



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Scenisk vitalitet

En relationell ingång i skådespelarkonsten

Johan Svensson

Självständigt arbete (examensarbete)
inom Konstnärligt masterprogram i teater, fördjupat skådespeleri
Vårterminen 2018

Självständigt arbete (examensarbete), 60 högskolepoäng
Konstnärligt masterprogram i teater, fördjupat skådespeleri
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2018

FÖRFATTARE *Johan Svensson*

ARBETETS RUBRIK *Scenisk vitalitet. En relationell ingång i skådespelarkonsten.*

ARBETETS TITEL PÅ ENGELSKA *Performance Vitality. A Relational Approach to the Art of Acting.*

HANDLEDARE *Universitetslektor Anne Södergren*

EXAMINATOR *Universitetslektor Mia Höglund Melin*

BIHANDLEDARE *Monica Wilderoth*
Emil Roos Lindberg

SAMMANFATTNING

I mitt masterprojekt har jag undersökt hur jag som skådespelare med olika strategier aktivt kan sträva efter en bärande livskraft i mitt sceniska arbete, en scenisk vitalitet. Med en stark betoning på det relationella i skådespelarkonsten utgår jag från element såsom medveten närvaro, sårbarhet och emotionellt risktagande. Undersökningen har framför allt skett genom arbetet med ett sceniskt verk, en bearbetning av William Shakespeares *Richard III*, där de metodiska beståndsdelarna applicerats.

NYCKELORD

Teater, scenkonst, skådespeleri, skådespelarmetod, skådespelarkonst, vitalitet, relation, relationell, gestaltterapi, medveten närvaro, sårbarhet, kontakt, samspel.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Först.	5
Pustar ut – en händelsereflektion	6
INTRODUKTION	7
I UPPTAKTER OCH UPPTÄCKTER	10
<i>Inledning</i>	10
<i>Fortsättning</i>	11
Kontakt – en händelsereflektion	13
<i>Titus Andronicus</i>	15
<i>SPECT scenkonst</i>	15
II SCENISK VITALITET	18
<i>I tanken</i>	18
<i>Scendöden och Formulär 1:A</i>	18
Gubbe – en händelsereflektion	19
<i>Min undersökning – några utgångspunkter</i>	20
<i>Begrepp i min undersökning</i>	20
<i>Scenisk vitalitet</i>	21
<i>Existentiell grund: Mötet</i>	22
<i>En relationell ingång i skådespelarkonsten</i>	23
Nyckelkomponenter	23
<i>Emotionellt risktagande och sårbarhet</i>	23
<i>Faser och utblickar</i>	24
<i>I praktiken</i>	26
<i>Mekanismer i arbetsättet</i>	26
<i>Svara an</i>	26
<i>Medveten närvaro</i>	28
<i>Interiör observation</i>	28
<i>Fördjupad kontakt genom ögonkontakt</i>	29
<i>Kroppen, rörelse och dans</i>	29
<i>Exempel på övning</i>	30
<i>Exempel ur arbete med filmprojekt</i>	31
<i>Struktur kring skådespelarens arbete</i>	34
<i>Ramar</i>	34
<i>Fiktionsram</i>	34
<i>Exempel: patientsimulering</i>	34
<i>I verkligheten</i>	35
<i>I fiktionen – fiktionsram</i>	36
<i>Situationsram</i>	36
<i>Exempel: situationsram</i>	36

<i>Karaktärsram</i>	37
<i>Innanför ramarna: Medvetenhet i flera nivåer</i>	37
<i>Innanför ramarna: Naturlig respons</i>	37
<i>Att göra plats för Ovissheten</i>	38
Vi – en händelsereflektion	40
III SKAVANK // RICHARD III	41
– OM ARBETET MED ETT SCENISKT VERK	
<i>Drömroll</i>	41
<i>Om teater</i>	42
<i>Rebus</i>	42
<i>Projektionsyta</i>	43
<i>Föreställningen</i>	44
<i>Förarbete</i>	44
<i>Manusarbete</i>	44
<i>Idéer och teman</i>	45
<i>Att ta in livet</i>	46
<i>Rummet</i>	47
<i>Det multimodala</i>	48
<i>Medverkande</i>	48
<i>Preparation och process</i>	49
<i>Incheckning och utcheckning</i>	49
<i>Om tid</i>	50
<i>Att börja</i>	51
<i>Interiört arbete, kontakt, text och rörelse</i>	52
<i>Den sceniska gestaltningen</i>	53
<i>The Wooing of Lady Anne</i>	55
<i>Föreställningen under huden – kompletterande urval</i>	56
<i>Till sist</i>	57
IV FRAGMENT	58
Processdagbok Skavank	59
Anteckningar	65
A difficulty in my work	67
Manifest 2017	68
No 2	69
Sammanfattning	70
Tack	70
Källor	71

FÖRST.

Det här är ett avtryck
just nu.

Anteckningar ur en praktik
under utveckling.

Skrivet av en som är på väg.

Skänkerna är inbjudna.

John

Logeplats
Schildknechtteatern, Artisten
1 mars 2018, kl 13.45

PUSTAR UT.

Jag dimper ner på den nötta trästolen framför spegeln.
På bordet framför mig ligger en sprucken vattenmelon på en
skrynklig plastpåse brevid ett nött manus. Det är varmt i kroppen,
småsvettigt och klibbigt. Andningen fortfarande engagerad.

Inombords rusar energierna. Nyss har jag spelat min sista
föreställning av "Skavank // Richard III" och därefter tagit emot
publiken i kortare och längre möten på scengolvet. Glädjen är stark
och berusande: över föreställningens möte och över att få något
tillbaka i form av blickar, ord, kramar och tack i mötena efteråt,
att ha fått dela ett par ord om vad vi varit med om tillsammans.

Jag hittar min blå vattenflaska, höjer den och dricker med det
välbekanta sörplande ljudet från munstycket. Sänker den igen,
pustar ut och möter min blick i spegeln.

Men... Det var ju något jag höll på med...
Något jag skulle tänka på...
Det där med... scenisk vitalitet, metod... men...
hade jag glömt allt det och bara...

... s p e l a t t e a t e r . . . ?

* * *

INTRODUKTION

Det som här presenteras är en enskild skådespelares konstnärliga praktik. Det är också ett arbetssätt och en uppsättning metodkomponenter som utforskas genom en relationell ingång i skådespelarkonsten. Det sker i sökandet och i strävan efter *scenisk vitalitet*, en inre bärande livskraft i det scenkonstnärliga arbetet.

När jag sökte till masterprogrammet i teater, fastnade jag för en sak när jag tog del av informationen om utbildningen. Någonstans i materialet uppfattade jag tanken *att fördjupa sitt konstnärliga uttryck*. Orden fastnade och motsvarar ett djupt känt behov. Det är något som pågår i min konstnärlighet, i mitt värv och arbete. Det rör sig ständigt där, vill framåt och vidare. Sällan har lusten till en inre resa i mitt eget hantverks praktiska verklighet varit så påtaglig och stark. Den lusten gifter sig med något som sedan görs tydligt för mig tidigt på utbildningen och som jag tar fasta på. *Det handlar om min egen konstnärliga praktik*. Det handlar om mig som scenkonstnär och min egen praktik i första hand. Om någon annan finner glädje och nytta i det som jag utforskat och kanske därmed funnit, är det utmärkt. Men det är först i andra hand för andras skull.

Jag skriver om min historia, min praktik, min undersökning och arbetet med en föreställning och ett antal andra uppgifter. Allt hänger samman. Det är min egen strävan, bort från något, mot något annat. Är det något jag har funnit, är det att jag har det som bäst när det rör på sig, när jag lär och utvecklas. Så har det varit och så hoppas jag att det alltid får vara.

Hur kan jag i mitt arbete söka och sträva efter *scenisk vitalitet*, en inre bärande livskraft i det scenkonstnärliga arbetet?

Undersökningen har genomförts genom labbövningar och konstnärliga uppgifter, enskilt och tillsammans med andra, men framför allt i arbetet med projektets huvudsakliga sceniska verk *Skavank // Richard III* där jag applicerar mina tankar och arbetssätt på *Richard III* av William Shakespeare.

Bland de uppgifter jag gett mig själv under utbildningen har en varit att kartlägga och systematisera min egen kompetens och mina färdigheter. Häri har ingått att få syn på lustar, drivkrafter och estetiska preferenser. Vad kan jag och varifrån har jag fått det? Vad går jag igång på och vad för mig framåt? Då kan jag också göra en relevant koppling av mitt utforskande arbete här till vem jag är och kan vara som scenkonstnär.

Första delen är självbiografisk och berättar hur jag kommit hit och vad jag har fått med mig. *Andra delen* berättar om min undersökning där jag försöker ringa in ett metodiskt arbete kring scenisk vitalitet och en relationell hållning i mitt hantverk. *Tredje delen* handlar specifikt om mitt arbete med föreställningen *Skavank // Richard III*.

Fjärde delen är vad den heter, *fragment* ur det undersökande arbetet. Där finns processdagbok, anteckningar och kortare texter, prövande formuleringar som omprövas.

I mitt kreativa processarbete är *antecknandet i sig* mycket viktigt. Det sker i favoritblocken, med favoritpennorna och på andra ställen. Handen vet saker som resten av mig ännu inte kommit fram till. Och tillsammans tar vi reda på hemligheter. Eftersom mitt arbete i så hög grad varit just antecknande – på papper och whiteboards, stillasittande och i dans och rörelse – vill jag ha med en inblick i hur detta omistliga inslag har sett ut.

Längre fram i texten berättar jag om en aspekt av hur jag ser på mitt arbete i scenkonsten. Jag placerar ett verk som ett antal tecken på en yta, tecken som jag ger mening och betydelse. Därefter avläser publiken dessa signaler utifrån varje individs egen möjlighet som människa. Det läggs ihop, dras ifrån och helheten landar hos var och en efter dess unika förutsättningar. Jag är som konstnär inte längre med vid landningen, utan har lämnat över verket. Jag tänker likadant om den här texten och hoppas att den kan få fungera på ett motsvarande sätt. Att de olika delarna tillsammans får bilda en helhet, som landar hos läsaren efter dennes förutsättningar.

