



GÖTEBORGS UNIVERSITET

# Rösten och tanken

Sceniskt tal – en gestaltning och ett pedagogiskt arbete

Tore Norrby

Sång & Tal/skådespeleri/LAU370

Handledare: Sven Kristersson

Examinator: Eva Nässén

Rapportnummer: HT08-6110-15

# Abstract

## Examensarbete inom lärarutbildningen

**Titel:** Rösten och tanken, *Sceniskt tal – en gestaltning och ett pedagogiskt arbete*

**Författare:** Tore Norrby

**Termin och år:** HT-08

**Kursansvarig institution:** Sociologiska institutionen

**Handledare:** Sven Kristersson

**Examinator:** Eva Nässén

**Rapportnummer:** HT08-6110-15

**Nyckelord:** Talröst, sceniskt tal, tanken, närvaro, andning

**Syfte:** Syftet med arbetet har varit att undersöka hur jag i mitt sceniska förhållningssätt kan hitta verktyg till arbetet med min talröst.

**Huvudfrågor:** Hur kan jag få rösten att fungera som en integrerad del av mitt sceniska gestaltande. Hur kan jag få talet att bli en förlängning av tanken?

**Metod:** Jag har valt att dela upp arbetet i tre delar:

- 1) en konstnärlig gestaltning som dokumenterats på en CD,
- 2) ett pedagogiskt arbete med en grupp skådespelarelever som utvärderats genom en enkät och
- 3) en skriftlig sammanfattning av och reflektion kring arbetet med anknytning till litteratur inom röst- och scenområdet.

**Resultat:** Mitt arbete bekräftar mina tankar om att hur rösten fungerar är intimt förknippat med min handling på scenen och mina tankar kring och förståelsen av den text jag gestaltar. Det bekräftar att jag som röstpedagog har mycket att hämta i skådespelarens sätt att arbeta med sin gestaltning. I enkäten visade det sig dock att mina elever tenderade att endast referera till det sceniska och ibland inte såg kopplingen till talet. Det krävs längre tid än vi hade att disponera för att få det sceniska tänkandet och röstarbetet att fungera som en helhet.

**Betydelse för läraryrket:** För teater- och röstlärare ger denna uppsats en inblick i hur en skådespelare arbetar med sin röst. Här finns också uppslag till konkreta övningar. *Rösten och tanken* ger också en möjlighet, för alla som har rösten som arbetsredskap, till djupare förståelse av talröstens beroende av den fysiska och psykologiska situationen.

*"... you are not out to 'act' the text but to speak and understand it as simply as possible, so that you (and the audience) are transformed by it."*

*"... we do not quite have the courage to live at the moment of speech."*

*Cicely Berry*

# Innehållsförteckning

<b>Innehållsförteckning</b>	<b>Sid. 4</b>
<b>Ett destillat</b>	<b>Sid. 6</b>
<b>1. Inledning</b>	<b>Sid. 7</b>
1.1 Bakgrund	Sid. 7
1.2 Litteratur	Sid. 8
<b>2. Syfte, avgränsning och frågeställningar</b>	<b>Sid. 9</b>
2.1 "vi har inte riktigt modet att leva i det ögonblick vi talar"	Sid. 9
2.2 Frågor jag söker svar på	Sid. 10
<b>3. Viktiga begrepp</b>	<b>Sid. 11</b>
3.1 <i>Scenisk situation</i>	
3.2 <i>Andning</i>	
3.3 <i>Preparation</i>	
3.4 <i>Impulser</i>	
3.5 <i>Närvaro</i>	Sid. 11
3.5.1 Handling leder rösten till naturlig anpassning	
3.6 <i>Naturligt, organiskt, trovärdigt, äkta...</i>	Sid. 12
3.6.1 Dock inte <i>realism</i> eller <i>naturalism</i>	Sid. 13
3.7 <i>Spegeleffekten – skådespelaren och publiken</i>	
3.7.1 En fråga om kontakt	Sid. 14
3.8 <i>Indirekt erfarenhet</i>	Sid. 15
<b>4. Metod</b>	<b>Sid. 16</b>
4.1 Gestaltning	Sid. 16
4.2 Undervisning	
4.2.1 Gruppen	
4.2.2 Enkät	Sid. 17

<b>5. Utförande</b>	<b>Sid. 18</b>
<b>5.1 <i>En julgäst</i></b>	
5.1.1 Tanken	Sid. 18
5.1.2 Rummet	Sid. 19
5.1.3 Närvaro i mötet	Sid. 20
<b>5.2 <i>Den goda i Sezuan</i></b>	
5.2.1 Tankens klarhet	Sid. 21
5.2.2 Texten är kopplad till situationen	Sid. 23
5.2.3 Karaktär och dialekt	Sid. 24
5.2.4 Övning 1: <i>Andas i hela rummet</i>	
5.2.5 Övning 2: <i>Väggen som stöd</i>	Sid. 25
<b>5.3 Enkät svar</b>	
5.3.1 Fråga 1	Sid. 26
5.3.2 Fråga 2	
5.3.3 Fråga 3	Sid. 27
5.3.4 Fråga 4	Sid. 28
<b>6. Slutdiskussion och resultat</b>	<b>Sid. 29</b>
6.1 rösten och handlingen	Sid. 29
6.2 Impulser ur tanken	
6.3 Som man ropar i skogen får man svar	Sid. 30
6.4 Andningen som signalbärare	Sid. 31
6.5 Modet att närvara	Sid. 32
<b>Eftertanke</b>	<b>Sid. 33</b>
<b>Bilaga 1 – ljudupptagning från 'En julgäst' på Artisten 081218</b>	<b>Sid. 34</b>
<b>Bilaga 2 – Enkäten</b>	<b>Sid. 35</b>
<b>Källförteckning</b>	<b>Sid. 36</b>

## Ett destillat

Mitt arbete *Rösten och tanken* handlar om att i det sceniska förhållningssättet hitta verktyg till arbetet med talrösten.

Arbetet består av tre delar: 1) En gestaltande del där jag framför en monolog baserad på Selma Lagerlöfs novell *En julgäst*, 2) en pedagogisk del där jag arbetar med en grupp skådespelare inför deras uppsättning av Bertolt Brechts *Den goda människan från Sezuan*, ett arbete som jag lät dem utvärdera i en enkät, och 3) en skriftlig del, *Rösten och tanken*, där jag reflekterar kring hur sceniskt arbete kan hjälpa mig att på ett optimalt sätt få tillgång till min talröst.

Frågan jag ställer mig är hur kan jag använda sceniskt tänkande för att påverka min talröst?

Den gestaltande delen har till konstnärligt syfte att framföra *En julgäst*, en text som jag vuxit upp med som högläsning, i dramatiserad form.

- Syftet med denna del är att hitta de sceniska verktyg jag behöver för att min talröst ska hjälpa mig i gestaltandet av Lagerlöfs novell. Jag har omarbetat vissa delar av novellen till repliker och söker ett upplevande, ett första-persons-perspektiv. Jag arbetar alltså med texten som en monolog, inte en uppläsning.
- Mitt fokus ligger på undersökandet av själva arbetsprocessen och framförandet blir en möjlighet att pröva resultatet av denna undersökande process inför en publik.

Syftet med den pedagogiska delen är att undersöka hur jag kan omsätta erfarenheter från mitt eget gestaltungsarbete i mötet med en grupp skådespelare. Jag möter dem parallellt med mitt egen gestaltning vilket innebär att jag även kan pröva mina erfarenheter från arbetet med dem i mitt eget arbete. Här fokuserar jag på att instruera eleverna sceniskt och inte taltekniskt.

I dessa parallella processer söker jag en växelverkan mellan mitt eget konstnärliga arbete och det pedagogiska. Detta för att jag tror att mina egna konstnärliga erfarenheter ger mig en ingång i förståelsen av mina elevers arbete och vice versa.

Syftet med den skriftliga delen är att reflektera kring vilka kvaliteter jag funnit i den konstnärliga respektive pedagogiska delen och hur detta kan vara till nytta för å ena sidan en skådespelare i sitt arbete med en text och å andra sidan en lärare i arbetet med den text som ska framföras, samt att anknyta till litteratur som berör ämnet. Arbetet är en fallstudie utifrån de specifika texter och sammanhang jag valt att studera.

En ljudupptagning av den gestaltande delen bifogas på CD.

### Tack till:

Avgångseleverna 2009 på Performing Arts School och deras teaterlärare Eva Edwall, min handledare Sven Kristeresson, musiker Lovisa Samuelsson, scentekniker och ljussättare Lars-Åke Carlsson, kostymör Kristin Johansson-Lassbo, ljusstekniker Fredrik Svalander, logonom Marit Zetterström och tallärare Bertil Sandberg.

# 1. Inledning

Jag är själv aktiv sångare och skådespelare sedan ca 10 år. Jag har alltid varit fascinerad av rösten som uttryck och förmedlare av ett innehåll. Vid sidan av det tekniska arbetet med rösten och dess fysiologiska aspekter har jag längtat efter ett arbete med själva förmedlandet av innehållet. 2006 började jag arbeta med Bertil Sandberg som då var röstlärare på skådespelarutbildningen vid Högskolan för Scen och Musik (HSM) i Göteborg. Jag minns min första lektion med honom och hur han sade till mig: ”Tänk inte på vad som händer i halsen! Rösten är gjord för att fungera och du behöver bara låta den göra sitt jobb!” Detta var något som fastnade i mig och det synsättet har återkommit i mitt eget arbete, med både sång- och talrösten.

Min upplevelse av röstarbete är att det tekniska övandet är som att plöja upp ny mark. Jag kan utöka min volym, mitt omfång och variera min röstfärg. Jag erövrar på så vis nya områden som jag sedan har tillgång till när jag talar. När jag sedan talar är det inte meningen att jag ska fokusera på det tekniska. Som lärare vill jag därför inte heller ge instruktioner som leder uppmärksamheten dit. Jag vill istället väcka de sceniska impulser som leder rösten dit den fungerar bäst. Mentala impulser finns i vad texten handlar om. Känslomässiga impulser finns i mitt förhållningssätt till texten. Fysiska impulser finns i skådespelarens förhållningssätt till rummet, i avstånden och akustiken. Dessa impulser kommer automatiskt att påverka rösten. Den teknik jag tidigare erövat genom specifika röstövningar kommer då spontant att komma till användning.

## 1.1 Bakgrund

Både sångare och skådespelare har lätt att fastna i tekniken och ägnar mer energi åt hur de gör och låter än vad de har att berätta. Risken är att de på scenen förmedlar vad de kan istället för vad de vill ha sagt. Patsy Rodenburg, tallärare vid Guildhall School of Music and Drama och röstansvarig vid Royal National Theatre i London, uttrycker det (1997, sid. 163) som att en bra röst är en röst vi inte lägger märke till, men som får oss att uppmärksamma den talade texten.

Jag har haft svårt att hitta referenser i Sverige som kopplar röstarbetet till den sceniska processen. Måhända beror det på den tradition vi har inom ämnet. De tre skolor jag har erfarenhet av är Skådespelarutbildningen vid HSM, Performing Arts School (PAS) och musikalprogrammet vid Balettakademien (BA). Vid alla tre skolorna upplever jag röstarbetet som ett relativt litet område. Vid PAS har man ingen kontinuerlig undervisning i tal. Om man jämför med Storbritannien så är röstarbetet där mycket högre prioriterat. Jag vet inte om det beror på att de har Shakespeare med modersmjölken, men tal är där ett viktigt ämne i sig själv. Det är därför inte förvånande att jag, när jag frågade runt bland sakkunniga (såsom röstlärare på HSM och BA), blev tipsad om litteratur från just Storbritannien.

