän
Eevi hyvä
Kiitoksia paljon kirjeestä ja kuvasta jonka
isä ... sai tänne kauaksi vieraalle maalle.
Isä ...
(Tack så mycket för brevet och fotot som
pappa fick hit långt bort till främmande land.
Pappa ...)

Tanja
Vad står det?

Eevi
Voi herregud
Han försvann i Ryssland.
Isä, miksi sinä katosit?
(Pappa, varför försvann du?)

Tanja
Har du inte läst det förut? När du var liten?
Vad var du då... trettiosju? Då var du ... sju
år? Kunde du läsa?

Eevi
Jo, nog kunde jag läsa. Jag lärde mig bara
för att läsa pappas brev. Voi herregud, det
är pappas brev.
läser: //avbryter
Isällä on ollut kovasti ikävä sinua//
ja tulisin kyllä jouluksi sinua katsomaan
mutta on niin pitkä matka//
eikä jouda
(Pappa har saknat dig väldigt mycket
och skulle gärna hälsa på dig till jul, men det är
så lång resa och det hinns inte)

♦

Arkivariens finlandssvenska [...] Språkvarieteteten som är som en
länk mellan svenskan så som den varit och så som den är nu. [...] För in länken mellan dåtid-nutid, Sverige-Finland. Den historis-
ka kopplingen. Förstärker Arkivarien [...] som en 'gränsperson':
som växlar mellan språk, tid och kön. Translanguaging/kod-
växlar (AD, 2019-04-17. Silja Line Helsingfors-Stockholm).

Eevi, Tanjas mormor, rör sig mellan finska och svenska och även
till viss del ryska genom så kallad translanguaging, dvs. hon växlar
obehindrat mellan språk. I stället för att betrakta hennes språk-
liga repertoar som uttryck för "halvspråkighet" som historiskt
varit fallet, kan hon beskrivas som en gränsöverskridande person
som också utmanar standardspråksideologin. Ett exempel på hur
hennes språkliga repertoar kommer till uttryck är repliken "Voj
herregud", där hon sammanför det finska "voj" med svenskans
"herregud" (Ett uttryck som var min egen mormors mest före-
kommande uttryck för emfas och förvåning). Hur rollkaraktären
Eevi använder translanguaging syns i följande utdrag (scen 6:1).
Skådespelaren Eeva Putro, som läste rollkaraktären Eevi, menar
att denna rörelse mellan språken hjälpte henne i gestaltningen
(E. Putro. Samtal 2019)¹²².



Scen 6:1 (version 2019/2020)

Klicka
här!

122. Se citat kapitel 7 "Kommunikativ potential", s 262.

Att utmana stereotyper

Flerspråkig dramatik menar jag har potential att medvetandegöra,
synliggöra och motsäga stereotyper om språk och dess talare. Som
beskrivs i kapitel 1 har jag under forskningsprojektet utvecklat
metoder för detta. Men för den skull kan jag inte påstå att mina
verk är fria från stereotyper. I det följande diskuterar jag vilken
funktion användandet av ryskan i verket får utifrån det teoretiska
begreppet språkideologier och risken att reproducera stereotyper.
Detta intresserar mig extra mycket då min intention var så tyd-
ligt uttalad. Om jag genom verket reproducerat stereotyper om det
ryska språket: Hur gick det till? Hur kan jag som dramatiker ha de
allra bästa intentioner men sen ändå "hamna" där? För att försöka
besvara dessa frågor behöver jag se tillbaka på arbetsprocessen.
Innan jag ens påbörjade skrivprocessen hade jag olika idéer om
vilken funktion ryskan skulle kunna få i verket. I arbetsdagboken
använder jag återkommande ordet "främmande" för ryskan.

Föra in ryskan som ett tredje språk i verket? [...] Ryskan som en
slags representant/symbol för det främmande: till en början
möjligheten/hoppet/förväntan om en bättre framtid, en lek,
lätthet. Senare som bärare av förlusten, försvinnandet. Sakna-
den, sorgen. Distansen (AD, 2018-09-18).

När jag i februari 2019 påbörjar skrivprocessen reflekterar jag
återigen över hur idén om att medvetet använda ryskan som en
stereotyp och representation för våld och aggressivitet går emot
mina egna utgångspunkter. Genom idén att föra in fler karaktärer
på ryska försöker jag hitta ett sätt att undvika en eventuell stereo-
typisering. "Om jag samtidigt skapar en annan röst/karaktär som

talar ryska i en annan kontext? Varför? Vilken situation?” (AD, 2019-02-26.Oxie). Då jag inte hittar någon tydlig anledning i verkets logik för det går jag inte vidare med den möjligheten. Någon vecka senare kommer i stället idén att det är Kaarle själv som talar ryska.

Eventuellt är det Kaarle som gör den ryska rösten: han själv som återger vakterna/polisens/domarens röster på ryska. Då blir det filtrerat genom honom: hans subjektiva upplevelse av det, inte en ’neutral’ röst som representerar Stalin-regimen. Hans sätt att ”bearbeta” upplevelserna? Att återupprepa trakasserierna. Han som återger händelserna [...] (AD, 2019-03-06. Oxie).

Förutom att greppet kan gestalta en subjektiv upplevelse ger det också en möjlighet att gestalta att Kaarle bearbetar sina traumatiska upplevelser genom ryskan¹²³.

Under skrivandet av de ryska scenerna (scen 9:1–9:4) träffade jag Keren Klimovsky och diskuterade vilken typ av språk hon/vi skulle använda i scenen och risken för att stereotypisera ryskan. Hon berättar att det första utkastet innehöll klichéer som utvecklades från 20-talet och under Stalins period, som trängde in i det ryska språket, och som kallades ”det nya språket”. Exempel på dessa uttryck är ”Illegala element” och ”folkfiende”.

Ett slags standardiserade uttryck som användes för att avhumanisera människor. Jag ber henne skriva ner fler sådana, tex. ’Folkfiende’ för att se om jag kan använda dem. Glidningen i språket från det till ’terrorist’. Att bli klassad som terrorist innebar då och i högsta grad idag ofta att förlora sina mänskliga rättigheter [...] (AD, 2019-03-21.Oxie).

123. Se kapitel 6 ”Emotionell potential” för en fortsatt diskussion av den emotionella aspekten.

Angående min tvekan över att använda ryskan på det sättet menar Keren att det inte är något fel i sig då det rör sig om en specifik historisk kontext. Hon kommer också med ett förslag som skulle kunna motsäga det brutala, nämligen att använda poesi på ryska från den tiden, tex. en dikt av Osip Mandelstam som själv satt i läger. Ett grepp jag inte går vidare med.

Instinktivt känner jag att det inte passar in, det faller utanför ramen. Det är ett bra förslag i princip, absolut, ett av de sätt jag själv tänkt på att motsäga stereotyper: att skildra nyanserna i ett visst språk, genom olika stilar (vardagsspråk, poesi osv). Men här finns liksom inte utrymme för Kaarle att göra det? Han talar enbart genom sina brev och ett fåtal meningar. Kanske kunde jag ändå testa att införliva en dikt på ryska i någon annan del? På samma vis som jag skulle kunna prova att skriva en scen där Kaarle talar ryska? (AD, 2019-03-21.Oxie).

Här avfärdar jag alltså idén att föra in ett inslag av poesi på ryska som skulle kunna motsäga de aggressiva, våldsamma partierna. Jag hänvisar till min ”instinkt”. Är det alltså intentionen, min habitus som styr mina val eller kan det betraktas som ett medvetet konstnärligt beslut där jag faktiskt åsidosätter mina egna principer? Jag nämner verkets och rollkaraktärens logik som skäl till att inte föra in ett poetiskt element. Ett exempel på hur dessa ryska partier kom att bli är ur scen 5: 4 där Kaarle åkallar NKVD som skydd mot finska säkerhetspolisen vilket förändrar maktbalansen. Med finskan kan han inte skydda sin familj, men med hjälp av ryskan och allt den representerar i sammanhanget så får han övertag och kan skrämma Säkerhetspolisen till att försvinna. Ryskan blir ett uttryck för den makt som överträffar Säkerhetspolisens. När jag hör scenen läsas

Ur scen 9:2–9:3 (2020)

9:2

UD-kören växlar emellan att vara UD-kören (finska) och ryska NKVD-män (ryska) som lyser med sina pannlampor i ögonen på Kaarle och Tanja.

TANJA
Sluta! Vad gör ni!

ARKIVARIEN till UD-KÖREN
Jatkakaa. Parempi että hän saa nähdä... (Fortsätt. Det är lika bra att hon får se ...)

UD-kören som NKVD-männen torterar under det följande Kaarle på olika vis: först nästan som en lek för att sen bli allt våldsammare. Tanja försöker hindra dem, skydda Kaarle.

UD-kören läser fragment av dokument och brev: skapar kaos bland dokumenten: Tanja försöker återskapa ordning.

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
лазутчик/lazutchik
Каарле Вихтори Турунэн/KAARLE VIHTORI TURUNEN
(GRÄNSÖVERLÖPARE KAARLE VIHTORI TURUNEN)

TANJA
Sluta!

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
лазутчик/lazutchik
Чертов злоумышленник/chiortov zloumyshlennik
(GRÄNSÖVERLÖPARE JÄVLA INKRÄKTARE)

TANJA
Nej!

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
лазутчик/lazutchik
Чертов иностранец/chiortov inostranets
Чухонский сукин сын/chukhonskij sukin syn

(GRÄNSÖVERLÖPARE JÄVLA UTLÄNNING FINNJÄVEL)

TANJA
Släpp honom!

UD-KÖREN finska
Rajaloikkari Kaarle Vihtori Turunen
Salaa meriteitse siirtynyt Neuvostoliiton
(Gränsöverlöpare Kaarle Vihtori Turunen
Som via hemliga vägar åkt till Sovjetunionen)

KAARLE
Tahdon kotiin
(Jag vill hem)

TANJA
Hjälp honom!

UD-KÖREN
Tahtoisi palata Suomeen huolehtimaan puutteeseen joutuneesta perheestään
(Önskar återvända till sin familj i Finland som hamnat i nöd)

KAARLE
Tahdon kotiin.
(Jag vill hem.)

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
лазутчик/lazutchik
Чертов злоумышленник/ chiortov zloumyshlennik
(GRÄNSÖVERLÖPARE JÄVLA INKRÄKTARE)

KAARLE
Nie priznaiu
(Jag erkänner inte)

TANJA
Släpp honom!

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
Чертов иностранец/chiortov inostranets
Чухонский сукин сын/Chukhonskij sukin syn
(JÄVLA UTLÄNNING! JÄVLA FINNJÄVEL!)

i september 2019 skriver jag: ”Ryskan som skrämmande, hotfullt kom fram när Turo läste Kaarle: hans ryska (och säkerheten i den) förde in det brutala i situationen utan att egentligen sceniskt presentera/gestalta vad Kaarle upplever i Ryssland” (AD, 2019-09-19. Helsingfors).

Det längsta partiet på ryska kommer i slutet av verket (scen 9:2–9:3), där Kaarle grips, torteras och får sin dödsdom av UD-kören som här växlar mellan att vara UD-kör som talar finska och NKVD som talar ryska. Ryskan översätts inte till svenska eller finska utan står för sig. Det som språkligt kommunicerar till en icke-rysktalande publik är de ord som är mer eller mindre de samma på samtliga språk: ”terrorist” och ”sphiony”¹²⁴. I övrigt kommunicerar ryskan genom kontexten den är placerad i: tortyren av Kaarle. Kören intar rollen som makten mot den ensamma rösten: Kaarle. De tvingar fram ett erkännande med hjälp av ryskan. Här blir ryskan representant för terror, hot, våld, aggressivitet, det främmande och skrämmande. Som Aminoff skriver i sin analys så ”synliggör partiet *språklig dominans* och etablerandet av en fientlig relation till den Andra eller det främmande (Aminoff, 2019)*.



Ur scen 9:2–9:3 (2020)

Klicka
här!

Jag menar att det ryska språket i *ASIA/ÄRENDE* kan sägas representera förtryck, aggressivitet, våld och död genom att det endast används i situationer som är skrämmande/hotfulla/våldsamma. På så vis riskerar jag som dramatiker att reproducera stereotyper om

124. Latinsk translitterering av de ryska orden ”terrorist” och ”spion”.

ryskan och dess talare. Detta skedde inte omedvetet; jag var under processen fullt medveten om denna risk. Det var inte enbart min intuition som styrde. Jag reflekterade över det under processen både genom min arbetsdagbok och diskuterade saken med rysk-talande. Dessa samtal fungerade dock mest som ett slags legitimerande av mina konstnärliga val. Skådespelaren Turo Marttila, som läste Kaarle, menar just att ryskan är Kaarles ”his memories, his emotional story, not an objective thruth” (T. Marttila. Samtal 2020) På så vis, menar han, stereotypiseras inte ryskan i verket. Det är sant till en viss del. Om jag hade valt att genomgående ha med en rysk fångvakt som talade ryska, och lagt Kaarles repliker i hans mun, så hade det ur min synpunkt varit ett sämre val. Genom att det är Kaarle som själv upprepar vissa av dessa partier på ryska, kan ryskan också sägas fungera som ett sätt för rollkaraktären att bearbeta just denna brutalitet. Det gör att det brutala blir Kaarles subjektiva upplevelse och därmed inte en objektiv sanning om ryskan. Att språket som används i verket är situerat i tid och kontext, nämligen till Stalinregimens 30-tal, är något som enligt Keren begränsar det och gör att det därmed inte blir allmängiltigt för det ryska språket. Det rör sig om något som kan liknas vid en språklig varietet – ett eget Stalinspråk. Det är ett historiskt och samtida faktum att det ryska språket – liksom andra språk – har använts och används i dåtida och nutida regimers syften: som propaganda och underblåsande av hat mot andra nationer och folk. För att återknyta till kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling” så är användandet av ett språk inte det samma som ett språks essens, då något sådant inte existerar. Det är, enligt mig, i det ljuset som ryskan i *ASIA/ÄRENDE* ska förstås.

Jag valde medvetet bort grepp som hade möjliggjort för mig som dramatiker att motsäga den här bilden av ryskan, nämligen att

*[...] ryskan i pjäsen presenteras av ett slags anonymt, kollektivt och svår-förståeligt hot. Det handlar dels om att jag inte själv förstår ryska, dels för att körpartierna som är ryska inte i lika stor översätts/upprepas på ett annat språk som de finska körpartierna. De ryska körpartierna ger kören en slags karakt är av mobb, skymfande och hotande ord är övervägande i dem. [...] I det stora ryska körpartiet som till stora delar förblir ett slags oförståeligt hot, sker ändå en dramaturgisk vändning som är avgörande för pjäsen, där Kaarle, som lärt sig en del ryska vid det laget, går från att säga ’jag erkänner inte’ till att säga ’jag erkänner’ på ryska. Körpartiet får alltså en slags funktion som dödsrättegång i all sin kaotiska, maktfullkomlighet. Draget av avhumanisering genom språket är starkt (Aminoff, 2019).

*När mormor Eevi tröstar Tanja, som om hon var liten eller som ett minne, använder hon den ryska diminutiva formen av hennes namn, Tanjechka [Min kommentar: Tanjochka i version 2020]. Till en början var det något som stack till i mig i denna smekform av huvudkaraktärens namn. Antagligen därför att det ryska språket fått representeras av ett anonymt och svårförståeligt hot i pjäsen. Jag tyckte nästan att det skorrade illa i kontrast. I en senare läsning upplevde jag istället att det fanns en ömhet och en försonande gest i denna böjning av namnet. (Aminoff, 2019).

föra in flera nivåer och varieteter av ryska i verket, som till exempel poesi. Skälet till detta var att jag ansåg att det inte passade in i verkets logik. Det enda inslaget som kan sägas fungera som motpol är Eevis repliker ”Tanjochka”. Jesper Karlson skriver att de, förutom kärleken till Tanja, även uttrycker ”hennes kärlek till ryskan, vilket i förlängningen kan tolkas som en kärlek till den försvunna fadern i Sovjet” (Karlsson, 2019). Detta smeknamn blir den enda motsägelsen till hur ryskan i övrigt framställs i verket*.

Att föra in olika nivåer och nyanser av språk anser jag vara det bästa verktyget för mig som dramatiker att motverka stereotyper. Genom att använda vardagsspråk, poesi, byråkratiskt språk, slang och så vidare kan gestaltningen och representationen av språket nyanseras. Problemet är inte att det är osant att ett visst språk kan användas på ett speciellt vis, som i det här fallet för att uttrycka hot och förtryck, utan att det språket inte också skildras på andra vis. Återkommande skildringar av att ett visst språk uttrycker samma attityd eller känsla skapar en ensidig stereotyp bild.

I *ASIA/ÄRENDE* förblir ryskan en representant för det främmande, såväl i en svensk som i en finsk kontext. Att jag satte verkets logik framför risken för stereotypiserande trots min medvetenhet tyder på att det finns andra aspekter som kan väga tyngre. I det här fallet har jag prioriterat att berätta min gammelmorfars berättelse framför att ge en nyanserad skildring av det ryska språket. Att verket också synliggör ett rysshät som tar sig uttryck genom några specifika skällsord ”ryssähuora” (rysshora) och ”ryssäkakara” (ryssunge), som uttalas såväl av Säkerhetspolisen, Vilma och Skuggkören menar jag pekar på konsekvenserna av en stereotypisering av ett språk och dess talare, i det här fallet ryskan och personer med rysk anknytning. I *ASIA/ÄRENDE* är det främst finskan som, i en svensk kontext, kan sägas motsäga stereotyper med sina olika talgenrer

eller språkliga nivåer: det vardagliga språket, det mjuka språket som pappan använder till sin dotter Eevi i sitt brev, det byråkratiska formella språket, det aggressiva nedsättande språket som Säkerhetspolisen använder sig av – för att nämna några. Som jag ser det har flerspråkigheten potential att utmana stereotyper. Genom en nyanserad och varierad språkanvändning kan flerspråkigheten leda till en rik och mångtydig gestaltning av språk och dess talare.

UniZona & PolyZona består av ett antal scener/sekvenser med karaktärerna: ALENI, KLANI, RUBNI, PARNI och RITNI, som skiftar i ålder mellan 10–15. De talar en chilensk varietet av spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Karaktärerna leker på en skolgård, utövar maktkamp, förklarar sin kärlek eller icke-kärlek och reciterar dikter.

Karaktärerna växlar mellan att tala unisont, polyfont och i solon och duetter. Texterna är befintliga dikter, sånger och ramsor på spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Texterna är skrivna av: Karin Boye (*Jag vill möta*) Thorbjørn Egner (*Klättermus-visa*), Forough Farrokhzad (*امن از تو میمردم/Man az to mimordam*), Miguel Hernández (*Nanas de la Cebolla*), Clarice Lispector (*Saudade*), Elias Lönnrot (*Kalevala*, ur runa 4), Maria Elena Walsh (*El Reino del Revés*) och Pablo Neruda (*Soneto XVII*) samt traditionella folksånger och ramsor.

Verket inleds och avslutas med att skådespelarna som gör karaktärerna kommer in respektive lämnar scenen som sig själva medan de talar fritt med publiken och varandra.

UniZona & PolyZona

Ingången till arbetet med verket *UniZona & PolyZona* var att undersöka flerspråkighetens musikaliska funktion, och det är utifrån den aspekten som jag i avhandlingen i första hand diskuterar verket¹²⁵. Den politiska aspekten har dock funnits med under hela detta arbete; ursprungsidén hade en tydlig politisk dimension. I arbetsdagboken skriver jag: ”Även om det här verket undersöker flerspråkighetens musikaliska potential så är det politiskt, flerspråkigheten har alltid en politisk potential” (AD, 2021-01-13. Stockholm).

Den legitime talaren (audibility)

Verket startar i svenskan/majoritetsspråket (”INTRO”) för att sedan gå över i en scen (”PROLOG”). där olika språk ”bryter fram” – först viskande sedan allt högre tills rösterna når ett klimax. Detta utgör verkets grundidé: att de ”dolda språken” bryter fram och hörs i ett offentligt sammanhang, på en teaterscen. På så vis menar jag att verket bidrar till audibility för språk som sällan hörs på svenska teaterscener. Dessa flerspråkiga röster/karaktärer görs till legitima talare genom att de ges utrymme; de talar och lyssnar till varandra på en fiktiv nivå. I förlängningen kan de höras av en publik på en icke-fiktiv nivå. Rösterna uttrycker sig genom ramsor, barnsånger och dikter. Dessa barngenrer som generellt kan sägas ha låg status

125. Se kapitel 4 ”Dramaturgisk potential”.

ges stort utrymme i verket och sätts i relation till dikter, som generellt ges högre status som genre. Det är alltså inte endast språken, utan även de genrer och texter som språken hörs genom som ges utrymme. Rösterna tillhör talare som talar språkliga varieteter. Det rör sig om en chilensk varietet av spanska talad av personer födda i Sverige, portugisiska som talas av en person född i Sverige – som inte har språket som förstaspråk utan lärt sig det i vuxen ålder och persiska som talas av en person som bott större delen av sitt liv i Sverige. Hen anser sig inte vara helt flytande på persiska¹²⁶. Därför menar jag att verket ger utrymme åt talare av språkliga varieteter som sällan hörs i svensk offentlighet och som i olika sammanhang inte anses som legitima talare. Den tänkta publiken för *UniZona & PolyZona* är barn i Sverige, varav många är flerspråkiga. Jag tyckte därför att det var viktigt att låta talare som talar vissa av sina språk med brytning (en person när hen talar svenska, några personer när de talar det ”andra språket”) höras i verket.

Att utmana språkideologier och symbolisk makt

Genom ”INTROT” där skådespelarna improviserar och talar svenska placeras verket i en svensk kontext. Verket kan sedan sägas bryta mot en nationell språkideologi, dvs. idén om att ett enda språk är en grundförutsättning för en nation. Detta sker genom att en mängd språk och talare av dessa språk ges utrymme utan att förankringen i den svenska kontexten förloras. Verket placeras återkommande till

126. Se kapitel 3 ”Att skriva och komponera ett flerspråkigt verk”, s. 94–96 för skådespelarnas egna beskrivningar av sina språkliga repertoarer.

**Scen ”CODA: diktimprovisation”
(version 2021)**

*Ritni, Klani, Aleni, Rubni, Parni samtidigt.
Växlande dynamik från mycket svagt till myck-
et starkt. Fri improvisation: karaktär + tempo
och textparti. Alla växlar mellan
samtliga dikter/språk.*

ALENI/RITNI/RUBNI/KLANI/PARNI

Fri improvisation: karaktär+ tempo + dynamik

**Ríete, nino
Ríete mucho
Ríete tanto**

ALENI/RITNI/RUBNI/KLANI/PARNI

Fri improvisation: karaktär+ tempo + dynamik

**Sisareksi siikasille,
Veikoksi ve'en kaloille!**

ALENI/RITNI/RUBNI/KLANI/PARNI

Fri improvisation: karaktär+ tempo + dynamik

**Saudade é um pouco como fome.
Mas às vezes a saudade é tão profunda**

ALENI/RITNI/RUBNI/KLANI/PARNI

Fri improvisation: karaktär+ tempo + dynamik

**Man az to mimordam amma to zendeganie
man bodi**

To ba man mirafti to dar man mikhondi

♦

den genom Karin Boyes dikt, vilken samtliga karaktärer vid något tillfälle använder sig av.

Efter introt går verket över i ett parti där karaktärerna sinse- mellan talar olika språk (förutom Aleni och Rubni som talar sam- ma språk: en chilensk varietet av spanska). Dessa ”enspråkiga zoner” fortgår en bit in i verket tills en vändpunkt sker och de börjar använda varandras språk. Efter det blir språken inte längre knutna till enbart en karaktär. Mot slutet rör sig samtliga karaktärer mellan de olika språken i ”Codan” (dvs. ”svansen”). Scenanvisningen ur verket lyder:

De nya dikterna/rösterna som tagit plats i rummet genom Aleni, Ritni, Klani, Rubni och Parni börjar en dialog: de lyssnar till var- andra, frågar varandra, provar varandra (’vem är du?’, ’vad säger du?’, ’vad vill du?’, ’hur låter du?’. De härmar varandra, skojar med varandra, pratar med varandra (Hamidi Isacson, 2021).

De enspråkiga zonerna har upplösts och en gemensam polyspråkig¹²⁷ zon skapats, dvs. en zon där alla använder alla de inblandade språken. Därmed menar jag att verket omförhandlar enspråkighetsnormen och bryter mot all form av språklig dominans.



**Scen ”CODA: diktimprovisation”
(version 2021)**

**Klicka
här!**

Ett genomgående tema i *UniZona & PolyZona* är makthierarkier och språklig dominans, dvs. symbolisk makt och omförhandlingar av dessa. Maktspelet sker genom flera karaktärer och genom olika

¹²⁷. Se kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling” s. 57 för definition.

språk, därmed blir inte ett av språken representant för makt och dominans. Även om det i sekvensen ”Maktövertagande” (i scen ”LEKA 5”) är finska som tar över så böljar dominansen fram och tillbaka genom verket och omförhandlas kontinuerligt. I andra sekvenser är det svenska som kommer att dominera genom roll- karaktären Klanis *Klättermusvisa* (scen ”LEKA 2–3”) eller en chilensk varietet av spanska genom Rubni och Alenis *Vamos a jugar* (scen ”LEKA 2”). Även persiska kommer att dominera genom Parnis *Attal mattal* (scen ”LEKA 5”).

Att tysta någon, några. Att tvinga dem att bli enspråkiga, unisona i stället för polyfona flerspråkiga. Det är kärnan i sekvensen ’Uni- zona’, där en tvingar/lockar/övertalar de andra att tala samma språk, med samma ord, samma tempo, karaktär och styrka som hen själv. I det här fallet persiska. Det är inte svenskan som är problemet, utan enspråkighetsideologin oavsett var den existe- rar, vilket språk den förespråkar (AD, 2021-01-13. Stockholm).

Genom ”INTROT” där skådespelarna improviserar och talar svenska placeras verket i en svensk kontext. Verket kan sägas bryta mot en nationell språkideologi. Detta sker genom att verket ger röst åt en mängd språk och talare av dessa språk, men utan att förlora förank- ringen i en svensk kontext. Den återkommer genom Karin Boyes dikt vilken samtliga karaktärer vid något tillfälle använder sig av.

Att motsäga eurocentrism

En uttalad (politisk) utgångspunkt för verket var att motsäga och bryta mot eurocentrismen genom att de europeiska språken inte

skulle vara i majoritet. Frågan är om den målsättningen avspeglar sig i verket eller inte. De språk som hörs förutom finska är svenska, portugisiska, persiska och en chilensk varietet av spanska. De europeiska språken är alltså i majoritet i verket men det nyanseras av att portugisiska även talas i länder i Sydamerika, Afrika och Asien. En exakt analys av hur mycket av texten som görs på respektive språk låter sig inte göras här, men jag vill påstå att inget av språken dominerar rakt igenom verket. Det kan i sig därför inte sägas vara eurocentriskt. Till viss del menar jag att det utmanar eurocentrismen genom sammansättningen av språk. Att gå längre i den riktningen hade varit möjligt, men jag valde av praktiska skäl (ensemblens sammansättning förändrades under arbetet och svårigheter att finna skådespelare med de önskade språkliga repertoarerna uppstod) att inte prioritera den målsättningen. Detta riktar fokus mot frågan vilka specifika förutsättningar det finns för att skapa flerspråkiga verk, nämligen den extra tid som det kan kräva att finna en ensemble med de önskade språkliga repertoarerna. Något som jag delvis diskuterar i kapitel 3 del ”*UniZona & PolyZona*: att komponera ett flerspråkigt verk”, men endast kortfattat då det rör produktionsomständigheter mer än det konstnärliga arbetet.

Att motsäga stereotyper

På samma vis som med *ASIA/ÄRENDE* var min utgångspunkt för *UniZona & PolyZona* att motsäga eventuella stereotyper om specifika språk och dess talare, eller att åtminstone inte förstärka dem. Det tänkte jag kunde göras genom att språken skulle gestaltas nyanserat, dvs. aldrig enbart som ”aggressivt”, ”mjukt” eller dylikt. Särskilt uppmärksam var jag på hur finskan framställdes eftersom

skådespelaren Rita Lemivaara under arbetet återkommande beskrev situationer då hon upplevt fördomar och förtryck av finskan i Sverige. Det har, enligt henne själv, påverkat hennes egen uppfattning om språket¹²⁸. Trots detta gjorde jag, på samma vis som med *ASIA/ÄRENDE*, val under arbetets gång som inte alltid följde intentionen. I kapitel 3 beskrivs några situationer som uppstod under arbetet där mina beslut skulle kunna ifrågasättas. Detta menar jag synliggör hur komplext det är att göra medvetna konstnärliga val i linje med sina principer. Även om en inte alltid fullföljer sina intentioner så anser jag att flerspråkig dramatik har en politisk potential att motsäga och nyansera stereotypa uppfattningar om språk och språkliga varieteter samt dess talare. Men, det är inte en given följd av att skriva och komponera flerspråkiga verk, för det krävs att upphovspersonen/erna fattar medvetna konstnärliga beslut i den riktningen.

Polyfonins politiska dimension

Avslutningsvis menar jag att verkets polyfona karaktär i sig har en politisk funktion genom att de olika språken samexisterar, vävs samman och dominerar i olika delar vilket skapar en mångfald. Denna aspekt har jag valt att diskutera i kapitel 7 ”Kommunikativ potential” då den rör den publika aspekten.

128. Se kapitel 4 ”Dramaturgisk potential”, s. 155 för Rita Lemivaaras egna kommentarer.

Sammanfattande kommentar: politisk potential

Genom att ge röst åt karaktärerna Kaarle, Vilma och Eevis fulla *språkliga repertoarer* ges i *ASIA/ÄRENDE* utrymme åt talare som i olika sammanhang inte betraktats/betraktas som *legitima*. Användningen av den dokumentära personen Kaarlos eget språk genom breven fördjupar *klassaspekten*. Även de flerspråkiga karaktärerna i *UniZona & PolyZona* kan sägas vara röster som sällan hörs inom svensk dramatik. Genom verket ges de legitimitet och *audibility*.

När det gäller *identitet* fungerar flerspråkigheten i *ASIA/ÄRENDE* som en *identitetshandling* och omförhandling av Tanjas identitet som släkting till finländska finsktalande personer. Hon använder finskan, och de få ord som hon kan, för att uttrycka sin identitet som Sverigefinne (och för att minska avståndet till släktingarna Eevi, Vilma och Kaarle). Även karaktären Eevi ger genom användandet av *translanguaging* uttryck för sin gränsöverskridande identitet: en finsk person som emigrerat till Sverige i vuxen ålder. Arkivarien, som växlar mellan de två språken, ger uttryck för sin identitet som en gränsöverskridande person – inte enbart mellan språk utan även mellan tider och rum. Flerspråkigheten förstärker denna rörelse.

När det gäller makt och ideologi i verket *ASIA/ÄRENDE* har *flerspråkigheten* i relation till *enspråkigheten* flera funktioner. Enspråkigheten som exempelvis gestaltas genom Säkerhetspolisen fungerar som ett medel för social kontroll och maktutövande, dvs. *symbolisk makt*, gentemot Tanja och Arkivarien. Han försöker upp-

rätthålla en enspråkig zon i arkivet och står för en *nationell språkideologi* där endast finskan kan vara det legitima språket. Något som raseras av Arkivarien som väljer att tillgängliggöra informationen på finska till Tanja genom att översätta till svenska åt henne. Därmed utmanar hen enspråkighetsnormen och makten förskjuts. Verket *ASIA/ÄRENDE* i sin helhet kan sägas utmana och motsäga språkideologier som enspråkighetsideologin, den dubbla enspråkighetsideologin och en nationell språkideologi. Det tar sig uttryck genom den integrerade flerspråkigheten som utgör verkets kärna såväl formmässigt som tematiskt. Det samma gäller för det polyvokala verket *UniZona & PolyZona*, för vilket den genomgående *polyfonin*, förutom att ha en musikalisk funktion, även har en politisk dimension – att ge röst åt många.