Sig själv blir man ju aldrig av med.

ur pjäsen Gunnar utan filter

av Bob Hansson

I · UPPTAKTER OCH UPPTÄCKTER

Inledning

Man blir inte av med sig själv. Som skådespelare är det jag själv som är instrumentet, brukar det sägas, min kropp, mitt psyke och det andra. När jag kliver ut i ljuset på scenen följer min historia, mina sorger och glädjeämnen med mig ditut. Jag tror inte på att det går att lägga dem i logen, eller lämna dem vid scenporten, vad folk än vill påstå. Istället vill jag se dem som tillgångar i det skapande arbete som skådespelaren utför.

När detta nu är en framställning där det egna konstnärskapet står i fokus, och där konstarten i fråga är så beskaffad att konstnären använder sin egen varelse i utförandet, kommer också personen i fråga i någon mån att hamna i fokus. Nämligen jag, min egen organism, med min kropp, mitt psyke, min historia och mina sorger och glädjeämnen. Under arbetet med masterprojektet blir mitt eget kunskapande och lärprocesserna däromkring tydliga. Jag ser det som polletter som trillar ner när jag gör upptäckter och nyupptäckter av sådant jag egentligen redan visste, men kommer på på nytt.

Min personliga resa fram till en tillvaro som professionellt verksam skådespelare och scenkonstnär har inte gått via den konstnärliga akademien. Förrän nu. Detta faktum har i allt väsentligt påverkat hur jag ser på mitt eget lärande inom skådespeleriet, scenkonsten, mina övriga konstnärliga uttryck och kreativiteten i allmänhet.

Jag brukar räkna mig såsom yrkesverksam sedan hösten 2003 då jag, efter två år på Teaterlinjen vid Fridhems folkhögskola fick jobb på en professionell teater, Teater Sagohuset i Lund och uppsättningen *Nativity*. Före Fridhems folkhögskola var det amatörteater som gällde. Första gången på en riktig teaterscen i en pjäs var 1990 med en barnpjäs på teatern i Varberg, där jag växte upp. Sammanhanget var en grupp, ledd av en dramapedagog och där fick jag för första gången uppleva när det klickar kreativt och konstnärligt med andra personer och jag lär mig i relationen till Den Andre.

Under de här åren sattes Shakespearepjäser upp professionellt i anslutning till Varbergs fästning på somrarna. *Så tuktas en argbigga, Hamlet, Macbeth*. Kamrater som var med i föreställningarna berättade om hur de äldre skådespelarna var, vad de sa och hade för sig. Hur de värmdes upp och peppades sig själva och varandra. Vad de hade för olika tekniker. En av anekdoterna från uppsättningarna vid Fästningen, handlade om en medelålders skådespelare som markerat att han *inte* hade någon särskild teknik. Han hade sagt att han bara gick ut på scenen och ”dönade”. Och så fick det bli som det blev. Jag var fascinerad och lite skrämdd av detta. Det kändes fräckt, farligt och ansvarslost på något sätt.

Själv fortsatte jag med skådespeleriet via gymnasie-musikaler och dramaverksamhet inom Svenska kyrkan, både på scen och så småningom som pedagog och på regisidan. Jag köpte böcker om teater och skådespeleri och tänkte mig att de skulle fungera som handböcker. Ur dessa skulle jag kunna sitta på min kammare och läsa mig till kunskap och färdighet om hur man spelar teater. Så blev det förstås inte, och jag tror att det jag faktiskt läste mig till bara gjorde ytligt avtryck. Det fanns ingen praktik att tala om som jag kunde hänga upp det jag läste på. Jag visste nog inte säkert, trots böckerna, men anade att det fanns praktisk teknik och metod att tillskansa sig. Någonstans därute i det ännu stora okända.

Med ena foten i teaterns värld och den andra i kyrkan, var det naturligt att jag slets mellan två yrkesmässiga storheter: skådespelare och präst. När jag velat fram och åter i ett par år utan att kunna fatta något beslut, blev det dags att bestämma sig. Teologin vann och 1999 flyttade jag till Lund och började studera vid den teologiska institutionen där. Jag antogs som prästkandidat för Göteborgs stift, tillbringade de följande somrarna i predikstolar längs västkusten och trodde att jag nu var stadd på den väg som skulle leda till ro och salighet. Men Studentteatern och amatörteater vid Lilla teatern drog mig bort från de hebreiska glosorna och de fundamentalteologiska idéerna. Där fick jag möta Ionesco, Enquist och Shakespeare. När studierna så småningom gick i stå och jag kände att det var dags för paus, sökte jag och antogs vid Fridhems folkhögskola i Svalöv och den redan då, åtminstone i vissa kretsar, åtråvärda Teaterlinjen.

Fortsättning

Det går knappt att sammanfatta de två ovärderliga åren som jag tillbringade i Svalöv med den rikedom av erfarenheter, lärdomar, kunskaper, möten, vänskaper och färdigheter som jag tog med mig därifrån. För mig var skolan och teaterlinjen en trygg och varm växtplats, ett sammanhang jag känner stolthet över att få tillhöra. Det var lekfullt, fysiskt, kreativt, dynamiskt. Härifrån tar jag med mig en mer systematisk förståelse av grundläggande skådespeleri genom bland annat sinnesträning och grundträning i färdigheterna kring vilja, mål och medel. Och teater som berättande. En av de polletter som trillade ner var en insikt om skillnaden mellan ett ytligt, förevisande spel å ena sidan och ett handlande, upplevande, reagerande å den andra.

Efter att ha gått ut Fridhems folkhögskolas teaterlinje 2003 vid 28 års ålder, var tiden knapp att komma in på teaterhögskola. Den mer eller mindre osynliga 30-årsgränsen var inpräntad i mig tillsammans med den övriga berättelsefloran från antagningar och scenskolor som omgav den kringresande cirkus av sökande som varje år besöker de fyra svenska teaterhögskolorna. Bland eleverna i teaterlinjens två klasser pågick samtalet kring, och arbetet med, sökningar mer eller mindre intensivt hela vårterminerna.

2005 gjorde jag den sista av totalt nio sökningar till kandidatutbildning vid en teaterhögskola. Det var när en av Sveriges mest hyllade skådespelare, som satt i juryn vid första provet, mycket trött och torrt uttalade orden ”Tack så mycket”, som jag insåg: Nu fick det vara nog. Det var dags för mig att styra om energin från de mentalt krävande sökningarna till att skapa teater och arbeta. Lära genom att göra, helt enkelt.

Året före hade jag bildat min egen teater, Teater Dictat, och formulerat målsättningar för den som även var mina egna yrkesmässiga. Idén var att jag med några klasskamrater från Fridhem, tillsammans med erfarna, äldre, utbildade kollegor, i praktiskt teaterarbete på sikt skulle kunna få tillgång till den kunskap och erfarenhet som motsvarade en utbildning på teaterhögskolan. Det blev friluftsturnéer med Strindberg och Wilde och ett antal experiment med teater i kyrkorum, där jag fick användning av mina teologiska lärdomar. Jag var i sammanhanget primus motor, producent – med relativt nyupptäckt fallenhet för marknadsföring och organisation – och förstås skådespelare. Det var ju trots allt det allt gick ut på för mig. Nu var det dags att inför omvärlden börja påstå att jag var professionell på allvar. Och då fick jag skapa det tillfället.

Dessa år lärde mig de ädla konsterna att kunna spela samma föreställning på olika underlag – gräs, grus, kullersten, trädäck – och olika storlek på yta – från en liten kringbyggd gård till en gigantisk trädgård där jag kunde göra sorti och i publikens åsyn fortsätta bort i fjärran medan nästa scen var i gång. Från små medeltida kyrkor till gigantiska tegnérlador. Och att spela med nästan ingen i publiken.

Redan i det tidiga skedet av min yrkesverksamma tid betraktade jag lärandet som något som skulle vara pågående. Inte bara en tid som motsvarar en treårig utbildning, utan för överskådlig tid, kanske resten av livet. De kommande åren befästes denna attityd hos mig och jag kom att se varje ny uppsättning, varje nytt uppdrag, som ett lärtillfälle. Med en lärande grundinställning blir också varje kollega någon som bär på något nytt som jag inte kan eller vet. I den mån vederbörande vill dela med sig, får jag tillgång till den kunskapen och det vetandet. Och jag deltar i en lärandetradition som förmedlat kunskap på liknande eller ungefär samma sätt i århundraden. Skådespelerskan och teaterpedagogen Stella Adler skriver i *The Art of Acting*:

You joined the company, and you traveled through the provinces. You played little parts. That’s how you learned to act. They showed you how to hold a spear. They saw you weren’t holding it right and they showed you how to hold it. That’s how you learned to hold a spear and, eventually, how to play Hamlet.¹

¹ Adler, Stella. & Kissel, Howard., *The Art of Acting*, (Applause Books, New York, 2000) 10

Christinateaterns scen i Kristinehamn,
28 september 2008.
En händelsereflektion.

KONTAKT.

Knäpp, knäpp.

- Här är jag!

Knäpp, knäpp.

"George" sitter nersjunken i den överdimensionerade skinnfåtöljen från tidigt 90-tal, ganska långt ut scen vänster. Han knäpper med fingrarna. Kristinehamnspubliken i auditoriet är andäktig och uppmärksam. "Nick" befinner sig på scenens högra halva, någonstans mellan en fullbelamrad bardisk och resten av det tunga skinnmöblemanget och ett stort soffbord med whiskeyflaskor, halvt urdruckna glas med kallt te, på. De två männen har just lämnats ensamma på scenen och dialogen ska börja. "Nick" släntrar mot scenkanten när "George" ska ta till orda.

"Nick" är jag. "George" är en ca 20 år äldre, etablerad skådespelare. Här har han gjort ett närmast heroiskt instuderingsarbete inför det inlägg han just genomförde. Pjäsen är en synnerligen fri frigruppuppställning av "Vem är rädd för Virginia Woolf?".

"Här är jag!" står inte i manus. Fingerknäppningarna tillhör inte det som förberetts under repetitionerna även om de förekommit.

Knäpp, knäpp.

"George" vill att jag ska titta på honom när han talar. Det är svårt att låta bli att göra det, även om jag egentligen vill göra något annat, nämligen högstatusaktigt släntra mot scenkanten och se åt något annat håll. Jag vet att det där inte är en replik. Jag vet att "George" inte ska knäppa med fingrarna. Jag vet att det är regi. Men det är regi från en annan skådespelare; den kommer mitt under spelet, inför publik, och jag har ingen aning om vad det ska betyda.