Idealet i all teater jag känner till är att skådespelare är så tillgänglig för sina egna impulser att rösten naturligt anpassar sig efter vad som krävs. För att uppnå detta krävs medvetenhet om vad som påverkar min närvaro i situationen.

Peter Brook skriver i förordet till Cicely Berrys *Vice and the Actor* (1973):

I vissa delar av världen sjunger människor av glädjen att sjunga/.../ utan vokal träning, eftersom deras muskler och stämband ofelbart utför vad som förväntas av dem. Är övningar då nödvändiga? Skulle det inte räcka med att lita till naturen och följa sin instinkt? /.../ våra naturliga instinkter är förvridna sedan födseln genom många processer – i själva verket genom en snedvriden värld. En skådespelare behöver därför /.../ befria sina gömda möjligheter och lära sig den svåra uppgiften att vara sann mot sin 'instinkt i ögonblicket' (egen övers.).

Till den traditionen ansluter jag mig och med den utgångspunkten möter jag både min egen röst och andras i arbetet. Skådespelaren måste alltså bli medveten även om sina privata röstvanor.

Mitt arbete utgör en fortsättning av utbildningen efter att de grundläggande röstfunktionerna är säkerställda hos skådespelaren. Dock tror jag att mina tankar behöver etableras redan tidigare för att inte skådespelaren ska luras att tro att de är skilda från själva tekniken. Jag vill betona utvidgningen av röst användningen. Den är inte bara ett instrument för frambringande av tal utan framför allt ett verktyg med vilket vi förmedlar innehållet i texten.

## 1.2 Litteratur

I den skriftliga delen har jag valt att framför allt knyta an till två av Storbritanniens ledande röstpedagoger och deras syn på arbetet med en skådespelares talröst.

Cicely Berry, röstansvarig vid Royal Shakespeare Company och före detta lärare vid Central School of Speech and Drama i London, beskriver i sina böcker *The Actor and the Text* och *Voice and the Actor* sin syn på rösten som en del av en helhet i det sceniska uttrycket.

Patsy Rodenburg, tallärare vid Guildhall School of Music and Drama och röstansvarig vid Royal National Theatre i London, skriver i sin bok *The Actor speaks – Voice and the Performer* om sitt mångåriga arbete med skådespelarelever och skådespelare och om hur man bygger upp och tar hand om en röst som ska hålla genom ett helt arbetsliv på scenen.

Jag anknyter också till filosofen Bengt Molander och hans syn på skådespelarkonsten som ett exempel på ett område där vissa delar av erfarenheten är svåra att formulera i ord. Detta beskriver han i sin bok *Kunskap i handling*.

På det sceniska området refererar jag till den ryske teaterteoretikern Konstantin Stanislavskij, vars tankar, formulerade i *Skådespelarens arbete med sig själv*, ligger till grund för den naturalistiska teatern. Jag har också inspirerats av den svenske skådespelaren Erland Josephson och den brittiske regissören Peter Brook.



## 2. Syfte, avgränsning och frågeställningar

Mitt arbete handlar om att hitta vägar att hantera min röst som skådespelare. Vägar som kopplar rösttekniken till den konkreta situationen. Rösten är en förlängning av mina handlingar. Jag talar inte för att tala utan för att påverka min omgivning och driva min handling. Precis som i verkliga livet. Om min uppgift är att lugna en skolklass kan jag tala för att få dem att lyssna, på så vis få dem att byta fokus och i bästa fall lugna dem. Samma sak gäller om jag i motsvarande situation skulle stampa med foten, klappa i händerna eller skjuta i luften med en pistol. Jag gör det inte *för att* stampa, klappa eller skjuta hål i taket.

I det sceniska arbetet har den karaktär jag gestaltar ett fokus och en vilja som är viktiga för mig som skådespelare att hitta. I den resulterande föreställningen är rösten och kroppen förlängningar av denna vilja. I mitt arbete med att driva min vilja är rösten och kroppen de verktyg och uttrycksmedel jag har till förfogande för att kommunicera på scenen. Därför vill jag hitta ett språk för röstarbete som alltid är konkret, på så vis att det är direkt kopplat till den faktiska situationen. Hur förhåller jag mig till rummet, till de relationer som i stunden är aktuella och till det jag har att säga, eller det jag vill ge uttryck för?

”Skådespelaren /.../ stannar ofta med resonerandet i sitt huvud, utan att riktigt överföra tankens energi till orden. /.../ Orden blir då något mindre viktiga än tanken, istället för att bli tanken i handling.” (Berry, 1992, sid. 18, egen övers.)

### 2.1 ”vi har inte riktigt modet att leva i det ögonblick vi talar” (Cicely Berry)

Jag söker vägar för skådespelaren att hitta modet att använda sig själv. Att stå inför en publik och tala är ett känsligt företag, för många förknippat med en känsla av att *blotta sig*. Såväl vid en övning eller repetition som under en föreställning.

”... så snart en skådespelare tagit sig för att tala /.../ infinner sig hos honom känslan av att ha sagt något om sig själv och sitt arbete som han inte kan ta tillbaka.” (Berry, 1992, sid. 17, egen övers.)

Rösten är på det sättet intimt förknippad med vår självbild och vårt självförtroende. Eller som den svenske skådespelaren Erland Josephson uttrycker det (1989, sid. 54): ”Skådespelaren är hänvisad till att se sig själv som andra ser honom”. Bekvämligheten, att skona eller skydda sig själv för vad andra tycker, är en naturlig reaktion som väcks hos oss alla när vi känner oss utsatta. Berry fortsätter:

”Vår strävan är då ofta att få rösten att bete sig på så sätt att vi känner oss bekväma, att vi kontrollerar den och i viss mån planerar den. Detta hindrar oss från att upptäcka texten så kreativt som möjligt oavsett hur flexibel rösten är när vi tränar den.” (egen övers.)

Återigen handlar det om vår uppmärksamhet. Som röstlärare, eller lärare i vilket annat konstnärligt ämne som helst, är det av största vikt att hitta ett sätt att tala till sin elev med dennes uppmärksamhet i åtanke. Det handlar om att leda uppmärksamheten åt det håll som gynnar kreativiteten. En god vän som är sånglärare berättade att hon i arbetet med vissa elever till slut kommer till det stadium att det som behövs för att få eleven att få kontakt med sina

kunskaper är att säga: ”sjung nu till mig”, för att koppla elevens uppmärksamhet till själva berättandet. Berry (sid.19) knyter ihop:

”Orden måste vara en frigörelse av vårt inre liv, och inte en förklaring av det eller en kommentar till det, annars börjar vi presentera en anledning till språket och inte upptäckten av tanken /.../ vi har inte riktigt modet att leva i det ögonblick vi talar” (egen övers.).

Jag förstår det som att rösten måste vara en spontan förmedlare av tanken hos karaktären för att uppnå denna ”frigörelse”. Detta i motsats till ett intellektualiserande, i form av en ”förklaring” av eller ”kommentar” till tanken.

### **Avgränsning**

Syftet med mitt arbete är alltså inte att gå in i den tekniska röstundervisningen, ett arbete som är en självklar och viktig del av utbildningen för en blivande sångare eller skådespelare, utan en studie i hur arbetet med förmedlandet av innehållet i texten eller sången ger återkoppling till, och förutsättningar för, en gynnsam röstfunktion.

Jag har hopp om att mitt arbete kommer att kunna vara till nytta för alla som talar i sitt arbete men riktar mig specifikt till sångare och skådespelare och deras röstlärare.

## **2.2 Frågor jag söker svar på**

### *Rösten och handlingen*

Hur får jag rösten att fungera som en integrerad del av mitt gestaltande, så att den inte kommer före eller efter mitt handlande utan som en del av det?

### *Impulser ur tanken*

I den sceniska situationen ser jag rösten som en förlängning av tanken. Hur kan jag, med detta som utgångspunkt, använda det sceniska arbetet till att frigöra rösten så att den blir en integrerad del i den sceniska situationen – en del av mitt handlande?

## 3. Viktiga begrepp

### 3.1 Scenisk situation

I arbete med skådespeleri talar jag om den sceniska situationen. Med det menar jag den illusion som mycket teater bygger på, den att det som händer på scenen är en annan verklighet. Pjäsen utspelar sig i ett visst rum och i en viss tid vilket är en del av berättelsen.

### 3.2 Andning

Andningen är i det sceniska arbetet något mer än bara mekaniskt påfyllande av syre. Det är en källa till kraft för talet och beroende av min kroppsliga avspänning. När en skådespelare arbetar med sin andning strävar han dels efter att få kontakt med sin stödmuskulatur och dels med att ge sig själv återhämtning under det krävande arbete det innebär att stå på en scen.

### 3.3 Preparation

I samband med inandningen inför en replik talar man om *preparation*. Detta handlar om hur jag förbereder min replik. Jag förbereder den med avseende på vilken volym som krävs, vem jag talar till och vad jag vill förmedla.

### 3.4 Impulser

Att preparera väl är en förutsättning för att vara maximalt mottaglig för *impulser*. Impulser är de signaler jag har att spela emot i form av reaktioner från publiken och mina medspelare, men också reaktioner från mig själv när jag låter mig påverkas av vad som händer på scenen.

### 3.5 Närvaro

Ett centralt begrepp i arbetet är närvaro. När en skådespelare är närvarande på en scen är det något vi intuitivt känner av som publik. I sceniskt arbete är närvaro det som avgör om vi känner att skådespelaren är här och nu. Det som gör att vi accepterar illusionen av att Hamlet kliver in på scenen och inte skådespelaren själv.

Närvaro är ett av de mest utnötta begreppen i allt vad scenkonst heter och jag vill därför specificera vad jag avser med det. Det är en inställning där jag ger mig själv till det sceniska arbetet, engagerar mig i det och släpper mina privata tankar. Jag gör på så sätt min kropp tillgänglig för, och riktar min uppmärksamhet mot, den kreativa processen. Detta är en av förutsättningarna för att jag ska bli ett tillgängligt instrument för de impulser som är relevanta i den sceniska situationen.

Närvaro är ett vitt begrepp och svårt att sätta ord på i och med att hur det upplevs är så individuellt. Jag har av den anledningen delat upp begreppet utifrån de två aspekter jag huvudsakligen berör: fysisk och mental närvaro.

#### *Fysisk närvaro*

Det är viktigt att som skådespelare vara medveten om sina fysiska förutsättningar. Hur mår jag just nu i min kropp? Var är jag? Vilket rum befinner jag mig i? Vilket är avståndet till publiken och mina motspelare? Hur är akustiken i rummet och finns där några konkurrerande ljud. Jag talar om det faktiska rummet men också det sceniskt tänkta (teaterrummet respektive det sovrum som scenen utspelas i).

Den fysiska närvaron har att göra med min grundläggande inställning till arbetet på scenen. Den har att göra med uppvärmningen, förberedelsen för sceniskt arbete. Här är det viktigt att jag som skådespelare hittar ett sätt att värma upp som passar mig.