Verket *ASIA/ÄRENDE* kan både sägas förstärka och motsäga *stereotypa idéer* om det ryska språket som våldsamt och aggressivt. Främst genom att ryskan är placerad i en tydlig historisk kontext och är ett uttryck för karaktären Kaarles subjektiva upplevelse av ryskan, men även genom Eevis användande av den kärleksfulla diminutivformen av Tanjas namn. Verket synliggör det rysshat som tar sig uttryck genom några specifika skällsord. Det pekar på konsekvenserna av en stereotypisering av ett språk och dess talare, i det här fallet ryskan och personer med rysk anknytning. Finskan däremot menar jag skildras, i en svensk kontext, nyanserat i verket genom de varierade talgenrer som används, allt från byråkratisk finska från 1930-talet till nutida vardagsspråk.

Utifrån dessa exempel ur *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* menar jag att flerspråkig dramatik har potential att skapa utrymme för röster/talare/karaktärer med språkliga repertoarer som sällan hörs på svensktalande teaterscener och därmed att bidra med audibility för dessa. Vidare har flerspråkig dramatik potential

att gestalta och skildra processer som *språkförlust* och *återtagandet av språk* såväl på individnivå som på grupp- och samhällsnivå. Att synliggöra och utmana symbolisk makt i form av språkliga makthierarkier och dominans är en annan viktig potential, liksom att *medvetandegöra, synliggöra och motsäga stereotyper* om språk och dess talare. Genom en nyanserad språkanvändning kan flerspråkigheten gestalta en stor variation av språk och dess talare som i en viss kontext ofta stereotypiseras. En central och övergripande potential är att utmana och bryta enspråkighetsnormen och nationell språkideologi genom att gestalta karaktärer och världar där språk används integrerat.

6. EMOTIONELL POTENTIAL

Languages not only inspire loyalty,
they also provoke fear, hatred,
resentment, jealousy, love, euphoria
— the entire gamut of human emotion.

Gustavo Pérez Firmat, *Tongue ties: logo-eroticism in Anglo-Hispanic literature* (2003, s. 114).

Intro

Stockholm 2021. H och jag äter söndagsbrunch hemma. Vi pratar om våra vänner i Malmö, underbemanningen på hans skola på grundav det stora antalet Covid-smittade, det spända säkerhets-politiska läget mellan Algeriet och Marocko – allt på svenska. Sen glider samtalet över till en eventuell resa till Algeriet över julen. H säger att han kollar efter biljetter och kommer boka så fort han hittar något för ett rimligt pris. Jag säger att jag inte vill att han ska resa och går då över till franska. Jag argumenterar för att det är en dålig idé som situationen är. Han låter sig inte påverkas – säger att det är tre år sen han besökte sin familj – och fortsätter att prata svenska. Jag poängterar att jag helt enkelt inte vill och att jag själv definitivt inte tänker resa – fortfarande på franska. Jag väljer alltså det språk som ingen av oss har som första språk. Skälet är inte som ibland när vi t.ex. sitter på café att skapa ett privat rum, eftersom det bara är vi hemma. Skälet är att ämnet gör mig upprörd och franskan för mig är det språk som jag starkast förknippar med känslouttryck. Det är också ”vårt språk”, det språk som när vi träffades var vårt enda gemensamma, och det vi lärde känna varandra genom.

Att tala och lyssna till olika språk kan vara som att befinna sig i olika känslomässiga landskap. För mig är *franskan* ett språk som genom sin melodi och intonation i sig uttrycker engagemang och på så vis gör det lättare att uttrycka känslor – positiva som negativa. Jag upplever en frihet i språket. *Engelskan* är däremot för mig ett ”neutralt”

skol- och arbetsspråk, med vilket jag har svårt att uttrycka ett genuint engagemang eller känslor. Jag upplever språkets vanligaste känslouttryck nästan som standardmässiga klichéer. Kanske för att film, musik och teve är översållade med dessa. Upplevelsen av den *algeriska dialekten av arabiska*, som min man H talar, rymmer ett stort spektrum av känslor och nyanser. De främsta kännetecknen är för mig dess intensitet, livlighet och kreativitet. Under mitt första besök i landet var upplevelsen annorlunda, språket framstod då som helt främmande. *Finskan* upplever jag, sen jag var liten, som ett familjärt och mjukt språk. Det har att göra med min mormor: både hennes sätt att tala svenska med tydlig finsk brytning och när hon och morfar pratade finska sinsemellan. Idag upplever jag det som ett rakt och direkt språk som inte är strösslat med onödiga känslouttryck och just därför kan härbärgera så mycket känslor. Det är inte vad som sägs utan det som inte sägs som fyller språket med emotioner. För mig har finskan också en alldeles särskild laddning eftersom min mamma i princip förlorade sitt modersmål finska i samband med flytten till Sverige på 50-talet, till stor del på grund av den dåvarande svenska språkpolitiken. Det innebar att språket inte fördes vidare till mig och därav är finskan också förknippad med förlust och sorg. Det är svårare att formulera hur jag upplever svenskan. Kanske för att svenskan innefattar så många delar av livet och olika kontexter medan min kontakt med algeriskan eller finskan inte är lika omfattande. Vissa ord och uttryck kan därför bli mer laddade, kopplade till den kontext då jag lärt mig dem: finskans *isä* (pappa), *vapaus* (frihet) är kanske för evigt ihopkopplade till gammelmorfars brev från Ryssland hem till familjen i Finland för mig. Algeriskans *ammi* (min farbror) kopplade till min svärfar och förlusten av honom.

Allt detta är som framgår högst subjektivt, och har att göra med vilka personer och i vilka sammanhang och situationer jag lärt mig och upplevt de olika språken. Upplevelsen är inte heller statisk utan förändras. Mina känslor, tankar och associationer kring de ovan nämnda språken (och andra språk) påverkar mig med all säkerhet i min praktik: att skriva och komponera flerspråkig dramatik. Jag menar att det är centralt att medvetandegöra dessa språkideologier i arbetet för att inte reproducera stereotyper. I det här kapitlet förstås språkideologier främst utifrån en definition som lyfter fram de känslomässiga aspekterna ”beliefs, or feelings, about languages as used in their social worlds” (Krotskity, 2004, p. 498). Att tala om språkideologier gör det möjligt att tala om språk och känslor i min forskning.

Kanske är det just den emotionella dimensionen som fått mig att fortsätta skriva flerspråkiga pjäser? Jag upplever att mina verk fördjupas av de olika språken och att jag som dramatiker kan gestalta en större känslomässig bredd genom dem. Den emotionella dimensionen av flerspråkig dramatik blev tydlig för mig under arbetet med kammaroperan *Kom inte hit!* 2017–2018. Under det följande arbetet med verket *ASIA/ÄRENDE* har jag närmat mig finskan, språket som tillhör min historia och bakgrund men som jag själv inte behärskar, förstår eller förkroppsligar och som ändå är känslomässigt laddat. Mötet med finskan i vuxen ålder fick mig att reflektera över vilken laddning språk kan ha för olika personer och vad som ligger bakom dessa känslor kring språk.

I det följande undersöker jag flerspråkighetens emotionella potential i verken *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen (ASIA/ÄRENDE)* och *UniZona & PolyZona* genom att ställa frågan: Vilken emotionell funktion har flerspråkigheten i verket som helhet, i olika scener eller delar av scener? Jag synliggör den emotionella potentialen

genom att sammanföra dramatikers praktik och process – genom arbetsdagboken och reflektioner – och verket som sådant genom min egen och andras analyser. Dessa olika perspektiv utgör sammantaget undersökningen av den emotionella potentialen. Teorier och begrepp som används är *förkroppsligande*, *emotionella talhandlingar*, *känslomässiga repertoarer*, *dubbla persona* (*double selves*) och *inre tillfredsställelse*. Fokus i min forskning är flerspråkighetens emotionella funktion inom verket, dvs. mellan karaktärer eller inom en karaktär i en viss situation (dialog/scen) eller i verket som helhet. Någon analys av den emotionella funktion flerspråkigheten skulle kunna få för en publik görs inte, eftersom min forskning rör den dramatiska texten i sig och inte gestaltningen, iscensättningen eller perceptionen av den.

Kapitlet innehåller utdrag ur verken, samt tillhörande ljudfiler som möjliggör för läsaren att höra hur dessa utdrag kan låta när de läses av skådespelare. Ljudinspelningarna ska inte betraktas som färdigrepeterade iscensättningar, utan som ett försök att göra textens potential hörbar. Lyssnar gör en genom att med sin mobiltelefon skanna den QR-kod som visas i relation till utdraget ur verket.

Analysen av den andra versionen av *ASIA/ÄRENDE* (2020) med Skuggkören är gjord av mig och Sirkku Aaltonen, professor emerita i modern engelska, docent i översättningsstudier med specialisering teateröversättning och finsk- och svensktalande vid Vasa universitet.

Emotioner och flerspråkighet

Den feministiska teoretikern Sara Ahmed ifrågasätter den allmänt accepterade idén att känslor är privata och kommer inifrån och rör sig utåt (Ahmed, 2004). Hon argumenterar för att det kan fungera precis tvärtom: att känslor kommer utifrån, från samhället, och rör sig inåt. Ahmeds kritiska modell synliggör att eventuella känslor kopplade till olika språk inte är givna eller inneboende i språken utan snarare kommer utifrån, rör sig inåt och sedan eventuellt upplevs som naturgivna. Modellen tydliggör också kopplingen mellan samhället och känslor.

Två nyckelparadigm som kommer ur olika sätt att se på relationen mellan språk och känslor är den som ser emotioner som inre tillstånd med liten koppling till språk och den som ser emotioner som diskursivt konstruerade. Det senare är det synsätt som Ahmeds teorier ligger i linje med och som min forskning utgår ifrån.

Diskussionen av verken *ASIA/ÄRENDE* och *UniZona & PolyZona* i det här kapitlet utgår främst ifrån Pavlenko's teorier om emotioner i relation till flerspråkighet. Området har varit relativt underforskat fram till början av 2000-talet. Pavlenko behandlar olika aspekter av flerspråkighet och emotioner. Det gör hon utifrån egen erfarenhet som flerspråkig, liksom utifrån tidigare forskning och även utifrån en studie av flerspråkiga pars språkanvändning. Många av de termer och perspektiv som hon använder är applicerbara på min forskning och innan jag går in på verken tar jag upp några av dem. Emotioner berör olika områden som sociologi, psykologi och lingvistik. Vad jag avser med emotioner och känslor

(begreppen används här likvärdigt) är ett psykologiskt tillstånd, oavsett de bakomliggande mekanismer som framkallar detta tillstånd. Inom emotionernas sociologi, ett kunskapsfält inom sociologin, ses emotioner som sociala processer. Mitt exempel i början av den här texten gestaltar hur jag i en känsloladdad diskussion väljer att använda franska som inte är mitt förstaspråk. Det kan ses som en motsägelse till den lättförklarade relationen mellan flerspråkighet och flerspråkiga talares känslor, vilken Pavlenko menar är en myt. Hon ifrågasätter idén om att flerspråkiga personer väljer förstaspråket (S1) för att uttrycka samhörighet, intimitet och för att uttrycka känslor och andraspråket (S2) för att uttrycka känslor på ett distanserat vis (Pavlenko, 2005, s. 227).

Embodiment/Förkroppsligande

But now The language has entered my body, has incorporated itself in the softest tissue of my being (Hoffman, 1998, s. 245).

Att ett språk är *embodied (förkroppsligat)* innebär att det är processat både kognitivt och känslomässigt, väcker autobiografiska associationer, emotionella minnen, kroppsliga sensationer och psykologiskt gensvar (Pavlenko, 2005, s. 237). Om ett språk upplevs som förkroppsligat hänger ihop med ålder för inläring och sammanhanget då inläringen av språket skedde. Genom nära relationer kan ett andraspråk bli förkroppsligat: “emotional involvements of later life – such as love affairs, friendships, or pride in one’s new country – are likely to result in affective bonds that may conflict with or even supersede those established with the mother tongue” (Pavlenko, 2005, s. 36). Detta kan, inom flerspråkig dramatik, ha betydelse för rollkaraktärers språkanvändning: när och hur de använder olika språk.

Emotionella talhandlingar och känslomässiga repertoarer

Enligt ett diskursivt sätt att se på tal och känslor ses, enligt Pavlenko, det enklaste känslouttrycket som en talhandling. “I feel angry” eller “I am sad” uppfattas inte bokstavligt som ett uttryck för personens inre tillstånd utan som en talhandling som syftar till att uppnå ett specifikt mål, t.ex. för att klaga eller påverka någon att agera (Pavlenko, 2005, s. 114). Vissa talhandlingar som komplimanger, ursäkter och förolämpningar kan ses som direkta. Andra som in-

direkta, t.ex. när en begäran som: ”LOOK at this mess. I want you to clean it RIGHT NOW” markerar ilska (Pavlenko, 2005, s. 120). Den emotionella dimensionen av talhandlingen i de dramatiska verken synliggör vilken känslomässig effekt en viss rollkaraktär hoppas nå med sin talhandling och vilken emotionell effekt talhandlingen får på den andra/de andra rollkaraktärerna. *Emotionell (flerspråkig) talhandling* är min egen term vilken jag definierar som en flerspråkig talhandling som utförs (av talaren) med intention att skapa emotionell effekt hos samtalsparten/mottagaren, dvs. att påverka hen känslomässigt. Till exempel att skrämmas med ett hotfullt uttalande för att få någon att ge sig av eller att locka någon med komplimanger för att få någon att stanna. Den här känslomässiga aspekten av talhandlingen benämner Pavlenko *affective repertoires* och hon menar att det är kännetecknande för situerad språkanvändning: “[...] emotion categories function not only to inform the interlocutors about the speaker’s internal states, but also to perform interactional functions, to assign causes and motives to actions, to blame, to excuse, to legitimize [...]” (Pavlenko, 2005, s. 116). Jag kommer i fortsättningen att benämna detta fenomen för *känslomässiga repertoarer*. Kopplingen till dramatisk text blir här tydlig; som dramatiker arbetar jag med situerat språk. Rollkaraktärerna talar inte bara för att uttrycka sina känslor, tankar och åsikter, men också för att påverka: få den/de andre/a att agera, reagera, för att legitimera sina egna handlingar, för att ursäktas sig, anklaga osv. Det situerade språket är mitt arbetsverktyg i skrivprocessen. Flerspråkigheten och translanguaging blir ytterligare verktyg: ett sätt verkens karaktärer/röster kan handla genom. Vidare menar Pavlenko att olika språk erbjuder alternativa känslomässiga repertoarer och stilar “[...] each language offers several alternative affective repertoires, and styles to its speakers” (Pavlenko,

2005, s. 116). Språk innefattar, enligt henne, även unika *affective resources* (*affektiva resurser*), såsom kulturspecifik användning av särskilda termer, språkspecifika termer som refererar till särskilda känslor samt språk- och kulturspecifika metaforer. Den här aspekten är viktig att lyfta fram, nämligen att språk kan inneha vissa specifika känslomässiga resurser och repertoarer och att de i sig kan vara en anledning till att en person byter språk. Men det innebär inte en essentialistisk syn på språk eller att vissa språk är bättre för att uttrycka känslor. Däremot kan språk erbjuda unika känslomässiga uttryck, som t.ex. diminutivformerna i ryska, polska och spanska.

Språkval och emotioner

En intressant aspekt av relationen mellan flerspråkighet och känslor är socialiseringsprocessen in i ett språk, antingen den sker från födelsen, i barndomen, ungdomen eller i vuxen ålder, och hur det kan påverka flerspråkigas val av (emotionellt) språk. Ett exempel är hur flerspråkiga föräldrar kan använda sina språk för olika känslomässiga uttryck, Pavlenko säger: “[...] bi- and multilingual parents may assign their languages somewhat distinct affective roles, with some languages judged more convenient for scolding and others for praise and terms of endearment[...]” (Pavlenko, 2005, s. 230). Socialiseringsprocessen kan alltså leda till att en person väljer ett visst språk framför ett annat för att t.ex. svära, uttrycka kärlek etc. beroende av kontexten som personen lärt sig språket i (Pavlenko, 2005, s. 130). Den kan också leda till *double selves*, dubbla jag eller *dubbla persona* som jag väljer att omnämna fenomenet (Koven refererad i Pavlenko, 2005). I Michele Kovens studie framstod en

person som arg, våldsam och rebellisk när hon talade franska och mindre aggressiv när hon talade portugisiska, det språk som talades i hennes familj. Det förklarades med barndomens socialisering och det sammanhang personen socialiserats in i, nämligen att mamman hade förbjudit svordomar (Koven i Pavlenko, 2005, s. 130). Förstaspråket (S1) kan stå för självkontroll och andraspråket (S2) erbjuda kompetens i emotionellt språk, som t.ex. uttryck för ilska. När, hur och var en lärt sig ett språk har alltså stor betydelse för vilket språk en väljer för att uttrycka känslor (Pavlenko, 2005, s. 141). Pavlenko kallar denna förmåga att uttrycka ilska genom ett visst språk *anger repertoire* (*ilskerepertoar*) (Pavlenko, 2005, s. 142). Enligt henne finns mycket forskning om vilka faktorer som påverkar flerspråkigas språkval och användande av kodväxling/translanguaging, (t.ex. Auer, 1998 och Milroy & Muysken 1995). Några av de faktorerna är ämne, kontext, samtalspart/interlokutör, talarens språkliga tillhörighet. Dessa är även relevanta när det gäller flerspråkigas emotionella tal (Pavlenko, 2005, s. 131). En studie som baseras på ett webbfrågeformulär för flerspråkiga par om deras val av känslospråk, ger exempel som motsäger en förenklad förklaring till varför en person väljer ett visst språk i en känslomässig situation. Exempelvis använder vissa personer sitt förstaspråk för att behålla självkontrollen i ett bråk. "I want to use the language I control, not the one that controls me" (Pavlenko, 2005, s. 135) säger en av deltagarna. Några exempel på faktorer som leder till att en av personerna i undersökningen byter från ett språk till ett annat är att såra samtalsparten, att undvika att såra samtalsparten, att utöva självkontroll, att praktisera språket, att distansera etc. (Pavlenko, 2005, s. 140). Talarens *internal satisfaction* (*inre tillfredsställelse*) kan också ha betydelse för språkval. Det är ibland helt enkelt viktigare för en person att uttrycka sina

känslor och idéer på ett tillfredsställande vis än att bli förstådd helt och fullt av samtalspartnern (Pavlenko, 2005, s. 133). Förutom de nämnda faktorerna är språkbehärskning tillsammans med språklig dominans (dvs. vilket språk som dominerar i personens liv) och kontext viktiga faktorer som påverkar språkval i emotionella uttryck (Pavlenko, 2005, s. 146)

ASIA/ÄRENDE Kaarle Vihtori Turunen är ett flerspråkigt drömspel på finska, finlandssvenska, sverigesvenska och ryska som behandlar teman som språk-förlust och familjetrauma. De två tids-planen 2010-tal och 1930-tal flätas ihop, liksom språken.

Verket handlar om TANJA som kommer från Sverige till Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors för att ta reda på vad som hände hennes finska gammelmorfar som försvann i Sovjetunionen under 1930-talet.

I arkivet möter Tanja ARKIVARIEN som blir hennes ingång till det förflutna. Hon möter sina döda släktingar: mormodern (EEVI), gammelmormodern (VILMA) och gammelmorfadern (KAARLE) som alla talar finska – ett språk Tanja inte förstår.

I arkivet finns också UD-KÖREN, UD-CHEFEN och SÄKERHETSPOLISEN som försvårar Tanjas sökande.

Genom släktingarnas egna ord och Utrikesministeriets byråkratiska skrivel-ser vecklas Tanjas släktingars öde ut: familjen som splittrades och aldrig åter-förenades. Vilmas kamp för att Kaarle skulle återvända till hemlandet efter att ha rest till Sovjet för att söka arbete, men i stället fängslades som "illegal gränsöverträdare", hamnade i Stalin-regimens Gulagsystem, dömdes för spionage och kontrarevolutionär rörelse och arkebuserades 1938.

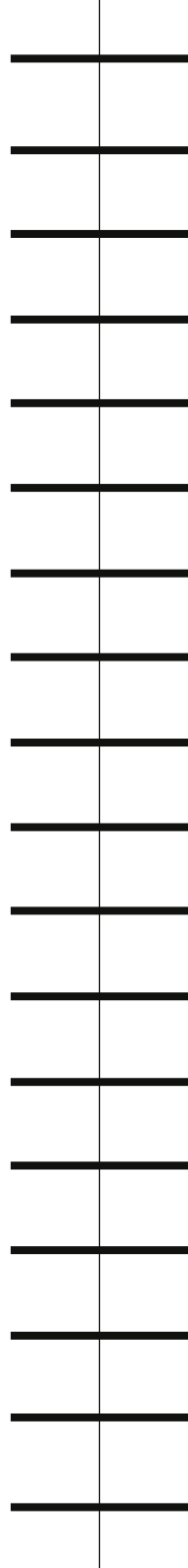
Förutom UD-kören finns ytterligare två kören: NKVD som talar ryska och SKUGGKÖREN som talar svenska.

ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen

Att gestalta emotionella processer

På ett övergripande plan har flerspråkigheten i *ASIA/ÄRENDE* en emotionell funktion som är kopplad till kärnan i verkets konflikt och narrativ. Det rör sig om Tanjas resa från utanförskap/alienation och exkludering till närmande, identifikation och återerövrande av sin egen bakgrund och språket finska – vilket jag tidigare diskuterat ur en politisk aspekt¹²⁹. Aminoff menar i sin analys att temat är centralt för verket. ”Detta drag av djup identifikation i familjen är ett av de för mig viktigaste dragen i pjäsen” (Aminoff, 2019). Genom flerspråkigheten flyter i vissa partier av verket tid och rum ihop; dåtid och nutid sammanflätas. I förlängningen innebär det även att vissa av rollkaraktärerna flyter ihop genom språken: finskan och svenskan. Därmed förstärks den identifikation som sker mellan Tanja och Vilma samt Eevi. Detta följer drömspelslogiken i Strindbergs *Ett drömspel*. Den emotionella identifikationen i *ASIA/ÄRENDE* följer den dramaturgiska utvecklingen i verket och förändras därmed efter hand. Men det rör sig inte om en linjär utveckling, utan snarare om en böljande rörelse, där Tanja rör sig fram och tillbaka emellan olika grader av utanförskap/alienation och identifikation. Tanja växlar genom hela pjäsen mellan att vara en utomstående/främling/betraktare och delvis ett vittne (som i scen 4:2, och 7:2-7:3) och att vara en aktör i skeendet

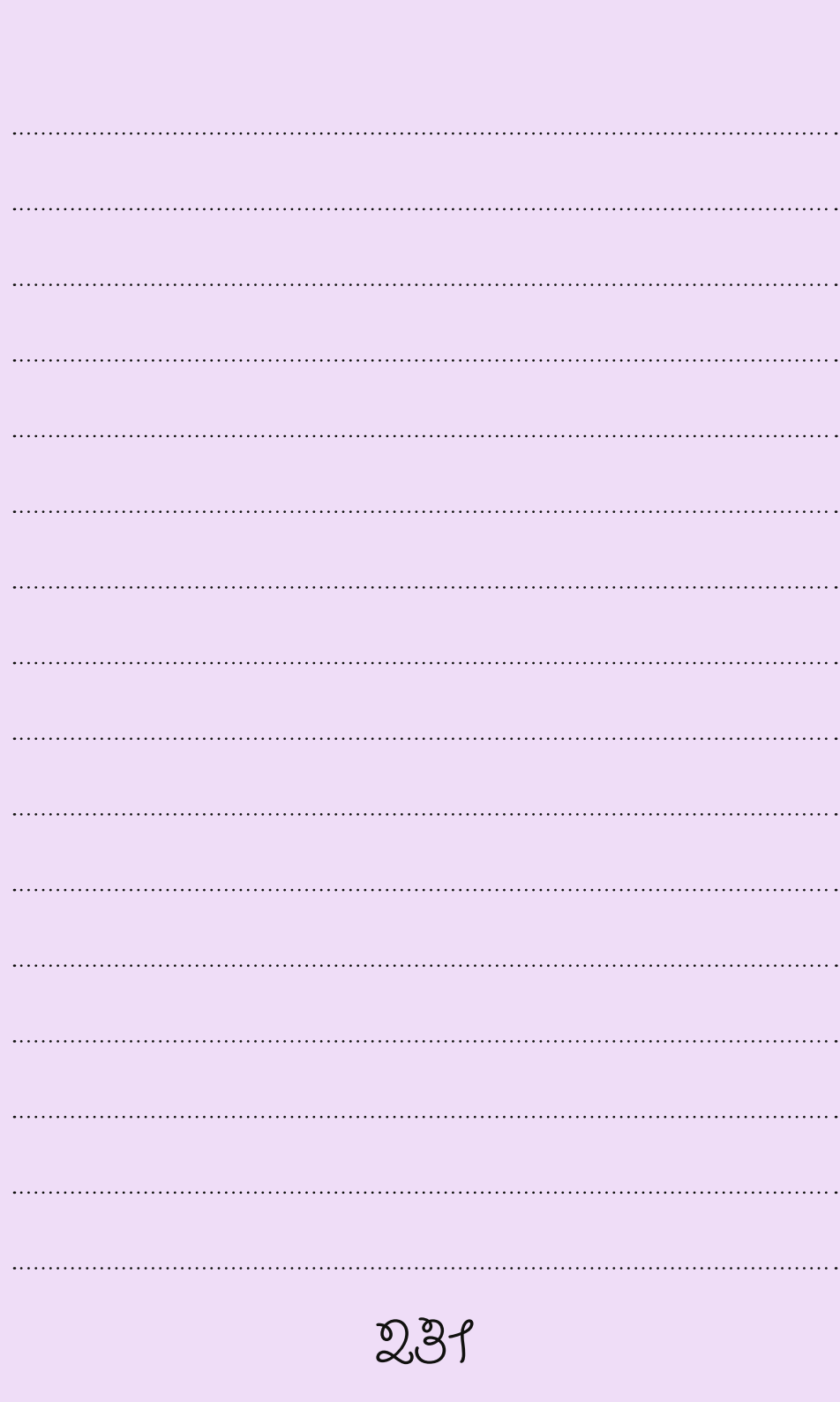
129. Se kapitel 5 "Politisk potential".



(som i scen 3:2, 5:4, 6:2, 8:2, 9:1). Den emotionella betydelsen av att återta språket framkommer i min arbetsdagbok:

Språket helt centralt för Tanjas 'projekt': att ta reda på vad som hände Kaarle, att förstå vad som hände honom och sedan att sörja. [...] Om hon inte förstår innebörden av breven, dokumenten, informationen från arkivet i Jekaterinburg så kan hon inte heller sörja: avsluta sorgprocessen. Eller åtminstone påbörja den ... (AD, 2019-04-30. Malmö)

I det följande ges några exempel på denna böljande rörelse mellan utanförskap/alienation och återerövring via identifikation. Tanja kan sägas tilldelas rollen som Vilma av Säkerhetspolisen redan i scen 2:1, där han tilltalar henne som ”ROUVA VILMA TURUNEN. Rajaloikkari Kaarle Turusen vaimo.” På svenska: ”FRU VILMA TURUNEN. Hustru till gränsöverlöpars Kaarle Turunen”. Men här har Tanja själv ännu inte identifierat sig med gammelmormorn, utan svarar: ”Det är min gammelmormor” Även Vilma behandlar i scen 4:1 vid ett tillfälle Tanja som sig själv då hon kommenterar sitt eget utseende samtidigt som hon rättar till Tanjas kläder, som om hon såg sig själv i en spegel. I slutet av scen 3:2 säger Tanja till Vilma: ”Vi ska få hem honom” och där börjar hennes identifikation med Vilma. Hon tar på sig gammelmormorns kamp: att få hem Kaarle. Detta fördjupas i den följande scenen (3:2), då de tillsammans fyller i det frågeformulär som Utrikesministeriet kräver för att behandla fallet och kräver att de agerar. Den här typen av parallella repliker på svenska respektive finska där Tanjas och Vilmas viljor och kamp sammansmälter förekommer i flera scener, till exempel i scen 5:2: de båda kvinnornas viljor blir där den samma. De kräver att myndigheterna agerar för att få hem Kaarle från Ryssland. Tanja säger



*När Vilmas tålmod börjar ta slut med myndigheterna, det utsiktslösa väntandet och nöden familjen hamnat i utropar hon bl.a: "Mitä te odotatte!" (Vad väntar ni på!). Hon tilltalar alltså myndigheterna på sitt känslospråk och ger uttryck för sin frustration över att inget händer och över att aldrig få ett rakt svar eller en känsla av att någon på myndigheterna ser och förstår henne. (Aminoff, 2019).

först på svenska: ”//Vad väntar ni på! Få hem honom!” Vilma säger sedan exakt samma sak på finska: ”//Mitä te odotatte! Saakaa hänet kotiin! Saakaa hänet kotiin nyt!”. Genom dessa repliker sammanflätas de två tidsplanen: 1930- och 2000-tal*.

Om Tanja i denna sekvens är en aktör och en del av skeendet där språket (finskan) inte egentligen utgör ett hinder för henne så blir hon i scen 4 (4:2-4:3), då Vilma och Kaarle talar till varandra genom breven, en betraktare som behöver hjälp för att förstå. Ett slags vittne till Vilma och Kaarles öde. Endast genom Arkivarien och hens översättningar kan Tanja få tillgång till deras relation och öde. Hon ställer alla sina frågor till Arkivarien: ”Vad står det, vad säger han?”, ”Olavi, vem är Olavi?” Människors liv, vad menar han?”. I arbetsdagboken skriver jag: ”Tanjas känslor av utanförskap när släktingarna Eevi-Kaarle-Vilma talar finska. Hur utelämnad hon blir, ensam. Hur hon längtar efter dem men inte når dem. Sorgen över det” (AD, 2019-04-26. Stockholm). Men Tanja närmar sig också Kaarle genom att ställa en fråga direkt till honom: ”Är det sant som mormor sa, att du försökte fly?” Och i slutet av scenen blir Tanja och Vilmas önskan densamma, då de båda ber honom att inte gå. VILMA: ”Ei! Älä katoa!”. TANJA: ”Nej, gå inte”.

I tre scener (5:4, 6:2, 9:1) mellan Tanja och Kaarle tilltalar han henne som Vilma och Tanja kan också sägas inta rollen som gammelmormorn (och/eller Eevi) i olika grad. Det här menar jag är en gestaltning av den identifikation med Vilma (och Eevi) som hon upplever. Detta var något som jag under skrivprocessen blev uppmärksam på och förstärkte i version 2020. Första gången det sker är i scen 5:4. TANJA säger: ”Karle”. KAARLE svarar: ”Vilma. Teidän täytyy nyt yrittää pärjätä ilman minua”. På svenska: ”Vilma. Ni måste försöka klara er utan mig”. Förutom att identifiera sig med Vilma och hennes kamp sker även en identifikation med mormodern.

I scen 5:3 ”blir” Tanja Eevi genom att upprepa de få ord som hon kan på finska, bl.a. för att skapa närhet till Vilma, stärka bandet mellan dem – och markera deras släktskap. Hon blir ett barn, utsatt. Relationen till Vilma förändras till en mor-dotterrelation. Eevi/Tanja/Dottern kommer nära Vilma, försöker skydda och blir skyddad. Tanja ”kliver in” i dået/finskan och befinner sig plötsligt mitt i handlingen. Detta är emotionell och dramaturgisk vändpunkt för Tanja; hon är inte längre en betraktare/utomstående men en del av skeendet. Det här är också ett av flera ställen i verket där karaktärer, tidsplan och språk flyter ihop.



Scen 5:3 (version 2019/2020)

Klicka här!