Tankar rasslar genom huvudet. Rollen "George" ska vara lågstatus sägs det, men har ofta spelats av den där sortens karllakarlar som gör högstatus av allt de spelar, har det också sagts mig.

Just mannen jag är ensam med på scenen är en mycket vänlig och en smula lågmäld man och har generöst bjudit på sig själv socialt. Beteendet från fåtöljen verkar komma ur otålighet.

Under en eller flera repetitioner har det också varit där. Knäpp, knäpp. "Här är jag!". Utan åtföljande förklaring, utan vänligt förslag av typen "Jag tänker att det kunde vara bra om du..." Bara otåligt knäppande utan kommentar.

Det är något jag borde förstå. Jag borde veta att jag borde bete mig på något annat sätt, men jag har inga instinkter som säger mig hur. En lucka har visats sig för alla att se, en lucka i min kompetens, en lucka i mitt skådespeleri. Mitt på scenen.

Vi talar aldrig med varandra om händelsen.

* * *

En loge i Stadsteatern i Västervik,
28 november 2008, efter turnéns sista föreställning.

"GEORGE" (muntert)

Jaha, då var det färdigspelat! Nu kan vi bli ovänner! (skrattar)

"HONEY"

Ovänner...?

"GEORGE" (skrattar)

Ja, nä, jag menade bara att det är så viktigt med en god stämning när man arbetar, men sen kan man ju bråka!

"HONEY"

Jahaa!

Jag och de andra skrattar. Inget bråk, inga ovänner.

* * *

Jag har ofta tänkt på den här händelsen och särskilt då jag funderat över kontakt och samspel på scenen. Det är min tolkning av händelsen, att min medspelare ville ha kontakt med mig. Där på scenen ville jag spela något eget, utan att vara med Den Andre, men Den Andre ville vara med mig. Det handlar, tänker jag idag, inte om status eller vilket håll man är vänd åt. Det handlar om att vara i kontakt. Idag önskar jag att vi hade haft ett samtal om det, för jag hade velat höra hur han tänkte om kontakt och samspel. Och jag hade berättat för honom att man inte knäpper efter mig.

Jag minns inte när jag senast hörde ordet autodidakt användas. Det har inte hänt ofta, men jag minnas att jag hört det användas om professionellt verksamma skådespelare som inte gått statlig scenskola. Genom åren har jag i min personliga reflektion över yrkes-situationen, återvänt till ordet som för att säga emot. Jag har velat påstå något om min väg in i yrket. ”Autodidakt, självlärd, är inte ett adekvat uttryck i sammanhanget”, har jag velat polemisera. Man lär sig inte själv, *man lär sig genom andra*.

Titus Andronicus

2012 inledde jag ett samarbete med skådespelerskan Sonja Lindblom som kom att bli mycket viktigt för mig. Det ledde fram till ett arbete med pjäsen *Titus Andronicus* av William Shakespeare. Vi tillät oss gå loss på idéer vi burit med oss, tekniker och grepp vi haft lust att undersöka. Föreställningen, *Sonja och Johan berättar den hiskeliga historien om Titus Andronicus av William Shakespeare*, var full av möjligheter till just sådana uppgifter och vi var båda fulla av gestaltningslust och berättarglädje. Därtill kom övningen i att vara fullt ut ansvarig för det som sändes ut från scenen. Ingen att gömma sig bakom eller ty sig till – förutom varandra. Föreställningen innehöll en ramberättelse om två naiva skådespelare, Sonja och Johan, som fått pengar från en obskyr fond att spela teater för. Villkoret var att de också skulle bedriva hemtjänstverksamhet och när pengarna bara räckte till städredskap, fick moppar, toalettborstar och annat spela olika roller och funktioner. Med *påhittighet* som ledstjärna gav vi fantasin fritt spelrum och genom ett direkt tilltal bjöd vi in publiken att delta i vår lek.

SPECT scenkonst

Hösten 2013 kom jag med i ett sammanhang som skulle innebära en nyorientering av mitt liv som skådespelare. Jag blev inbjuden att delta i det som sedermera blev SPECT scenkonst i Lund. Det var en konstellation av sex yrkeserfarna skådespelare, en kostymör/scenograf, en filmare/teatertechniker. Den konstnärliga ledaren, regissören och gestaltterapeuten Eva Wendt, hade utarbetat en metod för skådespelararbete under namnet *improgestalt*, en synergi mellan teaterimprovisation och gestaltterapeutisk metod. Verksamheten fungerade som ett träningsforum för främst skådespelare, där gruppterapi och improvisationsövningar varvades med reflektioner och textbundet arbete. Under ungefär ett och ett halvt år träffades vi regelbundet. I gruppen fanns det under dessa år ett engagemang och en hängivenhet som gjorde att medlemmarna slöt upp mangrant och vi var ofta fulltaliga. Första året avsattes en dag varje vecka åt arbetet och det blev även kvällar, helger, hela veckor av workshops, ibland publikmöten och en utbytesresa till en teater i Israel. Träffarna kunde se väldigt olika ut, men hade alltid inslag av gruppterapi, någon sorts rörelse och improvisation. Gruppterapin föregick i den klassiska cirkeln av stolar. Ordet lämnades fritt och någon började prata. De terapeutiska arbetena kunde gå djupt. Den övriga gruppen deltog vid behov i den berörda deltagarens arbete. Efter några timmar av gruppterapi kunde vi gå över i improvisationsövningar. Först

enkla övningar, ibland gestaltande, ibland arbete med text. Det fanns en uttalad strävan i gruppen efter autenticitet och vitalitet i det sceniska uttrycket.

Träningen var en omvälvande erfarenhet för mig. Den innebar fördjupad självkänedom, övning i samtal och kommunikation, en uppövad färdighet för improvisation. Det sista gällde inte bara teaterimprovisation, utan jag kan notera att jag blev bättre och mer avslappnad även i andra typer av improviserade uttryck.

Gestaltterapi är en humanistisk och existentiell terapiform grundad av Frederick Perls. Den kallas även *relationell* eftersom man betonar det mellanmänniska i såväl människans tillvaro som i den terapeutiska situationen mellan klient och terapeut. Gestaltterapi har ett fenomenologiskt förhållningssätt, vilket innebär att man utgår från det som faktiskt händer här och nu. Det är så att säga dess terapeutiska grundfråga: Vad händer nu? Gestaltterapeuten Inger Mannerstråle skriver:

Klienten tränas i att öka sin medvetenhet om det som händer och hur han gör eller inte gör i olika situationer. Perls kallade det "awareness continuum", vilket innebär att göra sig medveten om vad ens sinnen rapporterar i *varje ögonblick*. Att göra sig medveten på detta sätt betyder också att klienten kopplar bort tankarna och hamnar mer i kroppen, i det som känns och är just nu. Uppmärksamheten styrs bort från *varför* till *hur* och *vad*.²

Ett av de inslag som gett mig tydligast redskap att sortera upp mina egna relationer, både privata och professionella, är betoningen av *ansvar*. Genom att träna sig på att ta ansvar för mitt eget och tydligt äga det, blir det lättare för mig att stå i kontakt med andra människor. "Detta är jag. Det där är du." "Detta är mina reaktioner, känslor, tankar och åsikter. Det där är dina". Jag har upplevt en befriande samtalshygien när vi i gruppterapi gett feedback på sådant vi just har hört någon annan berätta. "När du säger det, händer detta i mig." Det är ett sätt att ta ansvar för sin egen reaktion på det som sägs, utan att lägga över något ansvar på den andre för den reaktionen. En tydlig gränsdragning görs mellan mig själv och den andre. Frederick Perls kan sägas sammanfatta denna nödvändiga åtskillnad i den så kallade Gestaltbönen:

I do my thing and you do your thing.
I am not in this world to live up to your expectations,
And you are not in this world to live up to mine.
You are you, and I am I,
and if by chance we find each other, it's beautiful.
If not, it can't be helped.³

² Bragé, Britt W. & Mannerstråle, Inger, *Gestaltterapi på svenska*, (Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1994) 26

³ Perls, Frederick S., *Gestalt therapy verbatim*, 10 pr., (Bantam, New York, 1974) 24

För mig finns det något befriande även i detta. Jag behöver inte till varje pris slå knut på mig själv för att tillfredsställa andra människor. Vi är inte här för att leva upp till varandras förväntningar. Vi är de vi är. Om vi möts och finner varandra, är det vackert och fantastiskt. Om inte, kan det inte hjälpas. Jag minns när budskapet i dessa ord landade i mig och det var som att en sten föll från mitt bröst. Jag behöver inte envist hålla fast vid alla mina relationer som jag gjort. Jag kan släppa det som inte fungerar och gå vidare.

Ett av målen med gestaltterapi är att bidra till klientens *självstöd*. Gestaltterapeuten Hanne Hostrup skriver:

Självstöd är ett slags "självomsorg". Ett ansvar för sig själv för att se till att man inte utsätter sig för mer än man kan hantera/tåla, men att man inte heller avstår från det man behöver för att klara sig eller behöver för att lära sig detta. Det är ett stöd som motsvarar den existerande självuppfattningen och som samtidigt stabiliserar den.⁴

Självstödet tar jag med mig in i mitt skådespeleri, eftersom jag tror att det är viktigt att ta hand om sig själv när arbetet frestar på både mentalt och socialt.

Några av de stora upptäckterna och nyupptäckterna jag gjorde under dessa år följer med in i min undersökning i masterprojektet: Att svara an på det som sker i den egna organismen. Kontakten med Den Andre. Att skådespeleriet faktiskt är kroppsligt, erfarenhetsbaserat.

Intensiteten i arbetet och engagemanget i SPECT scenkonst bidrog till att jag upplevde en stark utveckling i kunskap och färdighet kring mitt eget skådespeleri. Detta att kroppen tränar samspel, kontakt, improvisation och relation samtidigt som gruppterapiens personliga reflektion fördjupade självförståelsen och gav nya redskap för livet och professionen – för mig är det oskattbart som erfarenhet och bildning. 2015 satte gruppen upp sin första teaterproduktion, *Gunnar utan filter* av Bob Hansson, efter hans roman *Gunnar* där träningen fick sceniskt liv i mötet med publik.