### *Mental eller scenisk närvaro*

Det jag fokuserar på i arbetet är den mentala närvaron, den närvaro som kommer av att *göra* snarare än av att *vara*. Här förutsätter jag att talaren är så långt kommen med sig själv att han söker svaret på den frågan i sin karaktär utifrån den sceniska verkligheten. Jag är inte ute efter svar i stil med: *Jag vill förverkliga mig själv, synas eller höras eller göra ett bra jobb*. Det är privata svar och har möjligen med den privata närvaron att göra. De utgör i själva verket hinder för densamma. Mental närvaro handlar om förståelse av texten, berättelsen, den sceniska situationen och den egna karaktären. Vem är jag, som min karaktär? Vad vill jag, som min karaktär? För att den mentala närvaron inte ska missförstås som en intellektuell förberedelse är det viktigt att koppla den till sin sceniska situation – till handlingen.

Konstantin Stanislavskij (1863-1938), en av teaterhistoriens ledande teoretiker och en av grundarna av den Konstnärliga Teatern i Moskva, skriver (1937, sid. 60f):

”I allt man gör på scenen måste det finnas handling. /.../ På scenen får man inte agera ’så där i allmänhet’, för agerandets egen skull, utan man måste agera *motiverat, ändamålsenligt och produktivt*.”.

Detta är vad han menar med *den sceniska handlingen* och vad jag förstår som konkretionen av scenisk närvaro. Konkretionen är viktig för att vi inte ska uppfatta närvaro som ett tillstånd utan som en följd av aktivitet. Närvaro följer av handling!

### **3.5.1 Handling leder rösten till naturlig anpassning**

Poängen med att utgå ifrån närvaro är att om jag är mentalt och kroppsligt inställd på en viss situation kommer rösten att anpassa sig därefter. När jag ropar på grannen över gatan anpassar jag naturligt min teknik efter detta och kommer att använda rösten på ett annat sätt än om jag talar i telefonen. Det innebär alltså inte att jag ska fokusera på att jag nu står på en scen och talar, utan jag är närvarande i den sceniska situationen med medvetenhet om det fysiska rummets förutsättningar. Rösten kommer då att arbeta som den ska. Rodenburg skriver (1997, sid. 179):

”När rösten väl är fri /.../ kommer den att gå dit du vill ha den...” (egen övers).

Här är återigen värt att påpeka att rösten kan behöva mycket skolning för att bli *fri* från mina privata tal-ovanor.

### **3.6 Naturligt, Organiskt, trovärdigt, Äkta...**

Ett fenomen som jag märkte smög sig in i mitt arbete, var behovet av något som beskrev det naturliga eller det organiska. Detta för att det har att göra med vad som upplevs som naturligt. Som rubriken anger finns det många ord som används för att beskriva detta fenomen. Min erfarenhet som publik är att det finns en viktig skiljelinje mellan att drabbas av skådespelaren och känna sig involverad och att bara sitta och betrakta vad denne gör på scenen.

”Den teatrala falskheten var mig närmare på scenen än den äkta naturen” skriver Stanislavskij (1937, sid. 58). Om vi missförstår närvaron som ett tillstånd som genereras av sig självt och inte ser till att vi är aktiva på scenen är risken stor att det enda vi lyckas åstadkomma är just *teatral falskhet*. Stanislavskij fortsätter (sid. 63) ”När en aktion är motiverad och ändamålsenlig, blir den äkta”.

Här använder Stanislavskij begreppet *aktion* med betydelsen handling. Av handling följer närvaro. Det är alltså närvaron som gör oss äkta på scenen. När jag i mötet med en skådespelare använder ord som *naturlig, trovärdig, äkta, verklig* eller *organisk* handlar det om min subjektiva upplevelse av att helt enkelt förstå. Då menar jag inte att intellektuellt förstå, som om det vore en föreläsning, utan att intuitivt förstå. Jag syftar till upplevelsen av att leva med. Här är kanske ändå *organiskt* ett bättre ord. *Naturligt* eller *verkligt* leder tankarna till att tro att det är *som i verkligheten* och jag påstår inte att det är mitt ideal att teatern ska vara som vanliga livet fast på scen. *Trovärdigt* eller *äkta* däremot, för lätt mina tankar till att det skulle räcka med att lyckas lura publiken. På så vis lägger skådespelaren bedömningen utanför sig själv. Det säger då heller inte mer om själva handlingen. *Organiskt* däremot är för mig när jag helt och fullt utgår från mina egna faktiska impulser och låter dem katalysera uttrycket. Skillnaden blir att mitt uttryck är förknippat med aktivitet, handling.

Det avgörande blir då vad jag fokuserar på, det Stanislavskij kallar *uppmärksamhet*, vilket hänger ihop med min handling. På så vis vet jag var jag ska leta för att hitta ett uttryck i situationen – nämligen i impulserna. Stanislavskij beskriver vägen dit (1937, sid. 414) som:

”Genom skådespelarens medvetna psykoteknik till den organiska naturens undermedvetna skapande!”

*Psykoteknik* tolkar jag som sökandet efter impulser, handlingar och viljor. Jag ansluter mig till den traditionen som en väg till ett uttryck som upplevs som naturligt och trovärdigt.

Att arbeta med dessa begrepp är också ett aktivt val för att inte leda in skådespelaren i ett intellektuellt hanterande av de svårigheter han möter. I en grundläggande röstträning kan det vara aktuellt att gå in på faktiska fysiologiska funktioner men det är ett fokus som inte fungerar på scen. Vad skådespelaren då fokuserar på är också vad publiken lockas att fokusera på, och i en pjäs har det rösttekniska fokuset ytterst sällan med handlingen att göra (jag har aldrig träffat på det). Jag vill få skådespelaren att glömma sig själv genom att handla, och på så vis även kringgå privata röst-ovanor.

### **3.6.1 Dock inte *realism* eller *naturalism***

Här är det viktigt att påpeka att jag inte talar om *realism* eller *naturalism*. En tradition som starkt förknippas med Stanislavskijs system, och ses som ett resultat av den tekniken, är socialrealismen. Här hamnar vi i en diskussion om estetik och det finns många motstridiga traditioner. Jag menar inte att teatern behöver vara en glimt av verkligheten. När det gäller röstarbetet tycker jag snarare att det är bekymmersamt att man börjar höra allt mer av vardagligt röst användande på scenen. Kanske beror det på att många skådespelare arbetar mycket med film, där kraven är annorlunda. Det låter jag vara osagt, men den typen av naturalistiskt tal hör inte hemma på en teaterscen.

### 3.7 Spegeleffekten – skådespelaren och publiken – ett pedagogiskt verktyg

Jag skulle här vilja införa ett begrepp som beskriver hur skådespelarens förhållningssätt fortplantas i publiken. En skådespelare som upplever sig stå och tala ut över ett torg kommer automatiskt att anpassa sin röst efter det och publiken kommer att hjälpas av detta i att leva sig in i illusionen av detta torg. Om skådespelaren inte har förutsättningen klar för sig kommer publiken att märka det. De kommer kanske inte att kunna säga vad det beror på men de kommer att känna att något inte stämmer. Detta tror jag bygger på publikens vilja att tro på det de ser, deras vilja att drabbas av magi, eller att duperas om man vill se det på det sättet. Man skulle också kunna se det som en följd av publikens sociala kompetens. Detta beskriver jag som en spegeleffekt av kontakten mellan skådespelaren och publiken. Kontakten skapar en spegelbild hos åskådaren. En spegelbild beroende av dennes utsiktspunkt och med dennes intellektuella och känslomässiga tillgångar och begränsningar. Spegelbilden hos publiken utgörs förstås inte av allt det som skådespelaren vet och känner men, tror jag, präglas av det han fokuserar på, det han har sin uppmärksamhet riktad mot. Precis som vi upplever att känslor smittar när vi träffar människor i verkliga livet. Detta är en viktig utgångspunkt eftersom det utgör en grundläggande mekanism i det sceniska arbetet. Jag utgår som skådespelare från det som jag får tillbaka från min publik i form av reaktioner. Men även som lärare/regissör utgår jag från att min upplevelse av vad som händer är sann, och därför också har relevans för min elev/skådespelare. Peter Brook uttrycker det (1968, sid. 99) som att:

”Under en föreställning är förhållandet skådespelare/ämne/publik.  
Under repetition är det skådespelare/ämne/regissör.”

#### 3.7.1 En fråga om kontakt

Jag vill påpeka att när jag nu talar om en spegeleffekt är det, inte heller i det här fallet, tal om en naturalistisk återgivning av verkligheten. Inom teaterkonsten har man sedan antiken brottats med förhållandet mellan teatern och verkligheten. Aristoteles talade i *Estetiken* om tragedin som en efterbildning (grek. *mimesis*) av en handling. En efterbildning av ett stycke av verkligheten, som kunde skänka ”rening” (grek. *katharsis*) till åskådaren. Denna syn på teatern, som genom inlevelsen verkar på något vis terapeutisk, lever kvar. Den utvecklades under 1900talets första hälft till den realistiska teater som växte fram efter Stanislavskij. Den som den tyske dramatikern och regissören Brecht reagerade emot. Brecht betonade *verfremdung* (ty. för fjärmning) som ett sätt att väcka publiken från att vara passiva åskådare, och uttalade sig ofta skarpt mot inlevelseteatern som han menade kunde vara passiviserande. Som exempel på *verfremdung* lät han ibland skådespelarna tala direkt till publiken, i stället för att låtsas som att den inte fanns, och kommentera sitt eget agerande. Han talar om *verfremdungseffekten* som ”diametralt motsatt den som avser inlevelsen” (Brecht 1975, sid. 94). Brecht, visar sig dock framförallt vilja utöka skådespelarkonsten, inte byta ut den. Han utesluter alltså inte inlevelsen.

”Naturligtvis måste det på en realistisk teaterscen stå levande, blodfulla, motsägelsefulla människor med alla sina passioner, omedelbara uttryck och handlingar.”(Brecht, 1975, sid. 123)

Jag vill här belysa det faktum att kontakten mellan skådespelare och åskådare är en källa till starka krafter. Så starka att skillnaden mellan olika traditioner är hur man använder den kontakten. Dessa krafter är en källa till glädje, magi, makt eller vad man vill. Jag vill belysa den kontakt, som i sin avskalade form bara är den människa till människa, som gör att

åskådaren kan känna att den tror, eller inte tror, på skådespelaren, oavsett vilken tradition man spelar i. Den kontakten ligger djupare än förhöjningar och stiliseringar.

### 3.8 Indirekt erfarenhet

I och med detta sätt, att genom den sceniska processen arbeta indirekt med rösten, är det stor risk att de språkliga begreppen blir otydliga och i högsta grad individuella. Jag behöver bli medveten om vad som krävs för att texten skall förmedlas tydligt utan att i stunden vara direkt medveten om rösten. En rutinerad skådespelare vet vad som krävs men kan inte säkert efteråt säga vad han gjorde för att hantera den specifika situationen. ”Vår förståelse och vårt handlande, som är i någon mening tysta, ger orden innebörd.” Skriver Bengt Molander i sin bok *Kunskap i handling* (1996, sid. 41) och längre fram (sid. 108):

Vad en människa gör kan *beskrivas* på ett obegränsat antal sätt. Men *vad* gör hon? Vad utgör (eller konstituerar) handlingens enhet och identitet *som* levande mänsklig handling? Denna identitet är knuten till frågan *varför* något görs, i meningen de *skäl* som den handlande i princip själv kan ge. /.../ Våra handlingars identitet *är* i många fall öppen, kanske instabil och ibland till och med motsägelsefull. Men detta utgör inte normalfallet. *På det hela taget* vet vi vad vi gör.