I sekvensen använder Tanja ett av de få finska ord hon kan: ”isä” (”pappa”) i en mycket utsatt situation, då Vilma och dottern trakasserar verbalt och fysiskt av Säkerhetspolisen. Tanja använder ordet för att skydda sig och mamman – trots att pappan Kaarle inte alls är där. Hon gör hans frånvaro synlig genom att ropa på honom, vilket också kan ses som en form av talhandling. Karlsson skriver: ”När Säkerhetspolisen [...] smädar Vilma börjar Tanja tala finska, hon blir för en stund sin mormor Eevi. Detta antyder det starka band som hon verkar ha till sin mormor, vilket bekräftas i scen 6” (Karlsson, 2019). Genom verket använder Tanja ordet ”isä” återkommande. Det här tillfället (scen 5:3) kan ses som det första där ordet, som i starten av verket enbart är ”dött” för henne, blir förkroppsligat. Det sker genom att hon själv är mitt i skeendet med Säkerhetspolisen som hotar och trakasserar Vilma och Eevi/Tanja. Aminoff säger om Tanjas replik ”Hur orkar du?”. ”Repliken blir inte bara emotionellt

Scen 5:3 (version 2019/2020)

MÖRKER. Bara koptatorn lyser.

Säkerhetspolisen kontrollerar Vilma trakasserar henne fysiskt och verbalt: ”kommunistihuora”, ”ryssähuora” scenen igenom: inflikat mellan replikerna.

VILMA
Anna minun olla!
(Låt mig va!)

SÄKERHETSPOLISEN
ROUVA VILMA TURUNEN
(FRU VILMA TURUNEN.)

TANJA
Nej! Ei!
(Ei! Nej!)

VILMA
Rauhoitu Eevi.
Olette jo tarkastaneet kaiken!
(Lugn Eevi. Ni har redan kontrollerat allt!)

SÄKERHETSPOLISEN
Rajaloikkari Kaarle Turusen vaimo.
(Hustru till gränsöverlöpare Kaarle Turunen.)

VILMA
Mitä te vielä tahdotte!
(Vad vill ni mer!)

SÄKERHETSPOLISEN
Laiton rajaloikkari
(Illegal gränsöverlöpare)

VILMA
Minä en ole kommunisti!
(Jag är inte kommunist!)

TANJA
Ei! Isä!
(Nej! Pappa!)

VILMA
Lopeta meidän häiriköinti! Tyttäreni täytyy saada nukkua!
(Sluta trakassera oss! min dotter måste sova!)

TANJA
ISÄ!

Tanja klamrar sig fast vid Vilma för att skydda henne från Säkerhetspolisen.

VILMA
Tyttäreni pelkää teitä!
(Ni skrämmer min dotter!)

SÄKERHETSPOLISEN
Mitä minä sinun ryssäkakarastasi välitän!
(Vad bryr jag mig om din ryssungel!)

TANJA
ISÄ! ISÄ ISÄ ISÄ
(PAPPA! PAPPA PAPPA PAPPA)

SÄKERHETSPOLISEN
Ole hiljaa siinä, kommunistikakara!
(Tyst med dig kommunistungel!)

TANJA
Säkerhetspolisen överlappande vid //
//ISÄ! ISÄ ISÄ ISÄ
(PAPPA! PAPPA PAPPA PAPPA)

SÄKERHETSPOLISEN
//HILJAA! Itsepäinen kakara!
(//TYST! Envisa ungel!)

Säkerhetspolisen drar sig undan

VILMA
Sinun täytyy nyt Eevi nukkua.
(Du måste sova nu Eevi.)

TANJA
Hur orkar du? hur orkar du kämpa så? hur orkar du vänta? hur orkar du? hur orkar du hur orkar du hur orkar du

VILMA
Nuku nyt Eevi, nuku.
(Sov nu Eevi, sov.)

Vilma nynnar sången ”Tuoli’ on mun kultani” för Tanja/Eevi.

Ur scen 6:2 (Version 2020)

KAARLE
Sitten kun isä tulee niin käymme saaressa
kesällä ja minä opetan sinut uimaan jos et
vielä osaa.

(Sen när pappa kommer åker vi till ön och jag
lär dig simma om du inte redan lärt dig.)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Saarella! Meidän piti käydä//saarella!
Sinun piti opettaa minut uimaan! Mutta et
tullut!
(Ön! Vi skulle åka till ön! Du skulle lära mig
simma! Men du kom inte!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGIERO)*
//Vi
skulle åka till ön
Du
skulle lära mig simma
Men du kom inte
//du kom inte

TANJA *överlappande vid //*
//Du kom inte
Du kom inte

KAARLE
Onko sinulla joululoma koulusta?
(Har du jullov från skolan?)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Sanoit että//tulisit! Et tullut!
(Du sa att du skulle komma! Du kom inte!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGÖ.)*
//Du sa
du skulle komma
//Du kom inte

TANJA *överlappande från //*
//Du kom inte
du kom inte

KAARLE
Hauskaa talvea sinulle ja myös hauskaa
joulua.
(Glad vinter till dig och rolig jul också.)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Minä odotin!//Joka joulu minä odotin sinua,
joka kesä. Joka päivä!
(Jag väntade! Varje jul väntade jag på dig,
varenda sommar. Varenda dag!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGÖ.)*
//Jag väntade
varje jul
väntade jag
på dig
Varenda sommar
Varenda dag
//väntade jag
på dig

TANJA *överlappande vid //*
//väntade
väntade

KAARLE
Kirjota sitten taas isälle kun äitikin kirjottaa
kun minä saan niin vähän kirjeitä.
(Skriv sen igen till pappa när mamma skriver då
jag får så lite brev.)

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Minä kirjoitin!//Mutta et koskaan vastannut!
Miksi sinä et vastannut?
(Jag skrev! Men du svarade aldrig! Varför
svarade du inte!)

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGÖ.)*
//Jag skrev
Du svarade aldrig
Varför
svarade du inte
//Varför

TANJA *överlappande vid //*
//Varför
Varför

KAARLE
Oikein paljon terveisiä sinulle ja äidille.
(Riktigt många hälsningar till dig och mamma.)

eller empatiskt laddad, den är också ett uttryck för *identifikation* med gammelmormodern” (Aminoff, 2019). I följande scen (6:2) intar Tanja också rollen som Eevi/dottern. Här sker, som Karlsson påpekar i sin analys, ett förkropppsligande av Eevis upplevelse av förlust och sorg genom ordet ”Isä””(Pappa) som Eevi, Kaarle och Tanja upprepar. I och med det ikläär sig Tanja rollen som Eevi. I den följande sekvensen med Skuggkören upprepar Tanja fragment av Eevis repliker på svenska.



Ur scen 6:2 (Version 2020)

Klicka
här!

Kaarle tilltalar i den senare delen av scenen Tanja som om hon var Vilma. Det är inte helt entydigt om Tanja här intar rollen som Vilma eller Eevi, eller identifierar sig både som gammelmormorn och mormodern. Men hon tar på sig Vilmas svartsjuka och uttrycker den i slutet av sekvensen. Här förekommer också Skuggkören, den kör som jag förde in i verket 2020 med syfte att tillgängliggöra viss dialog på finska till en icke- finstalande publik (IFT-publik). En bit in i arbetet med bearbetningen upptäckte jag plötsligt att Skuggkörens svenska text fick en emotionell funktion på en fiktiv nivå, dvs. inom verket. Den skapar nämligen ett möte mellan Tanja och Kaarle över språkgränsen genom att Tanja faktiskt förstår honom – om än bara delvis genom Skuggkörens repliker. I arbetsdagboken skriver jag: ”De blir som en ”osynlig länk” mellan Tanja – Kaarle/ Vilma/Eevi. Hjälper henne att förstå släktingarnas känslor ej enbart det som hände/breven” (AD, 2020-06-11. Oxie). Och vidare:”Om SKUGGKÖREN vid Kaarles repliker riktar sig till Tanja blir det ett förstärkande av relationen mellan Tanja och Kaarle. De försöker få

henne att förstå hans känslor, vad han verkligen upplevde ...” (AD, 2020-06-15. Stockholm).

Även Sirkku Aaltonen framhåller i sin analys Skuggkörens emotionella funktion och menar att de förstärker det känslomässiga innehållet i karaktärernas ord (Altonen, 2020). Angående scenen ovan skriver hon att Skuggkören blir som ett eko av Eevis känslor då de ”upprepar Eevis känslor om löftet och att pappan inte kom. [...] Den emotionella och tragiska längtan efter pappa som Eevi upplevde får sitt uttryck här” (Aaltonen, 2020). Därmed får flerspråkigheten (här upprepningen/växlingen till svenska) en viktig emotionell funktion genom att överföra det känslomässiga innehållet i Kaarle och Eevis dialog till Tanja. I min arbetsdagbok skriver jag två månader in i arbetet med Skuggkören:

[...] göra det till en slags uttolkning av Kaarle och Vilmas, och även Eevis känslor. Vad är [...] den känslomässiga kärnan? Tänker på när jag arbetade med breven hösten 2018 i Helsingfors och bad olika personer läsa breven och skriva ner några känslor som de uttryckte – den lista jag då fick fram som blev som en slags känslomässiga karta/uttolkning av breven. Lite på samma vis fungerar körpartierna (AD, 2020-02-12. Oxie).

Skuggkören skulle med all sannolikhet också få en funktion för den tänkta publiken¹³⁰, vilket jag skriver om i arbetsdagboken:

SKUGGKÖREN, som jag döpt den till (skuggor till vem: Kaarle, Vilma, Eevi) tillgängliggör förhoppningsvis de känslomässiga partierna mellan Kaarle-Vilma-Eevi för en IFT publik utan att

130. Mer om den publika aspekten av Skuggkören i kapitel 7 ”Kommunikativ Potential”.

Ur scen 7:1 (version 2020)

VILMA
Ja miksi sinun pitäisi tietää? Mikä oikeus sinulla on tulla tänne kaivelemaan? Kahdeksankymmentä vuotta kirjeet ovat olleet täällä ja nyt yhtäkkiä, kuin tyhjästä ilmestyt tänne ja revit kaiken auki. Revit auki ja ympäriinsä, herätät kaiken eloon! Millä oikeudella!

(Och varför ska du veta det? Vad har du för rätt att komma här och gräva? I åttio år har breven legat här och nu plötsligt från ingenstans kommer du och river upp allt! River upp, river runt och väcker allt till liv! Med vilken rätt!)

TANJA
Vad säger hon?

EEVI
Hullu akka.
(Tökkärring)

TANJA
Varför är hon så arg?

VILMA
Anna tänne! Anna minun kirjeeni tänne! Ei siitä kuitenkaan ollut mitään hyötyä että toin ne tänne. Eiväthän he tehneet mitään sen eteen että olisivat saaneet hänet kotiin.
(Ge mig! ge mig mina brev! Det gjorde ändå ingen nytta att jag lämnade dom här. Dom gjorde ju inte någonting för att få hem honom!)

TANJA
Vill hon ha breven?
Varför kan ni inte prata med mig! Jag vill bara veta vad som hände er!

VILMA
Poltan kaiken! Mitään ei jää jäljelle. Niiden pitää kadota, aivan kuten hänkin katosi.
(Jag ska bränna allt! Inget ska finnas kvar. De ska försvinna precis som han försvann.)

EEVI
Alltid arg. På mig. Pappa. Staten. Stalin.

*Den ilska som Vilma bär på nedärvs också till Eevi och Tanja. Men förstås inte bara den, utan också skam och sorg. Jag skulle också säga att Tanjas tålamod som tar slut [...] likaså handlar om identifikationen med gammelmor-mor och de andra kvinnornas väntan i familjen (Aminoff, 2019).

TANJA
Vänta ...

EEVI
Ei! Ge henne inte!

TANJA
Här har du ... "Tagil ... tredje december trettiosju".

VILMA *Forts. scenen ut*
Vilma hyvä ...
Vilma hyvä!
(Bästa Vilma ...
Bästa Vilma!)

Vilma tar en tändsticka och tänder eld på brevet. Upprepar: "Vilma hyvä!"

EEVI
Ei! Äiti!
(Nej! mamma!)

TANJA
Herregud!
Tanja försöker släcka
Vad gör du, är du helt galen!
Vi är för fan instängda här, vi kan ju brinna inne!

EEVI
Hullu akka.
(Tökkärring)

TANJA
Hur kan du bränna hans brev! Det är ju det enda som finns kvar från honom!

Tanja samlar ihop mappen.

svenskan för den skull tar över – det blir just en skugga/eko av vad som sagts på finska. De kan också fungera som förstärkande, betonande (AD, 2020-02-12. Oxie).

I scen 7:1 ställs Tanjas upplevda utanförskap/alienation på sin spets då Tanja hotar Vilma och Eevi med att lämna dem på grund av att de inte släpper in henne emotionellt*. Tanja blir exkluderad från Vilma och Eevis relation genom finskan, då ingen av dem tar notis om henne och Eevi inte längre översätter eller förklarar. Detta förstärker Tanjas förtvivlan och sorg över att inte förstå släktingarna och vad som hände dem. I arbetsdagboken antecknar jag tankar och idéer för den här scenen som då ännu inte är skriven.

De knuffar ut henne med finskan? Hennes frågor blir obesvarade. Hon måste nästan ta till våld för att få svar, förstå. Vilma ifrågasätter hennes intentioner och rätt att tränga sig in i deras liv: kräva svar på sina frågor. Tanja själv ifrågasätter sin rätt att kartlägga, klargöra allt. Ger upp? Drar sig tillbaka – vill ut (AD, 2019-03-15. Oxie).



Ur scen 7:1 (version 2020)

Klicka här!

Liksom i det tidigare exemplet (scen 5:2) sker även mot slutet av verket (i scen 7:4), då Kaarle för första gången berättar att han sköts, en sammanflätning av rollkaraktärerna Vilma och Tanja. När Arkivarien några repliker in i scenen upprepar Kaarles ord på svenska för Tanja förstår även hon situationen. Tidsplanen: dåtid (finska) och nutid (svenska) samt karaktärerna flyter här ihop.

Den emotionella effekten beskedet får på Vilma och Tanja är den samma: förnekelse av det som påstås om Kaarles död. Språken sammanflätas, då Vilma på finska säger: "EI" simultant som Tanja på svenska utropar: "NEJ".

Efter att Tanja accepterat att gammelmorfadern sköts (i scen 9:1) lämnar hon identifikationen med Vilma och Eevi och "blir sig själv" igen. Men nu med en förkroppsligad erfarenhet både av släktingarnas öde, kamp, sorg och längtan samt av språket finskan. När Kaarle tilltalar henne som Vilma, svarar hon utifrån sig själv och talar om Vilma i tredje person. TANJA: "Dom väntar. Vi väntar". I scen 10:1 fortsätter sedan Tanjas separation från Vilma/Eevi. Det här är en av de emotionella och dramaturgiska vändpunkter i verket där flerspråkigheten är helt avgörande. Tanja som nu har accepterat att Kaarle sköts vill få Vilma att förstå och acceptera detta och därmed sluta vänta. Hon kan inte nå fram till Vilma med svenskan utan ber Arkivarien att framföra budskapet på finska. Arkivarien blir här tolk eller mellanhand mellan de två språken, tidsplanen och kvinnorna. Den emotionella effekten dödsbeskedet/dödsdomen på finska får på Vilma leder till en acceptans även hos henne och till att hon slutar vänta. Försoningen sker på så vis både i nutid och dåtid. Denna återerövring och förkroppsligande av finskan fortsätter i scen 10:3 där Vilma, Eevi och Tanja möts genom Kaarles brev på finska. (Brevet återupprepas sedan i sekvens 10:4 av kören och Arkivarien).



Scen 10:3–10:4 (version 2019/2020)

Klicka här!

Scen 10:3–10:4 (version 2019/2020)

10:3

Vilma och Tanja kvar. Tanja samlar ihop Kaarles brev, ger dem till Vilma.

TANJA
Vapaus
(Frihet)

VILMA
Vapaus
(Frihet)

EEVI
Vapaus
(Frihet)

Eevi in med brevet "Eevi hyvä"

EEVI
Isällä on ollut kovasti ikävä sinua ja tulisin kyllä jouluksi
(Pappa har längtat väldigt mycket efter dig och skulle gärna vilja hälsa på dig till jul)

TANJA
Isä
(Pappa)

EEVI
Isä
(Pappa)

VILMA
kestä niin kuten olet kestänyt tähänkin asti
Kestä
(håll ut så som du hållit ut tills nu)
(Håll ut)

Vilma och Eevi försvinner.

Tanja somnar av utmattning bland dokumenten.

10:4

Arkivarien medan Tanja sover: hen kopierar och ordnar alla dokument och brev och placerar dem i en prydlig hög.

Arkivarien och Kär av olika röster läser brevfragment "böljande" som i en fullsatt bastu: simultant, separerat, utspritt, samlat, högt, lågt osv.

ARKIVARIEN OCH KÖREN
Isällä on ollut kovasti ikävä sinua ja tulisin kyllä jouluksi
(Pappa har längtat väldigt mycket efter dig och skulle gärna vilja hälsa på dig till jul)

Sitten kun isä tulee niin käymme saarella kesällä ja minä opetan sinut uimaan
(sen när pappa kommer åker vi till ön och jag lär dig simma)

Aurinko paistaa jo hyvin lämpöisesti paljon korkeammalta kun siellä tähän aikaan
(Solen skiner redan mycket varmt mycket högre än därhemma vid den här tiden)

Sinä olet useasti kehoittanut minua olemaan kärsivällinen ja se on ollut minulle hyvinkin suuresta merkityksestä
(Du har ofta uppmanat mig att vara tålmodig och det har haft stor betydelse för mig)

Nyt täytyy minun sanoa sinulle samoin että kestä niin kuten olet kestänyt tähänkin asti
(Nu måste jag säga dig detsamma, att håll ut så som du hållit ut tills nu)

ARKIVARIEN OCH KÖREN *forts.*
Taitaa olla edessä maantieritarin osa omat onnensa sielläkin jos ei muuta niin - vapaus
(Framför en lär vänta en landsvägsriddares lott men det är bra det med, det har också sin egen lycka om inte annat så- frihet)

Ur scen 11:1 (version 2019/2020)

LIINA upptäcker brevet
”Tagil november trettiosju. Eevi hyvä.”
Herregud. Han skrev till mamma.

TANJA
Var kom det ifrån?

LIINA läser med svårighet... stakar sig
kiitksia paljon
kirjeestä ja kuvasta jonka isä sai tänne ...
kau ... aksi vieraalle male
Kära Eevi ... tack så mycket för brev ... brev
och foto ... som pappa idag fick hit ... till
främmande land.
Isällä ... on ollut kovasti ikävä sinua ja
Nej, det för svårt, jag kan inte...

TANJA tar brevet
Det gör inget. Vi ber nån.

LIINA
Tänk om mamma hade fått se det här

TANJA
Det har hon, hon läste det. Vi läste det
tillsammans.

LIINA
Få se! Ge mig!
()
Isällä ... on ollut kovasti ikävä sinua ja ...
tulisin kyllä ... jouluksi...sinua katsomaan
... mutta sinnen toisena jouluna ... elä ... eli
kesällä ehkä isä tulle
pappa längtar väldigt mycket efter dig och
skulle ... gärna hälsa på dig men det är lång
väg och ... måste vara ... på arbetet ... men
kanske en annan jul eller sommar ... kanske
pappa kan komma

TANJA
Du kan ju

LIINA fortsätter
Var bara flitig och läs läxor ... var snäll mot
mamma, så kanske, nej, så kommer säkert
jultomten till dig ... med ... skidor ... och
kanske annat beroende på hur rik tomten är
Sen när pappa kommer... kanske vi kan åka
till skärgården på sommaren och jag lär dig
... simma? om ... du redan kan, nej, om du
inte redan kan
Har du jullov från skolan? Rolig vinter till dig
och god jul
Skriv... skriv sen igen när mamma skriver ...
för jag får så lite brev
Många hälsningar till dig och mamma
Pappa

TANJA
Isä
Jag visste inte att du förstod så mycket

LIINA
Inte jag heller

Tidsplanen och de tre kvinnornas öden flätas ihop genom sekvens
10:3. Men, som Karlsson poängterar i sin analys, så är Tanja nu sig
själv: ”Tanja uttrycker sina första finska ord som sig själv, ’vapaus’
(frihet) och sedan ’isä’, som en försoning med sin mormorsfars död,
med sin mormor och mormorsmor. Hon förlikar sig därmed med
sin familjehistoria” (Karlsson, 2019).

Avslutningsscenen i arkivet en slags ’ceremoni’: Vilma, Tanja,
Eevi möts i sorgen. Möts genom Kaarles brev på finska: fragment
av breven som stannat hos dem, som blir en slags tröst, som de
tar med sig. De upprepar dessa fraser/fragment för varandra/sig
själva (AD, 2019-04-30. Stockholm).

Brevfragmenten på finska får alltså en emotionell funktion. Aminoff
skriver: ”Upprepningen av det finska brevet får därtill en emotionell
laddning och erbjuder en slags tröst” Aminoff, 2019).

I scen 11:1 tar Tanja med sig detta återerövrade i mötet med
mamman Liina. Hon översätter Kaarles brev till Eevi på finska
till svenska och överbygger därigenom språklappet och återtar
språket. Liina uttyder brevet: sammanför dåtid och nutid. Hon
förmedlar brevets innehåll på svenska för första gången.



Ur scen 11:1 (version 2019/2020)

Klicka
här!

Först nu i slutet får Tanja veta vad som stod i brevet. Här blir den gåta
som presenteras i scen 1 löst, nämligen vad Kaarle/pappan skriver
till Eevi/dottern. I sina analyser skriver Karlsson och Arlander om
vilken emotionell funktion denna översättning får:

Mamma Liina läser brevet på finska. Först är det svårt, men
efterhand går det bättre. Även hon återfår därmed kontakten
med sin familj och sitt förflutna (Karlsson, 2019).

Den [...] emotionella funktionen kommer fram i översättnings-
felet, som samtidigt är ett sätt att översätta kulturkontexten.
Kaarle skriver om att åka till holmen, till ön, ”saareen”, vilket an-
tagligen är en ö i en sjö. Medan Liina översätter det med skärgår-
den, något som är rimligt ur svensk synpunkt, men som skulle
vara ”saaristoon” på finska. För den som kan både språken blir
det här ett rörande sätt att åskådliggöra karaktärernas känslö-
mässiga engagemang, men ett exempel på hur språket handlar
om ett kulturellt sammanhang och inte enbart ord och bety-
delser (Arlander, 2019).

Jag menar att flerspråkig dramatik har potential att gestalta emotio-
nella processer som t.ex. identifikation och förkroppsligande, vilket
exemplen ur ASIA/ÄRENDE visar. Vidare kan känslomässig närhet
och distans gestaltas genom karaktärernas språkanvändning.

Emotionella talhandlingar:
att påverka genom språk

Det specifika för en emotionell talhandling, till skillnad från andra
talhandlingar, är att den utförs (av talaren) med intentionen att skapa
emotionell effekt hos mottagaren. Här följer de enligt mig tydligaste
exemplen på detta i ASIA/ÄRENDE. Det första exemplet är Utrikes-
ministeriet och Säkerhetspolisens användande av ordet ”rajaloik-
kari”, alltså ”gränsöverlöpare” i olika situationer. Karlsson skriver:

Uttrycket ’rajaloikkari’ är ett viktigt ord i sammanhanget, och används uttryckligen i särskilt negativ bemärkelse. En ’loikkari’ är en avhoppare – ett mycket laddat ord i Finland – och var under krigstid den värsta sortens svikare, en landsförrädare. Kören/statsapparaten etablerar därigenom ett tydligt negativt förhållningssätt till individen som behandlas, värre än någon vanlig småbrottsling (Karlsson, 2019).

Som påpekas är ordet laddat i Finland, medan ”gränsöverlöpare” på svenska inte alls har samma historiska konnotation eller negativa laddning – det är inte ens ett etablerat begrepp. Det här är ett exempel på en affektiv resurs i finskan: en kulturspecifik användning av en särskild term. Hade verket gjorts enbart på svenska hade denna effekt inte alls uppnåtts. Vid ett av de första tillfällena (scen 3:1) är det UD-kören som omnämner Kaarle som ”rajaloikkari”, det epitet som han fått av Utrikesministeriet. Det kan ses som ett avhumaniserande, nedvärderande ord, med syfte att få Vilma att uppleva sig maktlös och att hennes mans liv inte är något värt. Vid det andra tillfället (i scen 5:3) är det Säkerhetspolisen som använder ordet för att trakassera och skrämma Vilma. Hon blir med hans ord: ”Rajaloikkari Kaarle Turusen vaimo” (”Hustru till gränsöverlöpare Kaarle Turunen”). Och Kaarle blir en: ”Laiton rajaloikkari” (”illegal gränsöverlöpare”). I samma scen använder Tanja, som tidigare nämnts, ett av de få finska ord hon kan: ”Isä” (”Pappa”) i den hotfulla situationen med Säkerhetspolisen. Hon gör honom på så vis till en ”pappa” i stället för en ”gränsöverlöpare”. Även det kan ses som en emotionell talhandling. I nästa exempel (scen 5:4) är det Kaarle som utför den emotionella talhandlingen på ryska. Han åkallar den ryska säkerhetspolisens NKVD för att skydda familjen mot den finska Säkerhetspolisen. Det förändrar maktbalansen i scenen då Kaarle får svar av

NKVD som upprepar hans ord som ett eko. Kaarle uppmanar dem att ”Ge honom vad han förtjänar” på ryska – en uppmaning till våld. Ryskan får alltså en emotionell effekt på Säkerhetspolisen som upplever den som ett hot om våld och död, vilket gör att han försvinner. Med finskan kan Kaarle inte skydda sin familj, medan ryskan och allt den representerar i sammanhanget ger honom övertag och gör att han kan skrämma Säkerhetspolisen. Ryskan utgör här ett potentiellt hot om våld som överträffar Säkerhetspolisens makt*.



Ur scen 5:4 (version 2019/2020)

Klicka här!

Smeknamnet av Tanja (”Tanechka” i version 2019 och ”Tanjochka” i version 2020, translitterering av det ryska namnet varierar) som Eevi återkommande använder i verket kan också sägas vara en emotionell talhandling – intentionen med yttrandet är att skapa närhet. Detta smeknamn återkommer i flera scener (scen 6:1 och 7:1) och är även ett exempel på känslomässig repertoar. Eevi använder den möjlighet som ryskan har att bilda diminutivformer av namn, vilket har en kärleksfull klang som tyder på intimitet. Eeva Putro, skådespelaren som läste rollkaraktären Eevi kommenterade användandet efter läsningen i Stockholm i november 2019:

Hän puhuu omalle tyttärelleen myös hyvin lempeästi ruotsia [...] lisää venäläisen diminutiivin [...] ’Tanjotshka!’. Tämä tuntui minulle erityisen koskettavalta ja ymmärrettävältä, uskottavaltakin. [...]. Venäläinen hellyys ja rakkaus kiteytyy juuri diminutiivi-lempinimiin. Oma äitinikin on käyttänyt minusta sanaa ’Eevotshka’. Tunsin hellyyttä ja rakkautta automaatti-

*Trots att Kaarle är deporterad och ’landslös’ är han inte helt maktlös. [...] Han har lärt sig lite ryska och kan be dem till hjälp när han behöver få Säkerhetspolisen på flykt (Karlsson, 2019).

Ur scen 5:4 (version 2019/2020)

TANJA får syn på alla kringspridda dokument Herregud. Vad är det här. Totalt jävla kaos. Hur ska jag nu kunna kopiera.

Tanja försöker sortera dokumenten och breven. Söker efter ord i sin anteckningsbok. Säkerhetspolisen kontrollerar henne, mumlar: ”kommunistikakara”, ”ryssäkakara”

TANJA läser dokumentens rubriker Ulko ... minister ... iön Helsing ... issä tjugosjätte i första trettiotre. Tjugonio p:nä? Nittonhundra trettiofyra Tio ... Nittonhundra trettiotre Suomessa Neuvostolitoa Helsingi Asia Jag fattar inte!

Säkerhetspolisen tar dokumenten.

SÄKERHETSPOLISEN Kommunistikakara! (Kommunistungel)

TANJA Ge mig! Jag ska kopiera det! Jag har rätt att kopiera!

SÄKERHETSPOLISEN Ryssäkakara! (Ryssungel)

TANJA utåt till UD-kören Hallå! Kan ni hjälpa mig! Jag vet att ni är där!

Kaarle in.

KAARLE Anna hänen olla! Hän ei ole tehnyt mitään. (Låt henne vara! Hon har inte gjort någonting.)

SÄKERHETSPOLISEN Rajaloikkari Kalle Turunen! (Gränsöverlöpare Kalle Turunen!)

KAARLE Niin, käy mieluumin minun kimppuuni. Mutta anna hänen olla. (Ja, ge dig på mig istället. Men låt henne vara.)

SÄKERHETSPOLISEN Olisit ottanut perheesi mukaan. Niin meidän ei olisi tarvinnut huolehtia heistä. (Du borde tagit din familj med dig. Så hade vi sluppit ta hand om dom.)

KAARLE Te ette saa tehdä perheelleni pahaa. (Ni ska inte göra min familj illa.)

SÄKERHETSPOLISEN Ja minkä sinä sille mahdat, Nizhni Tagilissa? (Och vad kan du göra åt det, i Nizhni Tagil?)

KAARLE ropar på ryska ТОВАРИЩИ! Перед вами человек, который наверняка вас заинтересует! Его послали сюда аж из Хельсингфорса – из тайной полиции. Покажите ему! (TOVARISCHII! Pered vami chelovek, kotoryi naverniaka va zainteresuet! Evo poslali siuda azh iz Khelsingforsa – iz tainoi politzii. Pokazhite emu!) (KAMRATER! Här har ni en person som kan intressera er! Hela vägen från Helsingfors och säkerhetspolisens kommer han. Ge honom vad han förtjänar.)

UD-kören som NKVD-män lösgör sig ur mörkret. Närmast sig Säkerhetspolisens.

sesti, kun luin Eevin sanomana tämän: ’Tanjotshka’-repliikin (E. Putro, 2019).

Hon pratar även svenska på ett väldigt ömt sätt [...] tillägger det ryska diminutivet [...]: ’Tanjotshka!’ Det här kändes för mig särskilt berörande och förståeligt, även trovärdigt. [...]: Den ryska ömheten och kärleken kristalliseras i just diminutiv-smeknamn. Min egen mamma har också kallat mig för ’Eevotshka’. Jag kände ömhet och kärlek automatiskt, då jag läste Eevi säga den här: ’Tanjotshka’-repliken (E. Putro, 2019. Översättning från finska: M-H. Hyvärinen).

Även i samtal med andra skådespelare framgår att många i Finland delar den upplevelsen: att bli kallad vid sitt namns diminutivform som en slags ömhetsbetygelse – precis som jag själv blev kallad ”Vanjochka” av min egen mormor.

Flerspråkigheten har som jag ser det en emotionell potential inom det dramatiska verket, nämligen att karaktärer kan påverka varandra genom sitt användande av ett specifikt språk, tex. för att hota och skrämma men även för att uttrycka närhet och intimitet.