Idag konstaterar jag att det finns en mognadsprocess i de erfarenheter jag reflekterar över. Det finns nu en lätthet över vissa av de moment i hantverket som förr var motsträviga och tyngre att utföra. Mindre förberedelse behövs. Träning har gett resultat. Sådant som kroppen en gång inte kunnat, kan den nu. Jag hoppas lärandet aldrig tar slut.

⁴ Hostrup, Hanne, *Gestaltterapi: en introduktion i grundbegreppen*, (Mareld, Stockholm, 2002) 121

II · SCENISK VITALITET

I tanken

I det här masterprojektet har jag arbetat med skådespelarmetod. Hur gör jag egentligen när jag arbetar? Jag har gläntat på motorhuven och granskat på mekaniken. Jag har berättat om mitt yrkesliv och min väg fram hit, där jag är här och nu. Här följer min undersökning som förutsätter det jag har varit med om och mött. Jag strävar efter ett arbetssätt och utforskar en uppsättning metodkomponenter och en relationell ingång i skådespelarkonsten.

**Hur kan jag i mitt arbete söka och sträva efter *scenisk vitalitet*,
en inre bärande livskraft i det scenkonstnärliga arbetet?**

Jag kom in i projektet med färsk erfarenheter av några års skådespelarträning i gestaltmetod och improvisation. Inför det här projektet samlade jag ihop ett antal komponenter med inspiration från den verksamheten för att ringa in ett preliminärt arbetssätt. Under åren i projektet har några grundövningar blivit de jag helst stannar vid och har med mig. Ett koncentrat av metod, det som hela tiden överlever, att utgå ifrån. Det var i arbetet med SPECT scenkonst som jag först kom att möta ordet *vitalitet* i en mer kvalitativ betydelse i relation till skådespeleri. Sökandet efter vitalitet och autenticitet i scenkonsten, handlade för oss om att hitta sätt att osäkra ögonblicket på scenen. Genom improvisationens inneboende ovisshet, kunde ögonblicket i det skarpa sceniska läget bli mer levande och akut än det planerade och mekaniskt inrepeterade.

Scendöden och Formulär 1:A

Genom åren har jag emellanåt upplevt en sorts skådespeleri som är motsatsen till det jag nu strävar efter. I olika sammanhang, oftast som publik, har jag mött skådespeleri som fått det att krypa i skinnet utan att jag riktigt förstått varför. Det gällde uttryck som jag upplevde som ytligt, låtsat och föreställande, mekaniskt, manierat och markerande. Utan kontakt inåt med den egna varelsen, med erfarenheter och liv. Oftast med ett teatralt tal, som om skådespelaren levde i uppfattningen att ”så här ska det låta på teatern”. Ett överskolat, överdrivet och överspelat tal, åtföljt av schablonmässiga rörelsemönster. Allt i former där det inte passar in. En reträtt till välbekanta marker, när det blir riskabelt på scenen. I dessa marker finns det teatertränade talet, den teatertränade rösten, den teatertränade kroppen. Där finns uppfattningar och fördomar om hur teater ska låta och se ut. Och detta tar man till när man inte är trygg nog att våga sig ut på den kreativitetens tunna is som bär den modige, men brister för den fege. Kvar kan man då ha vad som kan vara ett i mekaniskt hänseende fulländat rollbygge, men ett likväl dött. Jag kallar det för *formulär 1:A-skådespeleri*. Den mest givna schablonen väljs i varje avseende.

Någonstans i Malmö.
Hösten 2012.
En händelsereflektion.

GUBBE.

På stan stöter jag på en kollega jag inte träffat på länge. Vi råkar båda ha tid över och sätter oss på ett café och tar en kopp kaffe.

Hen är ett par år yngre än mig och har sedan ett halvår tillbaka arbetat på en institutionsteater på en mindre ort. Där har flera skådespelare arbetat tillsammans i många år och några av dem är nära pensionsåldern.

Vid min väns första kollationering på teatern, hade en av de äldre skådespelarna lutat sig mot hen och förtjust sagt:

- Såna här pjäser har jag en gubbe för, serru!

Min vän och jag sa inte mycket mer om händelsen utan himlade bara med ögonen och skrattade lite.

Mer än så förtäljer inte själva historien, men jag kunde inte släppa den. Jag fantiserade vidare. För det rör vid något inom mig själv. Det har varit jag. Det skulle kunna vara jag.

Jag föreställde mig att den "gubbe" som avsågs var en färdig karaktärsmall som skådespelaren klev in i, kanske komplett med hatt och skor. Jag fantiserade om att skådespelaren hade max fem olika gubbar på repertoaren, och dem tryckte han in i olika pjäser.

Jag tänkte att detta är dödens teater. Skådespeleriets museum. Och jag ryser och svär att jag aldrig ska torka in på det sättet! Aldrig stanna, aldrig stelna.

Och så kommer skammen. För vad vet jag om den skådespelaren? Vad vet jag vilka arbetsredskap och svåra situationer en annan har brottats med? Vad som har lett fram till vad det nu är som känns användbart för vederbörande. Och om det är någon sorts lättja eller slarv som ligger bakom - är det så farligt då? Vad mer kan vi göra än vårt bästa?

Jag skäms en stund till. Och tar ansvar för mitt eget.

* * *

Ja, jag spekulerar och är oförsämd. Jag vet ju inte hur det går till när de skådespelare jag här drar mig till minnes arbetar. Och jag vet inte vad den enskilde har för ouppfyllda behov av yttre stimuli från konstnärligt ledarskap, medspelare och sociala omständigheter runt arbetet. Allt jag kan konstatera är att de väcker något hos mig som jag inte vill ha i mitt eget arbete. Nu tror jag inte att jag vinner något på att ha negativa förebilder bland mina verkliga kollegor, så jag förvandlar dem alla till en enda arketypisk figur som jag kan förhålla mig till i stället.

Min gissning är att det är kontakt med det egna inre som brister. Så då får jag se till att min egen kontakt fungerar. Och de har ofta fullt upp med sig själva och samspekar inget vidare. Så då får jag se till att det där fungerar hos mig. Och så vidare.

Min undersökning – några utgångspunkter

Något jag ofta återkommer till, som en *note to self*, är att hela detta arbete handlar om och utgår från *mitt eget konstnärskap* och *min egen konstnärliga praktik*. Det är en tydlig ambition att jag här utvecklar mitt eget, och inte missionerar inom teatervärlden. Ingen verkar i ett vakuum, förvisso, och jag är både påverkad och påverkar. Kommunikation utåt ingår i mitt arbete, inte minst i egenskap av pedagog och regissör, och skulle någon finna mina tankar och min praktik intressanta eller värdefulla, är detta givetvis välkommet.

Efterhand som jag utforskat tanken på en samlande benämning för de faktorer jag utgått från i sökandet efter vitalitet i skådespelarens arbete på scenen har jag kommit att skapa en preliminär struktur för hur en sådan kan fungera.

Ett ord som tidigt blev viktigt är *tentativ* – arbetet är prövande och preliminärt i såväl handlingar, estetiska val som ingångar och auktoriteter. Jag har ambitionen att vara under utveckling; nyfiket röra mig framåt genom det hav av egna och andras kunskaper, erfarenheter och färdigheter som scenkonsten är.

Även vissa av de ord jag använder om fenomen jag beskriver i den här texten är just tentativa. Jag har prövat dem, noterat deras för och nackdelar, och kommer att fortsätta göra det framöver. Sannolikt byter jag ut några vid behov, medan andra får vara kvar med sina fel och brister. Och hela tiden poppar andra ord upp än de jag tänkt. Så får det vara. Det som händer, händer.

Begrepp i min undersökning

Tentativ

Själva undersökningen i projektet är tentativ till sin natur. För mig är det en grundläggande och viktig attityd även i själva de konstnärliga processerna. Arbetet har hela tiden en tentativ karaktär, prövande, preliminärt och möjligt att ompröva och justera.

Den Andre

Jag har valt att skriva *Den Andre* med versaler i början för att understryka hur viktig Den Andre, medarbetaren, medmänniskan är i min praktik. Det betonar det relationella och att jag inte är ensam här på spelplatsen, i repetitionssalen, i arbetet. Jag kan inte gå in i en bubbla och ”starta eget” där mitt i den kollektiva processen.

Den egna organismen

Tidigt i projektet började jag förvirra mig själv med långa uppställningar av människans olika delar – kropp, psyke, själ, hjärta, osv – när jag i själva verket ville tala om helheten. *Den egna organismen* avser således hela min varelse med såväl kroppsliga som mentala, och för den delen andliga, avdelningar.

Interiören

På samma sätt fanns ett behov av ord för det som sker på insidan, det inre mentala livet såväl som kroppens inre. Ordet *interiör* kom att fylla det behovet tills vidare.

Här och nu

Det som sker *här och nu* är av avgörande betydelse. Det som kan upptäckas i kroppen, det som kan upplevas och avläsas interiört såväl som exteriört är material att använda och förhålla sig till på olika sätt.

Oscillera

Att med tankens och uppmärksamhetens fokus snabbt röra sig mellan olika punkter. I den här undersökningen oftast från min interiör till ett yttre skeende och tillbaka.

Scenisk vitalitet

Det är i längtan, i strävan och i sökandet det börjar och kanske slutar. Strävan efter det levande, det som glöder, brinner och har kraften att beröra. Det som rör sig, det som försar, det som vill något och det som åstadkommer förändring hos mig som publik. Jag kallar det tills vidare för *scenisk vitalitet* och stannar vid beskrivningen av det som *en inre bärande livskraft i det scenkonstnärliga arbetet*.

Jag betraktar den som en variabel i mitt arbete, kvalitet, perspektiv, värde. Jag tror inte på att definiera den i helt absoluta termer. Det handlar snarare för mig om att ha strategier för att ta mig närmare detta värde, att inta perspektivet, att förhålla mig till variabeln, att sträva efter kvaliteten.

Det jag avser är vitalitet i skådespelarens metodiska arbete på scenen och i process och preparation på väg dit. Vitalitet kan förstås som ”livskraft” och jag menar här sådant som ger skådespelaren möjlighet att i sitt sceniska arbete ge liv åt karaktär och berättelse.

Jag vill försöka ringa in något som jag oftast upplever som svårgripbart, även om de flesta skådespelare uppenbarligen har en relation till det. Det är det inre livet, och livet mellan oss, när det fungerar som bäst, starkast och mest funktionellt.