När Molander talar om *skäl* till att vi gör något handlar det i mitt arbete om mina impulser till handlingen, där talet är en del av denna min handling. Här tror jag att det är viktigt att hämta impulserna från rätt håll. Annars får jag svårt att känna logiken i vad jag gör. Som Molander skriver vet vi inte heller i teater alltid varför vi gör som vi gör. Här är det viktigt att göra sig tillgänglig för de impulser situationen bjuder. Att vara närvarande och öppen. Om jag i teaterarbete bara söker argument till varför jag gör som jag gör är det lätt att fastna i intellektet. Mitt ideal är att som skådespelare ha *hela sig* med på scenen – intellektet såväl som kroppen. Här arbetar en skådespelare med att inför sig själv ta reda på och reda ut sina impulser (tankegångar, viljor eller handlingar) men det han sedan gör med sin kropp eller röst är just sådan *tyst* eller intuitiv kunskap. Det är en erfarenhet som indirekt kommer av det övriga arbetet. På så sätt följer röst användningen med det sceniska arbetet.

## 4. Metod

Det jag har arbetat med är talrösten i sceniskt arbete. Mitt fokus har utgått ifrån talets funktion som förmedlare av ett konstnärligt innehåll. I arbetet har jag därför använt mig av ett sceniskt förhållningssätt, där jag letat efter handlingar och viljor, för att på så vis få rösten att anpassa sig. Utifrån detta ser jag rösten som en förlängning av min tanke och min vilja och en del av min kropp, som ett verktyg att förmedla något till publiken.

Jag har valt att själv göra en gestaltande del, där jag arbetar med en text fram till och under framförandet för en publik, och en undervisande del där jag applicerar mina tankar på en grupp skådespelarelever. Jag undersöker vad jag själv behöver för att få rösten att fungera i arbetet med en text och även hur detta kan påverka mitt undervisande av andra. För att få reda på elevernas egna reflektioner kring arbetet ger jag dem en enkät i slutet av processen. Jag har valt ett konstnärligt fokus där den kreativa processen och den subjektiva upplevelsen är grundläggande element. Även i det pedagogiska mötet med eleven tar jag avstamp i min subjektiva upplevelse. Detta eftersom min egen subjektiva bedömning som åhörare eller skådespelare är min enda referens som är direkt förknippad med situationen jag befinner mig i. I den skriftliga delen har jag sammanfattat och reflekterat kring mitt konstnärliga och pedagogiska arbete och knutit an till litteratur som berör ämnet.

### 4.1 Gestaltning

I arbetet med min gestaltning valde jag en novell av Selma Lagerlöf vid namn *En julgäst* (1894). Jag är själv intresserad av berättandet i sig och var prosaformen möter dramatiken. Lagerlöf har i sin text skrivit in flera repliker som sägs av personerna i berättelsen, små glimtar av att berättaren övergår i berättelsens gestalter. Jag har valt att utveckla detta och förlagt fler delar av berättelsen i gestalternas perspektiv för att levandegöra texten för både mig själv och min publik. I omarbetningen söker jag ett upplevande, ett första-persons-perspektiv. Jag arbetar alltså med texten som en monolog, inte en uppläsning. Mitt fokus ligger på undersökandet av själva arbetsprocessen och framförandet blir en möjlighet att pröva resultatet av denna undersökande process inför en publik.

Min gestaltning av *En julgäst* befinner sig i gränslandet mellan ett rumsligt gestaltande av en dramatisk text och en uppläsning av en prosatext. Min strävan är att dra texten åt det dramatiska eftersom jag ser det rumsliga intrycket som en central del i berättandet förknippat med handling. Jag vill agera som scenisk gestalt och inte sagoberättare.



## 4.2 Undervisning

I den undervisande delen har jag valt, och fått möjlighet, att arbeta med några skådespelarelever vid Performing Arts School (PAS) i sitt arbete med en uppsättning av Bertolt Brechts *Den goda människan från Sezuan*<sup>1</sup> (1940) för att se hur mina tankar om det situationsberoende röstarbetet fungerar för dem. Jag valde dem för att jag efter att ha gjort min praktik på PAS lärt känna såväl dem som deras lärare. När jag möter dem under deras tredje år på PAS har de tagit sånglektioner under hela sin utbildning. De är alltså vana röst-användare. Tyvärr har de ingen grundläggande talundervisning på den skolan. Jag kunde alltså inte förutsätta att deras talteknik är tillräckligt grundad för att de ska vara medvetna om sina privata röst-ovanor. Å andra sidan hade jag under praktiken lärt känna lärarens sceniska språk (dvs. att jag visste hur de i teaterarbetet talade om sina viljor och handlingar) vilket jag såg som en stor fördel i arbetet, i och med att det är det sceniska språket, som verktyg för att komma åt talet, som jag vill utforska. Ett röstarbete i det här skedet måste också vara förankrat i det sceniska arbetet för att skådespelarna inte ska uppleva det som splittrande.

### 4.2.1 Gruppen

Alla som var med i uppsättningen deltog i mitt arbete och jag hade således en grupp på 12 skådespelarelever, fem killar och sju tjejer i åldrar mellan 20 och 25. Under tre veckors tid träffade jag dem var och en två gånger, å 40-60 minuter. Av texttekniska skäl, för att kunna arbeta med givande dialoger, träffade jag huvudpersonen som var med i de flesta scenerna sex gånger. Jag arbetade i huvudsak med dem två och två men vid några tillfällen även enskilt eller i större grupp när texten var mer lämpad för det.

Eftersom de var mitt inne i arbetet med uppsättningen hade de ett material givet och där utgick jag från vad de hade för händerna. På så vis var de redan inne på tankarna kring en karaktärsanalys och en scenisk situation för sitt tal. Detta gav mig möjlighet att se hur sceniska riktningar och rumslig uppfattning fungerar och påverkar rösten i olika situationer. När jag kom in i processen var de redan inne i det sceniska regiarbetet men hade ännu inte lärt sig texten utantill.

### 4.2.2 Enkät

Efter att jag arbetat med eleverna från PAS gav jag dem en enkät, se bilaga 2, där jag bad dem reflektera kring sitt röstarbete. I enkäten ställde jag frågor med utgångspunkt från det sceniska arbetet. Jag ville veta hur de upplevde att deras röster påverkades av det sceniska arbetet, deras upplevelse av att ha publik och av rummet och deras förståelse av Brechts text.

### Etiskt ställningstagande

I arbetet med eleverna informerade jag dem alla om syftet med arbetet och de var alla införstådda med att jag kunde komma att referera till våra möten i mitt skriftliga arbete. I enkäten informerade jag alla eleverna om syftet med den och de godkände alla att jag använde mig av deras svar i mitt arbete.

---

<sup>1</sup> De kallar sin uppsättning *Den goda i Sezuan* och så gör även jag i fortsättningen.

## 5. Utförande

I detta kapitel beskriver jag arbetet med min egen gestaltning *En julgäst* och mitt pedagogiska arbete med skådespelareleverna inför uppsättningen av *Den goda i Sezuan*. I bägge fallen kommer jag att göra ett antal nedslag i processen som belyser generella företeelser i arbetet. I det sista avsnittet går jag även igenom enkäten.

### 5.1 *En julgäst*

Först ett litet utsnitt ur mitt framförande:

*Lokalen är iordningställd - publikläktare, draperier och scenografi. Ljuset är riktat och programmerat. Kostymen är preparerad. Allt är förberett. Tomt men dallrande av spänning. Föreställningen fattas. Utan den är det bara ett bord, en stol och en päls, draperier och en samling stolar. Efter att vi spelat kommer det åter att vara tomt men spänningen kommer att vara borta. Rummet kommer inte ens att sakna oss. Jag får klartecken från de övriga medverkande att föreställningen kan börja. Cellisten börjar spela introduktionsmusiken. Hon knäpper taktfast på strängarna, mitt hjärta slår. Ljuset tonas ner över scenen. Uppgiften att gå ut i foajén för att möta publiken är min. Jag rättar till rocken en sista gång och tar ett par djupa andetag. Nu är det dags!*

När man väl står framför publiken är det ett slags *sanningens minut*. Det arbete man inte har gjort kan man inte göra något åt. Allt man har är att vara i situationen och *skörda* det man skapat, det man förberett. Viljan att möta publiken är överväldigande. Det vi förberett ska nu förverkligas! Ändå känns det som att deras närvaro skulle kunna vända allt upp och ner.

I följande tre avsnitt kommer jag att beskriva hur jag i omarbetandet och gestaltandet av Lagerlöfs text fokuserat på 1) att reda ut tankarna i texten, 2) hur jag som skådespelare använde mig av den sceniska situationen och rummet och 3) hur jag i mötet med en musiker på scenen fick tillgång till levande impulser.

#### 5.1.1 Tanken

Hur jag reagerar på texten när jag står inför publiken speglar hur jag studerat in texten. Lagerlöfs text är mycket tacksam att arbeta med. Liksom bra dramatiska texter är den som en väv av trådar. Ju mer man studerar den desto fler kopplingar finner man i texten, detaljer och teman som återkommer, perspektiv som lämnas och sedan återtas. Snabbt lägger man märke till hur det ena stycket leder till det andra vilket gör att tankegången är lätt att få tydlig för sig även när styckena vid första anblicken tycks beskriva olika saker. Mer eller mindre varje stycke innehåller en *ledtråd* till nästa. I Lagerlöfs text är dessa ledtrådar ofta mycket konkreta. Hittar jag bara dessa ledtrådar ger jag mig själv de impulser jag behöver för att leda berättelsen vidare.

... och i dess vida fickor förvarade han sina dyrbaraste ägodelar: den isärskruvade flöjten, den platta lomflaskan och notpennan.

Hans yrke var att skriva av noter, och om allt hade varit som i de gamla tiderna, skulle det inte ha fattats honom arbete...

I detta exempel avslutas beskrivningen av personens kläder med ”notpennan” vilket leder över till beskrivningen av hans yrke. I instuderingen var jag noggrann med att hitta dessa överbindningar. Effekten på röstarbetet blev att jag gav mig själv impulser att preparera nästa stycke. För att få texten sammanhängande är det viktigt att hitta preparationen inom texten för att inte varje stycke ska bli en nystart.

När jag lärde in texten arbetade jag hela tiden aktivt med rösten. Det innebar att jag talade texten i rummet i stället för att läsa in den tyst. När man talar texten riktat mot en fiktiv person, och samtidigt låter den möta rummets akustik, ger man sig själv möjlighet att möta den kroppsligt. Rodenburg förespråkar alltid högläsning när man lär in en text (1997, sid. 84). Man märker direkt vilka meningar som är längre och som därför kräver större preparation. Att tala texten hjälpte mig också att förstå texten med hela kroppen. När jag läste texten tyst märkte jag att det var lätt att bara använda sig av den intellektuella förståelsen ord för ord eller mening för mening. Inledningen av Lagerlöfs text är ett bra exempel:

EN AV DEM, som levde kavaljersliv på Ekeby, var den lille Ruster, som kunde transponera noter och spela flöjt. Han var av låg härkomst och fattig, utan hem och utan släkt. Det kom svåra tider för honom, då kavaljersskaran skingrades.

Här märkte jag att jag tenderade att dela på meningen efter ”Ruster” och andas där. Andningen var inget jag fäste mig vid men när jag gjorde det märkte jag att jag började lägga till ett ”han” innan fortsättningen. I exemplet kan det bero på att jag har att göra med en prosatext och inte en dramatisk text. Min uppdelning i kortare fraser hade att göra med en vilja att fånga uppmärksamheten och snabbt sätta scenen. Att på detta sätt formulera om texten genom att lägga till små ord, såsom ”han” i detta fall, är mycket vanligt och jag märkte det ofta hos mina elever. Det behöver inte prompt förändra innehållet men det säger något om vilken tankebild jag utgår ifrån.