Att gestalta dubbla persona

Ryskans funktion har redan diskuterats ur en politisk aspekt, här tar jag upp dess emotionella funktion. Att Kaarle skulle använda ryska var ett ganska sent beslut i skrivprocessen. Min arbetsdagbok börjar i slutet av april 2018 och ryskan som ett tredje språk nämner jag första gången i september. Jag hade olika idéer om vilken funktion det kunde få i verket som jag antecknade innan jag

börjat skriva pjäsen: ”När kunde jag använda det, hur? När han vill distansera sig från familjen i Finland? Vägra sakna, sörja, längta? Talar ryska för att inte kännas vid dessa känslor? För att överleva? En nödvändighet?” (AD, 2018-09-18). Och vidare: ”Kaarlos ryska jag. Vem är han? (...) den man som framträder i Himmas (Vilmas) skräckvisioner ... Den hon tror att han blivit. Förlorad till ett främmande land. En främmande kvinna. Ett främmande språk” (AD, 2018-09-17). Jag menar att Kaarles användande av ryska får flera olika funktioner, två av dem är emotionella. Den första är att ryskan blir en språklig materialisering av hans frånvaro: distansen och förfrämligandet i relation till familjen. Den andra är att Kaarles användande av ryskan kan ses som ett sätt för honom att emotionellt bearbeta det han upplever i Sovjetunionen. De tydligaste exemplen på det sistnämnda finns i scen 4:3 och 9:1, där Kaarle upprepar skällsord som ”finnjävel”, ”illegala gränsöverlöpare”, ”terrorist” som han fått höra om sig själv och andra finländare i arbetslägret. I arbetsdagboken gör jag i början av skrivprocessen korta noteringar om scenuppslag där Kaarle kan använda ryska:

Kaarles repliker på ryska/återgivandet av vad representanter för ryska regimen sagt till honom (och andra?) blir för Vilma hennes skräck: att han blivit ryss. Han blir alltmer skrämmande för henne (och Tanja) när han går in i den ’rollen’. Lever ut sin frustration rädsla osv genom de ryska orden. Eventuellt bara använda korta textpartier på ryska och upprepa dessa:

Gränsvaktens ord (rymningsförsök)

Polisen (vid fängslandet/bortförandet)

(Tortyren? deras ’frågor’)

Dödsdomen

Eller: svarar han dem också? På ryska? Med den ryska han lärt

Ur scen 4:3 (version 2020)

4:3

TANJA *till Kaarle*
Är det sant som mormor sa, att du försökte fly? Att du var alldeles nära gränsen? Att du åkte skidor, sov i en lada och vargarna ylade

KAARLE *finska*
Yritin paeta, useamman kerran yritin. Olin niin lähellä, vain pienen sivakoinnin päässä rajalta, kotoa.
(Jag försökte fly, flera gånger försökte jag. Jag var så nära, bara några skidtag kvar så var jag över gränsen, hemma.)
ryska
Замри! Стоять!!/Zamri! Stoiat'!!
Чухонский сукин сын /Chukhonskij sukin syn!
Если двинешься, тебе конец! /Esli dvi-neshsia, tebe konets!
(STOPP! STANNA! Finnjäve!! RÖR DU DIG SÅ ÄR DU DÖD!)

NKVD-KÖR *på avstånd*
Замри! Стоять!!/Zamri! Stoiat'!!
Чухонский сукин сын /Chukhonskij sukin syn!
Если двинешься, тебе конец!/Esli dvi-neshsia, tebe konets!
(STOPP! STANNA! Finnjäve!! RÖR DU DIG SÅ ÄR DU DÖD!)

TANJA
Vad gjorde dom med dig!

KAARLE
He saivat minut kiinni joka kerta. Nyt olen liian kaukana edes yrittääkseni. Kauas pois Siperiaan he rangaistukseksi minut lähettivät.
(Dom tog mig varje gång. Nu är jag för långt bort för att ens försöka. Långt bort i Sibirien skickade dom mig som straff.)

SKUGGKÖREN *med en röst (CALANDO)*
Dom tog mig

varje gång
För långt bort
Långt bort i Sibirien

VILMA
Olavi kirjoitta että sinä yrität äärettömän kovasti kaikin tavoin päästä eteenpäin, älä hyvä ystävä sitä itseäsi tapa, ei se sillä parane äläkä ota elämää niin raskaalta puolelta.
(Olavi skriver att du försöker oändligt hårt på alla sätt anstränger dig att komma framåt, snälla vän, ha inte ihjäl dig, det blir inte bättre av det och ta inte livet från den tunga sidan.)

TANJA *mumlar, antecknar*
Olavi

VILMA
Äläkä ota elämää niin raskaalta puolelta? Äläkä ota elämää niin raskaalta puolelta!
(Ta inte livet från den tunga sidan? Ta inte livet från den tunga sidan!)

ARKIVARIEN
Olavi har skrivit till honom om Vilma. Att hon kämpar hårt. Han säger att hon inte ska ta livet av sig.

TANJA
Ta livet av sig?!

ARKIVARIEN
Ja, alltså inte ta så hårt på livet.

KAARLE *sidokommentar*
Jos sinulla on mielestäsi vaikeaa, niin tietäisitpä vain millaista meillä on täällä. Nälkä. Kylmyys. Lika. Tietäisitpä vain.
(Om du tycker du har det svårt, skulle du bara veta hur vi har det här. Svälten. Kylan. Skiten. Du skulle bara veta.)

sig? Det brutala/orimliga/obegripliga som han själv säger/upp-repar och därmed skrämmer Vilma och Tanja?
(AD, 2019-03-07. Oxie).

Kaarle tycks i följande sekvens bearbeta sin ilska, maktlöshet och desperation genom att använda förtryckarnas språk.



Ur scen 4:3 (version 2020)

Klicka här!

Kaarles finska respektive ryska kan ses som ett exempel på det Pavlenko kallar dubbla persona. När Kaarle talar modersmålet finska ger han inte uttryck för aggressivitet; han är generellt ganska tillbakahållen känslomässigt. När han talar ryska, det språk han lärt sig i vuxen ålder och i en mycket specifik situation (det ryska fånglägret), så ger han uttryck för aggressivitet och våldsamhet. Detta kan kopplas till socialiseringsprocessen, att han har lärt sig de våldsamma fraserna ”jävla utlänning”, ”terrorist” osv. i fånglägret. Denna våldsamhet som kommer till uttryck genom ryska språket har alltså med kontexten att göra – inte med språket i sig. För rollkaraktären Kaarle har ryskan aldrig varit ett vardags-språk som han talat med familj och vänner – det kan i stället ses som del av hans ilskerepertoar. Denna aspekt blev framträdande när jag hörde rollen Kaarle läsas av skådespelaren Turo Marttila för första gången. Ur arbetsdagboken: ”Ryskan får en stark effekt: kraftfull, hotfull, skrämmande, främmande: använder den som representant för det främmande...? Men den kommer från Kaarle själv: han som öser ur sig all skit han hört på ryska: med vrede” (AD, 2019-09-19. Helsingfors). Turo uttryckte i ett samtal att han genom

växlingen från finska till ryska i dessa få repliker kunde uppleva Kaarles utsatthet. Även Eeva, den andra rysktalande skådespelaren i ensemblen, kommenterar detta parti:

Erityisesti venäjään vaihtaminen, sekä kuuntelijan että lukijan osassa tuntui voimakkaalta ja kieli, erityisesti kun se oli valittu niin huolellisesti ja kuvasti uhkaavaa tunnetta jossa Kaarle Vihtori Turunen oli vankileirillä, toi esiin äärimmäisen voimakkaan ja visuaalisen tunteen, mielikuvan lumessa pakenevan miehen epätoivo, kun takaa kuuluu: ’Стоять! Замри!’ (Stoi-at! Zamri!). Näin lumisen metsän ja tunsin Kaarlen tunteen, luovuttamisen, pelästyksen ... (E. Putro, 2019).

Särskilt bytet till ryska, kändes ur både lyssnarens och läsarens perspektiv starkt och språket, särskilt då det var så omsorgsfullt valt och representerade en hotfull känsla som Kaarle Vihtori Turunen kände i fångläger, förmedlade en oerhört stark och visuell känsla, sinnebild, desperationen hos mannen som flyr i snön, då det bakifrån hörs: ’Стоять! Замри!’ (Stoiat! Zamri!) osv. Jag såg den snöbekladda skogen och kände Kaarles känsla, uppgivenheten, rädslan ... (Putro, 2019. Översättning M-H Hyvärinen).

Även i scen 9:1 kan Kaarle sägas bearbeta de skällsord han hört i Ryssland. Han frammanar där de ryska fångvakterna (NKVD) och sätter därmed igång situationen då de grep honom genom användandet av ryska. Det kan tolkas som att han självmant närmar sig slutet. I den efterföljande scenen (9:2) utvecklas detta ryska parti och UD-kören/ NKVD tvingar fram Kaarles erkännande. Tortyren sker inte enbart fysiskt utan även verbalt; deras växlingar mellan ryska och finska får en emotionell effekt på Kaarle som kastas mellan hot och våld

(ryska) och hopp (finska). Köreterna bryter känslomässigt ner honom fram till vändpunkten då han erkänner. Tanja, som också drabbas emotionellt av det som sker, försöker stoppa tortyren men når inte alls fram med sina repliker på svenska som ingen hör eller reagerar på. Liksom i början av pjäsen (scen 2-3) får UD-körens rabblande en emotionell effekt på Tanja genom att skapa stress och en känsla av underliggande hot¹³¹.

Utifrån de här exemplen menar jag att flerspråkigheten har potential att gestalta dubbla persona och andra emotionella effekter av språkanvändning. Den nedbrytning och avhumanisering som körens växlingar i scen 9 får som effekt är ett exempel på det.

131. Se kapitel 5 "Politisk potential", s. 204 för att läsa och lyssna till scen 9:2–9:3.

UniZona & PolyZona

Emotionella talhandlingar: att påverka genom språk

I *UniZona & PolyZona* är de emotionella talhandlingarna inte alltid synliga i den talade texten i sig, det är inte orden som uttrycker det eventuella hotet, lockelsen etc., utan hur de sägs. Det framgår genom spelsättsbeteckningarna dvs. angivelserna om med vilken karaktär, dynamik och tempo texten ska gestaltas. De tydligaste exemplen, menar jag, finns i scenerna "LEKA 2-5". I sekvensen "Leka tillsammans" (ur scen "LEKA 2") talar karaktärerna Rubni och Aleni samma språk och använder samma text – sången *Vamos a jugar* – då Rubni börjar viska ("mjukt + halvsvalt + långsamt") vilket kan tolkas som att hen försöker öka Alenis intresse för att leka med henom. Då Aleni svarar "uttrycksfullt" startar deras dialog som pågår medan de övriga karaktärerna leker på andra språk. Därav kan den här talhandlingen betraktas som flerspråkig i kontexten, även om Rubni endast använder ett språk här. Längre fram tar Rubni ett nytt initiativ då hen "ilskefullt + starkt + snabbt" nästan kräver att de andra ska vara med i deras lek. *Vamos a jugar* betyder just "Kom så leker vi". För den som förstår spanska har orden i sig betydelse, liksom Alenis svar "No quiero" ("Jag vill inte"), som kan ses som en talhandling och ett avvisande som skapar konflikt. Till slut börjar de alla leka.

I scenen "LEKA 3: HÄNG PÅ!" är det Klani som kommer med ett förslag till de andra genom Klättermusvisan på svenska. När de inte nappar på hans förslag blir Klani mer insisterande genom

UniZona & PolyZona består av ett antal scener/sekvenser med karaktärerna: ALENI, KLANI, RUBNI, PARNI och RITNI, som skiftar i ålder mellan 10–15. De talar en chilensk varietet av spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Karaktärerna leker på en skolgård,
utövar maktkamp, förklarar sin kärlek
eller icke-kärlek och reciterar dikter.

Karaktärerna växlar mellan att tala unisont, polyfont och i solon och duetter. Texterna är befintliga dikter, sånger och ramsor på spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Texterna är skrivna av: Karin Boye (*Jag vill möta*) Thorbjørn Egner (*Klättermus-
visa*), Forough Farrokhdad (*من از تو می‌میرم* /
Man az to mimordam), Miguel Hernández
(*Nanas de la Cebolla*), Clarice Lispector
(*Saudade*), Elias Lönnrot (*Kalevala*, ur
runa 4), Maria Elena Walsh (*El Reino del
Revés*) och Pablo Neruda (*Soneto XVII*)
samt traditionella folksånger och ramsor.

Verket inleds och avslutas med att skådespelarna som gör karaktärerna kommer in respektive lämnar scenen som sig själva medan de talar fritt med publiken och varandra.

uttrycket ”uttrycksfull + mycket stark + snabbare”, något som kan betraktas som en talhandling. I scenen ”LEKA 4: Lek med mig!” är det Parni som kommer med ett förslag och uppmanar Rubni att leka med henom genom den persiska ramsan *Attal mattal totoole* som hen uttrycker ”ilskefullt + starkt + snabbt”. När hen får med sig Rubni i leken blir hen ”uttrycksfull” i stället för ”ilskefull” och kan avläsas som mer uppmuntrande än påtvingande. I scenen ”LEKA 5: Maktövertagande” är det Ritni som genom den finska ramsan *Entten tentten* tar över makten i gruppen. På olika vis övermannar hen de andra att leka henoms lek/ramsa. Här uppstår ett slags ”battle” mellan Parni & Rubni och Ritni & Klani. De förstnämnda kan sägas utmana de andra genom den persiska ramsan som de framför ”uttrycksfullt + starkt + snabbt” och får svar av Ritni & Klani ”ilskefullt + halvstarkt + långsamt”. Båda parterna utför med hjälp av ramsan talhandlingar med syfte att övertala/tvinga de andra att leka deras lek. Till slut gör de gemensam sak och ”attackerar” karaktären Aleni genom uttrycket ”rasande + starkt + starkt”. Aleni som dittills ställt sig helt utanför kampen ansluter sig till de övriga och de avslutar unisont.

Att gestalta dubbla persona

Scenerna ”DIKTRECITATION 1, 2 och 4” kan tolkas som en gestaltning av dubbla persona. I de tre scenerna kan de olika språken sägas lämpa sig olika väl för karaktärerna att uttrycka olika känslor genom. Därmed inte sagt att detta gäller alla och alltid, exemplen bör ses som specifika för dessa karaktärer och den givna kontexten. Samtliga scener är konstruerade genom mötet mellan två dikter och två språk och alla karaktärer har en uppgift att utföra, nämligen

att framföra Karin Boyes *Jag vill möta* på en skolavslutning. Ingen av dem fullföljer diktrecitationen då en annan dikt och ett annat språk tar över. I ”DIKTRECITATION 1: Kalevala bryter fram” är det en sång ur det finska nationaleposet Kalevala som tar över för karaktären Ritni. För Klani i ”DIKTRECITATION 2: Lispector bryter fram” är det Claire Lispectors *Saudade* på portugisiska som blommar ut ”ilskefullt + mycket starkt + snabbt”, vilket ger intrycket av att svenskan är osäker och svag i kontrast till portugisiskan som ger uttryck för ilska, hot och våld. I ”DIKTRECITATION 4: Farrokhzad bryter fram” framförs svenskan (Boye) ”oroligt + starkt + snabbt” och Forough Farrokhzad (من از تو میمردم / *Man az to mimordam*) på persiska framförs ”majestätiskt + mycket starkt + långsamt”. Det ger intrycket av att den Parni som talar svenska är nervös och svag medan den som talar persiska är självsäker, stark och vill ta plats och höras. Utifrån begreppet dubbla persona kan persiskan sägas ge Parni möjligheten att uttrycka dessa emotioner, som svenskan i sekvensen inte ger henom.



Scen ”DIKTRECITATION 4: Farrokhzad bryter fram” (version 2021)

Klicka här!

Uttryck för inre tillfredsställelse

I duoscenen ”TE AMO/NO TE AMO” mellan Rubni och Aleni använder de båda svenska och en chilensk varietet av spanska, utan att vara i direkt dialog med varandra. Deras translanguaging kan här ses som uttryck för sökande av inre tillfredsställelse, dvs. valet av språk styrs av en önskan att uttrycka sina känslor. I både Aleni och

Scen ”DIKTRECITATION 4: Farrokhzad bryter fram” (version 2021)

PARNI (14 år) kliver fram till notstället för att läsa dikten ”Jag vill möta” av Karin Boye. Ur Boye tränger en annan dikt på ett annat språk fram: vill ut- vill höras!

Ritni, Klani, Aleni, Rubni fortsätter med sina respektive dikter.

PARNI
BOYE: Oroligt + Starkt + Snabbt
FARROKHZAD: Majestätiskt + Mycket starkt + Långsamt
Rustad Rak och pansarsluten gick jag fram
men av skräck var brynjan gjuten
och av skam
Jag vill kasta mina vapen/Man az to mimordam/Jag vill kasta mina/Man az to mimordam amma to zendeganie man bodi/ Jag vill kasta/ Man az to mimordam amma to zendeganie man bodi
To ba man mirafti to dar man mikhondi
Jag vill/Man az to mimordam amma to zendeganie man bodi
To ba man mirafti to dar man mikhondi
vakhti ke man khiabanhara bi hitch makh-sadi mipeimodam to ba man mirafti to ba cherghat miamadi be kotceje ma/
Jag
Man az to mimordam amma to zendeganie man bodi
To ba man mirafti to dar man mikhondi
vakhti ke man khiabanhara bi hitch makh-sadi mipeimodam to ba man mirafti to ba cherghat miamadi be kotceje ma
man dar aine tanha mimandam, to ba chera-aghayat miamadi
vakhti ke man goshne bodam to zendegiatra mibakhsidi

◆

Rubnis fall uttrycker de i scenen generellt handlingar på svenska ("när du kommer in genom dörren ska jag säga", "jag säger det inte" etc) och känslor på spanska ("Te amo como sa aman ciertas", "No te amo como si fueras rosa de sal"). Det beror på att jag utgick ifrån dikten *Soneto XVII* av Pablo Neruda när jag skrev scenen och att det i första hand är den som uttrycker känslor och poesi, medan svenskan skapar en slags kontext för dikten. Men i verket kan det tolkas som att svenskan får ge uttryck för det rationella resonandet, medan spanskan uttrycker känslor. Det tangerar en stereotypisering, något jag inte reflekterade över under arbetsprocessen utan först kunde se i efterhand.

Sammanfattande kommentar: emotionell potential

Flerspråkigheten har potential att gestalta emotionella processer såsom *identifikation* och *förkroppsligande*, vilket sker i *ASIA/ÄRENDE*. Tanja, som både ikläder sig rollen som Vilma (gammelmormorn) och mormodern Eevi, använder de få ord hon kan på finska – både för att få skydd och närhet av Vilma och för att skydda henne. Tanja använder även dessa ord för att *markera och uttrycka sin identitet* och släktskap. Detta kan ses som exempel på att finskan blir förkroppsligad för Tanja genom mötet med de döda släktingarna.

Flerspråkigheten kan förstärka *emotionella talhandlingar*. Det sker i *ASIA/ÄRENDE* genom att Kaarle använder ryska för att hota Säkerhetspolisen genom att åkalla NKVD. På så vis skrämmar han bort honom för gott. Exempel på en annan typ av emotionell talhandling är när Eevi kallar barnbarnet Tanja för "Tanjochka" för att uttrycka närhet och saknad. Detta kan också ses som ett användande av ryskans *känslomässiga resurser*: att genom en diminutivform uttrycka intimitet. Även det återkommande uttrycket "rajaloikkari" ("gränsöverlöpare") kan betraktas som en *kulturellt specifik term* som har helt andra konnotationer än den svenska översättningen. I *UniZona & PolyZona* används emotionella talhandlingar med hjälp av de spelsättsbeteckningar som instruerar hur den talade texten ska framföras.

Flerspråkigheten kan också sägas gestalta dubbla persona i båda verken. I *ASIA/ÄRENDE* gäller det främst hos Kaarle som när

han talar ryska uttrycker sig mer direkt, aggressivt och våldsamt än när han talar finska. I *UniZona & PolyZona* syns detta i de dikt-recitationer där karaktärerna ger utlopp för skilda känslor och uttryck via två olika språk och dikter. I det senare verket gestaltas även strävan efter *inre tillfredsställelse* genom språkanvändning. Ett exempel på det är en duoscen där två karaktärer med hjälp av en chilensk varietet av spanska och svenska uttrycker olika aspekter av en situation som rör en kärleksrelation.

Dessa exempel menar jag pekar på den potential som flerspråkigheten har att *gestalta emotionella effekter* av språkanvändning och *emotionella processer* inom fiktionen, dvs inom verket i sig, mellan karaktärer och inom karaktärer. Utanför min forskning ligger en mycket intressant aspekt som rör den emotionella potentialen för en publik.

7. KOMMUNIKATIV POTENTIAL

Regarder ... il ne s’agit pas seulement de regarder, il faut voir. Et pour voir, il faut regarder et pour entendre, il faut écouter et entendre ce qu’on a écouté. [...] Savoir regarder ... ça veut dire regarder vraiment, pas seulement avec ses yeux, mais regarder avec ses entrailles, son cœur, avec ses oreilles [...] C’est notre métier, les metteurs en scène, les metteuses en scène, mais peut-être aussi notre devoir comme citoyens.

Ariane Mnouchkine (2020. Min transkription av radioinslag).

My job is to look and to try to keep what I see, because it is not only a question of looking, but also of seeing, and to see you have to look, and to hear you have to listen. And to hear what we have listened to. [...] “knowing how to look”, that means to really look, not only with the eyes but also with one’s guts, one’s heart, one’s ears [...] That’s the job of directors. It is also our duty as citizens.

de Geest m.fl. *Why theatre?* (2020, s. 180).

Intro

Constantine, Algeriet 2009. H:s bror gifter sig, det är den sista dagen av firandet och dagen efter min insats som brudtärna. Huset och vardagsrummet är fullt av kvinnor och barn i festkläder. I huset på andra sidan vägen firar männen och H är där – vi har inte hunnit prata på två dagar. Hans systrar har också för mycket att göra för att ha tid med mig. Längs väggarna sitter kvinnor i olika åldrar och barn och väntar på maten. Samtalen böljar fram och tillbaka på algeriska. Jag urskiljer ord och fraser på franska, inte mer. Jag har invaggats i rofylld tillbakalutad hållning – acceptans av situationen och av att ingen kräver något specifikt av mig. Jag är där, det räcker just nu. En ny gäst anländer, en 60-årig kvinna och universitetslärare som presenteras för mig och slår sig ner intill. Hennes franska signalerar att hela hennes utbildning skett på det språket. Hon är öppen och rak. Hennes frågor blir snabbt närgångna, rör det privata. Det skydd jag haft av att inte förstå algeriska – inte kunna föra längre samtal – är borta. Hennes frågor tränger igenom och jag värjer mig bäst jag kan. Känner mig blottad.

Constantine, Algeriet 2019. Jag kommer in i vardagsrummet med tebrickan efter middagen, vår favoritstund. H berättar på algeriska för sin mamma och bror om resan från Sverige. Jag uppfattar vad han pratar om och inflikar på franska en detalj om händelsen, ger min version. Det överraskar H:s mamma och bror att jag förstår – det är tre år sen vi senast träffades. Vi skrattar åt att H inte kan hemlighålla något för mig längre.

Att vilja och försöka förstå varandra: grunden för kommunikation mellan människor. Utan viljan spelar det ingen roll om vi talar samma språk, samma dialekt, kommer från samma land, by, familj – vi kan ändå missförstå varandra. Eller inte alls förstå. Vi kan välja att inte ens försöka. Vi kan välja att inte lyssna, eller att lyssna. Till språk vi kanske inte ens kan. Men ändå lyssna med intentionen att förstå så mycket vi förmår. Kommunikation är en aktiv handling; om alla parter inte är aktiva så sker ingen kommunikation. Detta gäller även för rollkaraktärer i en pjäs, och för en publik under en scenkonstföreställning. Skådespelarna såväl som åskådarna är del av den kommunikativa händelsen som föreställningen utgör; båda parter bidrar. Som publik har vi alltid valet att delta eller inte – att lyssna eller inte lyssna. Film- och teaterregissören Suzanne Osten formulerar denna kommunikation som en kollaborativ handling:

We sit as an audience in the now
what We see is always a breath of life
We fill it in with our experiences
We dialogue the opinions
We meet with collaborative craft
(de Geest m.fl., 2020, s. 234).

Upplevelsen av barnpublikens vakna och koncentrerade närvaro och lyssnande under Teater JaLaDa’s första föreställning *Parizad* (2013) där arabiska, sydslaviska och svenska sammanflätades fick mig att övertygas om flerspråkighetens kommunikativa potential inom scenkonsten. Kanske är det kraften i kommunikationen på flera språk som gör att jag kommer fortsätta skriva och komponera flerspråkig dramatik.

I den här texten är det den verbala interpersonella kommunikationen jag syftar på, dvs. den som sker genom överföring av ord eller genom teckenspråk mellan människor – även om jag inte arbetar med det senare inom min forskning. Däremot innefattar jag inte en icke-verbal eller kroppslig kommunikation utan tecken, vilket ligger utanför mitt forskningsområde. I det följande undersöker jag flerspråkighetens kommunikativa potential i *ASIA/ÅRENDE: Kaarle Vihtori Turunen (ASIA/ÅRENDE)* och *UniZona & PolyZona* genom att ställa frågan: Vilken kommunikativ funktion har flerspråkigheten i verket som helhet, i olika scener eller delar av scener? Jag synliggör den kommunikativa potentialen genom att sammanföra dramatikers praktik och process – genom arbetsdagboken och reflektioner – och verket som sådant genom min egen och andras analyser. Dessa olika perspektiv utgör sammantaget undersökningen av den kommunikativa potentialen. Det kan röra sig både om en funktion inom verken, dvs. på en fiktiv nivå, liksom på en icke-fiktiv nivå, dvs. mellan verket och en mottagare/tilltänkt publik. När det gäller flerspråkighetens kommunikativa funktion vänder jag mig alltså utåt: en hypotetisk publik. Hur kommunicerar flerspråkigheten till denna publik beroende av dess språkliga repertoarer? Undersökningen innefattar inte en receptionsstudie för att studera hur flerspråkigheten kommunicerar. Det rör sig återigen om verkets potential att kommunicera. Fokus riktas mot mina egna val under det dramatiska skrivandet i relation till vilken publik jag tänker att verket ska kommunicera med. De teorier och termer som används är: *situerande språk/situerad språkanvändning, flerspråkiga talhandlingar, gatekeeping-praktiker* samt det som rör den publika aspekten: *medskapande* och *förståelsehorisont*. Samtliga presenteras närmare i kapitel 2 ”Språk som social praktik och handling”. Undersökningarna innehåller utdrag ur verken samt tillhörande

ljudfiler som möjliggör för läsaren att höra hur dessa utdrag kan låta när de läses av skådespelare. Lyssnar gör en genom att med sin mobiltelefon skanna den QR-kod som visas i relation till utdraget ur verket.

ASIA/ÄRENDE:
Kaarle Vihtori Turunen

Att kommunicera genom
flerspråkiga talhandlingar

Talhandlingsteorin är relevant för den kommunikativa aspekten av flerspråkighet. Med en flerspråkig talhandling menar jag en handling genom ord som på något vis inbegriper fler än ett språk, eller en växling från ett språk till ett annat. Till skillnad från de emotionella flerspråkiga talhandlingarna som behandlas i föregående kapitel, syftar jag här på handlingar som har med språkets primära kommunikativa funktioner att göra: till exempel att ge information, ställa och besvara frågor. Det finns tre tydliga exempel på flerspråkiga talhandlingar i ASIA/ÄRENDE, som Vilma och Tanja ”utför” (i scen 3:2, 5:2, 8:2). I början av scen 8:2 uppmanar Tanja och Vilma Utrikesministeriets chef att få hem Kaarle genom en uppmaning som nästan blir en order – även om de statusmässigt inte alls är i en position att ge order. Dessa simultana talhandlingar på finska och svenska visade sig också fungera som ett sätt att gestalta att deras viljor och personliga projekt (dvs. vad de strävar efter att uppnå) överensstämmer i dessa ögonblick. De för samma kamp om än i olika tider och på olika språk.

Ur scen 8:2 (VERSION 2019/2020)
Ingen ljudfil i detta exempel

ASIA/ÄRENDE Kaarle Vihtori Turunen är ett flerspråkigt drömspel på finska, finlandssvenska, sverigesvenska och ryska som behandlar teman som språkförlust och familjetrauma. De två tidsplanen 2010-tal och 1930-tal flätas ihop, liksom språken.

Verket handlar om TANJA som kommer från Sverige till Utrikesministeriets arkiv i Helsingfors för att ta reda på vad som hände hennes finska gammelmorfar som försvann i Sovjetunionen under 1930-talet.

I arkivet möter Tanja ARKIVARIEN som blir hennes ingång till det förflutna. Hon möter sina döda släktingar: mormodern (EEVI), gammelmormodern (VILMA) och gammelmorfadern (KAARLE) som alla talar finska – ett språk Tanja inte förstår.

I arkivet finns också UD-KÖREN, UD-CHEFEN och SÄKERHETSPOLISEN som försvårar Tanjas sökande.

Genom släktingarnas egna ord och Utrikesministeriets byråkratiska skrivelser vecklas Tanjas släktingars öde ut: familjen som splittrades och aldrig återförenades. Vilmas kamp för att Kaarle skulle återvända till hemlandet efter att ha rest till Sovjet för att söka arbete, men i stället fängslades som "illegal gränsöverträdare", hamnade i Stalin-regimens Gulagsystem, dömdes för spionage och kontrarevolutionär rörelse och arkebuserades 1938.

Förutom UD-kören finns ytterligare två kören: NKVD som talar ryska och SKUGGKÖREN som talar svenska.

Ur scen 8:2 (VERSION 2019/2020)

TANJA Vilma simultant
//Här! Här! Här har ni allt ni begär!

VILMA simultant med Tanja
//Tässä! Tässä! Tässä on kaikki mitä vaa-ditte!
Här! Här! Här har ni allt ni begär!

Tanja samlar ihop allt i en hög och ger till UD-Chefen som inte tar emot utan viftar åt Arkivarien att ta dokumenten.

TANJA Vilma simultant
//Ta det här och få hem honom nu!
Få hem honom nu!

VILMA simultant med Tanja
//Ottakaa nämä ja saakaa hänet kotiin nyt!
Saakaa hänet kotiin nyt!
//Ta det här och få hem honom nu!
Få hem honom nu!

◆

Ur scen 9:3–9:4 (VERSION 2020)

9:3

KAARLE
Признаю/Priznaiu
(Jag erkänner)

UD-KÖREN som ryska NKVD-män
med en röst
Каарле Вихтори Турунэн
(KAARLE VIHTORI TURUNEN)

EN NKVD-MAN
Согласно пятьдесят-восьмой статье –
параграфам шесть и девять, за шпионаж
собрание и передача государственных
секретов и контрреволюционную
деятельность, вы приговорены к смерти.
(Soglasno pitdesiat-vos'moi stat'ie –
paragrafam shest' i deviat', za shpionazh sobi-
ranie i peredacha gosudarstvennykh sekretov
i kontrevoliutsionuiu deiatel'nost, vy prigovo-
reny k smerti.)
(Ni döms enligt paragraf femtioåtta-sex och
femtioåtta-nio för spionage, insamling och
spridning av statshemlighet och kontrarevolu-
tionär rörelse till döden)

UD-KÖREN med en röst
Kaarle Vihtori Turunen. Teidät tuomitaan
pykälän viisikymmentäkahdeksan-kuusi
ja viisikymmentäkahdeksan-yhdeksän
mukaisesti vakoilusta, valtiosalaisuuk-
sien keräämisestä ja ulkomaille levittämisestä
sekä vastavallankumouksellisesta liikeh-
dinnästä kuolemaan.
(Ni döms enligt paragraf femtioåtta-sex och
femtioåtta-nio för spionage, insamling och
spridning av statshemlighet och kontrarevolu-
tionär rörelse till döden)

TANJA
Vart tar ni honom!

En NKVD-man för ut Kaarle.

9:4

Tanja kvar i dokumentkaoset.

TANJA
Stoppa dom! Du måste stoppa dom.

ARKIVARIEN
Det finns inget vi kan göra.
Det var hans dödsdom, de fabricerade hans
dödsdom.

TANJA
()

ARKIVARIEN
De dömdе honom till döden enligt para-
graf femtioåtta-sex och femtioåtta-nio
för spionage, insamling och spridning av
statshemlighet och kontrarevolutionär
rörelse.

TANJA
Spionage?
Kontrarevolutionär rörelse?!