Jag ser min undersökning som en möjlig ingång i skådespelarkonsten, och ett sätt för mig att sortera, eller nysortera, de erfarenheter och färdigheter jag samlat på mig under utbildningar och yrkesverksamma år. Jag gör här kopplingen till det relationella eftersom det är det relationella – jag i relationen till Den Andre – som jag ser som den allt överskuggande nyckelkomponenten i min samlade erfarenhet.

Existentiell grund: Mötet

I min undersökning kom jag ganska snart fram till att jag behövde besvara frågor kring varför jag alls arbetar med scenkonst och teater, hur jag kom att börja och varför jag fortsätter hålla på, vad scenkonst och teater alls har för funktion och värde för mig och andra i den samtida tillvaron. Jag behövde helt enkelt en existentiell grund att stå på.

Jag kom i mitt antagande att stanna vid *mötet* som fenomen i scenkonsten. Mötet mellan scenens folk och publikens, de som berättar och de som tar emot berättelsen. Där i själva överlämnandet av berättelsen sker något. Men det sker också ett möte *på* scenen, mellan scenens människor.

Där i kontaktytan förmedlas det stoff som skapar relevans, identifikation, mening, perspektiv, förståelse hos den som satt sig för att åse, åhöra och delta. Det är i mötet det uppstår. Det sker i kontakt över rampen mellan allmänhet och synnerhet.

I den åseende, åhörande människans varelse landar den skådespelandes uttryck för mänsklighet. Och eftersom de båda är människor tänker jag mig att en uppkoppling sker mot en gemensam mänsklig erfarenhetsbank – genom dramatiken för handen. Eftersom den åseende, åhörande människan är just människa blir den mänskliga erfarenhet som skildras och förmedlas från scenen giltig och verksam, så att individen i publiken kan få del av mänskliga erfarenheter som hen inte nödvändigtvis själv gjort, men skulle kunna göra, uppleva eller vara del av.

Mitt antagande fortsätter: Om scenens människor är i fördjupad kontakt med varandra kommer också kontakt uppstå mellan scen och salong.

Fördjupad kontakt i sin tur uppstår, föreställer jag mig, när människor vågar vara öppna och sårbara mot varandra och göra sina inre liv tillgängliga. Då kan också publiken spegla sig i vad de ser, bli berörda och få en sekundär upplevelse av erfarenhet. Och individen kan se sitt eget liv med nytt perspektiv, i ett nytt ljus. Därmed ges de en möjlighet att tolka sitt eget liv genom Den Andres erfarenhet såsom den gestaltas i scenkonsten. Mötet mellan öppet sårbara personer på scenen sker inom en fiktionens ram av givna omständigheter. Denna ram ger möjlighet för mänskligt naturlig respons och dito

impulser i Mötet. Ramen är berättelsen för handen och dess omständigheter styr aktörernas handlande ”som om” de vore berättelsens personer.

”Bara genom att säga ’som om’ förändras hela situationen”, skriver regissören Ferenc Kemesci. ”Det går så snabbt att vi knappt hinner märka det, men plötsligt hör, ser och tänker vi annorlunda.”¹

En relationell ingång i skådespelarkonsten

Jag beskriver min inriktning och övertygelse som *relationell* eftersom relationen till medspelaren, medarbetaren, medmänniskan är så viktig. Att Jag-som-skådespelare i det metodiska arbetet sätter mig själv i relation till Den Andre, medspelaren men även publiken.

Nyckelkomponenter

In i undersökningen har jag med mig ett antal nyckelkomponenter som dyker upp på olika sätt i beskrivningen av arbetet. Sammanfattningsvis ställer jag upp dem så här, utan särskild ordning:

fördjupad kontakt · medveten närvaro · sårbarhet · öppenhet · uppriktighet
acceptans · ovisshet · självmedkänsla · trygghet · ansvar · här-och-nu · tillit
emotionellt risktagande · fördjupad personlig reflektion · samspel · självstöd

Emotionellt risktagande och sårbarhet

Under sommaren och början på hösten 2017 hade jag ett uppdrag åt mig själv i bakhuvudet. På stan och när jag öppnade garderoberna hemma, letade jag efter den perfekta tröjan för mitt sceniska verk i masterprojektet. Den skulle vara bekväm och adekvat, men *visa* och inte dölja min kropp. I arbetet med verket höll jag på med en tematisk tråd som rörde kroppsuppfattning och jag ville utmana mig själv med det där som rör samhällets rådande skönhetsideal – inkorporerat i mig som i de flesta andra – och låta det vara som det är. När verkets Richard III förhåller sig till vad han uppfattar som sina kroppsliga skavanker, behöver jag förhålla mig till mina.

Som så många andra förhåller jag mig till idealen, inser att jag inte lever upp till dem, kämpar emellanåt med dieter och träning. Jag kan inte påstå att jag är bekväm med att uppträda i bar överkropp offentligt. Det är ett emotionellt risktagande att göra det.

I den här undersökningen och arbetet med det sceniska verket vill jag bidra med mer av mitt eget, min egen organism, inom rollarbetet och berättandet. Det rör sig inte om att emotera eller skapa privat sympati eller ägna mig åt självupptagenhet i en egen scenbubbla. Snarare handlar det primärt om att inte gömma det egna bakom karaktären när det egna kan få den att bli rikare.

¹ Kemesci, Ferenc, *Skådespelarens skapande process enligt Stanislavskij-metoden*, (Liber, Stockholm 1998), 33

Till sist hittade jag den tröja som blev kostym i föreställningen. I min egen garderob. En nästan vit, slinkig sak som både smiter åt och faller snyggt över kroppens rondörer.

En annan del av arbetet med det sårbara är att våga visa mer av sig själv i arbetet med Den Andre i preparation- och processkede. Under mitt första masterår arbetade jag med en kollega som jag emellanåt kunde känna mig enormt töntig inför. Det fanns sannolikt ingen anledning alls till detta i själva relationen, eller hos honom, men jag kunde inte göra mig kvitt upplevelsen. Jag beslöt mig för att låta den känslan vara där bäst den ville.

Nu hör det till min erfarenhet av acceptans av besvärliga känslor och andra företeelser att den ”vassaste”, mest ”panikiga”, delen av dem försvinner när jag accepterar att de är där de är. Psykologen Anna Kåver definierar *acceptans*:

Med acceptans menas att välja att se, ha och stå ut med både den inre och den yttre verkligheten utan att fly, undvika, förvränga eller döma den och att handla utifrån denna verklighet effektivt och i riktning mot sina värderingar och mål.²

Jag tillät mig våga vara töntig och inte spela upp någon cool fasad. Min erfarenhet av denna och tidigare liknande situationer är att relationen djupnar och att Den Andre känner sig inbjuden att själv kliva lite längre fram i relationen.

Faser och utblickar

Mitt arbetssätt har såväl en metodisk-pedagogisk processida som en estetisk sida. Arbetet med den egna skådespelarpersonen får även estetiska, konstnärliga konsekvenser. För att skapa någon sorts reda för mig själv tänkte jag på arbetet i olika faser:

Preparation · Process · Prøve/repetition · Produkt

Faserna glider över i varandra och de har mest en funktion som hjälp i formulerandet av tankar kring inslag och övningar.

Efter ytterligare sortering av tankarna insåg jag att det även var önskvärt att betrakta det hela ur tre perspektiv eller utblickspunkter mot skådespelararbetet:

Pedagogen – metod, struktur, kommunikation

Regissören – ledarskap, avsändare, estetik, val, beslut

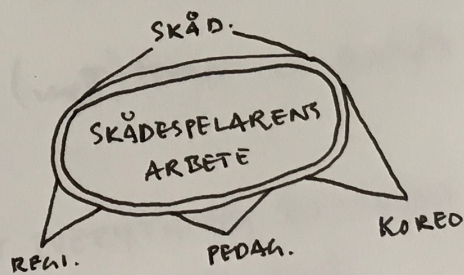
Koreografen – det kroppsliga, rörelse, dans

² Kåver, Anna, *Att leva ett liv, inte vinna ett krig : om acceptans*, (Natur och kultur, Stockholm 2004) 29

REFLEX 26.5.2017

Inför en fst på Biennalen träffar jag Alexandra.
Vi pratar om dans o jag berättar att jag
dras åt d, mha små issues runt om.
Påminner om att d hon sa en gång om att
dansare nll börja m att göra o skåd
nll vet. O att detta varit betydelsefullt
för mig. Någonstans i snmatalet säger
hon det tidigare otänkta:
JAG TUCKER ATT DU SKA BLI KOREOGRAF.

Otänkta. Svårt att ta in tanken. Som om
d vore okänd material att källa i händerna.
Så tänker jag ändå till sist o bärar m
d praktiska i min metodutveckling
- en ny utblodsposition, brevid pedagoger
o regissören.



I praktiken

Mekanismer i arbetssättet

”... en drivkraft finns ju alltid för någons handlande”, skriver regissören Martha Vestin. ”Man kanske kan säga att viljan är den medvetna framåtriktningen medan drivkraften är själva motorn som driver på personen utan att han alltid är medveten om det.”³

I min undersökning lyfter jag ut planeringen, vetandet på förhand så mycket det går. Här avstår skådespelaren generellt från att aktivt och medvetet fråga vad rollfiguren vill, vad den har för mål, och hur den tar sig fram till dessa mål, med vilka medel och aktiviteter. Därmed släpper skådespelaren kontrollen och släpper fram den riktiga människan därbakom för att därmed få visa *den* verkligheten. En osäkrad, mer oförutsägbar verklighet.

Och *den* verkligheten är viktigare att visa än att regissören har en idé och får sin vilja fram och får staka ut en detaljerad väg för föreställningen/berättelsen.

Det sker genom att skådespelaren svarar an på det som sker inom hen, mellan hen och Den Andre och i mötet med materialet, berättelsen, texten.

Det sker när det finns beredskap för det oförberedda, för ovisshet och de närvarande människornas impulser.

Med detta sagt, är inte drivkrafter och viljor, mål och medel alls oväsentliga. Drivkraften finns där ändå.