### 5.1.2 Rummet

I min bearbetning av texten hade jag gjort om vissa delar av Lagerlöfs text till repliker. Som i följande stycke (ur ursprungstexten):

»Det är förbi med mig,» tänkte han. »Det är förbi med notskrivningen, det är förbi med flöjten. Ingen på jorden behöver mig, ingen har barmhärtighet med mig.»

Yrvädret snurrade och lekte, rev upp drivorna och vräkte ihop dem igen, tog en snöpelare i famnen och dansade utåt fältet, lyfte en flinga skyhögt och körde en annan ner i en grop. »Så är det, så är det,» sade den lille Ruster, »medan man dansar och far, är det lek, men när man skall ner i drivan, bäddas ner och gömmas, då är det bedrövelse och sorg.»

Jag formulerade om det till att Ruster beskriver det i stället:

Det är förbi med mig, det är förbi med notskrivningen, det är förbi med flöjten. Ingen på jorden behöver mig, ingen har medlidande med mig. Yrvädret snurrar och leker, river upp drivorna och vräker ihop dem igen, tar en snöpelare i famnen och dansar utåt fältet, lyfter en flinga skyhögt och kör en annan ner i en grop. Så är det, så är det, medan man dansar och far, är det lek, men när man skall ner i drivan, bäddas ner och gömmas, då är det bedrövelse och sorg.

Detta för att ge mig själv större frihet att vara *i Rusters kläder*, vara Ruster i stället för att beskriva honom.

Att jag bearbetade texten på detta sätt har att göra med att en dramatisk text ger skådespelaren fler ingångar att vara i texten som en situation istället för en beskrivning, att vara i det sceniska rummet. Jag var i mitt arbete ute efter en iscensättning snarare än en uppläsning. Genom att lägga beskrivningarna som repliker hos karaktärerna i berättelsen kunde jag framkalla en mer direkt scenisk närvaro.

När jag lyssnade på inspelningen av texten märkte jag att ofta delade upp meningarna i kortare fraser. Detta förekom oftare när jag var berättare än när jag gestaltade en av karaktärerna i berättelsen. Detta tror jag beror på ett slags osäkerhet som grundar sig i att jag inte riktigt lyckats gripa om hela meningarna. När jag hör det får jag känslan av att jag hackar upp för att försäkra mig om att publiken är med. Att det inte hände i lika stor utsträckning när jag gick in i berättelsens karaktärer skulle kunna bero på att *de* (karaktärerna) inte lika lätt hamnade i fällan att ta ansvar för publiken. De bidrog med ett slags hänsynslöshet som gjorde dem tydligare. Nu var detta premiärvisningen inför publik och det förvånar mig inte att ett dylikt hänsynstagande smyger in, men det säger något om mitt fokus som skådespelare.

Jag lade också märke till att vissa slutfall i meningarna nästan försvann, vilket var precis vad jag uppmärksammat mina elever på. Känslan blir att tankegången stannar upp och jag hör på inspelningen att jag behöver lägga på lite extra energi för att lyfta upp fortsättningen, och i efterhand knyta an till det föregående.

### 5.1.3 Närvaro i mötet

Jag valde att ha en musiker med på scenen i stället för att lägga in ljudeffekter, vilket var min första tanke i processen. Jag tillfrågade cellisten Lovisa Samuelsson. Det kändes fel att lägga in ljudspår som var förinspelade i och med att jag kände mig mer betjänt av ett levande samspel. På så vis fick jag tillgång till ett levande möte i stunden. Hon kunde förstärka de stämningar som gav mig berättelsens impulser. Här märker jag att rösten automatiskt följde med. Även när karaktärerna talade förhållandevis tyst fanns tankens klarhet och texten gick fram. När jag sedan skulle gestalta ett utbrott hos en av karaktärerna fick jag också hjälp av musiken. Mina skrik motiverades av den höjda sceniska energin och den konkreta ljudnivån vilket gjorde att rösten automatiskt gav mig det stöd jag behövde. Under övningarna var denna passage just en sådan där det tydligt märktes om jag hade tillräckligt på fötterna, om var tillräckligt preparerad. Hade jag inte det kändes utbrottet omotiverat och rösten forcerad.

När jag hade min första repetition med publik var det inför Lovisa, min musiker. Mötet med en annan människa underlättade oerhört i mitt sökande efter levande impulser. (Detta ser jag som ännu ett tecken på åhörarens betydelse i egenskap av generator för verkliga impulser.) I ett skede av samarbetet med Lovisa skulle jag göra en inspelning av texten. Här lade jag märke till hur mycket svårare det var att fylla pauserna med mening och liv. Inspelningen blev också kortare än när jag framförde texten *live*. Även då jag talade texten i ett öppet rum utan publik var det lättare att ha rummet med sig än när jag läste mot en mikrofon på tre decimeters avstånd.

## 5.2 Den goda i Sezuan

I arbetet med Brechts text fokuserade jag på vilka tankar och riktningar som ligger till grund för den. Jag såg den inte som en serie ord eller meningar utan en serie bilder eller tankar. Som Patsy Rodenburg skriver (1997, sid. 84): ”Lär in tanke för tanke snarare än mening för mening.” (egen övers.) Jag söker efter det som leder texten vidare. Texten skall bilda ett flöde och inte isolerade öar. Min tanke är att detta påverkar rösten på motsvarande sätt. Hackar jag upp texten så hackar också jag upp det energiflöde på vilket min röst vilar.

I arbetet med vissa av mina elever stötte jag på grundläggande svårigheter i röstarbetet och insåg att de skulle behöva en gedigen grundläggande talträning. I dessa fall var det ändå intressant att se hur arbetet med sceniska riktningar gav resultat.

I följande avsnitt kommer ni att möta mina elever utifrån fem områden som vi arbetade med. Utifrån 1) tolkningen och förståelsen av texten, 2) röstens beroende av den sceniska situationen, 3) karaktärerna och förändringar av talrösten, 4) andningen och preparationen och 5) hur man med fysisk rörelse kan få stödapparaten att fungera. Elevernas kommentarer är tagna ur deras enkätsvar.

### 5.2.1 Tankens klarhet

Med flera av eleverna handlade arbetet om ett slags djupare analys av texten. Det handlade om att få dem att förstå vad de sa, att få replikerna att bli uttryck för tankar i stället för att bara vara tomma ord. Här använde jag ofta Rodenburgs teknik att läsa *tanke för tanke* för att klargöra för eleven hur replikerna hängde ihop.

#### *A. Martin<sup>2</sup> hittar inte flödet i texten*

En av mina elever har ovanan att ligga väldigt lågt i sin talröst och får inte till något flöde i talet. Som åhörare upplever jag att hans röst aldrig lämnar honom och att kontakten mellan oss bryts. Hade jag haft honom som talelev under längre tid hade jag försökt få talet närmre sången (han är nämligen också sångare) för att på så sätt få honom att tala i ett högre, mer sjungande läge och tekniskt, klangligt binda ihop orden till ett flöde.

---

<sup>2</sup> Alla elevernas namn är fiktiva. Jag kallar dem Karl, Martin, Tova, Tilde, Britta, Jenny, Tina, Erik, Gustav, Frida, Olivia och Nils.

När jag nu träffar honom ett fåtal gånger instruerar jag honom att låta tanken i texten hänga ihop och leda vidare mellan meningarna. Texten är resonerande vilket innebär att tankarna spänner över flera meningar:

*”Kan man göra mer? Kan man vara mer osjälvisk? Finkänsligare? Mer vidsynt? En liten supé! Två själar finner varandra över blomstren på bordet, vita krysantemum ska det vara. Nej, här ska ingen utnyttja en olycklig situation, här ska ingen dra växlar på en annan människas besvikelse. Här ska erbjudas förståelse och hjälp, men nästan utan ens ett ord. Tacksamheten röjs kanske bara genom en blick, en blick som kan lova mer.”*

Eftersom han inte får rösten att klinga ut och bära vidare blir resultatet en upplevelse av att han *klipper av* tanken inför varje andning. När han klipper av märker jag att han blir stressad, vilket är en naturlig reaktion som hänger ihop med att han själv intellektuellt inser att tanken är ofullständig. Jag ber honom då att låta varje mening klinga ut, utan att stressa, men att inte stoppa tanken. Detta för att andningen också ska kunna arbeta organiskt. Först instruerar jag honom att rikta ut texten i det faktiska rum vi befinner oss i. Det handlar inte om volym så det räcker inte att 'tala ut'. Det handlar om konkret fysisk riktning så jag bad honom välja ut faktiska punkter i rummets andra ända för att få honom att mentalt fylla hela rummet och på så vis få ut rösten. Resultatet hos Martin blir en naturlig resning i kroppen när den förbereds att nå hela vägen. Utan att gå in på tekniken fungerar rösten bättre, men det är fortfarande inte tillräckligt för att få texten att flöda. Då instruerar jag honom att ge sig själv tid att konkret se *bilden* av det han talar om och att stanna kvar i den när han andas. Att han verkligen ser restaurangen, de två vid bordet, blommorna och blicken. Resultatet blir ett naturligt flöde och bilden klarnar även för mig som åhörare.

### *B. Nils kompenserar med volym*

Nils har en av de stora rollerna i pjäsen och har hamnat i fällan att lära in texten mekaniskt. Resultatet blir också en mekanisk röst vilket innebär att det blir svårt för Nils att komma i kontakt med sina organiska impulser. Han har en stark röst men volymen är också det enda han kommer i kontakt med. Jag uppmanar honom att inte rabbla texten utan att ge sig tid att upptäcka den på nytt genom att fokusera på de tankar och bilder som leder den vidare. Volymvanan sitter djupt och är svår att ta bort men när Nils är öppen för tankarna i texten kommer rösten ibland *av sig själv* och utan att vara forcerad.

### *C. Olivia lyckas inte hålla fraserna*

Olivia tappar bågarna i fraserna och måste pressa ut sista avslutningarna. Volym kan inte kompensera riktning. Olivia har inte svenska som modersmål vilket förstås är ett hinder i arbetet. Detta gör att förståelsen av de drivande tankarna i texten är ännu viktigare för henne att få klart för sig. Hennes andning blir för mig en signal på om hon är förberedd för tanken eller inte.

Något jag behövde påpeka för de allra flesta av mina elever var att de skulle låta den psykologiska energin ligga kvar i rummet, för att inte meningarnas ändelser skulle försvinna. Talet är bara ett fysiskt uttryck för min vilja att påverka på scenen och jag måste ligga kvar i min riktning även efter att orden är slut. Det jag vill min motspelare tar ju inte slut bara för att texten tar slut.

### 5.2.2 Texten är kopplad till situationen

När jag lär in en text påverkas det sätt på vilket jag memorerar den, av den situation jag är i. Jag kan till exempel minnas visuellt, i rader och stycken på papperet i mitt manus. När förutsättningarna sedan förändras, om jag till exempel repeterar utan papper, händer det ofta att delar av texten försvinner ur minnet på grund av att jag omedvetet förknippar dem med tillfället då jag lärde in den. Jag förknippar dem med en situation som inte längre är för handen. Detta hänger ihop med min närvaro och min uppmärksamhet och dessa två krävs nu istället av den sceniska situationen. I repetitionsarbetet benär skådespelaren ut sitt arbete moment för moment och en bra regi ger skådespelaren de impulser som föder texten och handlingen. I mötet med mina elever märkte jag att de ofta lärt in texten mekaniskt och därför hade svårt att minnas den.