♦

Arkivariens översättningar/tolkning från finska till svenska, som sker genom i stort sett hela verket, kan också ses som flerspråkiga talhandlingar då dessa i första hand syftar till att ge Tanja infor-
mation. Arkivariens intention är att tillgängliggöra släktingarnas öden för Tanja. Då krävs att hen talar det språk som tidigare för-
dömts av Säkerhetspolisen och som inte är det legitima i arkivet – svenska. Arkivariens roll som gatekeeper är central i verket. Hen är inte bara den som släpper in Tanja i arkivet – eller snarare låser in henne där – utan också den som låser upp den språkliga grinden åt Tanja och släpper in henne i berättelsen. Ett centralt exempel är när Arkivarien tillgängliggör informationen om dödsdomen i scen 9:4. Men det förekommer flera olika talhandlingar innan dess. Det rör sig först om Kaarles erkännande på ryska som kan ses som en talhandling. Det han säger är inte sant, men han handlar med sina ord – erkänner. Efter det följer förkunnandet av dödsdomen på ryska som är det formella beviset på att Stalins system ”handlat korrekt” efter sin egen logik. Själva akten att de förklarar honom skyldig enligt de givna paragraferna rättfärdigar Stalinregimens agerande. Efter dödsdomens förkunnande på ryska följer en över-
sättning till finska som kan ses som en översättning åt Kaarle själv. Sedan tolkar Arkivarien åt Tanja på svenska. Här blir den kommu-
nikativa funktionen även riktad utåt mot en icke- finsktalande publik (IFT-publik).



Ur scen 9:3–9:4 (VERSION 2020)

Klicka
här!

Situerande språk:
att situera karaktärer
och narrativ

En upptäckt jag gjort i mitt arbete med ASIA/ÄRENDE är att fler-
språkigheten kan situera en karaktär i tid, rum och kontext. Språken kan kommunicera (till en tilltänkt publik) var olika karaktärer be-
finner sig, i vilken tid och även i vilket sammanhang och under vilka omständigheter. Detta sker i ASIA/ÄRENDE främst genom att Kaarle i några scener talar och blir tilltalad på ryska (ex. scen 4:3). Eftersom det saknas gestaltande spelscener med Kaarle i Sovjetunionen var användandet av ryska ett sätt att placera hans berättelse där. Ryskan i relation till finskan *situerar* Kaarle: placerar honom både i Sovjet och Finland och markerar hans rörelse mellan de båda länderna och språken. I dialog med Keren Klimovsky valde jag också att använda ett tidstypiskt språk med specifika uttryck som användes under Stalins regim. Även svenskan och finskan (pjäsens två huvudspråk) och dess olika stilistiska nivåer har en situerande funktion i verket*.

Karaktären Eevis språkliga repertoar – svenska och finska – situerar även henne och kommunicerar att hon är en person född i Finland som har flyttat till Sverige. På så vis kommuniceras något mer än det som ryms i verket i sig, nämligen det som sker i hennes liv i vuxen ålder då hon emigrerar till Sverige. Aminoff menar att Eevi genom språket pendlar mellan olika åldrar:

I vuxen ålder byter hon från finska till svenska, och då är hon redan Tanjas mormor. Här tjänar flerspråkigheten igen alltså en situerande funktion i dramaturgin, som placerar oss många år fram i tiden i grannlandet Sverige, och gestaltar karaktärernas inbördes relationer i familjen för oss (Aminoff, 2019).

*Mot det byråkratiska dokumentära materialet utgör det dokumentära brev-materialet i pjäsen en stark kontrast. Båda presenteras i första hand och konsekvent på originalspråk, här med-för flerspråkigheten därför också en känsla av autenticitet. Det har också en situerande effekt, den historiska tiden och platsen blir i någon mening fysisk på scenen (Aminoff, 2019).

Eeva Putro uppmärksammade också denna förändring som gestaltas genom språket.

Ruotsiin vaihtaminen ja ruotsin puhuminen auttoi minua näyttelijänä tavoittamaan Eevin roolissa [...] turhautumisen, jota roolihenkilökin oletettavasti on kokenut joutuessaan opettelemaan uuden kielen. Kun yrittää kommunikoida ei-äidinkielellä [...]. Kaikkein kiehtovin oivallus sattui seminaariesityksessä jossa tajusin Eevin elämässä tapahtuvan valtavan muutoksen kun hän kasvaessaan isää ikäviävästä pikkutyöstä aikuiseksi sulkeutuu ja katkeroituu [...] (E. Putro, 2019).

Bytet till svenska och att tala svenska hjälpte mig som skådespelare att hos Eevis rollkaraktär hitta en [...] frustration, som rollkaraktären antagligen också har känt, då hon behövt lära sig ett nytt språk. Då en försöker kommunicera på ett språk som inte är ens modersmål. [...] Den allra mest fascinerande upptäckten var [...] då jag förstod den enorma förändringsomskeri i Eevis liv, då hon växer upp från att vara den lilla flickan som längtar efter pappa, till en vuxen som sluter sig och blir bitter [...] (E. Putro, 2019. Översättning: M-H Hyvärinen).

Den situerande funktion som flerspråkigheten kan ha menar jag är ett mycket effektivt verktyg för en dramatiker. En rollkaraktärs språkliga repertoar kan kommunicera kring en karaktärs identitet, bakgrund och livsresa – som i fallet med Eevi – utan att detta behöver presenteras i dramats talade text. Flerspråkigheten situerar inte bara rollkaraktärerna, utan hela verkets handling. Under en

workshop vid Stockholms Konstnärliga högskola (SKH) 2020¹³² lyssnade deltagarna till en av scenerna (scen 7) och besvarade frågan: ”Vilka kommunikativa funktioner tycker du att flerspråkigheten har i scenen?” En av deltagarna sa: ”För mig som mottagare så blev det geografiska, tiden och avståndet än mer påtagligt och närvarande. Jag kände även att historien fick en annan sorts äkthet och ärlighet samt fler lager” (S. Sjöholm, 2020-01-24). Här kommer alltså samma synpunkt som i Aminoff’s analys fram: att flerspråkigheten ger en känsla av autenticitet och placerar/situerar berättelsen i tid och rum. Själv skriver jag:

Finskans funktion: förstärker den dokumentära känslan, att det är baserat på ett verkligt fall. Verkliga människor. Det byråkratiska finska språket. Hur de finska orden låter: hur långa de är, krångliga, förstärker det byråkratiska, formella, icke-personliga (AD, 2019-03-06. Malmö).

Just den tidssituerande effekten av växlingarna mellan svenska och finska lyfte en av skådespelarna fram: “The way the play jumped between the current state – Swedish – and back to the past – Finnish – was an effective way to separate the eras” (K. Vikkula, 2019-05-25). Att dessa tidsplan flätas in i varandra och inte tydligt går att särskilja i vissa delar av verket gestaltas också genom att språken integreras. Någon glasklar gräns mellan språken och tiderna går, menar jag, inte att urskilja i verket.

132. Forskningsveckan vid SKH 2020.

**Verkets potential
att kommunicera:
att inkludera/exkludera**

Version 2019

I alla mina tidigare arbeten med flerspråkiga verk har en av utgångsfrågorna varit: Vem är den tilltänkta publiken och hur ska pjäsen kommunicera med dem beroende eller oberoende av deras språkliga repertoarer? Dessa verk har jag skrivit för olika teatrar med en uttalad målgrupp, given budget, tilltänkt spelplats, önskad spel-längd och ett premiärdatum bestämt. I arbetet med *ASIA/ÄRENDE* var förutsättningarna andra: jag hade ingen beställare av verket, ingen produktionsbudget, ingen uttalad målgrupp, inget premiärdatum, ingen spelplats att förhålla mig till. Jag tog mig friheten, att inom min forskning, skriva en pjäs utifrån viljan att göra min gammelmorfars röst hörd på finska. I arbetsdagboken skriver jag: ”Helt fri i skrivandet gjorde jag mig. Utan begränsningar. Jag lät, för en gångs skull materialet styra, de röster som dök upp efterhand i skrivandet bjöd jag in och välkomnade. Antalet röster ökade. Nya dök upp” (AD, 2019-12-18. Paris). Att pjäsen skulle kommunicera med en publik i Sverige var ändå målet. I projektbeskrivningen står att jag skriver för ”en tänkt publik i Sverige”. Men jag lät berättelsen styra, inte några produktionsomständigheter. När jag fattade konstnärliga beslut gjorde jag det inte heller utifrån ”säljbarhet” (dvs. att jag skulle kunna sälja pjäsen till en teater), utan utifrån konstnärliga variabler.

För att ge en bild av arbetsprocessen med fokus på hur jag gjorde mina val rörande språken och hur jag tänkte mig att texten skulle kommunicera utåt, följer här några utdrag ur min arbetsdagbok under perioden 2019-02-13 – 2019-12-20. Då arbetade jag

med den version av pjäsen som lästes vid SKH i november 2019 (version 2019)¹³³.

Anteckningarna i början av skrivprocessen rör sig främst kring hur språken och huvudkonflikten hänger ihop. ”Tanja vill ta reda på vad som hänt hennes gammelmorfar men hindras av att all information är på finska, och att den är fragmentarisk, att människorna som var med är döda” (AD, 2019-02-25. Stockholm). Så långt i processen har jag inte fattat beslut om vilka språk de övriga karaktärerna ska tala. Jag väljer att stärka konflikten och hindret för Tanja genom att låta hennes släktingar prata enbart finska, vilket framgår av min arbetsdagbok: ”Kanske kommer Kaarle inte alls tala svenska eller ryska: bara finska? Kanske kommer inte heller Vilma att tala annat än finska? Det är enbart möjligt att kommunicera med dem via ”tolk”/omvägar/översättningar för Tanja” (AD, 2019-02-22. Stockholm). Att Tanja inte ska förstå får naturligtvis konsekvenser för hur verket kommunicerar med en svensktalande IFT- publik. För mig som dramatiker gäller det att vara medveten om båda riktningarna: att Tanja inte ska förstå vad som sägs, men att en svensktalande publik ändå ska kunna följa handlingen. Som framgår av arbetsdagboken prioriterar jag att ha fokus på Tanja.

Det svåra, utmaningen blir för mig att stå emot viljan att allt ska kommuniceras till en svensk publik: nu har jag det ändå i bak-huvudet hela tiden? Att om det sker att texten blir översatt så är det det bästa. Men det viktiga är ju huruvida karaktären Tanja förstår eller inte. Och hon måste nog kämpa lite mer, för att förstå. (AD, 2019-02-26. Stockholm).

¹³³. Se kapitel 1 ”Inledning”, s.37 om 50%-seminarium.

Under mars månad rör sig mina anteckningar bland annat kring vilken funktion finskan kan tänkas få:

Att Vilma och Kaarle enbart talar finska främmandegör dem från Tanja. De är släktingar men förstår inte varandra även om de (trots orimligheten i det) möts i samma rum så måste de ha en tolk för att förstå varandra. Förstärker svårigheterna för Tanja att förstå vad som hände dem (AD, 2019-03-06. Malmö).

Arkivariens roll i verket blir den gatekeeper som tillgängliggör släktingarnas öde för Tanja. Karaktären Liina (Tanjans mamma) blir i den allra sista scenen även hon en person som överbryggar språkhindren.

Brevet till Evi: förekommer flera gånger på finska innan översättningen till svenska tillslut kommer i sista scenen av LIINA som överbryggar språkförbistringen och språkförlusten genom att översätta brevet till svenska. Vad får det för betydelse/funktion att det först gestaltas/hörs enbart på finska? Och sedan översätts till svenska? (AD, 2019-03-19. Malmö).

I april besöker jag Helsingfors för den allra första läsningen av några scenutkast med skådespelare. I mötet med dem och genom deras röster får jag en tydligare uppfattning av hur växlingarna mellan språken kan tänkas kommunicera. I arbetsdagboken skriver jag om lyssnandets betydelse i bearbetningen av den scen där UD-kören första gången gör entré och Tanja möts av deras finska.

Först då, när jag hör, kan jag t.ex. få en uppfattning om finskan i relation till Tanjas repliker på svenska: huruvida hon behöver

komma in tidigare i scen 2:3. Hur hon/jag/en person som inte förstår finska upplever flödet av finska. Floden av finska. Hur mycket hon kan stå ut med utan att försöka avbryta/få kontakt. När jag läser texten är det omöjligt att veta: då läser jag den svenska översättningen (AD, 2019-04-10. Stockholm).

Efter denna workshop påbörjar jag en bearbetning där logiken för karaktärernas språkanvändning rubbas något. Jag väljer att följa drömspelsformen lite längre, så att karaktärerna kan överträda språklogiken enligt vilken en karaktär alltid talar samma språk som dess dokumentära förebild.

[...] kanske kan jag gå längre? Åtminstone luckra upp de här gränserna vid ett tillfälle. Den där drömska sekvensen i scen 5 när Kaarle och Tanja möts ensamma. Låta dem förstå varandra över språken, eller till och med låta dem tala varandras språk? Att de faktiskt inte bara talar ’förbi’ varandra, paralleller, utan även till varandra? Att Tanja har möjlighet att säga det hon vill säga: fråga det hon vill fråga? På finska? Bara för ett kort ögonblick (AD, 2019-04-16. Stockholm).

Idén om att överskrida logiken och låta Kaarle tala svenska och Tanja finska använder jag aldrig i verket. I stället låter jag dem mötas i en slags dialog där de talar sina respektive språk till varandra och åtminstone Tanja kan sägas förstå vad Kaarle säger på finska. Ett exempel på det finns i scen 5:4 då Kaarle läser en julhälsning till familjen som Tanja upprepar på svenska – som att hon begriper vad han säger¹³⁴.

134. Se kapitel 6 "Emotionell potential", s. 241 för att lyssna till scen 5:4.

I anteckningarna nedan resonerar jag kring om jag ska utgå ifrån den svensktalande IFT- publiken i mitt arbete med pjäsen. En fråga som jag nog delvis lämnade obesvarad, vilket fick konsekvenser för den senare arbetet och ledde till den bearbetning jag gjorde.

Hierarkierna mellan språken. Har trots allt utgått ifrån svensk-an som ram, utgångspunkt. Fast jag uttalat att jag i mina verk utgår ifrån en svensktalande publik i Sverige? Göra ett undantag här? Fast är det verkligen rätt utgångspunkt? Att ändå göra den svensktalande publiken till norm?! (AD, 2019-04-26. Stockholm).

Under sommaren 2019 förändras min egen upplevelse av verket något, då jag studerar finska under en sommarkurs i Finland. Den första anteckningen är daterad före kursen och den andra drygt en månad senare, i slutet av kursen.

Att jag inte kan omfatta alla perspektiv när jag läser texten själv: vem av karaktärerna som förstår vad: vad publiken skulle förstå utifrån deras språkkompetens: det är i princip omöjligt att omfatta. Försöker nu läsa den finska texten på finska, i alla fall fästa ögonen på den finska texten: för att inte glömma/för att vara medveten om att den är just på finska och inte svenska. Att allt som sägs inte är 'ren information' till alla karaktärer eller personer i en ev. Publik. Det dramaturgiska arbetet blir mer komplext, komplicerat. Tar mer tid. Allt tar helt enkelt mer tid (AD, 2019-06-28. Paris).

Läser manuset efter en sommar, ca fyra veckors semester och fem dagars undervisning i finska på Hanaholmen. Är det skillnad när jag läser manuset nu? Jo, de finska partierna är mindre

av svarta hål, luckor än tidigare: lite mer begripliga, mindre främmande. Inte begripliga, men inte heller helt obegripliga. De känns mer som en helhet, jag får en upplevelse av flödet i texten på ett annat vis än tidigare, växlingarna mellan språken, de olika språkens melodier, ljud, uttryck (AD, 2019-08-09. Hanaholmen).

Våren 2022 har mina finskakunskaper ytterligare ökat och när jag läser verket kan jag förstå längre partier av den finska texten utan att titta på översättningen. Men den språkliga kunskapen hade jag inte vid readingen av den första versionen av verket i november 2019. Dagen efter skriver jag om upplevelsen av att höra verket i ett rum med andra icke-finsktalande.

Den kommunikativa funktionen blir framträdande för mig under läsningen: när jag är medveten om att det sitter många som inte förstår finska i rummet undrar jag om de känner sig så utestängda från materialet att de inte alls blir engagerade? Själv lyssnar jag för första gången utan att titta i texten. Men jag vet ju trots allt vad den handlar om. Men fortfarande finns känslan av alienation där: att inte förstå, att försöka avläsa orden utifrån skådespelarnas uttryck och den eventuella situationen. Rädsla att detta gör att pjäsen inte kommer bli spelad alls. När jag nu vet att det sitter dramaturger och personer med makt i rummet. Jag vill att pjäsen ska bli spelad. Men jag vill inte anpassa pjäsen, göra om den, skriva om för att den ska kommunicera både till en svensk och finsktalande eller tvåspråkig svensk och finsktalande publik (AD, 2019-11-29. Stockholm).

Efter readingen får jag via mejl en återkopplande kommentar, av en person verksam inom svensk teater, som påverkade den resterande

processen i grunden. Hen ansåg att flerspråkigheten var ett problem i verket och att hen känt sig exkluderad och därför inte skulle rekommendera pjäsen till en viss teater. I arbetsdagboken beskriver jag min reaktion:

Min rädsla tar för ett ögonblick överhanden: pjäsen kommer inte bli spelad, den kommer aldrig nå ut till en eventuell publik varken svensk-finsk-talande eller annan. För att jag valt att inte fega. För att jag valt att följa den inre röst som sa, uppmanade mig: 'Det måste vara mer finska i pjäsen. Finska. Finska.' För att jag inte anpassat mig, för att jag inte tagit hänsyn till dem: de enspråkiga svensktalande ... (AD, 2019-12-05. Stockholm).

De olika reaktionerna från den begränsade publik som tog del av readingen (ca 20 personer) riktar ljus mot frågan: Vad innebär det att uppleva sig inkluderad respektive exkluderad? Och vem har benägenhet att känna sig inkluderad eller exkluderad och varför? Jag menar att det har att göra med olika personers förståelsehorisont och öppenhet eller vilja att möta föreställningen. I första hand är det troligtvis inte personens språkliga repertoar – i det här fallet om personen förstår finska eller inte – som är avgörande, utan andra faktorer. Det ligger i linje med Sauter & Martin som menar att vi alla har med oss ett bagage in i scenkonsthändelsen av såväl etiska principer, politiska, estetiska, kulturell och social bakgrund som påverkar vår öppenhet att möta scenkonsthändelsen (Martin & Sauter, 1995, s. 66). Detta är alltså oerhört komplext, och det låter sig inte göras att analysera de specifika personers reaktioner utifrån dessa parametrar. En aspekt som slog mig var dock att öppenheten och viljan att lyssna och förstå framstod som central – oavsett språklig repertoar.

Efter seminariet påbörjar jag en process som ledde fram till en bearbetning av vissa delar av verket. Under den här perioden förstod jag att verket (version 2019) inte hade potential att kommunicera allt det jag önskade till en specifik publik: en svensktalande men icke-finsktalande sådan.

[...] det väl inte mer än rätt att verkligen reflektera över hur verket kommunicerar till en svensktalande, finsktalande och tvåspråkigt svenskt- och finsktalande publik. Det ingår ju trots allt i mina frågeställningar. Kanske till och med testa vad som händer om jag skriver om? Vilken blir berättelsen? För vem? [...] Vad är forskningen och vad är min vilja och ambition att få pjäsen iscensatt? Hur långt är jag beredd att gå för det senare? (AD, 2019-12-05. Stockholm).

Någon vecka senare och efter ett miljöombyte ställer jag några centrala frågor till mig själv.

Vad vill jag berätta? För vem? Hur? Vill jag rikta pjäsen enbart till svensk-och finsktalande? Varför? Vill jag att även enbart svensktalande ska förstå hela berättelsen? Vill jag att enbart finsktalande också ska förstå? Vilka kompromisser är jag beredd att göra? Varför/varför inte? (AD, 2019-12-18. Paris).

För att reda ut detta rekapitulerar jag arbetsprocessen från start.

Utgångspunkterna när jag väl började skriva var: Arkivet där allt skulle utspela sig. Drömspelet som form. Gammelmorfars brev på finska Utrikesministeriets dokument på finska. Tanjas sökande efter sanningen om vad som hände släktingarna. Jag

skapade en logik för de olika rollkaraktärerna och deras språk-kombinationer. [...] Vad som växte fram under hand undervåren, i dialog med skådespelarna som läste manusutkastet, var de inre monologer eller ”sidodialoger” mellan Kaarle och Vilma som kom ur ”brevscenerna”. Som kan tolkas som vad de egentligen säger till varandra, vill säga, inte kan säga. Där svartsjukan, förtvivlan, anklagelserna finns. Dessa partier där deras relation utvecklas. De partierna hade jag inget dramaturgiskt grepp för att översätta till svenska. Eevi och Arkivarien översätter endast breven till Tanja. Som att det övriga nästan inte hörs/sägs. Efter-som dessa ”inre” partier är där dramat mellan Kaarle och Vilma ligger så blir konsekvensen att den enbart sägs på finska säkert att den icke-finsktalande publiken missar detta. Nu blir frågan: hur kan jag hitta ett grepp som gör att den svensktalande publiken förstår dessa delar? Vem kan ’tolka’ – ge röst åt detta? (AD, 2019-12-18. Paris).

Jag upptäcker alltså att det som främst går en IFT-publik förbi är dessa känslomässiga ”sidokommentarer” som utvecklats i och med det nära arbetet med skådespelarna. De hade jag från början inte skrivit in i verket och därmed inte reflekterat över. Jag bedömer också att sidokommentarerna är så pass centrala att det behöver kommuniceras på något vis. Genom den följande arbetsdagboken blir det tydligt att jag ganska snart får en idé om ett nytt grepp nämligen ”skuggpersonerna” som utvecklas till ”Skuggkören”. De blir ett grepp för att kommunicera det emotionella materialet till en svensktalande IFT- publik.

’Skuggpersonerna’. Både Vilma & Kaarle har skuggjag som upp-repar deras repliker på svenska. Kanske upprepar de replikerna

om och om igen som Kören: pågående under nästa replik. Som i en egen bubbla/parallell verklighet. Ej enbart kommunikativ funktion utan även dramaturgisk/emotionell. Upprepningarna på svenska: kan den fungera som en förstärkning av det emotio-nella? Dramaturgisk funktion? Stannar upp skeendet i loopar – omtag. Riskerar att stoppa flödet? Hur göra det till ett drama-turgiskt grepp? En helt annan ton: lätt/distanserat? Då blir det enbart Tanja som inte förstår, ej publiken. (icke finsktalande) ej dela Tanjas förvirring – uppleva – men inte vara i den genom hela pjäsen (AD, 2019-12-19. Paris).

Nedan återkommer jag till drömspelslogiken som en riktlinje för arbetet.

’Skuggpersonerna’ logiska inom drömspelslogiken: allt kan ske ... Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. De är ett slags eko av Kaarle och Vilma. Förstär-ker deras inre monologer: deras emotioner: desperationen, för-tvivlan, sorg, skam ... Deras eko: upprepar fraserna och sedan ord/fragment. Pauserna som deras skuggdialoger skapar ger rum för scenisk aktion (AD, 2019-12-20. Paris).

Idén med Skuggkören leder till att jag bearbetar pjäsen och vissa nyckelscener, men först efter att jag gjort en analys av manuset scen för scen utifrån frågan: Hur kommunicerar verket med en tänkt svensktalande – IFT-publik? Utgångspunkten var alltså en svensk kontext: att majoriteten av publiken inte skulle vara både svensk och finsktalande. I analysen som föregick bearbetningen identifierade jag ett antal olika typer av scener: scener där svenskan är domine-rande (dvs. texten består mest av svenska), scener där intentionen

är att finskan ska dominera (dvs. texten ska vara mer på finska än svenska), scener där finskan tillgängliggörs, scener där språket avläses genom situationen och scener där innehållet blir otillgänglig. I fyra och en halv scen, av totalt elva scener eller fyrtiotvå delscener, konstaterar jag i den här analysen att svenskan är ”bärande” eller dominerande i scenen och att det inte finns några problem för en svensktalande och IFT-publik, att följa handlingen. Dessa scener är de mellan två karaktärer i dialog, antingen Tanja och Arkivarien, Tanja och Eevi eller Tanja och Liina. Rollkaraktärernas gemensamma språk är svenska. Exempel på en sådan scen är scen 1 där Tanja och Arkivarien möts för första gången och Tanja ber om information om sin gammelmorfar.

I andra scener/delscener (sju stycken) menar jag att det är själva poängen med scenen: att finskan inte översätts. I flera av dessa scener är det istället den politiska, emotionella eller dramaturgiska/musikaliska funktionen som är viktigast. Intentionen är att finskan ska höras oöversatt och dominera scenen. Det gäller de tre delscenerna 1:2, 2:1, 2:2 där Tanja för första gången möter UD-kören, Säkerhetspolisen och UD-chefen och blir utelämnad åt dem och deras byråkratiska finska. Jesper Karlsson skriver angående starten av pjäsen:

Tanja förstår bara årtalen som står i dokumenten men inte innehållet. Hela hennes bild av historien reduceras därmed till anonyma datum, emedan hennes målsättning är att lära känna de verkliga människorna, sin forna släktingar, och därmed återknyta till sin egen historia” (Karlsson, 2019).

I ytterligare andra scener (tio delscener) är finskan dominerande, men innehållet tillgängliggörs för en IFT-publik på olika sätt, exempelvis genom en något fördröjd översättning, som t.ex. i scen 2:3 där Arkivariens översättningar av dokumenten och breven till Tanja gör att såväl hon som publiken kan ta del av informationen och innehållet på svenska. Dokumenten innehåller mycket information om vad som hände Kaarle rent konkret, som att han åkte illegalt med båt till Sovjetunionen. Tanja får genom dem viktiga pusselbitar om vad som hände hennes släktingar. Här fungerar flerspråkigheten (översättningen/tolkningen) både inom verket på en fiktiv nivå och utåt, mot en tilltänkt publik.

Även i de ”brevscener” (scen 4 och 7) mellan Kaarle och Vilma där Arkivarien eller Eevi (scen 7:2) tolkar breven från finska till svenska samt förklarar kontexten för Tanja, så tillgängliggörs innehållet i breven även till en IFT-publik (mer om dessa scener längre fram). I scen 4:2 handlar det t.ex. om Kaarles hälsotillstånd. I ytterligare andra scener (ca sex stycken) så anser jag att själva den dramatiska situationen (skeendet) är tillräcklig för att en IFT-publik ska kunna ”förstå”. Att orden/dialogen i sig inte är det viktigaste i skeendet. Det här är naturligtvis något som blir svårt att avgöra vid en läsning av manuset, eftersom det till stor del beror på hur scenen gestaltas och iscensätts. Men i analysen litar jag på min erfarenhet som dramatiker. Ett exempel på en scen där situationen är avläsbar oavsett språklig repertoar är scen 5:3 där Vilma skyddar Eevi och sig själv från Säkerhetspolisen som trakasserar dem verbalt och fysiskt.

Ur scen 6:2 (version 2020)
Utan översättning

Kaarle in

KAARLE
Isällä on ollut kovasti ikävä sinua ja tulisin
kyllä jouluksi sinua katsomaan mutta on niin
pitkä matka eikä jouda kun täytyy olla työ-
sä mutta sitten toisena jouluna eli, kesällä
ehkä isä tulee.

EEVI
Isä

TANJA
Isä

KAARLE
Ole vaan kotona ahkera lukemaan läksysi ja
äidille kiltti niin kyllä se pukki tuo sinulle ne
sukset ja ehkä paljon muutakin, kuinka rikas
se pukki on.

EEVI
Sukset

KAARLE
Sitten kun isä tulee niin käymme saarella
kesällä ja minä opetan sinut uimaan jos et
vielä osaa.

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Saarella! Meidän piti käydä//saarella!
Sinun piti opettaa minut uimaan! Mutta et
tullut!

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGIERO)*
//Vi
skulle åka till ön
Du
skulle lära mig simma
Men du kom inte
//du kom inte

TANJA *överlappande vid //*
//Du kom inte
Du kom inte

KAARLE
Onko sinulla joululoma koulusta?

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Sanoit että//tulisit! Et tullut!

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGÖ.)*
//Du sa
du skulle komma
//Du kom inte

TANJA *överlappande vid //*
//Du kom inte
du kom inte

KAARLE
Hauskaa talvea sinulle ja myös hauskaa
joulua.

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Minä odotin!//Joka joulukuukuu minä odotin sinua,
joka kesä. Joka päivä!

SKUGGKÖREN *med en röst (LEGGÖ.)*
//Jag väntade
varje jul
väntade jag
på dig
Varenda sommar
Varenda dag
//väntade jag
på dig

TANJA *överlappande vid //*
//väntade
väntade
väntade

KAARLE
Kirjota sitten taas isälle kun äitikin kirjottaa
kun minä saan niin vähän kirjoitettua.

EEVI *Skuggkören överlappande från //*
Minä kirjoitin!//Mutta et koskaan vastannut!
Miksi sinä et vastannut?

Fyra månader senare fick jag ytterligare en idé angående scenen,
nämligen att Tanja kunde upprepa fragment av Skuggkörens re-
pliker. Det tänkte jag skulle kunna förstärka Tanjas närvaro och
hennes identifikation med Eevi/dottern. Och inte minst kommu-
nicera att Tanja uppfattar Skuggkörens repliker. Det framgår av den
följande bearbetade sekvensen.



Ur scen 6:2 (version 2020)

**Klicka
här!**

I sekvensen efter denna följer en kort dialog mellan Tanja och Kaarle
som talar svenska respektive finska. Kaarle tilltalar henne som
Vilma. I bearbetningen valde jag att lägga till Tanjas fråga ”Det är väl
inte sant det där, att du skaffat en ny familj i Ryssland?”. Det gjorde jag
för att föra in ledtrådar till den IFT-publiken om Vilmas svartsjuka
och anklagelser om att Kaarle skulle skaffat en ny familj i Sovjet. I
sekvensen får Tanja så att säga ”ta över” denna svartsjuka. Skälet till
tillägget var att jag efter readingen i Stockholm (2019-11-28) fick höra
att delar av den IFT-publiken missade detta svartsjuketema och att
det var viktig information som de skulle vilja ha haft för att förstå
verket. I arbetsdagboken söker jag efter ett grepp att ge röst åt detta:

Kan Tanja till exempel säga till Arkivarien eller Eevi att hon
hört att Vilma trodde att Kaarle skaffat en familj i Ryssland?
Och att hon undrar om det är sant? Kan hon fråga Kaarle direkt?
På samma vis som hon frågar honom varför han inte kom hem?
Om det är sant att han försökte fly? (AD, 2019-12-28. Paris).

Det femte exemplet på delar som blir otillgängliga för en IFT-publik
är en av scenerna mellan Vilma, Kaarle, Eevi och Tanja (samt Arki-
varien) där konflikten i den splittrade familjen blossar upp liksom
Vilmas svartsjuka. Följande utdrag är ur version 2019.



Ur scen 7:2 (version 2019)

**Klicka
här!**

Scenen bygger på brevet från Kaarle till Vilma som tolkas till svenska
av Eevi. Vilmas inre monolog som rör hennes oro att Kaarle träffat
någon annan översätts dock inte. En IFT-publik kan inte uppfatta
denna del av texten: vad som sker i relationen mellan Kaarle och
Vilma. I arbetsdagboken kretsar mina anteckningar kring vad
Skuggkörens repliker på svenska skulle kunna tillföra scenen och
hur de skulle kunna utformas. ”Genom att upprepa fragment av
Vilmas repliker på svenska får hon ännu mer utrymme – Kaarle
mindre. Synliggöra att han håller tillbaka sina känslor? Medan hon
ger utlopp för dem” (AD, 2020-02-12. Oxie). I det följande utdraget är
Skuggkören integrerad.



Ur scen 7:2 (version 2020)

**Klicka
här!**

Det sjätte exemplet är även det en sekvens ur den långa scen nummer
7 (övergången mellan scen 7:3 och 7:4). Även den utspelar sig mellan
Tanja, Eevi, Vilma, Kaarle och Arkivarien. Konflikten mellan Vilma
och Kaarle når här klimax och en vändpunkt sker då Kaarle börjar
besvara Vilmas anklagelser. Följande utdrag är ur version 2019.

Ur scen 7:2 (version 2019)

VILMA
Vilma hyvä
VILMA HYVÄ!
läser ur minnet
**Monet kiitokset kuvasta ja kirjeestä jonka
sain pari viikkoa sitten/**
(Många tack för fotot och brevet som jag fick
för ett par veckor sedan.)