Svara an

Den allra mest centrala mekaniken i det arbetssätt som jag undersöker handlar alltså om att *svara an* på det som sker i stunden. An-svarandet sker huvudsakligen på tre plan:

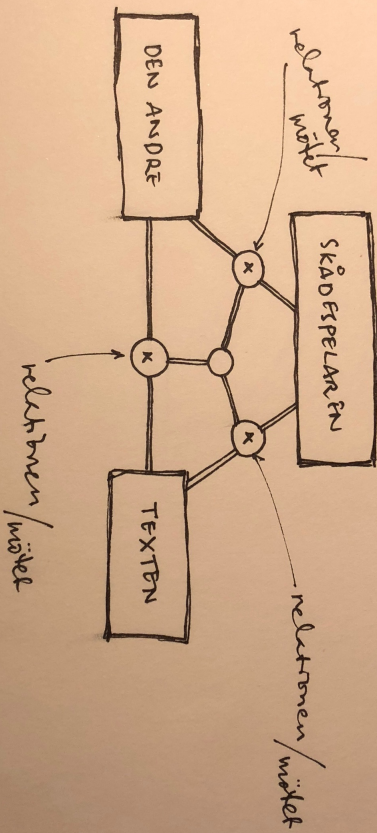
- I den egna organismen
- I relationen till Den Andre
- I mötet med materialet för handen

Materialet är i arbetet vanligen texten, men kan även vara musik, ljud i omgivningen eller någon annan yttre stimuli.

³ Vestin, Martha, *Regi: kreativitet och arbetsledarskap*, (Carlsson, Stockholm, 2000) 85

3.9.2017

GRUNDFÖRHÅLLANDE



"Vad händer här/när?"

- i relation/wärdet MIA - DEN ANDRE
- " " MIA - TEXTEN
- " " DEN ANDRE - TEXTEN

SVARA AN!

→ inom ramen för FIKTIONEN.

Frågor

Medveten närvaro

Det är en vanligt använd översättning av ordet mindfulness och i den egenskapen är *medveten närvaro* relevant här. Det är också relevant i relation till begreppet närvaro så som det brukar användas i samband med skådespeleri. Jag använder orden också för att understryka just medvetenheten i närvaron. Jag kan ”hämta hem mig” till nuet genom tekniker jag hämtar ur mindfulnessstraditionen. Och det kan jag göra i såväl förberedande som skarpare lägen i arbetet.

Interiör observation

Detta moment i arbetet handlar främst om den medvetna närvaron. Det är en observation av den egna organismen som kan se ut på många sätt, men som i sin grundmodell är en scanning som börjar överst på hjässan och tar sig genom kroppen ända ner till fotsulorna. Den resan företas med hjälp av medvetet uppmärksamhetsfokus.

Förhållningssättet i övningen hämtar jag också från mindfulnessstraditionen. Observerande, icke-värderande, icke-dömande, accepterande. Psykiatern Åsa Nilsonne skriver: ”Att inte döma eller värdera är ett sätt att göra sig öppen för både sin omvärld och för sig själv.”⁴

Den här sortens övning har funnits med i min personliga metod från den allra första dramaverksamhet jag deltog i. Då rörde det sig om avspänningsövningar. Med uppmärksamheten fokuserar man på en kroppsdel och spänner av den. Det kan ske kroppsdel för kroppsdel, eller med andra modeller som att låta en ”våg av avspänning” röra sig genom kroppen. Jag har även mött övningen som en del av mindfulnessstraditionen, där den kallats kroppsskanning⁵.

I arbetet med SPECT scenkonst förekom också manövern, då kopplad till den gestaltterapeutiska traditionen som frågar ”Vad händer i kroppen?”. För att svara på den frågan tar man sitt uppmärksamhetsfokus och låter det vara redskapet. I SPECT scenkonst flyttade den också in på scenen och kom exempelvis att inleda föreställningen *Gunnar utan filter* 2015. Vi tre skådespelare klev fram inför publiken och redogjorde för vad som faktiskt hände inom oss. Jag tog med den in i masterutbildningen och inledde flera av mina olika presentationer med varianter på temat. Slutligen kom den med i en lätt fikionaliserad form i föreställningen *Skavank // Richard III* då jag/Richard uppmanas av Terapeuten att berätta vad som händer i kroppen.

I mitt undersökande har övningen funnits med i många olika former och jag har vridit och vänt på den och utvecklat den efter behov. Detta har skett helt och hållet i mitt slutna rum och jag har inte hämtat inspiration till detta utifrån.

⁴ Nilsonne, Åsa, *Mindfulness i hjärnan*, (Natur & kultur, Stockholm, 2009) 69

⁵ Schenström, Ola, *Mindfulness i vardagen: vägar till medveten närvaro*, (Viva, Stockholm, 2007) 152

Till att börja med fann jag att ordet scan var otillräckligt. Jag behövde ett vidare begrepp för allt som skulle kunna undersökas. *Interiör observation* får tills vidare vara namnet. Jag ville också gå till sinnen och notera vad de upplever ett och ett, samt stanna till vid känslolivet och notera vad som pågår där. Tankevärlden för innevarande stund är också intressant, men jag fann att jag lätt fastnade där. De här hållpunkterna i uppmärksamhetsfärden har alla olika svårighetsgrad för mig och de lockar mig att stanna olika länge.

En mindfulnessövning jag ofta använt är andningsankaret⁶ – att fästa uppmärksamheten vid andningen exempelvis genom att notera var andningen känns som mest under andetaget, stanna där och återvända dit när uppmärksamheten drivit iväg. Den passar in väl som ett delmoment i den större övningen.

Jag har varierat övningen på olika sätt genom att inte gå med fokus mellan kroppsdelarna i ordning, exempelvis att observera vilken sensation som just nu upplevs som starkas i organismen och gå dit, observera om jag kan identifiera den svagaste och så vidare.

Genom interiör observation tar jag reda på vad som finns att svara an på i min egen organism. Genom att träna på det har jag funnit att det går allt snabbare och mer automatiskt.

Fördjupad kontakt genom ögonkontakt

Jag har valt att understryka betydelsen av *kontakt* i mitt arbete, genom att sätta ordet *fördjupad* framför. Det är ett relevant ord eftersom jag menar att man medvetet bör stanna vid, odla och just fördjupa kontakten med Den Andre.

I SPECT scenkonsts träningsforum gjorde jag en upptäckt som varit mycket viktigt för mig sedan dess – kontakt via ögonkontakt. Under en workshop arbetade jag nära en kollega med en dialog ur en pjäs. Vi var i nära kontakt rent kroppsligt men även sittande, stående och i rörelse medan texten fick pågå i, ur och mellan oss. Just ögonkontakten kom att göra ett så djupt intryck på mig att jag inte kunde verbalisera upplevelsen förrän långt senare. Denna erfarenhet gjorde att jag har fortsatt undersöka fördjupad kontakt genom ögonkontakt och har med detta som inslag i olika övningar

Kroppen, rörelse och dans

Under de första åren med SPECT scenkonst trillade polletterna ner i rask takt. En av de viktigaste rörde kroppen. Min kropp i mitt arbete. Här blev det klart för mig att det inte går att skilja på konst och person när själva personens fysiska gestalt står i centrum. Ofta inledde dansen arbetet och jag kunde efter något halvår av denna verksamhet uppleva en tydlig skillnad i hur kreativ jag var under resten av dagen, om vi börjat med dans till skillnad från om vi hade inlett dagen på något annat sätt.

⁶ Läkaren och mindfulnessexperterna Ola Schenström beskriver övningen utförligare i sin bok *Mindfulness i vardagen*. Schenström, Ola, *Mindfulness i vardagen: vägar till medveten närvaro*, (Viva, Stockholm, 2007) 86

Det var en enkel form av fri, improviserad dans. Det fanns en spellista, en ledare för övningen, och deltagarna dansade fritt utifrån vad kropparna på golvet behövde. Coaching från ledaren förekom. Vanligast var instruktioner som föreslog en kroppsdel att fokusera på. ”Låt armbågarna leda!”. Dessa instruktioner blev en enkel begränsning som hjälpte till att ge struktur åt den enskilde. Vi var under de första åren i SPECT scenkonstnoga med att hålla dansen kvar i preparation och process och inte ta med den in i föreställningsskedet. Den fick vara med i uppvärmning och så vidare men inte mer. Detta kom bland annat ur respekt för dansarens profession.

Under masterutbildningen har jag mött dansare som uppmuntrat mig till motsatsen – att använda rörelse och dans som uttryck på scenen utifrån mina egna förutsättningar. Denna uppmuntran har jag följt med stor entusiasm, vilket bland annat har fått mig att omvärdera vissa delar av min egen utbildningshistoria och nu se rörelse som en naturlig del av min praktik. Under en av mina första egna arbetssessioner i en sal på skolan, valde jag att dansa fritt till en spellista. Jag filmade det och upplevde en enorm genans i situationen. Kamerans öga bidrog till upplevelsen, men jag accepterade genansen och bjöd till nästa tillfälle in en klasskamrat. Vi dansade generat, men betvingande motståndet. När dessa rader skrivs har dansen blivit helt omistlig och har funktioner i alla de ovan beskrivna arbetsfaserna.

Exempel på övning

Jag står på golvet. Rummet är tyst. Kroppen väntas in/laddas/görs redo för uppkoppling. Andningen sker.

Jag vänder min uppmärksamhet inåt. Med frågan ”Vad händer just nu?” färdas jag med tankens uppmärksamhet uppifrån hårrötterna, genom hela kroppen ner till fotsulorna.

Jag noterar utan värdering vad som sticker ut, märks av, känns och upplevs. Jag söker sensationer, yttringar, avvikelser. Vad händer, vad känns?

Uppmärksamheten koncentrerar sig:

1. Till själva kroppen och dess inre.
2. Via sinnen:
 - Känsel (yttre påverkan som tryck mot golv, drag i rummet, kläder mot huden).
 - Lukt (i rummet; från andra; från mig själv).
 - Hörsel (ljud i mig; i rummet; i världen utanför rummet).
 - Smak (i munnen just nu; kan rummet avsmakas?)
 - Syn (vad ser ögonen när ögonlocken är slutna?)
3. Känslolivet – känslor just nu i stunden; just nu i livet. Var sitter de i kroppen?
4. Tankelivet – notera utan att fastna vilka tankar som rör sig. Låt dem vara. Gå vidare.

Stå stilla på golvet. Uppmärksamma kroppen. Vad händer?