#### *A. Tova stressas av textmängden.*

Tova har i arbetet svårt att se förbi det faktum att hon har mycket text att lära in. Stressen över detta blir lätt ett separat fokus. Det blir ett fokus som lägger krokben för henne i mötet med texten. Jag har uppfattningen att man måste vara i situationen när man läser. Man måste vara i texten tanke för tanke. Här instruerar jag henne att vara tydlig mot sig själv med vilken tanke det är som driver texten och när den tas över av nästa tanke. Detta blir ett slags stolpar i texten och avstamp för skådespelaren. När hon är i situationen visar det sig att hon är mottaglig för impulser från rummet och sin motspelare och texten blir på så vis ett uttryck för vad hon vill och inte en ledstång i det sceniska arbetet.

#### *B. Frida hittar inte energin*

När Frida talar försöker hon följa de instruktioner som hon fått av regissören. Problemet är att hon försöker göra som regissören sagt men utan att aktivt söka impulserna till det. Följden blir att hon blir trött i rösten när hon skriker, som hon blivit tillsagd angående en replik:

*”Vad ska jag leva på? Ni har ju tagit ifrån mig allt. Nu kramar ni sista droppen ur mig. Jag ska sätta mina barn utanför er dörr, blodsugare där.”*

Vi arbetar då med att bygga upp hennes tanke så att den förbereder henne för den energi hon kommer att behöva. Jag instruerar henne också att inte skrika mer än hon får impuls att göra. För att ”blodsugare” ska ha energin för ett skrik måste energin byggas upp redan från ”Vad ska jag leva av?”.

#### *C. Tilde får inte med sig kroppen*

Tilde har i arbetet lätt att hamna i ett för ljust register och behöver hjälp att få rösten att bottna i kroppen. Genom att instruera henne att inte stressa texten utan ge den tid och verkligen skicka den till sin motspelare går det bättre. Hon behöver också påminnas om att preparera så att hon tar hela rummet i besittning. Nu blir rösten färgrikare och mer grundad.

#### *D. Erik tittar i marken*

Erik talar med en mycket framåtriktad röst och tappar då sin bottenklang. Han har en tendens att fästa blicken i marken när han talar vilket påverkar hans hållning så att han drar fram huvudet. Jag uppmärksammar honom på det och instruerar honom att tala genom ryggen för att få med hela rummet. Det förstår han inte vad jag menar med så jag ber honom fästa blicken strax över ögonhöjd eller på medspelaren. Han lyfter då spontant huvudet och jag hör att han öppnar sig för en större klang.

### 5.2.3 Karaktär och dialekt

Något som hände flera av eleverna var att de hade en så tydlig bild av karaktären de skulle spela att de också försökte låta som de trodde att den lät. Precis som med dialekter kan det vara värdefullt att kunna tala med olika röster. Till exempel när man gestaltar olika åldrar. Såsom Rodenburg beskriver i sitt avsnitt om dialekter (2000, sid. 122-130) är detta ett område som kräver dels att man är långt kommen i arbetet med sin egen grundröst men också ett stort arbete med hur dialekten påverkar rösten. Risker är annars att jag låser rösten i min föreställning om hur den ska låta och att jag därför också låser tanken.

Flera av eleverna hade en tendens att fastna i ett visst sätt att säga sina repliker. Detta lade jag märke till när vi tog om samma text flera gånger. (Jag menar inte att det är förbjudet. Snarare kan det till slut vara ett tecken på att man förstått texten och får samma impulser varje gång.) Lättast var det att lägga märke till när det var en ren felbetoning. Jag såg det som ett tecken på att eleverna inte var riktigt närvarande utan bara rabblade en inlärd replik. Det var bara ord och man sa det bara. Då var det viktigt att söka de impulser som fick dem att säga det.

#### *A. Karl fastnar i betoningar*

Karl påverkas mycket av att han spelar flera roller och utgår från dessa karaktärer då han söker olika röster. Här upplever jag att det ligger riskabelt nära till hands att han låter bilderna av de olika karaktärerna låsa honom, så att karaktärerna inte kan utvecklas utifrån honom själv och undersökandet av deras respektive scener.

I arbetet med Karl är det viktigt att betona kontakten mellan skådespelarna, be dem vara tydliga mot varandra så att de ger varandra nya, eller snarare *färiska* impulser. Han hittar då spontant en färgrikare röst som han kan utgå ifrån i sitt sökande efter de olika karaktärerna.

Här är parallellen tydlig till när skådespelare måste förändra sin privata dialekt för att tala scensvenska. Det är ju också ett sätt att medvetet göra om sin röst och kräver ett lika stort och medvetet arbete.

#### *B. Tina försöker tala rikssvenska*

I arbetet med tal på scen finns en strävan att hitta en rikssvenska, eller låt oss säga *scensvenska*. En av mina elever är från Skåne och talar därför skånska privat. Skånskan ligger, åtminstone för henne ganska långt bak i halsen. Sedan hon började spela teater har hon försökt hitta en scensvenska. För att få till det har hon hamnat för långt fram i munnen när hon talar scensvenska pga. att hon hade bilden av att det var där tydligheten satt. Detta har bidragit till att hon skjuter fram huvudet och stänger av sin kroppsliga klang. Jag instruerar henne att inte se talenergin som gående från munnen rakt ut, utan genom hennes rygg via rummet till motspelaren. Detta får rösten att placera sig mer naturligt i mitten av munnen, hon skjuter inte fram nacken och får mer kontakt med sin kropp. Jag hör också att texten blir tydligare.

”I sången känns det så självklart och det är konstigt att jag inte riktigt har jobbat på samma sätt med rösten i teatern. Tyvärr ramlar den fokuseringen bort, då man brottas med annat som t.ex. dialekter eller annat.” (Tina)



### 5.2.4 Övning 1: *Andas i hela rummet*

En övning som jag lånade från Patsy Rodenburg var att andas i rummet. Jag instruerade mina elever att hålla handen framför ansiktet och andas ut med fokus på den. Sedan på samma sätt med armen utsträckt. Sedan med fokus mot en punkt på väggen och så slutligen en punkt på andra sidan gatan. Jag bad dem reflektera över hur de upplevde skillnaden och de konstaterade att med avståndet ökade behovet av energi och preparation. Detta var en övning för att de skulle känna i kroppen vad som krävdes för att nå ut. Man måste alltid ha rummet med sig för att de längst bak i salongen ska höra. Även om man står nära sin motspelare. Efter denna övning kunde jag påminna dem i textarbetet om att hela tiden ha rummet med sig.

”Det känns /.../ mera behagligt i halsen, blir inte ansträngt oavsett vilken volym...” (Frida)

”Jag tänkte att jag skulle försöka nå alla hörn i rummet, och genom det kom stödet nästan automatiskt.” (Tova)

”Jag blir /.../ inte lika ansträngd och trött när jag låter rummet hjälpa mig fast jag ökar både i styrka, volym och intensitet.” (Tina)

### 5.2.5 Övning 2: *Väggen som stöd*

Med Nils gör jag en övning som jag lärt mig från Rodenburg (Hon kallar den *The Push*, 1997, sid. 34). Nils ska i en scen halvligga och tala och har då svårt att få stödapparaten att fungera. Jag instruerar honom att trycka handflatorna mot golvet. När han *hänger* statiskt på ena armbågen fungerade det inte men när han får ett dynamiskt tryck mot golvet med händerna kopplas stödet på automatiskt och rösten bottnar.

Den övning jag gjorde med Nils när han tryckte händerna mot golvet var en utveckling av en av Rodenburgs övningar. En övning som jag gjorde med dem alla. Jag instruerade dem att medan de talade trycka med händerna mot en vägg. Inte hårdare än att andningen löpte fritt och inte blev pressad. På så sätt fick jag dem att uppleva sitt stöd i aktivitet. Muskulaturen var redan aktiverad av kroppsarbetet. Den här övningen visade sig också vara väldigt nyttig för dem som tenderade att pressa rösten i starten av sina fraser. När de använde väggen hittade de en mjukare start. I övningen bad jag dem säga en mening med väggen som hjälp och att sedan säga samma mening igen utan vägg fast med strävan att behålla samma kroppsaktivitet. När de lyckades blev inte bara stödet mer aktivt och starterna mjukare utan också rösten mottagligare för impulser.

#### *Gustav är inte mottaglig för impulser*

Gustav har bestämt sig, innan scenen startar, för vad som ska hända och försöker uppfylla det. Han talar med en metallisk klang som får mig att uppleva honom som spänd. Jag instruerar honom att ta det möte han får i stunden för att han inte ska stänga av sina naturliga impulser. De impulser som utgår från närvaron här och nu. För Gustav fungerar väggövningen som ett sätt att komma ifrån sin metalliska klang, och det motspel han ger med sin röst upplevs som mera levande. Det hjälper honom också att tala med medvetenhet om hela rummet utan att prestera volym.

”Jag upplever att rösten blir större, mer fyllig och inte lika hård/metallisk. Dessutom behöver jag inte använda lika mycket /.../ kraft för att rösten ska höras.” (Gustav)

### 5.3 Enkät svar

Efter att ha arbetat med eleverna gav jag dem en enkät där jag ställde frågor dels kring deras upplevelse av vårt arbete men också kring deras hur de upplever och använder sin röst i teaterarbetet. Alla eleverna lämnade in skriftliga svar på frågorna. Eftersom frågorna var resonerande och antalet elever förhållandevis litet valde jag att inte göra en kvantitativ sammanställning. Jag kommer i stället att i följande avsnitt lyfta fram delar av de svar som på tydligaste sätt anknyter till det jag studerat. På så sätt hanterar jag även denna del som en fallstudie med sina specifika förutsättningar och avgränsningar.

#### Fråga 1

*Vi har arbetat med att få talet att engagera åhöraren.*

Fråga 1.

a) På vilka sätt upplever du att din talröst påverkas – negativt och positivt – av att ha publik? Jämför gärna mellan när du arbetat med texten ensam och när du arbetat i klassrummet!

b) Har du utvecklat olika sätt att förhålla dig till det, och i så fall vilka? Ge gärna exempel utifrån Den goda i Sezuan (där publiken varit Eva, jag och klassen)!

När det finns publik ”... så kan publikens närvaro tagga en, väcka kroppen och göra rösten mer närvarande” (Tina). Många av eleverna använder ordet *taggad* och jag kopplar det till den ökade energin i rummet. I publikens närvaro upplever vi en annan energi och det är väldigt viktigt att vi dels kan förbereda oss för den så att vi inte blir osäkra, men också att vi lär oss omsätta den i vårt arbete.

Energien i sig är en tillgång även om den, innan vi lärt oss att hantera den, lätt kan ge upphov till nervositet. ”Publik kan framkalla nervositet vilket kan göra rösten oförankrad och darrig.” (Britta) ”Det är då lätt för rösten att skena iväg, och inte användas på det sätt man förberett...” (Karl) Rösten är på gott och ont ett så känsligt instrument att minsta förändring kommer att märkas. För rutinerade skådespelare är grundtekniken så trygg att de inte störs av dessa små naturliga förändringar men den ovane känner dem direkt och kan lätt bli hämmad.