*Kaarle in. Han är mycket sliten. Kammar sitt
hår som redan är prydligt vattenkammad. Han
tar fram det brev som Vilma just bränt upp.*

KAARLE OCH VILMA *parallellt*
– *till varandra*
**En olisi voinut uskoa kuinka iso Eevi on
ja paljon muuttunut, en mitenkään voisi
tuntea.**
(Jag hade inte kunnat tro hur stor Eevi är och
hur mycket förändrad, jag skulle inte på något
vis känna igen henne).

VILMA
**Viisi ja puoli vuotta olet ollut poissa
luotamme!**
(Fem och ett halvt år har du varit ifrån oss!)

EEVI *till Tanja/sig själv*
**Jag hade inte kunnat tro hur stor Eevi är
och mycket förändrad
jag skulle inte
känna igen henne**

VILMA OCH KAARLE
**Nämä vuodet ovat lyöneet leimansa jokai-
seen.**
(De här åren har satt sin stämpel på alla.)

VILMA
Olenko tullut vanhaksi? Rumaksi.
(Har jag blivit gammal? Ful.)

Ur scen 7:2 (version 2020)
Utan översättning

VILMA
Vilma hyvä
VILMA HYVÄ!
läser ur minnet
**Monet kiitokset kuvasta ja kirjeestä jonka
sain pari viikkoa sitten/**

*Kaarle in. Han är mycket sliten. Kammar sitt
hår som redan är prydligt vattenkammad. Han
tar fram det brev som Vilma just bränt upp.*

KAARLE OCH VILMA *parallellt*
– *till varandra*
**En olisi voinut uskoa kuinka iso Eevi on
ja paljon muuttunut, en mitenkään voisi
tuntea.**

VILMA *Skuggkören överlappande från //*
**Viisi ja puoli vuotta/olet ollut poissa luo-
tamme!**

SKUGGKÖREN *kanon: per rad (AGILE)*
//Fem och ett halvt år
ifrån oss
Fem
och ett halvt år

EEVI *till Tanja/sig själv*
**Jag hade inte kunnat tro hur stor Eevi är
och mycket förändrad
jag skulle inte
känna igen henne**

VILMA OCH KAARLE
**Nämä vuodet ovat lyöneet leimansa
jokaiseen.**

VILMA *Skuggkören överlappande från //*
Olenko tullut vanhaksi?//Rumaksi.

SKUGGKÖREN *kanon: per rad (AGILE)*
//Gammal
Ful

Ur scen 7:3–7:4 (version 2019)

KAARLE

En kyllä tuudita itseäni siihen uneen että ne meikäläiset tiet nyt sen paremmin kun ennenkään ruusuilla koristettu, monta karvasta palaa on mielessä ja enempi tulisi saamaan.

(Jag invaggar mig nog inte i drömmen att våra vägar då skulle vara mera beströdda med rosor än förut, jag tänker på hur mycket bittert man fått och mera skulle man få.)

ARKIVARIEN *Vilma parallellt*

//Jag invaggar mig nog inte i drömmen att våra vägar då skulle vara mer beströdda med rosor än förut, jag tänker på hur mycket bittert jag fått smaka ... och mer skulle man få. Framför en lär vänta en landsvägsriddares lott, men det är bra det med, det har också sin egen lycka, om inte annat så – frihet.

VILMA *parallellt med Arkivarien*

//En kyllä tuudita itseäni siihen uneen että ne meikäläiset tiet nyt sen paremmin kun ennenkään ruusuilla koristettu, monta karvasta palaa on mielessä ja enempi tulisi saamaan. Taitaa olla edessä maantie ritarin osa, vaan hyvä sekin, omat onnensa sielläkin jos ei muuta niin – vapaus.

(Jag invaggar mig nog inte i drömmen att våra vägar då skulle vara mera beströdda med rosor än förut, jag tänker på hur mycket bittert man fått och mera skulle man få. Framför en lär vänta en landsvägsriddares lott, men det är bra det med, det har också sin egen lycka om inte annat så – frihet.)

KAARLE

Taitaa olla edessä maantie ritarin osa, vaan hyvä sekin, omat onnensa sielläkin jos ei muuta niin – vapaus.

(Framför en lär vänta en landsvägsriddares lott, men det är bra det med, det har också sin egen lycka om inte annat så – frihet.)

Kaarle med en sista oläst brevsida i handen, ger den till Vilma. Hon tar den, läser tyst.

VILMA

Kotiin sieltä! Kotiin sieltä meidän luo! Mikä mies se sellainen on joka ei edes huolehdi omasta perheestään! (Du ska hem! Du ska hem till oss! Vad är du för en man som inte tar hand om din egen familj!)

7:4

Vilma river sedan sönder den sista brevsidan.

EEVI

Mitä sinä teet äiti! (Vad gör du mammal)

VILMA

Olen väsynyt hänen valheisiinsa! (Jag är trött på hans lögnert!)

KAARLE

Mitä minä sinulle kirjoittaisin? Luuletko että voisin kertoa millaista siellä oli? Kuinka näimme nälkää, kuinka ihmiset kuolivat? Kuolivat nälkään, kylmyyteen, sairauksiin. Suruun! Luuletko että voisin kirjoittaa siitä! (Vad skulle jag skriva till dig? Tror du jag kunde berätta hur det var där? Hur vi svalt, hur folk dog? Dog av hunger, köld, sjukdom. Sorg! Tror du jag kunde skriva det!)

VILMA

Totuuden! Olisit kirjoittanut totuuden! Että olit hankkinut itsellesi ryssähuoran! Pannut hänet paksuksi ja unohtanut meidät! Unohtanut minut ja Eevin! (Sanningen! du skulle skrivit sanningen! Att du skaffat en rysshora! Gjort henne med barn och glömt oss! glömt Eevi och mig!)

KAARLE

Ne ampuivat minut. Ryssät ampuivat minut. (Dom sköt mig. Ryssen sköt mig.)

Eevi tappar taget: faller.

VILMA

Ei! Ei. Kerro totuus. Mikä hänen nimensä oli! (NEJ! NEJ. Säg sanningen. Vad hette hon!)



Ur scen 7:3–7:4 (version 2019)

Klicka här!

I sekvensen skulle en finsktalande publik få all information medan den enspråkiga svensktalande publiken enbart skulle få Tanjas version av skeendet. En slags ”partiell” förståelse avläst genom skeendet, inte genom orden. Scenen bygger på Vilmas och Kaarles ”inre monologer” som inte översätts. En IFT- publik kan inte uppfatta denna del av texten: vad som sker i relationen mellan Kaarle och Vilma. Detta riskerar att hindra en IFT- publik från att bli känsломässigt engagerad. Arkivarien förklarar enbart fakta, att Kaarle sköts, men inte konflikten mellan Vilma och Kaarle. Scenen är den mest känslosamma scenen mellan Kaarle och Vilma, där de talar direkt till varandra och inte genom breven. Vilma anklagar Kaarle för att han lämnat dem för en ny familj. Kaarle besvarar till slut hennes anklagelser med att ge sin version: att han var fånge och sköts. Den här scenen är också den som efter bearbetningen har flest och längst partier med Skuggkören, vilket är logiskt då de ger uttryck för Vilma och Kaarles känslor. Här får alltså Skuggkören en viktig funktion för den IFT-publiken: att tillgängliggöra deras finska dialog på svenska, även om det sker i en fragmentiserad form. I arbetsdagboken skriver jag om vilken funktion detta får:

SKUGGKÖREN, som jag döpt den till (skuggor till vem: Kaarle, Vilma, Eevi) tillgängliggör förhoppningsvis de känsломässiga partierna mellan Kaarle-Vilma-Eevi för en IFT publik utan att svenskan för den skull tar över – det blir just en skugga/eko av vad som sagts på finska. Utan att för den skull enbart upprepa det samma (så att den en svensk-och finsktalande publik blir

uttråkad). I och med att körens partier har en förhöjd ton, fragmentariserad, upprepande, med fokus på känslorna så tillför detta kanske en annan stil: något poetisk ... De tillför också ett slags mikropaus, som förhoppningsvis inte stoppar flödet, utan skapar mer rum för Kaarle, Vilma, Eevi och Tanja. Här måsteentänkapåeniscensättning–attdettaskagöraspåenscen. Inte läsas i första hand. Att mikropauserna skapar utrymme för scenisk aktion. [...] Genom att det är en SKUGGKÖR som inte har någon egentlig relation till övriga- de påverkar inte skeendet, styr det inte, försöker inte ens -till skillnad från UD-Kören, bara är de där utan vilja? De är mer som ett eko, något som existerar där i arkivet (AD, 2020-02-12. Oxie).

I det följande utdraget är Skuggkören integrerad.



Ur scen 7:3–7:4 (version 2020)

Klicka här!

Det sjunde och sista exemplet är ett parti som sträcker sig över två scener. I den första är det Vilma, Tanja och UD-kören som driver på för att myndigheten ska agera för att få hem Kaarle. Det följs av en scen mellan Kaarle och Tanja från slutet av verket då Kaarle tycks ge upp. Han tilltalar återigen Tanja som om hon var Vilma. Detta är Kaarles sista repliker till Tanja/Vilma och han uppmanar henne att gå vidare i livet. Dialogen mellan Kaarle och Tanja sker på finska respektive svenska. En IFT-publik kan endast avläsa situationen genom Tanjas repliker: Vilmas kamp och väntan. De uppfattar inte Kaarles uppmaningar till Vilma/Tanja. Följande utdrag (scen 8:2–9:1) är ur version 2019.

Ur scen 7:3–7:4 (version 2020)

Utan översättning

KAARLE

En kyllä tuudita itseäni siihen uneen että ne meikäläiset tiet nyt sen paremmin kun ennenkään ruusuilla koristettu, monta karvasta palaa on mielessä ja enempi tulisi saamaan.

ARKIVARIEN *Vilma parallellt*

//Jag invaggar mig nog inte i drömmen att våra vägar då skulle vara mer beströdda med rosor än förut, jag tänker på hur mycket bittert jag fått smaka ... och mer skulle man få. Framför en lär vänta en landsvägsriddares lott, men det är bra det med, det har också sin egen lycka, om inte annat så – frihet.

VILMA *parallellt Arkivarien*

//En kyllä tuudita itseäni siihen uneen että ne meikäläiset tiet nyt sen paremmin kun ennenkään ruusuilla koristettu, monta karvasta palaa on mielessä ja enempi tulisi saamaan. Taitaa olla edessä maantie ritarin osa, vaan hyvä sekin, omat onnensa sielläkin jos ei muuta niin – vapaus.

KAARLE

Taitaa olla edessä maantie ritarin osa, vaan hyvä sekin, omat onnensa sielläkin jos ei muuta niin – vapaus.

Kaarle med en sista oläst brevsida i handen, ger den till Vilma. Hon tar den, läser tyst.

VILMA *Skuggkören överlappande från //*

Kotiin sieltä!//Kotiin sieltä meidän luo! Mikä mies se sellainen on joka ei edes huolehdi omasta perheestään!

SKUGGKÖREN *kanon: per rad (VIVACE)*

//Du ska hem
Hem till oss
Hem
Vad är du för man
som inte tar hand om sin familj

sin familj

sin familj

Vilma river sedan sönder den sista brevsidan.

EEVI

Mitä sinä teet äiti!

VILMA

Olen väsynyt hänen valheisiinsa!

KAARLE

Mitä minä sinulle kirjoittaisin? Luuletko että voisin kertoa millaista siellä oli? Kuinka näimme nälkää, kuinka ihmiset kuolivat? Kuolivat nälkään, kylmyyteen, sairauksiin. Suruun! Luuletko että voisin kirjoittaa siitä!

SKUGGKÖREN *med en röst (EXPRESSIVO)*

Vad skulle jag skrivit
Vad
Tror du
jag kunde berätta
vi svalt
folk dog
Dog
av hunger
köld
sjukdom
sorg
Dog
Tror du
jag kunde
skriva det

VILMA *Skuggkören överlappande från //*

Totuuden!//Olsit kirjoittanut totuuden! Että olit hankkinut itsellesi ryssähuoran! Pannut hänet paksuksi ja unohtanut meidät! Unohtanut minut ja Eevin!

SKUGGKÖREN *med en röst (EXPRESSIVO ACCEL.)*

//Sanningen
du skulle skrivit sanningen
Att du
skaffat en rysshora
gjort henne med barn
glömt oss

Ur scen 8:2–9:1 (version 2019)

TANJA *Vilma parallellt*
//Här! Här! Här har ni allt ni begär!

VILMA *parallellt med Tanja*
//**Tässä! Tässä! Tässä on kaikki mitä vaaditte!**
Här! Här! Här har ni allt ni begär!

Tanja samlar ihop allt i en hög och ger till UD-chefen som inte tar emot utan viftar åt Arkivarien att ta dokumenten.

TANJA *Vilma parallellt*
//Ta det här och få hem honom nu!
Få hem honom nu!

VILMA *parallellt med Tanja*
Ottakaa nämä ja saakaa hänet kotiin nyt! Saakaa hänet kotiin nyt!
(Ta det här och få hem honom nu!
Få hem honom nu!)

Arkivarien med dokumenten.

ARKIVARIEN *till UD-Chefen*
UD-KÖREN in vid //
Jag anholder vördnadsfullt om//att ministeriet vidtar de åtgärder som krävs i ärendet för att få personen i fråga att återlämnas till hemlandet, dit han själv nu vill återvända och där han har fru och barn som väntar på honom.

UD-KÖREN *översätter till UD-chefen*
Tanja in vid // *FORTS. ↓*
//**että ministeriö ryhtyy niihin toimenpiteisiin joita vaaditaan kyseisen henkilön palauttamiseksi kotimaahan jonne hän itsekin haluaa nyt palata ja jossa hänellä on vaimo ja lapsi odottamassa**
(att ministeriet vidtar de åtgärder som krävs i ärendet för att få personen i fråga att återlämnas till hemlandet dit han själv nu vill återvända och där han har fru och barn som väntar på honom)

TANJA *till UD-chefen. In vid //*
//**Han har fru och barn som väntar på honom!**

Ur scen 8:2–9:1 (version 2020)
Utan översättning

TANJA *Vilma parallellt*
//Här! Här! Här har ni allt ni begär!

VILMA *parallellt med Tanja*
//**Tässä! Tässä! Tässä on kaikki mitä vaaditte!**

Tanja samlar ihop allt i en hög och ger till UD-chefen som inte tar emot utan viftar åt Arkivarien att ta dokumenten.

TANJA *Vilma parallellt*
//Ta det här och få hem honom nu!
Få hem honom nu!

VILMA *parallellt med Tanja*
//**Ottakaa nämä ja saakaa hänet kotiin nyt! Saakaa hänet kotiin nyt!**

Arkivarien med dokumenten

ARKIVARIEN *till UD-Chefen.*
UD-kören in vid //
Jag anholder vördnadsfullt om//att ministeriet vidtar de åtgärder som krävs i ärendet för att få personen i fråga att återlämnas till hemlandet, dit han själv nu vill återvända och där han har fru och barn som väntar på honom.

TANJA *till UD-CHEFEN. In vid //*
//**Han har fru och barn som väntar på honom!**

VILMA
jossa hänellä on vaimo ja lapsi odottamassa vaimo ja lapsi odottamassa

TANJA/*till UD-CHEFEN/*
Han har fru och barn som väntar!



Ur scen 8:2–9:1 (version 2019)

Klicka här!

I den bearbetade versionen av sekvensen kommuniceras de känslomässiga aspekterna genom Skuggkörens ekon av Kaarles och Vilmas repliker.



Ur scen 8:2–9:1 (version 2020)

Klicka här!

Aaltonen menar att Skuggkörens repliker i sekvensen är en ”nyttig översättning till enspråkiga åskådare”, även om hon menar att ”Kaarle har givit upp och emotionellt tror jag att han inte alls önskar vad han säger. Den mjuka tonen, som jag ser det, närmar sig gråten. Ett mycket effektivt sätt att betona hans känslor” (Aaltonen, 2019). En bit in i arbetet med Skuggkören och bearbetningen upptäckte jag plötsligt vilken funktion Skuggkören kan få när det gäller relationen mellan Tanja och Kaarle. Nämligen att de kan skapa ett möte mellan dem över språkgränsen: att Tanja faktiskt förstår honom.

Om SKUGGKÖREN vid Kaarles repliker riktar sig till Tanja blir det ett förstärkande av relationen mellan Tanja och Kaarle. De försöker få henne att förstå hans känslor, vad han verkligen upplevde... Kommunikativ funktion inom verket/fiktionen! (AD, 2020-06-15. Stockholm).

Så blev Skuggkören, som till en början var ett medel för att tillgängliggöra det emotionella innehållet till en publik, ett grepp som till-

förde flera nya nivåer till verket. De skapar en osynlig länk mellan Tanja och Kaarle genom språket och därmed får flerspråkigheten (här upprepningen/växlingen till svenska) en viktig kommunikativ och emotionell funktion på den fiktiva nivån i verket¹³⁷. Under bearbetningen av verket blev Skuggkörens potential i relation till flerspråkigheten tydlig: de fungerar som tillgängliggörare av det emotionella innehållet och får därmed en kommunikativ funktion mot en tänkt svensk och icke- finsktalande publik.

Kontextens betydelse

I mars 2020 läser och samtalar vi om de bearbetade scenerna i Helsingfors. Medverkar gör dialogpartner/regissör Meimi Taipale. Skådespelarna: Alma Pöysti, Eeva Putro, Turo Marttila, Birthe Wingren och Kira-Emmi Pohtokari. Eeva, Turo och Alma läser samma roller som de läst vid två tillfällen under hösten 2019. (Samtliga personer som deltar i samtalet, förutom jag själv, är både finsk- och svensktalande i varierande grad.)

Genom läsningen och samtalet blev två aspekter av Skuggkören framträdande:

- Den musikaliska aspekten och kopplat till den Vilmas ”polyfona” röst¹³⁸.
- Den kommunikativa funktionen som Skuggkören får ur ett publikt perspektiv.

137. Se mer i kapitel 6 "Emotionell potential".
138. Dessa aspekter av Skuggkören skriver jag om i kapitel 4 "Dramaturgisk potential".

Eeva säger något centralt kring det: "Min känsla var bara en lätt-nad, att nu kan jag vara säker på att alla (i publiken) förstår henne. [...] Att hon kan berätta sin historia" (E. Putro. Samtal, 2020-03-02). Det är just hennes positiva reaktion på att karaktären Eevi kan bli förstådd av både svensk- och finsktalande som jag antecknar i min arbetsdagbok dagen efter läsningen. Det blir en bekräftelse för mig som dramatiker på att Skuggkören fått den effekt jag eftersträvat: att verket nu har potential att kommunicera med sin publik. I samtalet diskuterar vi just hur Skuggkören skulle fungera som en slags tillgängliggörare av innehållet för en svensk, IFT-publik.

VHI: Vad får ni för idéer om Skuggkören rent rumsligt: vem hör Skuggkören? Vem pratar dom till?

KEP: Om dom finns där för att man ska förstå finskan, så blir de en länk mellan publiken och de här karaktärerna, Kaarle och Vilma. Som en berättarröst, som ser både dem och publiken.

BW: Och också som en länk mellan Tanja, att de översätter även för henne.

Ingen ifrågasätter under samtalet själva grunden: att Skuggkören skulle fungera som en tillgängliggörare av innehållet. Birthe lyfter fram att de är viktiga för förståelsen.

BW: Är den ny den här Skuggkören?

VHI: Ja, helt ny.

BW: ja, det känns som att den är jätteviktig för förståelsen, alltså den språkliga förståelsen om man inte förstår finska, att man får den här.

VHI: Det är det jag testar och se om det går, utan att det stannar upp flödet, att det inte bara blir en översättning.

$$[\dots]$$

BW: [...] det fanns ju partier där det kändes som att det blev en naturlig översättning, när det flöt på, när det kom text och sen kören däremellan.

MT: Speciellt här på slutet när kören började lyssna in, man tänkte inte själv på det som en översättning utan som ett svenskt eko av vad ni sa på finska.

En annan del av samtalet rör sig kring reaktionerna på läsningen vid SKH 2019 och skillnaden mellan den språkliga kontexten i Sverige respektive Finland.

EP: Fick du någon feedback av svenskarna?

VHI: Ja, det är därför jag har gjort den här bearbetningen [...]

BW: [...] Det är ju en ganska liten grupp människor som förstår både svenska och finska. Det är vi i Finland.

MT: Fast ändå inte. I Sverige finns ju en halv miljon Sverigefinnar, och även om de inte kan finska så kan de känna igen sig i Tanja väldigt starkt. Så att berättelsen i sig är väldigt igenkännbar.

BW: Men då är det ju bara till dem man riktar sig.

VHI: Och det är där åsikterna går isär, och jag förstår att rent krasst så är det så i den här branschen att ingen vågar göra det, för man tänker på tillgänglighet för publiken, men flera personer sa att: nej, det är behållningen- inte att förstå varenda ord som är det viktiga här.

BW: Men om det är jättemycket info?

VHI: Ja, och det var därför som jag valde att göra det här. Jag förstod det på det viset att man måste hänga med i varför hon (Vilma) är så arg: hon tror att han har skaffat en annan familj – ja, det måste man förstå för att hänga med i den resan. Och då är

det vissa nycklar som man behöver. [...] Så det är därför jag tycker att det här är värt att göra. Men inte så att om någon efter det här skulle säga att det är för mycket finska, då får det vara. Hit går jag, men inte längre.

BW: Det tycker jag är bra. Men man vill ju hänga med i historien på nåt sätt.

AP: Folk vill inte känna sig dumma.

VHI: Man vill förstå känslomässigt, den här relationen mellan Kaarle och Vilma och Eevi.

[...]

Samtalet fortsätter kring frågan om vem som upplever sig exkluderad och vad det kan bero på.

AP: Men det är ju intressant vad det här triggari olika människor.

Att känna sig exkluderad [...]

[...]

BW: I Sverige är man ju så van att förstå allting, det är annat om man lever i en tvåspråkig miljö.

VHI: Allt ska vara serverat på fat. Och det är ju det jag vill med pjäsen, att utmana det [synsättet]. Men samtidigt vill jag ju att pjäsen ska spelas, jag vill att folk ska kunna ta den till sig, kunna förstå Eevi karaktären. Det är ju också i mitt intresse, så klart.

[...]

BW: [Men] här finns ändå förutsättningar här i Finland, alla kan på nåt sätt lite svenska och finska.

Det är värt att stanna upp en stund vid platsens och kontextens betydelse för hur ett flerspråkigt verk bemöts. Under 2019–2020 har jag arbetat både i Stockholm och Helsingfors, i två olika språkliga,

historiska och samhälleliga sammanhang. När jag först kom till Helsingfors med manuset 2019 kände jag att pjäsen hörde hemma där. Det berodde inte enbart på att handlingen i verket delvis utspelar sig Helsingfors (och att det rent dokumentärt var där mina släktingar bodde när min gammelmorfar gav sig av), utan också för att jag upplevde en typ av förståelse och öppenhet inför flerspråkigheten som jag dittills inte hade mött i Stockholm. Kanske är den viktigaste skillnaden mellan Sverige och Finland i den här språkliga frågan att en majoritet av befolkningen har en flerspråkig erfarenhet i Finland som officiellt är ett tvåspråkigt land. Medan det i Sverige inte är en lika självklar och ”synlig” del av samhället, trots att en stor del av befolkningen är flerspråkig och att det finns fem officiella minoritetsspråk, varav finskan är ett. Henrik Rosenkvist, professor i nordiska språk, säger om finlandssvenska personers attityd till flerspråkighet och skillnaden mellan att leva i ett (officiellt) flerspråkigt land och att inte göra det: ”[det visar] hur inskränkt man kan bli när man inte lever i ett flerspråkigt samhälle, man uppfattar samhället som helt enspråkigt”. Han menar att finlandssvenskar i allmänhet har en hög språklig medvetenhet, då de själva talar ett minoritetsspråk (Rosenkvist, 2022). Det stämmer med min egen upplevelse av att ha arbetat med finlandssvenska skådespelare både i Sverige och Finland sedan 2018.

Om reaktionerna från den begränsade publik som närvarade fysiskt vid readingen av *ASIA/ÄRENDE* på Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors (TeaK) 2020 skiljde sig eller överensstämde med reaktionerna vid readingen i Stockholm 2019 ingår inte i min analys. Men några reaktioner som uttrycktes är de följande. En person som förstår finska men inte svenska blev djupt berörd av verkets tema: den omöjliga situation som familjen befinner sig i – att inte kunna vara tillsammans. Att hon inte för-

stod partierna på svenska hindrade inte denna upplevelse. Klockriketeaterns konstnärliga ledare Dan Henriksson, vars språkliga repertoar innefattar verkets samtliga språk ställde efter readingen frågan till mig om publiken inte riskerar att få för mycket information om den förstår både finska och svenska. I vidare samtal har vi diskuterat möjligheten att anpassa detta efter vilken publik som ser föreställningen. Att t.ex. öka volymen på Skuggkörens partier då en stor del av publiken är svensktalande och minska den när publiken är tvåspråkig. En möjlighet som skulle vara intressant att undersöka vid en iscensättning.

Att erbjuda medskapande

Efter att ha brottats med frågan om begriplighet under lång tid så vill jag vända på det som ofta uppfattas som problematiskt – om publiken ska förstå eller inte – och i stället rikta fokus mot potentialen. Flerspråkighet ger utrymme för en hög del av medskapande från publikens del. En flerspråkig föreställning kan erbjuda publiken en chans att aktivera sina sinnen och avläsa/tolka det som sker utifrån sin egen förståelsehorisont. Det kräver ett aktivt öppet lyssnande, men jag menar att detta är ett erbjudande till publiken som bygger på scenkonstnärernas tillit till dess förmåga att lyssna och skapa förståelse. Det kan kopplas ihop med den musikaliska aspekten som jag placerat inom den dramaturgiska funktionen. Men här vill jag ändå stanna upp vid den aspekten ur en tänkt publiks perspektiv (alltså fortfarande ur dramatikerens synvinkel: min hypotes). I min arbetsdagbok skriver jag om hur en tänkt publik kan uppleva musikaliteten i Skuggkörens partier:

[...] för en finsk- och svensktalande publik tillför det förhoppningsvis också en annan ton, en betoning av det som sagt i en reducerad form. En slags emotionell betoning: betoning av emotioner. Kanske även en musikalisk funktion/aspekt. Poetisk funktion? (AD, 2020-02-19. Stockholm).

Skuggkören bidrar också med polyfoni och polyvokalitet i verket. I linje med Rebstock & Roesner (2012) menar jag att verkets polyfoni kan leda till ett ökat tolkningsutrymme för en tänkt publik (Rebstock & Roesner, 2012, s. 333). Som dramatiker hoppas och tror jag att en publik skulle uppskatta den musikaliska aspekten av flerspråkigheten: att den skulle tillföra en dimension som går utöver ordens innebörd och dramats händelseförlopp och öppnar upp en musikalisk och rent av poetisk dimension. För mig handlar dramatisk text aldrig enbart om innehåll (handling/tematik) utan också om rytm, tempo och kontraster. Hur orden/de olika språken låter har ett värde i sig; även om jag inte önskar att andra språk än majoritetsspråket endast uppfattas som musik i mina verk, så är den musikaliska aspekten viktig. Den kan bidra till kommunikation. Men, för den skull överger jag inte den semantiska dimensionen. De båda aspekterna kompletterar varandra och är sammanlänkade. En hypotes är också att det är lättare för en publik att genom den musikaliska dimensionen öppna upp för den emotionella nivån av verket. Kommunikation sker ju även ordlöst.

UniZona & PolyZona består av ett antal scener/sekvenser med karaktärerna: ALENI, KLANI, RUBNI, PARNI och RITNI, som skiftar i ålder mellan 10–15. De talar en chilensk varietet av spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Karaktärerna leker på en skolgård, utövar maktkamp, förklarar sin kärlek eller icke-kärlek och reciterar dikter.

Karaktärerna växlar mellan att tala unisont, polyfont och i solon och duetter. Texterna är befintliga dikter, sånger och ramsor på spanska, portugisiska, svenska, persiska och finska.

Texterna är skrivna av: Karin Boye (*Jag vill möta*) Thorbjørn Egner (*Klättermus-visa*), Forough Farrokhzad (*امن از تو میمردم/Man az to mimordam*), Miguel Hernández (*Nanas de la Cebolla*), Clarice Lispector (*Saudade*), Elias Lönnrot (*Kalevala*, ur runa 4), Maria Elena Walsh (*El Reino del Revés*) och Pablo Neruda (*Soneto XVII*) samt traditionella folksånger och ramsor.

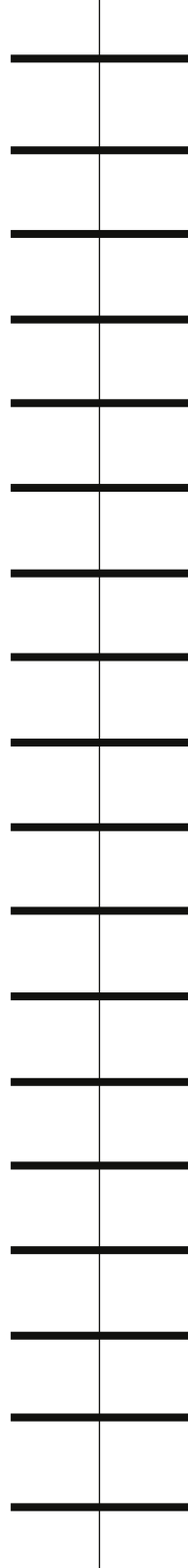
Verket inleds och avslutas med att skådespelarna som gör karaktärerna kommer in respektive lämnar scenen som sig själva medan de talar fritt med publiken och varandra.

UniZona & PolyZona

Situerande språk: att situera karaktärer och narrativ

I analysen av *ASIA/ÄRENDE* upptäckte jag att flerspråkigheten kan ha en situerande funktion, dvs. att placera karaktärerna i tid, plats, rum och kontext. Då *UniZona & PolyZona* inte bygger på ett fiktivt narrativ och inte heller har karaktärer vars livshistoria vi kan avläsa, så får flerspråkigheten inte en lika tydlig situerande funktion i verket. Men i ”INTROT”, som tillkom en bit in i arbetsprocessen, har flerspråkigheten – eller snarare enspråkigheten i relation till flerspråkigheten – en viktig funktion. ”PROLOGEN” som länge inledde verket är flerspråkig och bygger på själva grundidén: nämligen en tunnelbanevagn där människor först talar svenska, som sedan trängs bort av andra språk som tar över. I arbetsdagboken skriver jag: ”Idén om tunnelbanevagnen. De ”dolda” språken: ohörda blir hörda. De hemliga språken” (AD, 2020-06-10). Långt in i arbetet 2021 upplevde jag att något inte stämde med prologen när det gällde svenskan och starten på pjäsen, vilket Johanna Garpe och jag diskuterade vid ett flertal tillfällen.

Allt börjar med svenskan: skriva in det i starten av prologen. Alla skådespelare sitter i publiken och pratar med dem/varandra/sig själva på svenska. Sen börjar de en och en med deras respektive texter och rör sig upp på scenen en och en. Svenskan



förlorar dominans tills de andra språken tagit över. [...] Det här var min ursprungsversion (Tunnelbanevagnen), men den var inte tydlig i de tidigare versionerna. Svenskan var inte etablerad som norm – enspråkigheten underförstådd, inte uttalad [...] (AD, 2021-03-02).

Vad som krävdes för att idén med prologen – att språken hörs i en kontext där svenskan är majoritetsspråk – skulle fungera var att svenskan etablerades som sådant i starten. På så vis får svenskan i relation till de övriga språken en situerande funktion i verket. Språket ger publiken en referenspunkt, det är möjligt att avläsa att karaktärerna befinner sig i en kontext där svenskan är majoritetsspråket. Den talade texten i sekvensen improviserades av skådespelarna i stunden, och finns inte nedskriven.