Uppmärksamma impulser. Vad vill kroppen? Var i kroppen vill den? Vart vill den?

Impulser inifrån. Låt kroppen svara an på de impulser som kommer. Kroppsdel för kroppsdel.

I rörelse. Följ varje impuls som kan identifieras med en rörelse.

Låt sedan rörelsen följas av nästa impuls så att ett flöde av rörelser uppstår.

Exempel ur arbete med filmprojekt

Mitt undersökande av dessa strategier och övningar exemplifieras i arbetet med ett filmprojekt i en av delkurserna på masterutbildningen, Skådespelaren och film. Detta arbete redovisas här nedan i processdagbokens form.

Masterprogrammet i teater, fördjupat skådespeleri Delkurs *Skådespelaren & film*, april/maj 2017 – Processdagbok

Intro och sammanfattning hittildags (skrivet 3.5.2017 kl 08:30)

Under fredagen lyckades jag under tjockt motstånd samla ihop mina idéer i ett enkelt dokument. Och jag hade i detta arbete kursledarens ord ringande i bakhuvudet om att det skulle bli ett dokument på fredagen som kunde ändra sig på lördagen.

Jag är *just nu* mest intresserad av processen och vad som kan komma ur en sådan, snarare än att berätta "min berättelse" så att publiken förstår exakt vad jag vill säga. Jag är intresserad av vad som kan komma ur de olika komponenter jag sammanställer och ställer fram för publiken att dra slutsatser av.

Gången kring manus har därför varit denna:

Min första synopsis innehöll en bakgrund och en kortfattad handling.

Därefter författade jag ett manus, som redan i detta steg blev en aning annorlunda än i synopsis.

Sist lyfte jag bort bakgrunden och har bara kvar dialogen.

Nästa steg blir att undersöka texten på golvet, komma fram till möjliga tolkningar och sedan filma dessa. I redigeringen sker sedan nästa urval och berättelsen får en ytterligare form.

Under måndag 1.5.2017 gick jag längs havet och filmade med mobilen ett antal miljöer och annat som jag kan använda kring dialogen för att på så sätt skapa en helhet. Jag ser också möjligheten att göra ytterligare en text som voice over på dessa bilder.

Dialogen innehåller två personer och som skådespelare medverkar jag själv tillsammans med Magdi Saleh, vidtalad 2.5.2017.

Repetition och inspelning 3-4.5.2017:

Incheckning/avstämning.

- Enkel avspänningsövning med kort scan och notering av skeende i kroppen. Andningsankare light. "Var är den starkaste/tydligaste sensationen?" "Närvar fotsulorna och notera kontaktytorna mot underlaget", samma med händerna.

Text.

- Kontaktläsning (första steget). Läs tyst, titta upp, säga ut. "Neutralitet", avspändhet etc. Vi gjorde det om och om. Betonade det meditativa. Sittande mitt emot varandra i ögonkontakt.
- Efter ett par gånger, med slumpvis mindfulness-klocka på mobilen.
- Några gånger stående i ögonkontakt.
- Uppgift: Svare an på det som händer och på texten. Lugn och ro. Ta den tid det tar utan att forcera. Ingen övrig planering av roll, uttryck eller gestaltning. Improvisation.
- Jag frågade ofta vad som hände i M. Noterade mycket i min egen organism. M gav uttryck för rastlöshet efter ett tag med det inledande statiska texttragglet. Noterar intressanta olikheter oss emellan.

På golvet – rörelse, text kontakt.

- Vi släppte ögonkontakten, men behöll kontakten och rörde oss gående i rummet med text och en undersökande attityd. Flera läsningar.

- Som ovan med specifika förutsättningar: Dialekter (skånska/småländska, småländska, norrländska), med ljuset släckt, i ständig kroppskontakt. Under läsningarna uppstod olika kvalitéer som alla var intressanta och fyllde på med material och förståelse av texten. I den sista varianten uppstod fin och nära och skör kvalité. Noterar mitt kontaktknarkande.
- Noterar att M inte gav uttryck för behov att ”rollplanera”.

Övrigt

Ville jobba med relation som ett specifikt eget inslag/moment, men hade ingen riktigt bra ingång. Försökte ändå medvetet vara i min egen sårbarhet och öppenhet under samtalet och på det viset bidra till motsvarande kvalitet.

Upplever att detta är ett mycket bra och rimligt sätt att börja arbeta med en text. Oavsett om man går vidare till ett ”rollplanerande” arbete längre fram eller till något motsvarande *improgestalt*.

Upplever mig bekräftad i mitt antagande att detta är en framkomlig väg. Även om jag jobbat på liknande sätt tidigare, känns det som att det var väldigt länge sedan praktiskt och därför befriande och lustfyllt att göra det nu.

Slutsatser och preliminära planeringsidéer inför filminspelning:

Låta ett utsnitt vara det huvudsakliga och andra – som ”ständig kroppskontakt” så att säga vara kommenterande möjligheter att klippa till. Jag planerar ett begränsat antal utsnitt att börja med för att därefter även vara öppen för improvisation och goda idéer som uppstår under arbetets gång! Kan det bli både *svara an* och vara planerat...? Olika versioner?

Inspelning:

Jag var själv i salen och testade kamera och placering av ljuskällor, bilder mm. Dansade till ett par låtar innan M kom.

Vi började med kort incheckning, vanligt prat, en enkel avspänningsövning liggande på golvet under tystnad. Därefter läste vi manus enligt den inledande, neutrala modellen. Sedan gick vi upp på golvet, var i rörelse, följde fysiska impulser, talade med dialekt (äldre svenska) och lekte med medföljande manér, kroppskontakt/dans ett par gånger.

Så riggade vi rummet för inspelning och talade om olika möjligheter för bilder. Jag kände hur jag ryggade inför tekniken och kunskapens gräns. Den forcerades dock och vi satte helt enkelt igång och improviserade framför kameran på några olika vis.

Bilderna blev ett par stående rakt upp och ner i olika utsnitt, några uppifrån då vi låg/rörde oss på golvet och några i golvhöjd.

Improvisationen gick framåt och vi fann ganska omgående ett spår att följa och utveckla.

Resultat:

Efter redigeringen har jag gjort två versioner, två filmer. Den ena (1.) är scenen med oss stående i en enda tagning (som är den ”officiella” filmen efter det här projektet) och den andra (2.) är en mer robust, men poetisk version av rörelse nära golv. Båda är ca fem minuter långa.

De båda filmerna ingår som exempel i masterprojektet och finns att se här:

1. http://johanx.se/MSTRfilm_1.mov
 2. http://johanx.se/MSTRfilm_1.mov
-

MANUS

A

Är du där?

inget svar

Är du där?

inget svar

Är du...?

B

Jag är här.

A

Det är mörkt här.

B

Det måste vara mörkt här.

A

Jag förstår.

B

Det måste vara mörkt. Ingen får veta.

A

Jag vet.

paus

Jag förstår.

B

Men du hittade.

A

Jag hittade.

paus

Jaa... du vet vad jag vill.

B

Jo... jag vet.

Paus.

A

Så...?

B

Jag tappade honom.

Paus.

A

Du....

Paus.

B

Jag tappade honom.

A

Du... du... tappade honom.

B

Jag... det är...

A

Du tappade honom.

B

Det är en ny värld därute.

Paus.

A

Du behöver inte berätta för mig om världen.

Jag vet. Och du tappade honom.

B

Tappade bort honom helt. Inga spår.

Han finns inte.

A

Du förstår vad det betyder?

B

Jag vet inte...

A

Det betyder att jag måste stanna här.

B

Ja, du måste det.

A

Det betyder att allt jag har kvar... är du.

B

Ja.

paus

Det går bra.

Struktur kring skådespelarens arbete

Här vill jag reflektera över skådespeleriet utifrån ytterligare sätt att sortera upp och struktera det jag funnit användbart i anslutning till min undersökning. Jag använder några specifika arbetssituationer som exempel, eftersom jag i just dem gjort upptäckter.

I mitt resonemang här, använder jag återigen termer som kommit att bli betydelsefulla för min praktik och mitt sätt att betrakta och strukturera den arbetssituation och det material jag som skådespelare har att förhålla mig till och därför behöver begripa på ett rimligt och funktionellt vis.

Som i mitt övriga arbete vill jag förhålla mig tentativt även här. Detta är en preliminär, prövande sortering av sådant som teaterskapare, regissörer och dramaturger sorterat tidigare utifrån sina behov. Här gör jag ett försök utifrån mina.

Ramar

Jag har funnit det användbart att tala om ramar. Man har ett material framför sig och behöver avgränsa det för att göra det användbart och begripligt. *Fiktionsramen* är de förutsättningar och givna omständigheter som sätts av fiktionen för handen.

Situationsramen avser ramen för skådespelarens uppgifter och överenskomna agerande i en specifik och avgränsad situation. *Karaktärsramen* avser uppgifter som är specifika för kraktären och kan vara hur den talar eller rör sig.

Fiktionsram

Fiktionsramen är naturligt nog den ram som fiktionen för handen anger och kan sägas motsvara ”som om” och ”givna omständigheter” hos Stanislavskij.⁷

Exempel: patientsimulering

Under ett par år har jag haft tillfälle att arbeta med skådespeleri som verktyg inom ramen för andra verksamheter än de rent konstnärliga. En av dessa är patientsimulering⁸ på olika vårdutbildningar, där jag som skådespelare agerar, simulerar, patient i övningar för studenter. Studenten får öva på samtalsbaserat bemötande av patienter. Skådespelarens insats är i första hand instrumentell och man ingår som en kugge i ett större maskineri av lärande och reflektion på olika plan. Det inte finns någon särskild skådespelarmetod som används i det här arbetet.