Publikens närvaro är naturligtvis en central ingrediens i teatern. Dels finns det rent konkret en åhörare som ska höra vad vi säger på scenen men det är också ett tillfälle då skådespelaren möter sig själv och sitt arbete offentligt. Känslan infinner sig av att redovisa det man förberett på repetitionen. På motsvarande sätt är det lätt att på repetitionen vilja redovisa för regissör och medspelare att man arbetat med texten och förstått den. Att det uppstår spänningar är inte konstigt eftersom arbetet med att finna sin karaktär och förstå sig på den sceniska situationen innebär att förändra hela sin gestalt – röst, rörelsemönster och inte minst tankar. Förändringarna kan vara väl så små men ändå essentiella. Peter Brook skriver (1968, sid. 103): ”I början av en repetitionstid är skådespelarna raka motsatsen till de idealiska avspända människor de skulle vilja vara.”

## Fråga 2

*Vi har jobbat med rummet och medvetenheten om det.*

Fråga 2.

På vilka sätt upplever du att detta påverkat din talröst?

Ge gärna exempel på hur tankarna om rummet påverkat ditt arbete med pjästexten!

Här blev det väldigt tydligt hur eleverna mötte rummets krav. ”... det handlar om energi och inte bara volym...” (Tilde) Här var det också till stor glädje att vara fler i rummet så att de fick höra varandra. Vi arbetade med olika punkter att fokusera talet mot, som en utveckling av övningen att andas i rummet. ”Rummet fylldes bättre av talet då avståndspunkten sattes längre bort...” (Britta) Med ”avståndspunkten” syftar Britta till punkten hon fokuserar mot.

Tankarna om rummet verkade vara det som var lättast för mina elever att förstå. Att i rummets storlek hämta sin energi och riktning gav direkt effekt i rösterna.

## Fråga 3

*Vi har arbetat med tolkningen av texten.*

*Undersökt bl. a. Hur den ena tanken leder till den andra.*

Fråga 3.

a) Hur upplever du att det har påverkat din förståelse av Brechts text och situationerna i pjäsen? Ge gärna exempel ur texten!

b) Kan du dra nytta av detta arbete som artist, och i så fall på vilka sätt?

c) Hur upplever du att arbetet med tolkning och textförståelse, i samband med Brechts Den goda i Sezuan, har påverkat din talröst?

Förståelsen av texten märkte jag var något jag alls inte kunde ta för given.

”... man måste rensa bland orden för att analysera vad man egentligen vill säga med repliken. Sedan kan man binda över så att energin täcker hela repliken och fortsätter. T.ex. *’Vårt sökande har inte gått så bra. Här och där har vi funnit lovande försök, glädjande föresatser, flera höga principer. Men av allt det här får vi knappt ihop till så mycket som en enda god mänska.*’ Det understrukna hade varit nog men därför är det viktigt att binda över.” (Tilde)

Här har Tilde förstått något som jag ofta behövde påpeka för mina elever och som har att göra med hur man läser in texten. Om man ser hela tankar eller mening för mening.

På fråga b var det flera av eleverna som gjorde kopplingen mellan sång och teater. ”Att fokusera på de viktigaste orden i varje mening i en text eller låt, för att få fram det man vill ha sagt på klaraste sätt.” (Karl)

När det gällde vårt arbete med förståelsen av texten var det tydligt att vi uppmärksammade den enskildes vanor. Hur man andas, betonar och riktar sina repliker.

#### Fråga 4

”Fråga 4.

På vilka sätt upplever du att de sceniska instruktioner du fått i pjäsarbetet hjälpt dig att hantera din talröst? Ge gärna konkreta exempel!”

I efterhand inser jag att denna fråga var formulerad på så sätt att jag förutsatte att de sceniska instruktionerna var till hjälp vilket inte alltid var fallet.

”Naturligheten och den avslappnade styrkan som kan hittas i rösten känns lättare för mig att få fram då jag har en fysisk aktivitet att jobba med under repliken.” (Britta)

”... riktningarna bli tydligare och enklare, och med hjälp av dem kommer rösten fram bättre och jag får en bättre förståelse för det jag säger.” (Frida)

Något som blev tydligt var också svårigheten med olika fokus på en gång. ”Det har varit svårt att arbeta med scenerierna och att tänka på talrösten samtidigt...” (Tova) ”Sceniska instruktioner /.../ kan också bli ett motstånd och göra att jag tappar koncentrationen på min talröst.” (Tina) Det tror jag är en bra lärdom för både mig själv och eleverna. Dels är det viktigt att vara medveten om hur många delar som till slut ska fungera ihop, men det är också viktigt att inse att när man lärt sig tal på en lektion och teater på en annan är det lätt att fastna i känslan av att det är två världar som kräver mitt fokus, och att det är viktigt att arbeta ihop dessa till en enhet redan från början. Där tror jag att det blir lättare om röstläraren använder ett sceniskt anpassat språk och inte enbart ett rösttekniskt.

Här ville jag veta om det fanns en positiv växelverkan mellan det sceniska arbetet och arbetet med rösten eller om det upplevdes som en konflikt. Jag hade själv utgått från ett sceniskt språk i mina instruktioner men eftersom de visste att de träffade mig för att arbeta med rösten så upplevde de inte instruktionerna som sceniska utan refererade ofta till den regi de fått. Återigen ett uttryck för att det fokus man har avgör vad man tar till sig.

## 6. Slutdiskussion och resultat

Det konstnärliga resultatet av mitt arbete blev den gestaltning av *En julgäst* som jag framförde på Artisten i Göteborg den 18e december 2008 som jag refererar till i avsnitt 5.1 och som bifogas på CD. Den pedagogiska delen resulterade i elevernas röstanvändning i *Den goda i Sezuan*, som framfördes på Dansforum med premiär den 23e januari 2009, men också i de enkätsvar som jag gått igenom i avsnitt 5.3.

Arbetet som helhet bekräftar mina tankar om hur rösten påverkas av det sceniska arbetet. Detta sammanfattar och diskuterar jag utifrån följande fem områden:

- 1) Rösten är intimt förknippad med min handling på scenen och min medvetenhet om denna.
- 2) Om tankegången är klar är det lättare att få rösten att fungera.
- 3) I ett pedagogiskt arbete behövs det lång tid för att eleverna själva ska kunna omsätta och formulera vad de lärt sig.
- 4) Andningen är en viktig signalbärare när jag lyssnar till mina elever men också när jag arbetar själv.
- 5) Att stå på en scen kräver mod för att verkligen använda sig själv och sin egen röst.

### 6.1 Rösten och handlingen

Det har i arbetet varit väldigt tydligt att viljan att leverera texten ibland har ställt sig i vägen för kontakten med innehållet. Det hände både mig och mina elever att vi forcerade textens framfart utan att värna om vår närvaro i situationen.

I de berättande partierna av *En julgäst* märkte jag t.ex. att min vilja till kontakt med publiken ibland tog över, på bekostnad av min kontakt med textens innehåll. I de fall texten var i form av repliker hos karaktärerna var handlingen lättare att definiera och den fällan lättare att undvika. Jag lyssnade mindre till mig själv, lät rösten tillhöra berättelsen och låta som den gjorde.

I arbetet med mina elever var den fysiska rörelsen ofta nyckeln till att få dem att koppla rösten till sin kropp. Genom att ge rösten fysiska impulser blev den mer klangrik och levande. Här är andningen och preparationen centrala moment.

Först och främst är det viktigt att lära in texten medveten om den sceniska situation som kommer. Att läsa högt och riktat. Försäkra sig om att man förstår vad man säger. Finns det flera tolkningar – red ut dem för dig själv och välj sedan vilken du provar på scenen. *Tala aldrig i allmänhet!* skulle Stanislavskij ha sagt.

Var alltid uppvärmd och förberedd inför det sceniska arbetet!

Använd din egen andning som signal på hur du reagerar och se till att den är fri och djup så att du är mottaglig och preparerad.

## 6.2 Impulser ur tanken

Från att vara en abstrakt bild har det under arbetets gång blivit mycket tydligt att orden är en konkretion av tanken. När tankegången är klar får varje ord en självklar impuls och rösten förbereds automatiskt för frasens längd och riktning.

Genom att jag instruerade mina elever med att ställa frågor, på Sokratiskt vis, istället för att påpeka de brister jag hör i deras röst användning, kunde jag leda deras röster in i en naturlig anpassning. Dessa frågor kan jag naturligtvis även ställa till mig själv i mitt eget arbete.

*Frågor relaterade till rummet:*

Vem talar du till – dig själv, din motspelare eller publiken? På så vis kan jag få eleven att förtydliga replikens riktning vilket öppnar för impulser från den som reagerar.

*Frågor relaterade till tanken:*

Vad vill du med repliken? Hur vill du påverka din motspelare? Vilka ord är betydelsefulla? Vilket rum befinner du dig i? Här kan jag genom att reda ut tanken hjälpa eleven att tillgängliggöra de impulser som kommer av tankens klarhet.

## 6.3 Som man ropar i skogen får man svar

När jag fick svaren på min enkät märkte jag att de flesta av eleverna svarat med fokus på det sceniska arbetet, och inte på dess konkreta effekter på röstarbetet, trots att frågorna var ställda så. Först blev jag besviken och funderade på om jag ställt fel frågor. Efteråt tänker jag att det är en naturlig följd av att jag hade valt ett sceniskt tilltal under lektionerna, och på så vis helt i linje med vad jag var ute efter. Som iakttagelse är det dock relevant att inse att det hade behövts en avsevärt mycket längre process för att de nyvunna erfarenheterna skulle kunna omsättas, abstraheras och formuleras i ord. Det har att göra med den indirekta erfarenheten. Molander talar om *tyst kunskap*. ”Sådan kunskap som tillägnas genom praktik och som inte formuleras fullständigt.” (Molander, 1996, Sid. 36) Jag valde att arbeta med utgångspunkt i det sceniska arbetet för att se om det kunde leda till en bra röst användning. Jag ville inte att eleverna skulle fokusera på att lyssna och känna sin egen röst utan att de i första hand skulle låta den arbeta själv. När de lyssnade på varandra hörde de skillnad men när de arbetade själva ville jag att de skulle uppmärksamma om de kände sig fria i sitt sceniska arbete. Jag kan även med mig själv märka att min intellektuella iver att formulera mig kan bli ett hinder i det praktiska arbetet. Jag luras tro att jag kan tänka mig till de kunskaper som jag i själva verket först kan få genom praktiskt handlande.

Jag tror att detta arbete, som komplement till den grundläggande röstträningen, kan bidra med den *tysta kunskap*, den indirekta erfarenhet, som har att göra med den konkreta upplevelsen av närvaro på scenen och i stunden.

## 6.4 Andningen som signalbärare

När Britta talar har hon lätt att aktivera musklerna i nacken. Jag ser att hon deformerar sin hållning. Efter en stund märker jag att det hänger ihop med att hon låser andningen innan hon börjar tala. Hon andas in som hon ska och preparerar kroppen men precis innan hon börjar tala stänger hon luftflödet och då svarar nackmusklerna med att dra ihop sig. Flera av eleverna gör på liknande sätt och effekten blir att preparationen är omintetgjord och den rörelse och kraft de satt igång övergår i spänning. Istället för att använda den aktivitet och öppenhet som preparationen syftat till så låser de sig.

Jag fick intrycket av att de *tittade efter pirayor innan de hoppade i vattnet* precis innan de skulle säga sin replik. Som om de kände behov av att skydda sig. Låsningen och spänningen kände jag av instinktivt och jag insåg att det hade att göra med osäkerhet. Britta visste inte vad som skulle hända om hon bara släppte ut repliken. Detta behov av kontroll är lätt att förstå och jag lade även märke till det hos mig själv när jag lyssnade till min gestaltning. Jag tror också att det hänger ihop med att det är ett effektivt sätt att bekräfta kontakten med åhörarna. Det är bara det att risken är stor att de då bara får kontakt med min privata spänning och inte karaktärens liv.