Scen "INTRO" (version 2021)



Att erbjuda medskapande

Då *UniZona & PolyZona* i motsats till *ASIA/ÄRENDE* saknar ett tydligt linjärt narrativ är det inte nödvändigt att den semantiska innebörden kommuniceras till en publik. Mitt mål var att den talade texten skulle skapa situationer och relationer mellan karaktärerna som går att avläsa, vilket utgör verkets kommunikativa potential. I arbetsdagboken skriver jag om målsättningen att utmana såväl publiken som mig själv:

Scen "INTRO" (version 2021)

Ritni, Klani, Aleni, Rubni, Parni kommer in tillsammans med publiken, sätter sig bland dem. Redan ute i foajén har de börjat prata med publiken, varandra och sig själva på svenska. De försöker få igång samtal med och mellan publiken utifrån förberedda frågor/påståenden.

[...] hur många röster/språk ’tolererar’ vi, accepterar vi att höra samtidigt. Att utmana lyssnarna/publiken i det. Mig själv? Testa att ta ut det till max: alla har röster samtidigt men i olika tempo/karaktär/dynamik. När blir det ’för mycket’? Gå över den gränsen. Kontrastera mot harmonin: alla talar med ’samma röst’: samma tempo, karaktär, dynamik, språk (AD, 2021-10-17. Stockholm).

Som framgår i diskussionen av *ASIA/ÄRENDE* menar jag att flerspråkigheten i dramatiska verk kan sägas erbjuda ett ökat medskapande – vilket har med verkets polyvokalitet att göra. Det gäller även för *UniZona & PolyZona*, där flerspråkigheten i kombination med polyvokaliteten även kan utmana lyssnaren. Om den publik/åhörare som tar del av *UniZona & PolyZona* är fri att styra uppmärksamheten och lyssnandet eller inte varierar genom verket. I vissa scener och sekvenser har jag styrt uppmärksamheten mer än i andra delar. I de improviserade sekvenserna som ”INTRO”, ”MELLANSPEL” och ”AVSLUT” liksom i scenerna ”LEKA 1–4” och ”TE AMO/NO TE AMO” är åhöraren förhållandevis fri att fokusera på den/de röster som de önskar. I andra sekvenser såsom ”Maktövertagande” och ”Uppvärmning” styrs lyssnandet till stor del genom de uttryck som karaktärerna gestaltar genom de spelsättsbeteckningar jag skrivit in i verket. *UniZona & PolyZonas* polyvokala karaktär menar jag i sig har en politisk funktion: att de olika språken samexisterar, vävs samman och dominerar i olika delar skapar en mångfald. Det utmanar oss som lyssnare. I arbetsdagboken skriver jag: ”Dialog eller kakafoni. Jag vill också testa vår – publikens – förmåga att stå ut med detta” (AD, 2020-02-06. Oxie).

Empowerment

Om begriplighetsaspekten till stor del utgår ifrån en enspråkighetsnorm och den enspråkiga publiken, så vill jag avslutningsvis peka på vilken potential flerspråkig scenkonst kan ha för en flerspråkig publik. Jag menar att flerspråkig scenkonst kan leda till empowering, dvs. ett stärkande av flerspråkig identitet och flerspråkig språkpraktik. I *UniZona & PolyZona* talas mer än fem språk, och det är inte troligt att någon i publiken har en språklig repertoar som innefattar dem alla. Men, jag menar att själva den flerspråkiga erfarenheten kan stärkas, ges legitimitet och erkännande genom att verkets karaktärer är flerspråkiga – oberoende av publikens specifika språkliga repertoar.

Sammanfattande
kommentar:
kommunikativ
potential

Inom ASIA/ÄRENDE har flerspråkigheten potential att förmedla information på en fiktiv nivå genom *flerspråkiga talhandlingar*. Exempel på talhandlingar är dödsdomen som meddelas på ryska, finska och svenska och Vilma och Tanjas uppmaningar till UD-chefen om att få hem Kaarle. På en icke-fiktiv nivå till en tänkt publik *situerar* flerspråkigheten både rollkaraktärer och verkets handling i tid, rum och kontext. Exempelvis förmedlas genom den specifika Stalin-ryska att Kaarle befinner sig i Sovjetunionen på 1930-talet. Denna språkliga varietet kan också sägas ge en känsla av *autenticitet* till verket, som en publik kan avläsa.

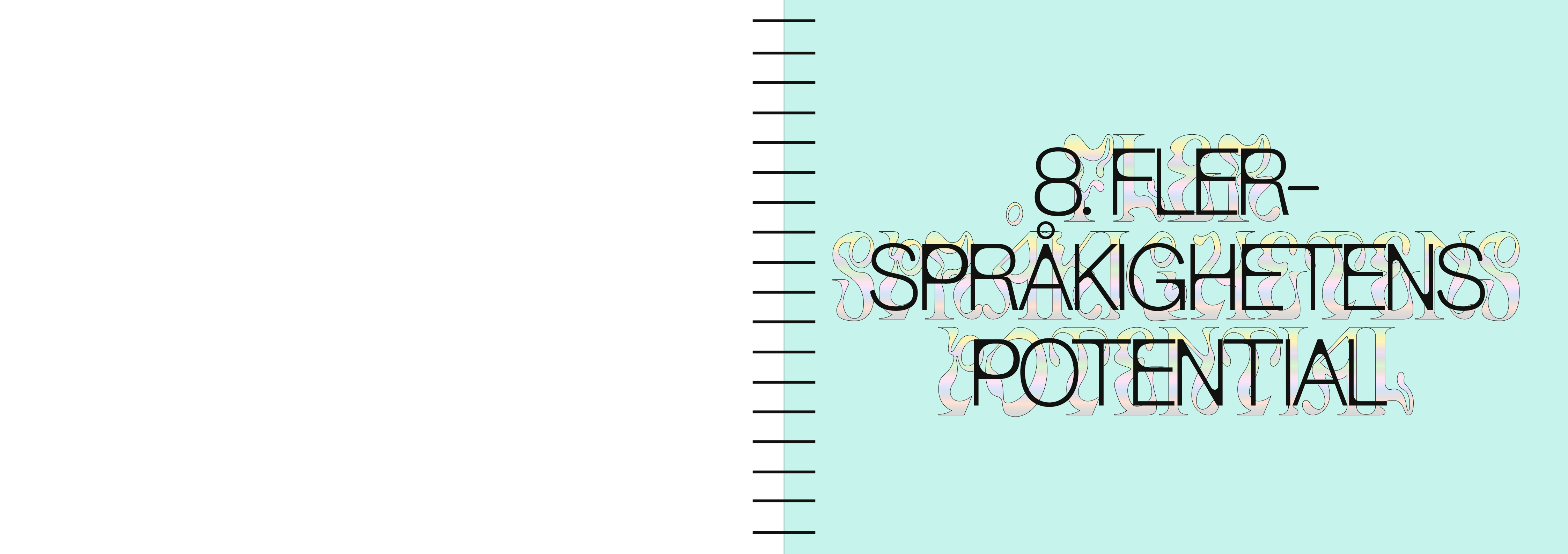
I *UniZona & PolyZona* situerar svenskan i prologen hela verket – det är i relation till det som flerspråkigheten avläses. Denna flerspråkiga miljö där karaktärerna befinner sig existerar i en svensk kontext där svenska är majoritetsspråket. En annan situerande funktion är att den *språkliga repertoaren* kan kommunicera kring en rollkaraktärs identitet, bakgrund och livsresa utan att detta behöver presenteras i dramats talade text. Detta kan ses i båda verken. I ASIA/ÄRENDE främst när det gäller karaktären Eevi. I *UniZona & PolyZona* kan det sägas gälla för alla rollkaraktärer.

Som dramatiker möjliggör flerspråkigheten eller enspråkighet att jag kan skapa situationer där en eller flera karaktärer *inkluderas* eller *exkluderas* beroende på deras språkliga repertoarer i relation till de språk som används. Det samma gäller för en eventuell publik.

Om en är medveten om det i skrivandet eller komponerandet av verket går det att skapa effekter där en viss karaktär eller en del av publiken utestängs eller tilltalas med hjälp av språkanvändningen. Så är fallet med Tanja i ASIA/ÄRENDE som exkluderas genom finskan i början av verket.

Som dramatiker har jag ett ansvar för verkets *kommunikativa potential*. Om flerspråkigheten skapar hinder för kommunikation med den publik jag vill nå har jag ett problem som behöver lösas. Och det är mitt ansvar att hitta lösningen. Därav att jag gjorde en omfattande bearbetning av ASIA/ÄRENDE så att verket har potential att kommunicera såväl med en svensk- och finstalande och en enspråkig svensktalande publik, vilket var min målsättning.

Flerspråkigheten har stor kommunikativ potential i relationen till publiken då den kan erbjuda ett ökat *medskapande*. Ett flerspråkigt verk kräver ett aktivt lyssnande med alla sinnen och lämnar öppet för olika tolkningar. Den musikaliska kvalitet som flerspråkigheten kan medföra i form av rytmisering, juxtaposition och språkens specifika fonetiska/ljudmässiga kvaliteter – att de låter olika – menar jag är en stor konstnärlig potential. Möjligtvis kan denna aspekt, liksom humor har en tendens att göra, även medföra att en publik öppnar sina sinnen för verkets emotionella dimensioner. Framför allt kan de båda verken, och flerspråkig dramatik generellt sägas ha en stärkande potential för en flerspråkig publik då deras erfarenhet och sätt att tala kan ge legitimitet och erkännande – en form av *empowerment*.

The background of the image is a light teal color, resembling a spiral-bound notebook. A vertical black line runs down the left side, with short horizontal black lines extending from it at regular intervals, mimicking the spiral binding of a notebook. The title text is centered on the right side of the page.

8. FLER- SPRÅKIGHETENS POTENTIAL



Bild 47: Illustration Roxana Tayefeh Mohajer, 2021.

Intro

Forskningsprojektet har visat mig den oändliga konstnärliga, kreativa, politiska, emotionella och kommunikativa potential som flerspråkigheten för med sig. Det är den som lett till att jag börjat skriva, skriver/komponerar, kommer att skriva/komponera verk på flera språk. Alla aspekter av denna konstnärliga praktik har inte rymts – kan inte rymmas – i det här eller i något annat enskilt forskningsprojekt. Inte heller den avslutande reflektionen innefattar allt, men förhoppningsvis det som utgör kärnan av undersökningen. Mina frågeställningar har varit hur jag kan vidareutveckla metoder för att arbeta med flerspråkighet i dramatiskt skrivande och vilken funktion och potential flerspråkighet kan ha i dramatiska verk. Reflektionerna som följer rör dramatikers praktik och dramatiska verk i första hand men sträcker sig även utanför ramen för forskningsprojektet mot scenkonstfältet i stort. Texten kretsar kring ett antal centrala kännetecken urskiljbara både för de arbetsmetoder jag använt och utvecklat och för de dramatiska verk jag skrivit/komponerat under projektet.

Kännetecken

Expansion

Flerspråkigheten utmanar mig som dramatiker i min arbetsprocess, i mina skrivvanor och tvingar mig att hitta nya vägar. Skapa nya vägar. Att inte ta något för givet, att inte tro att jag vet hur texten ska skrivas. Att stanna upp.

Tvingar ut mig ur arbetsrummet, ut bland människor för att lyssna, föra dialog, komma med förslag och få nya tillbaka. Utbyta erfarenheter kring språk och liv. Konfronterar mig med mina känslor, tankar, åsikter om språk och de som talar språket. Tvingar mig att medvetandegöra och omvärdera. Tvingar mig att fatta medvetna informerade konstnärliga beslut. Tvingar mig att svara på frågor om publiken: Vem riktar sig verket till? Vad vill jag att de ska förstå? På vilket sätt? Genom orden, situationen eller handlingen – eller allt sammantaget? Hur ska jag nå dit?

De metoder för att skriva flerspråkig dramatik som jag vidareutvecklat under de sex år forskningsprojektet pågått kännetecknas av expansion: en expanderad dramatikerroll, en expanderad praktik och process. Förarbetet som krävs innan jag ens börjar skriva/komponera är omfattande och består av olika typer av *lyssnande*: *utvidgat och aktivt*. Beroende på vad materialet till verket består av innebär lyssnandet olika saker. Att först lyssna efter ett material (som i fallet med *UniZona & PolyZona*) eller till ett redan existerande *grundmaterial* (som i fallet med *ASIA/ÄRENDE*). Att lyssna till språken och talare av språken. Att lyssna till de flerspråkiga skådespelarna, deras kunskap, erfarenhet och förslag. Under denna expanderade process kan impulsen att påbörja skrivarbetet behöva hejdas. Verket kan inte

forceras fram, det behöver tillräckligt med tid. Vad det innebär skiljer sig åt. I fallet med *ASIA/ÄRENDE* tog förarbetet ca ett och ett halvt år. För *UniZona & PolyZona* några månader. Även sociolingvistiska koncept och begrepp som exempelvis *språkliga repertoarer* och *språkideologier* kan användas i den här delen av arbetet som verktyg i den gemensamma dialogen och undersökandet. Via dessa kan vi tala om språkliga erfarenheter kopplade till våra liv, relationer och samhället. Efter denna period följer workshoppar då grundmaterialet undersöks på golvet av skådespelarna. Som dramatiker förbereder jag övningar och frågeställningar att undersöka som kontinuerligt omformas och utvecklas i dialog med de medverkande. Nya verktyg som ett musikaliskt förhållningssätt i form av *kompositionstekniker* och *spelsättsbeteckningar* för tempo, dynamik och karaktär expanderar undersökandet bortom det invanda. Efter denna period följer en växelverkan mellan skrivande/komponerande och dialog med skådespelarna och en eventuell regissör, om det finns en sådan i detta skede. Materialet, scen- och manusutkast, prövas av skådespelarna. Som dramatiker fokuserar jag på att avläsa verkets potential (eller avsaknad av potential) till gestaltning, kommunikation och iscensättning. Det är mitt ansvar som dramatiker att uppmärksamma och föreslå lösningar om det finns svårigheter kopplade till flerspråkigheten. Utifrån det arbetet slutför jag sedan verket i dialog med regissör och ensemble. Det som förhoppningsvis kommer därefter, iscensättningen av verket, har inte ingått i min forskning. Dessa metoder expanderar min roll som dramatiker till initiativtagare, arbetsledare och i viss mån även dramaturg och/eller regissör.

Genom hela processen utvidgar min arbetsdagbok reflektionen över processen och gör mig än mer processmedveten. Genom att ställa och söka svar på frågor rörande dramaturgin i relation till flerspråkigheten tvingas jag att formulera mig kring mitt arbete och

mina konstnärliga val. Om jag sätter dem i relation till sociolingvistiska teorier och koncept kan verket som sådant påverkas.

Expanderar gör också min egen röst till att omfatta flera röster, språk, *språkliga varieteter* och *talgenrer*. Den blir *polyvokal*.

Komplexitet och specificitet

De fyra kategorierna *dramaturgisk*, *politisk*, *emotionell* och *kommunikativ potential* har jag skapat och använt som verktyg för forskningsprojektet. De är inte givna eller oföränderliga. De flyter in i varandra, överlappar och är sammanflätade samt omgärdas av andra möjliga kategorier: musikaliska, pedagogiska och poetiska. De rör sig såväl inom de konstnärliga, samhälleliga och mellanmänskliga sfärerna. Det är också just det som utgör den verkliga potentialen med flerspråkig dramatik: dess komplexitet.

Ett exempel på en överlappning mellan samtliga kategorier är flerspråkighetens *polyvokala* potential. Min konstnärliga undersökning har visat att denna polyvokalitet kan medföra att:

- En mångfald av röster och språk – som låter olika tack vare sina specifika fonetiska kännetecken – hörs inom ett verk eller en scenkonstföreställning.
- *Heteroglossia* skapas genom att en uppsjö av perspektiv i form av livsåskådningar, ideologi, värderingar och åsikter kommer till uttryck inom ett verk eller en scenkonstföreställning.
- *Utvidgade ögonblick* uppstår. De kan t.ex. erbjuda ett emotionellt utrymme både för karaktärer i ett verk och för en publik.

- Olika nivåer av kommunikation utåt till publiken skapas. Genom de sammantagna rösterna och språken fördjupas kommunikationen.

Flerspråkig dramatik och scenkonst uppstår bland annat ur behovet av att skildra den komplexa, flerspråkiga, *transkulturella* värld vi lever i. Flerspråkig scenkonst har potential att gestalta och behandla både svårigheter och möjligheter som existerar, såsom upplevelser och erfarenheter av *exkludering* eller *inkludering* – i en grupp eller ett samhälle. Erfarenheter av att vara talare av ett språk eller en språklig varietet som anses *legitim* eller som inte anses legitim. Att ha en röst som hörs och som blir lyssnad till – eller att sakna en sådan.

Det finns inte en entydig flerspråkig situation, variationen av situationer där flera språk är inblandade är oändlig. Språk och flerspråkighet rör en mängd mänskliga aspekter och områden. Det rör sig om politiska (makt, ideologi, identitet) känslomässiga, kommunikativa och vidare om kreativitet, relationer, humor och drömmar. Därför har flerspråkig dramatik och scenkonst potential att komma i direktkontakt med dessa aspekter av mänskligt liv utan att nödvändigtvis tala om dem i ord/utsagor. I stället kan genvägen via språken och kompositionen av dem sätta oss i kontakt med tematik som exempelvis (språk)förlust, närhet, längtan, maktspel, icke-kommunikation och kommunikation. Dessa kan gestaltas i stället för att verbaliseras genom användandet av flera språk.

Det finns ingen entydig sanning om flerspråkighet eller flerspråkig dramatik och scenkonst – dess form, innehåll eller hur den möter sin publik. Varje flerspråkig situation är specifik och beror på vilka som är inblandade, vilka som talar eller är tysta, vilka språk som talas och inte. På samma vis har varje flerspråkigt dramatiskt verk sina specifika kännetecken: språk, tematik, roll-

karaktärer, genre, tänkt publik och samhällelig kontext. Därav att varje flerspråkig scenkonstföreställning har sina helt egna förutsättningar, såväl för sin tillblivelse som sin kommunikation med publiken. Konstnärliga, praktiska och ekonomiska beslut kopplade till flerspråkigheten krävs av inblandade scenkonstnärer liksom av de produktionsansvariga.

Svårigheter och utmaningar: stereotyper

Språkideologier, våra tankar känslor och åsikter om språk, kan styra hur vi scenkonstnärer skildrar och gestaltar olika språk och de karaktärer som talar dessa språk. Om vi som arbetar med verket eller föreställningen saknar personlig och/eller *förkroppsligad* erfarenhet av språket/språken finns skäl att vara extra vaksam mot våra konstnärliga val. Som dramatiker behöver jag medvetandegöra vad jag känner, tycker, tänker och kan om de språk jag arbetar med. Jag behöver föra dialog med personer som talar språket och skaffa mig kunskap, för att sedan kunna fatta medvetna konstnärliga beslut som är grundade på den. Det behöver även skådespelare, regissör, scenograf, producent, marknadsförare – alla som är inblandade i produktionen – göra. Om språk inte gestaltas nyanserat i ett dramatiskt verk och i iscensättningen av detsamma får det konsekvenser. Det kan reproducera och förstärka fördomar, stereotyper och rasistiska idéer om språk och de som talar språket/en.

Nyansering

Flerspråkig dramatik och scenkonst har potential att skildra/gestalta språk och dess talare nyanserat genom att använda en så stor del av varje språks alla varieteter och register som möjligt: dialekter, sociolekter, generationsspråk, poesi, vardagsspråk, maktspråk och intimt känslospråk. Dessa är en bråkdel av alla olika varieteter och nivåer som är möjliga inom varje språk. Dramatiken placerar språk(en) i en kontext och situation och gestaltar därmed att alla språk kan användas för alla typer av handlingar och känslouttryck från våldsutövande till kärleksförklaringar. Det är inte något som bara ett eller några specifika språk har möjlighet till, utan alla var och en för sig. Språk är *handling* och *praktik*, inte uttryck för en given essens inneboende i språket i sig eller dess talare.

Förskjutningar

Att höra ett nytt språk i ett enspråkigt sammanhang är som om ett fönster öppnas i ett instängt rum. Flerspråkigheten öppnar inte bara fönster utan hela väggar mellan slutna rum, byggnader och världar. Detta gäller såväl inom dramat och scenkonstens värld som i den icke-fiktiva världen. Rollfördelningen i rummet/byggnaden/världen rubbas beroende på vem som talar och förstår de givna språken – och vem som inte gör det. Vilket i sin tur står i relation till språkens inbördes hierarkier, dess status och rangordning i den givna situationen. Varje språk (som hörs) har i sig potential att förskjuta det rådande/de rådande perspektivet/en, ideologierna och den *symboliska makten*. Flerspråkighet, t.ex. i form av *translanguaging*, likaså. Maktförhållandena – mellan individer, grupper

och språk – kan rubbas och förskjutas.

Inom dramatik och scenkonst har flerspråkighet potential att tydliggöra ur vilket eller vilka perspektiv berättelsen berättas, alltså dess *berättarperspektiv*. Är det karaktären/karaktärerna som talar alla de givna språkens perspektiv? Eller de karaktärer som endast förstår ett av dem? Eller de som inte förstår något av dem? Verket och föreställningen kommer att avläsas/tolkas olika beroende av vem som är åskådare, en person som behärskar alla språk som hörs, några, eller ett. Eftersom det är olika från individ till individ så har väven av språk potential att skapa olika narrativ – och rent av olika dramaturgier. Berättarperspektivet/en förskjuts.

Lyssnande och dialog

Även yrkeskategorierna/rollfördelningen i en flerspråkig scenkonstproduktion förskjuts i jämförelse med ett mer traditionellt arbete (med vilket jag syftar på att dramatiker ensam skriver manus och sedan överlämnar det till regissören som möter skådespelarna för repetitioner). Som dramatiker behöver jag vara nära skådespelarna under arbetet med verket/texten som ska utsägas/gestaltas av dem – genom deras röster, kroppar, språk och uttryck. Jag behöver lyssna till dem som talare av de specifika språken och till dem som skådespelare för att uppfatta hur de behandlar och handlar med språken. En regissör – eller någon annan yrkeskategori – kan inte fungera som mellanhand eller förmedlare. Regissörens roll blir i detta arbete förskjuten och behöver bygga på nära dialog, både med skådespelare och dramatiker. De inblandade scenkonstnärers sammantagna språkliga kompetens och erfarenhet utgör förutsättningen för arbetet. Alla behöver lyssna till varandra och

vara i kontinuerlig dialog. Som dramatiker kan jag inte isolera mig vid min dator/skrivbok utan behöver vara i samma rum som ensemble och regissör. Inte alltid, men regelbundet. Jag måste också vara i kontinuerlig dialog med den/de som eventuellt översätter dramats talade text. Översättningen kan inte betraktas som ett separat arbete utan behöver integreras i skrivprocessen. Att skriva/utveckla/komponera *flerspråkig polyvokal dialogisk* dramatik är i sig ett dialogiskt och polyvokalt arbete för den dramatiker som inte enbart skriver på språk hen behärskar.

Svårigheter och utmaningar: tid

Att skapa flerspråkig dramatik, scenkonst och kommunikation tar tid. Kanske har vi inte den tiden. Kanske orkar vi inte ta oss den tiden. Kanske har vi inte råd att ta den tid som krävs. Dialog och lyssnande tar tid. Översättningar, tolkningar och förklaringar av ord och uttryck tar tid. Missförstånd som kan uppstå på vägen tar tid.

Att skriva/komponera verket tar sin tid, särskilt om det involverar språk eller språkliga varieteter som dramatiker inte behärskar. *Nur* ska exempelvis den dramatiker som behärskar en libanesisk dialekt av arabiska i tal, men inte i skrift och inte heller marockansk dialekt, göra för att kunna skriva fram den huvudkaraktär som talar just den dialekten? *Nur* ska hen göra för att skriva på ett språk hen bara talar? *Vem* kan ”översätta” transkribera? *Ska* manuset skrivas med latinskt eller arabiskt alfabet?

Att finna den specifika arbetsgruppen för varje flerspråkigt scenkonstprojekt tar sin tid. Vem talar (och läser) de språk som just den här rollen/rösten gör? *En* man som talar arabiska med marockansk dialekt, svenska med skånsk dialekt och flytande franska? Och

som kan sjunga. *Finns* den personen ens? *Jä*, och han var intresserad när dramatiker började skriva, men är uppbokad de kommande tre åren för en mycket populär serie. Om den inte finns i de etablerade kontaktnäten kanske en behöver söka utanför dem, möta nya personer. Om det ändå inte går att hitta personen – vad göra? Skriva om? Lägga ner produktionen? Hitta en skådespelare som är beredd att lära sig och sen ge tid åt att hen ska lära sig?

När arbetet väl är i gång krävs arbetsmetoder för att kommunikationen och relationerna mellan alla inblandade ska fungera. *Regissören* som talar svenska, arabiska (marockansk och libanesisk dialekt), franska och engelska behöver ta tid för att kommunicera både med de två skådespelare som inte talar arabiska (men svenska och engelska) och den skådespelare som inte talar svenska eller engelska (men arabiska och franska). *Så* att alla får den information de behöver. *Deltar* i dialogen. *Så* att alla är inkluderade. Konstnärliga och praktiska beslut kring hur föreställningen ska kommunicera till den tänkta publiken krävs. *Förmedlas* allt genom den talade texten? *Är* det viktigt att alla förstår all text? *Behövs* textning? *Nur* ska den göras? *Integrerad* i scenografen som projektioner? *Via* separat textremsa? *Vad* ska i så fall översättas? *Att kommunicera till publiken kring föreställningen tar extra tid om det görs på flera språk: översättningar och speciallösningar för grafisk formgivning kan behövas.* *Går* det ens att sammanföra arabiskt alfabet med latinskt i *Word*? *Vad*för särskrivs de arabiska bokstäverna när dokument skrivs ut? *F*rån vilket håll ska programbladet läsas? *Nö*ger eller vänster? *Dessa och en mängd andra frågor behöver besvaras.* Lösningar för varje ny fråga skapas. Den som önskar arbeta enligt invanda metoder kan välja bort flerspråkigheten och spara tid. För den som önskar gå omvägar, irrvägar, nya vägar är flerspråkigheten en möjlighet.

Kontrollförlust och tillit

Att som dramatiker skriva eller komponera på språk som en inte behärskar innebär att tappa, släppa eller ge upp kontrollen. Det kräver tillit. Tillit till läsaren. Och om verket blir en föreställning krävs tillit till alla inblandade i processen – till skådespelare, regissör, dramaturger, producenter, konstnärliga ledare, scenografer, ljus- och ljud-designer, kostymörer, maskörer, marknadsförare, översättare. Och inte minst till publiken – en mängd individer tillfälligt sammanförda till en enhet – med olika bakgrund, referenser, språk, åsikter, livssyn och erfarenheter (*förståelsehorisonter*). Tillit till att de lyssnar, avläser, tolkar, medskapar. Det är en grundförutsättning för alla scenkonstföreställningar men i än högre grad en flerspråkig sådan. Parallella narrativ och dramaturgier kan existera och avläsas beroende av varje individs *språkliga repertoar* – utan att dramatiker ens är medveten om det.

Fördjupning och utvidgning

Flerspråkighet har potential att fördjupa det dramatiska verket/föreställningen såväl tematiskt som formmässigt. Genom att tillföra lager av röster, ljud och uttryck kan de många språken skapa en rik *ljudtextur*. Det är en konstnärlig musikalisk potential som öppnar upp för kreativitet och lekfullhet. I den dramatiska situationen kan flerspråkighet föra med sig utvidgade ögonblick som går att jämföra med barockoperans da-capio arior i vilken handlingen stannar upp och känslan och uttrycket utvidgas. Detta kan exempelvis ske genom att en *talhandling* först yttras på ett språk och sedan på ett annat eller flera. Inget egentligt nytt sägs men ögonblicket hålls

kvar och utvidgas. Även utåt gentemot en publik kan kommunikationen fördjupas då den sker genom flera språk. Det som kommuniceras genom den talade texten har möjlighet att både uppfattas och processas av åskådaren flera gånger när det sägs på olika språk.

Verket och föreställningen kommer att avläsas/tolkas olika beroende av vem som är åskådare: någon som behärskar alla språk som hörs – eller ett av dem. Då detta är olika från individ till individ så kan olika narrativ, dramaturgier och berättarperspektiv skapas och synliggöras. Den flerspråkiga scenkonsten erbjuder på så vis ett ökat tolkningsutrymme.

Svårigheter och utmaningar: medskapande

Flerspråkiga situationer är sällan bekväma utan tvingar och erbjuder oss att skapa och medskap. För alla inblandade i den givna situationen (privatpersoner, scenkonstnärer, publik) har flerspråkighet potential att väcka kreativitet, skapande, nyskapande och medskapande. Genom att utmana, förvirra, förvåna, trigga och osäkra eller överraska kräver flerspråkigheten att vi skärper våra sinnen, vårt expanderade lyssnande, hela vår uppmärksamhet liksom vårt yrkeskunnande och konstnärskap.

Empowerment

Flerspråkig dramatik och scenkonst kan fungera stärkandet av en flerspråkig *transkulturell* identitet både för en enskild scenkonstutövare som för en åskådare. Genom att arbeta konstnärligt med

flera språk ur ens språkliga repertoar – och på så vis eventuellt uppleva sig närmare alla sina identiteter och språkliga samt kulturella erfarenheter – kan flerspråkigheten för dramatiker eller scenkonstutövaren bli stärkt. Det gäller både i den ofta transkulturella arbetsgruppen som skapar scenkonstverket och i det konstnärliga utövandet, i vilken flerspråkigheten blir en del av det dagliga arbetet. För mig på ett personligt plan är det en av de viktigaste erfarenheterna av forskningsprojektet: hur en tidigare dold identitet trätt fram och synliggjorts för mig själv och omgivningen. Flerspråkig erfarenhet – oberoende av vilka språk som är inblandade – kan stärkas och bli *empowered* genom scenkonst som vågar väva en föreställning med flera språk. Det kan ske både för de inblandade scenkonstnärerna som för de individer i publiken som har denna förståelsehorisont. Flerspråkig dramatik och scenkonst har potential att bidra med empowerment.

Kreativ kraft och motstånd/omskapande

Den kreativa kraften i att använda flera språk integrerat är outtömlig. Genom *juxtaposition* och möten mellan språk, språkliga varieteter och talgenrer uppstår något nytt – något oförutsägbart. Något tredje – *a third space* öppnar sig – ett utrymme för lekfullhet, humor, musikalitet, poesi, motstånd, möten, starka känslor, öppenhet och nyfikenhet. En unik *språkzon* skapas och omskapas genom de iblandade språken/varieteterna/talgenrerna. Den existerar kanske i tre repliker, en scen eller ett helt verk i den fiktiva världen. I den icke-fiktiva existerar den kanske i ett kort telefonsamtal, en timplång diskussion eller ett helt liv.

Den kreativa kraften leder till att invanda mönster och beteenden – *habitus* – störs och möjligtvis bryts. Det kan gälla ett skrivande som ”av sig självt” utvecklas till välbekanta linjära *monologiska* narrativ som plötsligt utvidgas till något obekant – kanske en kör av röster. Eller om den egna yrkesrollen: att dramatiker trygg på skrivkamaren vid sin dator plötsligt lämnar rummet och möter de som talar språken och de som gestaltar dessa språkliga handlingar som dramatik kan vara. Som börjar lyssna och hitta nya verktyg, nya metoder och därmed expanderar sin roll.

Den kreativa kraften kan leda till motstånd. Ett kreativt motstånd mot symbolisk makt, dominerande språkideologier, *gate-keeping-praktiker* och stereotyper kring språk och dess talare. Genom den gränsöverskridande och normbrytande kreativiteten som en användning av flera språk för med sig kan flerspråkig dramatik, scenkonst och praktik verka – inte bara som *kreativt motstånd* – utan som *kreativt omskapande* av ideologier, stereotyper och makthierarkier.

**Vidare
konstnärlig
forskning
och praktik**

Det är flerspråkighetens sammantagna potential som har gjort att jag upplevt tillräcklig med inspiration och stimulans för att bedriva det här forskningsprojektet. Och som nu fått mig att också slutföra det för att ge plats åt något nytt. Jag avslutar med några tankar om vad det nya skulle kunna vara – både för mig och för andra intresserade av flerspråkig scenkonst.