Något jag lagt märke till i både arbetet med mig själv och mina elever är att andningen är en bra signal på om man är med texten. I själva verket en bra signal på många saker. Tempo, emotion, avspänning mm. För publiken är andningen en signal som tolkas instinktivt. I andningen är skådespelaren alltid naken på så vis att det inte finns någon intellektuell barriär att gömma sig bakom. Texten är en sådan barriär om man vill gömma sig. Om jag inte förstår vad jag säger är jag inte med texten och tenderar att gömma mig bakom den. Här är andningen också en nyckel för skådespelaren. En fri andning kan ge ett fritt textflöde samtidigt som den är ett tecken på detsamma. Andningen var något som fick allt större del i mitt arbete, med både elever och mig själv, ju mer jag fördjupade mig i processen.

Hur jag andas är så intimt förknippat med hur jag *mår*. Det är också en väldigt tydlig signal som jag märker att jag instinktivt läser av, både hos mig själv och hos andra. Andningen är central som återhämtning men också som preparation. Det är i andningen som jag ger mig själv tillgång till min kropp. Både mitt stöd och mina impulser. Den är ett konkret verktyg på scenen.

”... du kan också rätta till en scen som spårat ur. /.../ många gånger handlar det helt enkelt om att inte vara i nuet, i kontakt med din andning. Så stanna upp och ta det där andetaget. Känn beredskapen. Publiken kommer inte att märka något och du kan ha räddat hela scenen”. (Rodenburg, 1997, sid. 177, egen övers.)

## 6.5 Modet att närvara

”Dålig teater är alltid plågsam. Och genant, tråkig, förolämpande för både skådespelare och åskådare. Dömda att uthärda varandra i samma lokal.”  
(Josephson, 1989, sid. 38)

Att stå på en scen inför andra är förknippat med mycket hög press och en stark vilja att bli omtyckt. I arbetet med en föreställning går alla skådespelare igenom perioder av tvivel på om det man gör blir bra eller inte. Bertil Sandberg sade en gång till mig ”Där ser du! Du kan ju! Nu är det bara modet som saknas.” Jag tror att det handlar väldigt mycket om ha modet att vara närvarande på scenen och i arbetet. Att ta med sig själv in på scenen kan kännas som att ta med en hund eller ett litet barn – man vet aldrig vad de ska ta sig till. Och det känns omöjligt att ha kontroll över. Här gömmer sig, tror jag, en av anledningarna till varför många av eleverna snabbt ville gå in i karaktären och *göra som den*. De lutar helt enkelt mer på karaktären än på sig själva. Som om karaktären i sig gör att *jag* själv slipper ta ansvar. De slutar att handla. Men närvaron är en följd av handlandet på scenen.

”*Vi har inte riktigt modet att leva i det ögonblick vi talar*”, som jag tidigare citerade Berry. Att verkligen arbeta med sig själv och sin egen röst är ett känsligt projekt som ofta innebär att man misslyckas många gånger innan man hittar sitt eget uttryck. Det ställer höga krav på både skådespelare, regissör och repetitions klimat. Att lyckas fullt ut är kanske inte ens möjligt. En utopi som kanske inte ens är önskvärd. Den polske regissören Jerzy Grotowski repade flera år inför en uppsättning och krävde full hängivenhet av sina skådespelare. Det är intressant som experiment, och har bidragit med erfarenheter till teaterhistorien som skulle ha varit svåra att få annars, men det är långt ifrån den verklighet de flesta skådespelare lever i.

Själv kan jag känna igen mig i en scenisk mardröm där publiken helt plötsligt avbryter och säger:

”*Men, där är ju Tore! Varför spelar han inte teater?*”  
*Nej, hellre då gömma sig i en karaktär som förvisso är falsk och kanske dåligt spelad, men det är i alla fall inte jag.*

Men jag tror inte på den mardrömmen.

Att utbilda sig till skådespelare är väldigt krävande och en stor del av det man vinner är en rejäl portion självkänedom. Jag har flera gånger blivit förvånad över att skådespelareleverna på HSM varit så unga. Någoting i deras utstrålning säger mig att *de har varit med om ett och annat*. Jag avser inte att spåda på någon mystik kring skådespelaryrket, men jag är övertygad om att man påverkas mycket av att hela tiden arbeta med att gestalta. Man arbetar med sig själv som verktyg och hela tiden möter man sitt eget uttryck. Som skådespelare försätter jag mig själv i handling för att efteråt kunna säga: ”Det där behåller jag. Det där ändrar jag.” Att få skådespelareleven att lita på sig själv, sitt eget uttryck och sitt eget omdöme är av största vikt.

Att lita på min egen kropp, mina egna impulser är en förutsättning för att vara närvarande. Det är det sätt jag har att ge teatern det som bara jag kan ge den – mig själv.



## Eftertanke

Kanske att hela mitt arbete vilar på fåfång grund. Jag har i alla mina iakttagelser och reflektioner förutsatt en konstnärlig strävan. Att den som talar drivs av en vilja att skapa magi, liv. Jag vill själv fly så fort jag märker att jag ägnar mig åt kosmetisk vältalighet. Peter Brook avslutar sin bok *Den Tomma Spelplatsen* (1969) med några tankar om teaterns grundläggande beståndsdelar. De som ger teatern en roll som ögonblickets konst. Sist nämner han det franska ordet *assistance* som en beskrivning av den deltagande åskådaren. Den åskådare som inte tittar på teater som om det vore film oberoende av honom utan som är medskapare.

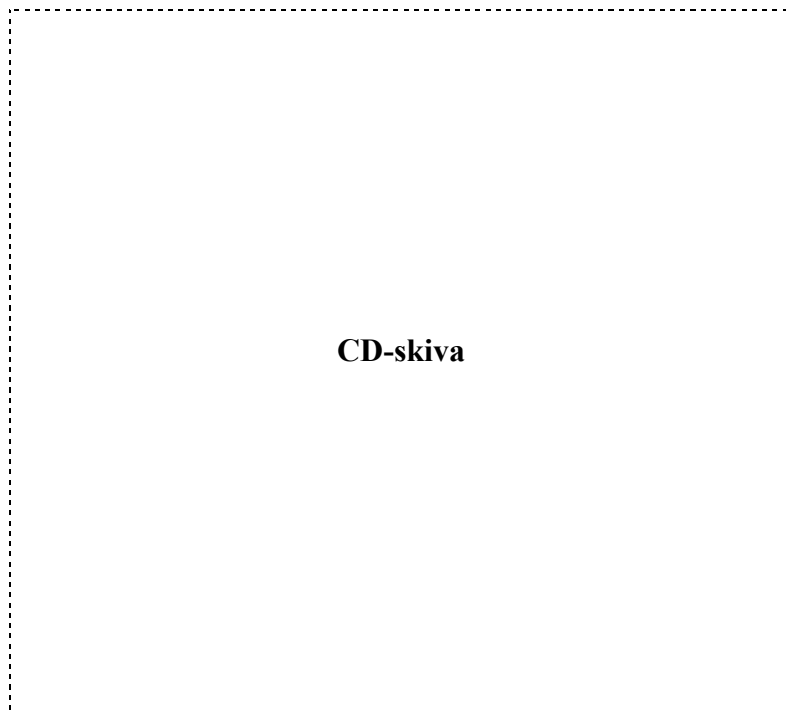
På så sätt riktar sig mina tankar - kring skådespelaren, teater- eller röstläraren, regissören och publiken - till den som vill gå in i ett skapande tomrum för att se eller höra något födas som sedan upplöses i intet.

Den lärare eller regissör som inte är intresserad av förmedlandet av ett innehåll, som inte vill eller vågar öppna för ett levande möte, utan bara vill glänsa med sin egen kunskap och upphöjda position, är kanske heller inte intresserad av vad som sedan händer mellan skådespelaren och publiken. Inte på annat sätt än att få beröm för att eleven eller skådespelaren agerade vackert eller välskolat.

Den som däremot arbetar för att skådespelaren ska blomma som konstnär, och skapa något utifrån sig själv och i mötet med en publik, måste inse att den kunskap som växer fram hos eleven inte går att göra anspråk på.

Den är odefinierbar, bångstyrig och fri!

**Bilaga 1 – ljudupptagning från 'En julgäst' på Artisten 081218**



## Bilaga 2 – enkäten

Hej!

Tack för att jag fått jobba med dig i mitt examensarbete med *Den goda i Sezuan* och talrösten!

Som avslutning ber jag dig svara på några frågor kring hur du upplever din röst och ditt arbete. Med din tillåtelse kommer jag eventuellt att referera (anonymt) till dina svar och ber dig därför vara så utförlig som möjligt.

*Vi har arbetat med att få talet att engagera åhöraren.*

### Fråga 1.

a) På vilka sätt upplever du att din talröst påverkas – negativt och positivt – av att ha publik? Jämför gärna mellan när du arbetat med texten ensam och när du arbetat i klassrummet!

b) Har du utvecklat olika sätt att förhålla dig till det, och i så fall vilka? Ge gärna exempel utifrån *Den goda i Sezuan* (där publiken varit Eva, jag och klassen)!

*Vi har jobbat med rummet och medvetenheten om det.*

### Fråga 2.

På vilka sätt upplever du att detta påverkat din talröst?

Ge gärna exempel på hur tankarna om med rummet påverkat ditt arbete med pjästexten!

*Vi har arbetat med tolkningen av texten.*

*Undersökt bl. a. Hur den ena tanken leder till den andra.*

### Fråga 3.

a) Hur upplever du att det har påverkat din förståelse av Brechts text och situationerna i pjäsen? Ge gärna exempel ur texten!

b) Kan du dra nytta av detta arbete som artist, och i så fall på vilka sätt?

c) Hur upplever du att arbetet med tolkning och textförståelse, i samband med Brechts *Den goda i Sezuan*, har påverkat din talröst?

### Fråga 4.

På vilka sätt upplever du att de sceniska instruktioner du fått i pjäsarbetet hjälpt dig att hantera din talröst? Ge gärna konkreta exempel!

Godkänner du att jag använder mig av dina svar i mitt skriftliga arbete?

(kryssa för ja/nej)

Ja

Nej

Namn \_\_\_\_\_

Mvh Tore Norrby

## Källförteckning

- Berry, C. (1992). *The Actor and the Text* (rev upplaga). London: Virgin Books
- Berry, C. (1973). *Voice and the Actor*. New York: Macmillan Publishing Company
- Brecht, B. (1975). *Om teater* (B. Edfelt, övers.) Stockholm: Pan/Nordstedts. (Originalt publicerat 1963-64)
- Brecht, B. (1968). *Den goda människan från Sezuan* (ur *Fem dramer*, red. H. Grevenius, övers. C. Berg). Stockholm: Bonniers (Originalt publicerat 1957, uruppförande 1943)
- Brook, P. (1969). *Den tomma spelplatsen* (A. Dahl och L. Zern, övers.). Stockholm: Pan/Nordstedts. (Originalt publicerat 1968)
- Josephson, E. (1989). *Rollen*. Stockholm: Brombergs
- Lagerlöf, S. (1894). *En julgäst* (ur *Osynliga länkar – berättelser*). Stockholm: Bonniers
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling* (2:a rev upplagan). Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB
- Rodenburg, P. (1997). *The Actor Speaks - Voice and the Performer*. UK: Methuen Drama
- Stanislavskij, K. (1977). *Skådespelarens arbete med sig själv* (M. Benkov, övers.). Stockholm: Rabén & Sjögren. (Originalt publicerat 1937)