Den musikaliska aspekten av flerspråkig dramatik har framträtt tydligt under forskningen och är ett spår jag kommer att fortsätta utforska. Genom komponerandet av de två verken har det blivit tydligt att det för mig aldrig rör sig om musikalitet för musikalitetens skull – den är sammanlänkad med det dramaturgiska arbetet. Att skapa situationer, relationer och kanske även konflikter är fortfarande min starkaste intention som dramatiker. Den här sammanlänkningen vill jag undersöka – hur långt kan jag gå åt det ena eller andra hållet innan länken bryts? När blir språket å ena sidan enbart musik och förlorar sin semantiska koppling, och å andra sidan: kan dramatisk text över huvud taget vara enbart semantik? Hur mycket kan språket/en brytas ner och den semantiska betydelsen upplösas innan intresset – mitt eget och andras – också upphör? Hur kan de två förhållningssätten – det narrativa och det musikaliska – samverka?

Begreppen polyvokalitet, dialogism och den övergripande bakhtianska termen heteroglossia kom in relativt sent i forsknings-

projektet, och är i relation till musikalitet något jag kommer fortsätta utforska. Vad kan begreppen innefatta och hur kan de omvandlas till strategier och metoder i min praktik? Hur kan samtida teoretiker och praktiker som Blackledge, Creese och Castagno använder inspirera mig i den konstnärliga praktiken och vidareutveckla den samma? Hur långt kan och vill jag expandera min monologiska röst mot det polyvokala och flerspråkiga innan min egen röst förloras?

Den metod jag utvecklat för att komponera flerspråkiga polyvokala verk utifrån skådespelares språkliga repertoarer och i dialog med dem och befintliga grundtexter kommer jag med all sannolikhet att fortsätta. Utifrån forskningen kunde denna metod ytterligare utvecklas till en processmodell som bestående av olika delar. Den första av förarbete, kartläggning av skådespelarnas språkliga repertoarer och skapande av material/grundtexter. Den andra delen av workshoppar och undersökande av materialet och språken. Den tredje av skriv- och översättningsperioder varvade med workshoppar och sedan en repetitionsperiod samt spelperiod. Initiativet kan komma både från mig, en specifik ensemble, teater eller enskilda skådespelare. Skalan på verken kan variera och sträcka sig mellan monologer och fullskaliga körverk. Kombinationen av språk, varieteter och talgenrer är oändlig. Att låta varje fas i processen ta sin tid tilltalar mig: kartläggandet av skådespelarnas språkliga repertoarer och dess inverkan på verket. Det arbetet skulle, förutom språk, kunna innefatta dialekter, sociolekter, brytningar osv. Detaljnivån intresserar mig: det komplexa och specifika. Att i detta komponerande samarbeta med kompositörer är en arbetsmetod som jag önskar prova. Hur skulle våra kompetenser och perspektiv samverka och hur skulle verket växa fram? Att i det arbetet också skapa ett noteringssystem för dessa polyvokala verk är en önskan. Ett system som skulle fungera för mig under arbetet men

även för att kommunicera gentemot regissör, skådespelare och andra inblandade.

Utanför min praktik som dramatiker ligger arbetet med att producera flerspråkiga föreställningar. Målet är att mina verk faktiskt ska kunna nå ut och kommunicera med en publik. Sådana möten skulle föra med sig nya idéer, metoder och perspektiv. Som dramatiker är jag intresserad av att delta i hela processen från idé till föreställning och publikmöte. Att undersöka och utveckla metoder för att integrera flerspråkighet i hela den konstnärliga och praktiska processen med att skapa en flerspråkig scenkonstföreställning är något jag hoppas ha möjlighet att göra. Frågor inför en sådan process kan vara: Hur kan en grupp arbeta flerspråkigt, vilka utmaningar och möjligheter finns? Vilka metoder kan användas? Även den publika aspekten är ett område som öppnar upp för forskning: Hur en föreställning tas emot beroende av publikens språkliga repertoar och förståelsehorisont är en stor fråga som skulle kunna utgöra ett forskningsprojekt i sig. Här är konceptet språkliga repertoarer användbart och sociolingvistiska studier som bl.a. utvecklats av Busch kan användas praktiskt, vilket jag gjort under forskningen, som en metod för reflektion, visualisering och underlag för diskussion.

Även skådespelarens perspektiv på ett flerspråkigt arbete är ett område utanför min yrkesroll och kompetens som utgör möjlig konstnärlig forskning. Flera av de skådespelare som medverkat i arbetat kommer till tals genom avhandlingen, vilket varit viktigt för mig då de engagerat hela sin samlade språkliga och kulturella erfarenhet och kompetens. I den följande Epilogen, liksom i Prologen, ger jag plats åt några av de personer som arbetat med mig under forskningen.

Att tala flera olika språk gör att jag känner mig glad och stark och lekfull.

Att tala flera språk gör mig roligare. Flexibilidad. Rapidez. Fysisk expansion. Förlängning. Världsmedborgare. Jag kan skapa gemensamma rum. Masa. Grupp. Kameleont.

Att tala flera olika språk gör mig friare.

Att tala flera olika språk gör mig både glad, lugn, nöjd och lite stressad.

أن نتكلم بعدة لغات مختلفة يجعلني
att känna att jag har alla nycklar till alla samhällen.

Att tala flera olika språk gör mig levande. Kun puhun montaa eri kieltä, se saa minut tuntemaan että olen elossa. (Att tala flera olika språk gör att jag känner mig glad och stark och lekfull).

Att höra flera olika språk gör mig glad, ofta nyfiken. Jag tänker att det kan skapa både trygghet och frustration, att förstå och inte förstå, eller att nästan förstå.

أن نسمع بعدة لغات مختلفة يجعلني
att känna att det finns inga gränser och att hela världen är ett land

Att höra flera olika språk gör mig glad och varm. Acompanada. Hemma. Familiar. Gemenskap. Vi. Oss. Sorgligt nog ibland lite orolig och på min vakt – probablemente en migrantskada som en konsekvens av rasism.

Att höra flera olika språk gör mig ... nyfiken – uteliaaksi.

Att höra flera olika språk gör mig ... glad och nyfiken. Kun kuulen montaa eri kieltä se saa minut ... uteliaaksi ja elä-männäikäiseksi. (Att höra flera olika språk gör mig ... nyfiken och hungrig på livet).

Att höra flera olika språk gör mig nyfiken på den andre.



Mari-Helen Hyvärinen, skådespelare
Alejandra Gioc, skådespelare
Eeva Putro, skådespelare
Dan Henriksson, konstnärlig ledare
Ellen Edlund, skådespelare
Mohamed Hamidi, producent inom kulturområdet

Att lyssna till flera olika språk gör mig ibland mer alert, ibland stressad. Behöver jag förstå?

Att lyssna till flera språk gör mig både lyhörd och avslappnad på samma gång. Skarp och skönt slarvig med exakthet, fokus är på annat än själva palabrasen - melodia, volumen, kropps-språk. Musica. Ritmo.

Att lyssna till flera olika språk gör att emellanåt att jag känner att det är lite svårt att förstå

أن نستمع إلى عدة لغات مختلفة يجعلني
att känna att jag befinner mig i en fågels zoo och varje fågel sjunger med eget röst och låt

Att lyssna till flera olika språk gör mig alert.

Att lyssna till flera olika språk gör mig empatisk, förstående, medveten, djupt rotad.



Mari-Helen Hyvärinen, skådespelare
Alejandra Gioc, skådespelare
Eeva Putro, skådespelare
Dan Henriksson, konstnärlig ledare
Ellen Edlund, skådespelare
Mohamed Hamidi, producent inom kulturområdet

أن تكون متمكن من عدة لغات مختلفة يجعلني
glad och att jag kan klara mig och kommunicera i olika samhällen

Monen eri kielen osaaminen saa minut innostumaan.
(Att kunna flera olika språk gör mig ivrig)

Att kunna flera olika språk gör mig lite rikare och kanske mer öppen.

Att kunna flera olika språk gör mig sugen på att kunna mer.

Att kunna flera olika språk gör mig glad för att jag känner att jag har en slags ingång till olika världar, olika grupper och olika synvinklar.

Att kunna flera språk gör mig stolt och lite mallig. Det ger mig självförtroende, fler perspektiv och fler möjligheter att verka i världen. Capaz.

Att tänka på flera olika språk gör mig glad för att är jag tänker på olika språk så fattar jag att jag på riktigt är en flerspråkig person, att det är verkligt – se on totta.

Att tänka på flera olika språk gör mig ibland mer kreativ.

Att tänka på flera språk gör mig smartare y mas creativa. Gränsöverskridande, tankar tänjs och böjs. Matrix.

Att tänka på flera olika språk gör mig ... lite osäker ... jag kanske inte gör det så ofta.

أن تفكر بعدة لغات مختلفة يجعلني
lite förvirrad men jag känner samtidigt att jag reser till
det landet som språket pratas

Att tänka på flera olika språk gör mig mångdimensionell, förstådd, komplex. Monella eri kielellä ajatteleminen saa minut ... syventymään, ymmärtämään, penkomaan. (Att tänka på flera olika språk får mig att fördjupa mig, förstå, rota).

Att drömma på flera olika språk gör mig nog ännu mer till mig själv.

Att drömma på flera olika språk – det kan jag inte svara på, jag minns inte. Kanske på ryska, då jag levde i Ryssland – ja det är möjligt. Och också på engelska. Det är intressant.

Att drömma på flera olika språk gör mig ... trygg). Unien näkeminen monella eri kielellä saa minut ... haluamaan. (Att drömma på flera olika språk får mig att ... vilja).

Att drömma på flera olika språk gör mig glad.

أن تحلم بعدة لغات مختلفة يجعلني
att känna mig som en flygande matta surfa över hela världen utan Visum

Att drömma på flera språk gör mig till una bruja eller en mago. Una sensacion de tener superkrafter. Som att jag får tillgång/ kontakt till/med en annan dimension. Magia. Poesia.



Mari-Helen Hyvärinen, skådespelare
Alejandra Gioc, skådespelare
Eeva Putro, skådespelare
Dan Henriksson, konstnärlig ledare
Ellen Edlund, skådespelare
Mohamed Hamidi, producent inom kulturområdet

Att spela teater på flera olika språk gör mig hoppfull, skitnervös, blyg, lite obekvä, men villig att fortsätta.

Att spela teater på flera språk gör mig till en spännande skådespelare. En gladare skådespelare. Beröra fler. Nå fler. Möjligheten att inkludera och exkludera.

Att spela teater på flera olika språk gör mig flexibel, mångbottnad, stark, förståelig. Näytteleminen monella eri kielellä saa minut kaivautumaan syvemmälle, kokeilemaan, intoilemaan, olemaan. (Att spela teater på många olika språk får mig att gräva mig djupare, att pröva, bli exalterad, vara).

أن أعمل بالمسرح بعدة لغات مختلفة يجعلني
att känna mig som en Joker i kortleken som kan kommunicera med en publik från hela världen

Att spela teater på flera olika språk gör mig att jag mår bra, att jag känner mig inspirerad och att jag har en utmaning

Att spela teater på flera olika språk gör mig lycklig.



Mari-Helen Hyvärinen, skådespelare
Alejandra Gioc, skådespelare
Eeva Putro, skådespelare
Dan Henriksson, konstnärlig ledare
Ellen Edlund, skådespelare
Mohamed Hamidi, producent inom kulturområdet

Att se teater på flera olika språk gör lycklig, nyfiken, inspirerad.

Att se teater på flera olika språk gör mig inspirerad, förundrad. Teatterin katsominen monella eri kielellä saa minut ... ihmettelemään, viipymään (Att se teater på många olika språk får mig att förundras, dröja).

Att se teater på flera olika språk gör mig till en del av en större värld.

Att se teater på flera olika språk gör mig intresserad för att det är ljuvligt att förstå att jag förstår.

أن نشاهد عرض مسرحي بعدة لغات مختلفة يجعلني
att känna att flera olika kulturella teatertraditioner samlas i en föreställning

Att se teater på flera språk gör mig feliz, glad, varm. Mer intresserad. Engagerad. Me siento sedd. Inkluderad. Portetrerad.

Referenser

Aaltonen, S. (2009). Noni sosökokeror alolotoså asyl? Constructing Narratives of Heteroglossia in Swedish Performance of Utvandarna on the Finnish Stage. I *Trans revista de traductologia* 13. (s. 110–118). University of Vaasa

Abu-Er-Rub, L., Brosius, C., Meurer, S., Panagiotopoulos, D., & Richter, S. (Red.). (2019). *Engaging transculturality: Concepts, key terms, case studies*. Routledge, Taylor & Franics Group.

Ahmed, S. (2004). *Vithetens hegemoni*. Tankekraft Förlag.

Alla som lever i Sverige ska kunna svenska. (180424). [Text]. <https://www.socialdemokraterna.se/nyheter/nyheter/2018-04-24-alla-som-lever-i-sverige-ska-kunna-svenska>

Arabiska teatern. (2022). *OM Arabiska Teatern*. Hämtad den 19 maj 2022, från <http://www.arabiskateatern.se/about>

Arbabi, F. (2020). Språket som ett extra ben. I A. Haglund & A. Styrke (Red.), *Antologi för en flerspråkig scenkonst*. Johanssons pelargoner och dans.

Mnouchkine, A. : *Ce n'est pas parce qu'on ne nous demande pas notre avis que nous devons rester sans avis*. (2020, juni 23). France Inter. Hämtad 1 september 2022, från <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/ariane-mnouchkine-ce-n-est-pas-parce-qu-on-ne-nous-demande-pas-notre-avis-que-nous-devons-rester-sans-avis-5704076>

Aristoteles, (1993). *Aristoteles' Poetik*. (2. uppl.) Uppsala: Univ., Institutionen för estetik.

Armstrong, R., Ferracina, S., Hughes, R., & Grišakov, K. (2017). *Designing with Demons: In search of living bricks in Estonia. A workshop at TTU Academy of Architecture and Urban Studies*. <https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/designing-with-demons-in-search-of-living-bricks-in-estonia-a-wor>

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2002). *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures* (2nd ed). Routledge.

Austin, J. L. (1975). *How To Do Things With Words* (2nd ed, Vol. 1975). Harvard Univ. Press, 1975.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Red.). University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (First edition). University of Minnesota Press.

Benér, T. (2015, oktober 21). Svindlande drömspel i exilens vilsenhet. *Svenska Dagbladet*. Hämtad den 25 maj 2022, från <https://www.svd.se/a/4e607fbd-9878-4c55-8480-506ea80652cd/svindlande-dromspel-i-exilens-vil-senhet>

Bhabha, H. (1990). Interview with Homi Bhabha: The third space. I J. Rutherford (Red.), *Identity: Community, Culture and Differenc*e. Lawrence and Wishart.

Blackledge, A. (2005). *Discourse and power in a multilingual world*. John Benjamins Pub.

Blackledge, A., & Creese, A. (2014). Heteroglossia as Practice and Pedagogy. I A.Blackledge & A. Creese (Red.), *Heteroglossia as Practice and Pedagogy* (s. 1–20). Springer Netherlands.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Fayard.

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (J. B. Thompson, Red.; G. Raymond, Övers.; Reprint). Polity Press.

Busch, B. (2012). The Linguistic Repertoire Revisited. *Applied Linguistics*, 33(5), 503–523. Hämtad 29 maj 2017, från <https://doi.org/10.1093/applin/ams056>

Busch, B. (2015). *Linguistic repertoire and Spracherleben, the lived experience of language*. Hämtad 29 maj 2017, från https://www.academia.edu/10278127/WP148_Busch_2015_Linguistic_repertoire_and_Spracherleben_the_lived_experience_of_language

Carlson, M. (2006). *Speaking in tongues: Language at play in the theatre*. University of Michigan Press.

Castagno, P. C. (2012). *New playwriting strategies: Language and media in the 21st century* (2nd ed). Routledge.

Castagno, P. C. (Red.). (2020). *Collaborative playwriting: Polyvocal approaches from the EU Collective Plays project*. Routledge, Taylor & Francis Group.

de Geest, K., Hornbostel, C., Rau, M., Rau, M., Bruguera, T., Chipaumire, N., Kennedy, S., Liddell, A., Louis, É., Mroué, R., Okada, T., Platel, A., Pollesch, R., Rodrigues, T., Srebrennikov, K., Strauß, B., & Warlop, M. (2020). *Why Theatre?* Verbrecher.

Drapsa, M. (2021). Svenskt tecken-språk 40 år – Rätten till ett språk och scenkonst | Tanalys. (2021, maj 14). Hämtad den 5 augusti 2022, från *Tanalys | Teknisk analys på aktier, valuta, index och råvaror*. <http://tanalys.se/svenskt-teckensprak-40-ar-ratten-till-ett-sprak-och-scenkonst/>

Eriksson, C., Baaz, M. E., & Thörn, H. (Red.). (1999). *Globaliseringens kulturer: Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället/ Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz, Håkan Thörn* (ed.). Nya doxa.

European Commission. (2007). *Final report*. Hämtad 7 januari 2022, från <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/b0a1339f-f181-4de5-abd3-130180f177c7>

Fanon, F. (1971). *Peau noire masques blancs*. Éd. du Seuil.

Fanon, F. (1997). *Svart hud, vita masker* (S. Jordebrandt, Red.). Daidalos.

Forssell, J. (2015). *Textens transfigurationer*. Stockholms konstnärliga högskola; Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet.

García, O., & Leiva, C. (2014). Theorizing and Enacting Translanguaging for Social Justice. I Creese, A., & Blackledge, A. *Heteroglossia as Practice and Pedagogy* (s. 199–216). Springer Netherlands.

García, O., & Wei, L. *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*. Palgrave Macmillan,

Blackledge, A., & A. Creese (Red.), *Heteroglossia as Practice and Pedagogy* (s. 199–216). Springer Netherlands.

Georgelou, K., Protopapa, E., & Theodoridou, D. (Red.). (2017). *The Practice of dramaturgy: Working on actions in performance*. Valiz.

Guiela Nguyen, C. (2021). *Théâtre National de Bretagne* [(20+) Watch | Facebook]. Hämtad 1 september 2022, från <https://www.facebook.com/watch/?v=476442543359425>

Haglund, A., Styrke, A., & Wiklund, K. (2020). *Antologi för en flerspråkig scenkonst*. Johanssons pelargoner och dans.

Hamidi Isacson, V. (2012). *Att växla och mixa språk- språkväxling som metod för flerspråkighet i dramatiskt skrivande*. Lunds universitet.

Hamidi Isacson, V. (2018). *Postkolonial teori*. Stockholms konstnärliga högskola.

Hamidi Isacson, V. (2020). "Multispråk gives you multi possibilities" Josette Bushell-Mingo i intervju av Vanja Hamidi Isacson. I A. Haglund & A. Styrke (Red.), *Antologi för en flerspråkig scenkonst* (s. 148–153). Johanssons pelargoner och dans.

Hamidi Isacson, V. (2020). *ASIA/ÄRENDE: ett konstnärligt forskningsprojekt om flerspråkighetens funktion i dramatiska verk*. I A. Haglund & A. Styrke (Red.), *Antologi för en flerspråkig scenkonst* (s. 122–134). Johanssons pelargoner och dans.

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology: Narrative, power and the public*. Peter Lang.

Henriksson, D., & Karlsson, J. (2019). *Språket som lustgård*. Klockriketeatern.

Henriksson, D., & Karlsson, J. (2020). I A. Haglund & A. Styrke (Red.), *Antologi för en flerspråkig scenkonst*. Johanssons pelargoner och dans.

Fingal K. (220920). Minoritet.se. Hämtad 11 juli 2022, från <https://www.minoritet.se/jord-och-bergsbruk-lockade-till-in-vandring>

Hoffman, E. (1998). *Lost in translation: A life in a new language*. Vintage.

Holmqvist, A. (201008). Kristdemokraterna vill skrota undervisning i modersmål. *Sveriges Radio*. Hämtad 27 juli, 2022 från <https://sverigesradio.se/artikel/7570193>

Hyltenstam, K. (2006). Modersmåls-baserade utbildningssystem, kunskaps-kapital och ekonomisk tillväxt. I *Interkulturel Pædagogik: Flere sprog – problem eller ressource?* (s. 25–42).

Institute, O. (2021, september 29). *Listening to the Other* (<https://orpheusinstituut.be/en/>) [Text/html]. Orpheus Institute; Orpheus Institute. <https://orpheusinstituut.be/en/publications/listening-to-the-other>

Jonsson, C. (2005). *Code-switching in Chicano theater: Power, identity and style in three plays by Cherrie Moraga*. Institutionen för moderna språk, Umeå universitet.

Jonsson, C. (2010). Makt- och identitets-relaterade funktioner i kodväxling. I N. Musk & Å. Wedin (Red.), *Flerspråkighet, identitet och lärande: Skola i ett föränderligt perspektiv*.

Jørgensen, J. N. (2008). *Languaging: Nine years of poly-lingual development of young Turkish-Danish grade school students. Vol. 1: ...* Univ. of Copenhagen, Faculty of the Humanities.

Jørgensen, J. N., Holmen, A., Jørgensen, J. N., & International Association of Applied Linguistics (Red.). (1997). *The development of successive bilingualism in school-age children*. Royal Danish School of Educational Studies.

Kadens | SAOB. (u.å.). Hämtad 10 augusti 2022, från https://www.saob.se/artikel/?unik=K_0001-0077.B8NB

Kalonaityte, V. (2014). *Normkritisk pedagogik: För den högre utbildningen*. Studentlitteratur AB.

Kristersson: *I Sverige talar man svenska*—DN.SE. (171215). Hämtad 27 juli 2022, från <https://www.dn.se/nyheter/sverige/kristersson-i-sverige-talar-man-svenska/>

Lech, K. (Under utgivning 2022). *Multilingual Dramaturgies: Towards New European*. Palgrave.

Lehmann, H.-T., & Jürs-Munby, K. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

Loomba, A. (2014). *Kolonialism/postkolonialism [Elektronisk resurs] en introduktion till ett forskningsfält*. MTM

Loomba, A., & Söderlind, O. (2008). *Kolonialism/Postkolonialism: En introduktion till ett forskningsfält*. Tankekraft.

Martin, J., & Sauter, W. (1995). *Understanding theatre: Performance analysis in theory and practice*. AWI.

Meerzon, Y., & Pewny, K. (Red.). (2020). *Dramaturgy of migration: Staging multilingual encounters in contemporary theatre*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Michaels, A. (2019). Cultural hybridity and transculturality. I *Engaging Transculturality Concepts, Key Terms, Case Studies*. Routledge, Taylor & Franics Group.

Musk, N., & Wedin, Å. (2010). *Flerspråkighet, identitet och lärande: Skola i ett föränderligt samhälle*. Studentlitteratur.

Nationalencyklopedin. (u.å.-a). *Arabiska*. Arabiska. Hämtad 28 juli 2022, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/arabiska>

Nationalencyklopedin. (u.å.-b). *Flerspråkighet*. Flerspråkighet. Hämtad 10 november 2021, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklope-di/l%C3%A5ng/flerspr%C3%A5kighet>

Nationalencyklopedin. (u.å.-c). *Spanska*. Nationalencyklopedin. Hämtad 12 augusti 2022, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/spanska>

Nationalencyklopedin. (u.å.-c). *Svenska*. Nationalencyklopedin. Hämtad 12 augusti 2022, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklope-di/l%C3%A5ng/svenska>

Nationalencyklopedin. (u.å)-d). *Polyfoni*. Hämtad 07 januari 2022, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklope-di/l%C3%A5ng/polyfoni>

New Nordic Network. New Theatre Helsinki. Hämtad 18 maj 2022, från <https://www.newtheatrehelsinki.com/nordicnetwork>

Nyman, A. (2022). *Dubbla tragedier – om att låta en litterär slitning förvandla ett dramatiskt skrivande*. (Opublicerad text).

Næss, T. (2020). 1:100. *The Performative Hybrid Text as a Feedback Loop, A Meta-reflection on 1:100, A prologue*. Hämtad 8 augusti 2022, från <https://www.fromonetoahundred.com/meta-reflection/>

Oliveros, P. (2005). Deep listening: A composer's sound practice. iUniverse.

Olofsson, K. (2018). *Composing The Performance: An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermedial theatre*. Hämtad 11 augusti 20221, från <http://lup.lub.lu.se/record/8ccbefda-f9a4-49f5-b76d-232614d8e0e1>

Ouzounidis, C. (2016). *Tvivel: Replikernas poetik*. Glänta produktion.

Oxfordreference. (u.å.). *Heteroglossia*. Hämtad 16 april 2021, från <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095934670>

Paulsson, (2018) "Syskonen i Mantua" på Drottningholms slottsteater. (2018, september 9). *Dagens Nyheter*. Hämtad 19 augusti 2022, från: <https://www.dn.se/kultur-noje/operarecensi-on-syskonen-i-mantua-pa-drottning-holms-slottsteater/>

Pavlenko, A. (2005). *Emotions and multilingualism* (reprinted). Cambridge University Press.

Pavlenko, A. (2011). *Emotions and multilingualism* (reprinted). Cambridge University Press.

Pavlenko, A., & Blackledge, A. (Red.). (2004). *Negotiation of identities in multilingual contexts*. Multilingual Matters.

Pérez Firmat, G. (2003). *Tongue ties: Logo-eroticism in Anglo-Hispanic literature*. Palgrave Macmillan.

Perski, K. (2020). *Den blindes käpp*. Stockholms konstnärliga högskola.

Quitt, R. (2012). Composition and theatre, Aesthetics, Practices, Processes. I Rebstock, M. and Roesner, R. *Composed theatre*. Intellect.

Ratcliffe, K. (1999). Rhetorical Listening: A Trope for Interpretive Invention and a "Code of Cross-Cultural Conduct". *College Composition and Communication*, 51(2), 195–224. Hämtad 1 augusti 202, från <https://doi.org/10.2307/359039>

Rau, M. (2018). *Globaler Realismus: = Global realism*. Verbrecher Verlag.

Rau, M. (2019). *Orestes in Mosul*. Verbrecher Verlag.

Rebstock, M., & Roesner, D. (Red.). (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Intellect.

Riksdagsförvaltningen. (u.å.). *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk Svensk författningssamling 1960:1960:729 t.o.m. SFS 2022:485—Riksdagen*. Hämtad 05 augusti 2022, från <https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/lag-1960729-om-upphovsratt-till-literara-och-sfs-1960-729>

Roy, A. (2018). *What is the Morally Appropriate Language in Which to Think and Write?* Hämtad 28 september 2022, från <https://lithub.com/what-is-the-morally-appropriate-language-in-which-to-think-and-write/>

Rymes, B. (2014). Communicative Repertoire. *Chapter in B. Street & C. Leung (Eds.) Handbook of English Language Studies*. https://www.academia.edu/6695285/Communicative_Repertoire

Rynell, E. (2008). *Action reconsidered: Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. Theatre Academy.

Liberalerna (211117). *Svenska språket*. Hämtad 27 juli 2022, från <https://www.liberalerna.se/politik/svenska-spraket>

Musk, N. & Å. Wedin (Red.), (2010) *Flerspråkighet, identitet och lärande: Skola i ett föränderligt perspektiv*. Studentlitteratur.

Said, E.W. (2000). *Orientalism*. Ordfront.

Smeds, B. (2008). *Dramaturgi: om strukturer i dramatik och sceniska verk – formens innehåll och innehållets former*. Dramatiska institutet.

Stroud, C. (2013). Halvspråkighet och rinkebysvenska som språkideologiska begrepp. I Hyltenstam, K & Lindberg (red), I *Svenska som andraspråk: i forskning, undervisning och samhälle*. (s. 313–342). Studentlitteratur.

Stymne, A-C., (2022-10-14) Forsknings-etik och informerat samtycke. Hämtat 17 maj 2022, från <https://stdh.sharepoint.com/sites/Forskning/SitePages/Forskningsetik.aspx>

Hyltenstam, K. & Lindberg, I. (Red.), (2013) *Svenska som andraspråk: I forskning, undervisning och samhälle*. (2:a uppl.). Studentlitteratur.

Sverigedemokraterna (u.å). *Svenska språket*. Hämtad 27 juli 2022, från <https://sd.se/our-politics/svenska-spraket/>

Socialdemokraterna (180424). *Alla som lever i Sverige ska kunna svenska*. [Text]. Hämtad den 27 juli 2022 från <https://www.socialdemokraterna.se/nyheter/nyheter/2018-04-24-alla-som-lever-i-sverige-ska-kunna-svenska>

Rosenkvist, H. *Finlands svenska är vår* [Radioprogram] Språket P1, Sveriges Radio. *Finlands svenska är vår*—Språket. Hämtad 29 augusti 2022, från <https://sverigesradio.se/avsnitt/1502087>

Thompson, J. B. (1991). Editor's introduction. I *Language and Symbolic Power*.

Trencsényi, K., & Cochrane, B. (Red.). (2014). *New dramaturgy: International perspectives on theory and practice*. Bloomsbury.

Turner, C., & Behrndt, S. K. (2016). *Dramaturgy and performance* (Revised edition). Palgrave.

Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling form of Cultures Today. I *Spaces of Culture: City, Nation, World* (s. 195–213). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446218723.n11>

West, E. (2018). *Syskonen i Mantua*. Drottningholms Slottsteater.

Östersjö, S. (2020). *Listening to the Other*. Leuven University Press.

Östersjö, S., & Nguyen, T. T. (2017). The politics of listening in intercultural artistic practice. *Studies in Musical Theatre*, 11(2), 131–145. Intellect.

Dramatiska verk som diskuteras i avhandlingen

Arbabi, F. *Utvandrarna*
Eira, R. C. *Muohtadivggažat (Ljudet av snö)*
Florin, M. *Syskonen i Mantua*.
Guiela Nguyen, C. *Saigon*.
Guiela Nguyen, C. *FRATERNITÉ, Conte fantastique*.
Hamidi Isacson, V. m.fl. *Inifrån revolutionen*.
Hamidi Isacson, V. *Jag äger Malmö*.
Hamidi Isacson, V. *Stilett*.
Hamidi Isacson, V. *Aïcha*.
Hamidi Isacson, V. *JaLaDa*.
Hamidi Isacson, V. *Hakim & Nadia*.
Hamidi Isacson, V. *Kom inte hit!*
Hamidi Isacson, V. *ASIA/ÄRENDE: Kaarle Vihtori Turunen*.
Hamidi Isacson, V. *UniZona & Polyzona*.
Hassen Khemiri, J. *Invasion!*
Lorentzon, T. *Mormors svarta ögon*.
Shakespeare, W. *Romeo och Julia*.
Svensson, L. *Fosterlandet*.
Strindberg, A. *Ett drömspel*
Rashid, K. *I came to see you*.
Tersman, N. & Mörtlund, M. *När vinterns stjärnor lyser här*.
Uddenberg, E. *Ögonblicket*.
Vera-Zavala, A. *Tango & Tortyr*.



Inspelning ASIA/ÄRENDE (2022), Klockriketeatern. Foto: Darina Rodionova.



Foto: Darina Rodionova

Vanja Hamidi Isacson (1976)

Sverige­finsk dramatiker, dramaturg och konst­närlig forskare inom scenkonst med specialinriktning flerspråkighet. Doktorand i scenkonst vid Stockholms konst­närliga högskola (2017–2022). Utbildad vid dramatikerutbildningen, Teaterhögskolan i Malmö (2004–2007). Har skrivit pjäser bl.a. för Teater Foratt, Drömmarnas Hus och Malmö Opera. Hamidi Isacson är en av grundarna till den flerspråkiga barnteatern Teater JaLaDa i Malmö, som hon drev mellan åren 2013–2015. Hennes flerspråkiga pjäser för barn har spelats ett stort antal gånger på utomhusscener som t.ex. Malmö Sommarscen. Hon skriver förutom dramatik även operalibretton. Hamidi Isacson undervisar, handleder och ger workshops inom scenkonst, dramatiskt skrivande och flerspråkighet.

ISBN 978-91-88407-41-2

STOCKHOLM | STOCKHOLMS
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA
OF THE ARTS | HÖGSKOLA