⁷ Ferenc Kemecsi beskriver fenomenen i sin föredömligt korta introduktion till Stanislavskijs skådespelarmetod. Kemecsi, Ferenc, *Skådespelarens skapande process enligt Stanislavskij-metoden*, (Liber, Stockholm 1998), 33–35

⁸ Verksamheter jag deltagit i beskrivs i *LUM – Lunds universitets magasin* och Sahlgrenska akademins *Akademiliv*: Collberg, Britta ”Skådespelare tränar läkarstudenter”, *LUM* 4 februari 2016. <http://www.lum.lu.se/skadespelare-tranar-lakarstudenter>

Lindström Claessen, Elin ”Teater ger verklighetstroga patientmöten på kompletterande läkarprogrammet”, *Akademiliv* 3 maj 2018, <http://www.akademiliv.se/2018/05/49499/>

För mig motsvarar dessa övningar en sorts teaterföreställningskoncentrat. Jag ser dem därför som studiefönster in mot skådespeleriet i vilket jag får tillfälle att studera, sortera och förstå vad jag egentligen gör. Materialet jag får med mig kan jag sedan applicera på andra områden där jag använder skådespeleri som metod. Inte minst tillbaka i den rena scenkonsten. Därför är det både lätt och lämpligt för mig att se och undersöka mitt eget metodiska arbete i just den här situationen.

Inramning och kontakt med medspelare är mycket intim och skådespeleriet blir akut. För min medspelare – studenten – är situationen närmast på allvar. Det finns element i rummet som handlar om bedömning från den närvarande läraren, av att visa sin skicklighet inför studentkollegorna och av en lust och vilja att utföra den viktiga uppgiften hen faktiskt utbildar sig för på bästa sätt. Hittills har jag inte heller upplevt att någon student brutit överenskommelsen och gått ur sin roll.

Övningen är olika strukturerad vid olika utbildningar, men kan översiktligt se ut som följer. En mindre grupp studenter sitter på rad som åskådare, vid sidan av dem en ”spelledare”. Framför dem en spelyta med två stolar, ett bord och diverse rekvisita. En av studenterna är aktiv och agerar vårdpersonal och en skådespelare, som hämtas in under övningens inledning, agerar patient i någon form av personligt dilemma adekvat för situationen. På spelytan utspelas ett samtal under vilket studenten ska försöka förstå patientens problematik och vidta lämplig åtgärd. Under övningen kan den aktiva studenten med ett enkelt kommando frysa skeendet och konferera med sina kollegor. Med ett annat kommando sätts skeendet igång igen. I det frysta läget stannar patienten upp och fortsätter sedan exakt där hen slutade. I dessa pauser kan även studenterna byta plats i rollen som vårdpersonal utan att det får konsekvenser för fiktionen (vårdpersonalen föreställer alltså samma person i scenen, trots att det är en ny aktör/student).

Skådespelaren har fått en bakgrundshistoria, ett närtidsscenario och ett förlopp att löst följa för samtalet. I övrigt gäller improvisation. Det finns således en *fiktionsram*, en överenskommen ram för fiktionen inom vilken vi agerar och reagerar ”som om” vi – i detta fall – är den definierade vårdpersonalen och den definierade patienten. Härefter ställer vårdpersonalen frågor som patienten besvarar utifrån det föregivna sakinnehållet i rollen och utifrån den autentiska upplevelsen av vårdpersonalens bemötande.

I verkligheten

Vem? Studenter vid vårdutbildning i grupp, skådespelare, handledare, övriga åskådare.

Var? Högskolans lokaler, ett lektionsrum iordningställt för övningen i fråga, en frilagd golvyta med ett bord och två stolar, rekvisita (filt, vatten, näsdukar etc) till hands.

Vad? Ett iscensatt möte mellan vårdpersonal och patient i specificerat tillstånd.

Skeende: Studenten agerar vårdpersonal och bemöter skådespelaren, som agerar patient, i enlighet med förberedda riktlinjer. Skådespelaren har förberett sin patientkaraktär utifrån givna förutsättningar såsom en personlig bakgrundshistoria, en närtidshistoria och

en berättelse som avser den omedelbara situationen. Skådespelaren har dessutom ett förelagt löst förlopp att förhålla sig till under övningen. Förloppet kommer ur ”patientens” aktuella tillstånd med studentens lärande i åtanke. Det ska helst mynna ut i att studenten fattar ”rätt” beslut före mötets avrundning. Mötet sker improviserat. Studenten reagerar på skådespelaren och vice versa.

I fiktionen – fiktionsram:

Vem? En vårdperson (studenten) och en patient (skådespelaren)

Var? Mottagningsrum, avsett för yrkesgruppen i fråga, på vårdinrättning, ett möblemanng med tillbehör (filt, vatten, näsdukar etc) för möte mellan vårdpersonal och patient.

Skeende: Vårdperson möter patient i en krissituation och bemöter vederbörande utifrån sin kompetens. Patienten svarar på vårdpersonens frågor och på bemötandet. Beroende på bemötandet kan skeendet ta olika vägar med de tänkta ytterligheterna att patienten låter sig omhändertas (önskvärt) eller lämnar vårdinrättningen (icke önskvärt).

Situationsram

Under arbetet med föreställningen *Gunnar utan filter* av Bob Hansson, i SPECT scenkonst, kom ordet *situationsram* att uppstå och bli användbart i just det arbetet. Skådespeleriet var praktiskt strukturerat så att vi tre aktörer, som hade inkorporerat samma monologtext, talade enligt principen *ge-och-ta-fokus*. Principen innebär att en skådespelare får en impuls att tala, följer impulsen och talar. När en annan skådespelare får motsvarande impuls, tar hen över, *tar fokus*, och fortsätter där den förra befann sig i texten. Den förra lämnar då över, *ger fokus*, till den som tog över. Därutöver råder ett improvisatoriskt förhållningssätt. I det här arbetet uteblev även planering av karaktärens skeende och väg genom pjäsen utifrån tankar om drivkrafter, aktion, aktivitet, viljor, mål och medel. Sådant var helt frånvarande i process och repetitionsarbete och hänvisat (förvisat?) till skådespelarnas inre, omedvetna processer. I samtal och reflektion förekom det bara i sammanhang som just påminde om denna frånvaro. Rum och scenografi var ett golv med röd dansmatta och ett tjugotal svarta trästolar. I detta rum fanns inga lagda scenerier, inga detaljerade rörelsemönster övades in. Istället ramades skeendet in av ett antal uppgifter för varje situation i pjäsens narrativa skeende, *situationsramar*.

Exempel: situationsram

Situation: ”Gunnar bryter sig in på sin gamla arbetsplats.”

Huvuduppgift: Framföra texten enligt principen *ge-och-ta-fokus* och svara an på det som sker interiört, i relationen och i mötet med materialet (texten).

Situationsram/uppgift: Rummets stolar ska med stor energi samlas i en hög mitt på dansmattan. Tre stolar ställs bakom högen för skådespelarna att kliva upp och stå på när högen byggts klart. Under situationens skeende kan skådespelarna, om någon av dem får en impuls därtill, springa runt högen. Skeendet avbryts då, tills någon av dem återvänder upp på sin stol. Övriga följer med i löpningen.

Kommentar: Uppgiften definieras tydligt – *vad* som *ska* utföras. Energinivån definieras – *hur* det ska utföras. Den höga energinivån påverkar skådespelarna kroppar, andning och svettning, vilket i sin tur påverkar tal och emotionellt läge. Löpningen kan sätta fart på glädje, svettningen kan utlösa en pyrande irritation, en häftig andhämtning påverkar hur orden kommer ut. Tre individers unika upplevelse ska så synkas i en roll, underställd huvuduppgiften. En ”frivillig” uppgift finns, löpningen, vilket understryker inslaget av ovisshet. Därmed kan saker hända och uppstå i stunden, vilka får värde för berättandet. I exemplet är situationen en ”scen” som ramas in av situationsramens uppgifter, men inramningen kan gälla ett betydligt mindre stycke skeende.

Karaktärsram

Min uppgift som skådespelare i fallet med patientsimulering ställer specifika krav på autenticitet. Här menar jag att autenticitet betyder att mitt beteende ska vara tillräckligt likt det beteende som de närvarande och agerande studenterna förväntar sig av en person som den de fått beskriven för sig i förhandsinformationen och därefter under skeendet i övningen. Här fyller vår fantasi rimligtvis i luckorna och sorterar bland de intryck som förmedlas. Detta samverkar givetvis med det som överenskommit. Alla vet att vi egentligen är skådespelare och student.

Jag gestaltar ändå min karaktär med vissa valda åtbörder. En viss kroppshållning, viss gestik, blickföreling och så vidare. I en annan kontext kan det handla om andra konkreta uppgifter som avser just karaktärens gestaltande.

Innanför ramarna: Medvetenhet i flera nivåer

I patientsimuleringsövningen ovan blir det tydligt att jag måste vara uppmärksam på flera olika sätt och så att säga verka på flera olika plan:

karaktärens uppmärksamhet – att hålla ihop karaktärens liv i situationen

skådespelarens uppmärksamhet – som noterar vad som händer och doserar förloppet

övningsfunktionärens uppmärksamhet – som reglerar svårighetsgrad på insatsen

privatpersonens uppmärksamhet – som t ex kan vara nyfiken på är de andra i rummet.

Innanför ramarna: Naturlig respons

Inom *karaktärsramen* inom *situationsramen* inom *fiktionsramen*, får jag som skådespelare vara människa och kan agera och reagera både med mitt medvetande och med min övriga organism, med medvetna handlingar och med naturlig respons och impuls. Med min träning och erfarenhet kan jag dessutom skapa en avspänning och ett inre lugn som ger mig möjlighet att göra val och fatta beslut samt notera och reflektera över det som sker.

Själva min ”upptäckt” av den naturliga responsen skedde i ett läge då jag som patient i simuleringsförloppet fick ta emot fysisk beröring av studenten. En vänlig, värmande hand på armen utlöste en respons i form av spontan impuls till gråt. Den impulsen kunde jag därefter dirigera efter studentens agerande. Detta har upprepats i många

övningstillfällen och jag har på olika sätt kunnat reglera responsen, till exempel ge den fritt utlopp och brista ut i hulkande gråt eller trycka undan den. I det här fallet utefter studentens agerande och reagerande.

Det finns ett visst mått av förevisande spel från patientens sida för att kunna uppnå den önskade förståelsen hos läkaren. Dock är utrymmet stort för naturlig respons. Om läkaren är kall, bortvänd och teoretisk eller varm, empatisk och tillvänd uppstår helt olika reaktioner i patienten, det vill säga i mig.

Att göra plats för Ovissheten.

En föreställning är ett stycke tid under vilken en berättelse kommuniceras från en scen till en publik. Mitt sätt att strukturera dessa komponenter i förhållande till varandra kan beskrivas som en snitslad bana där scener är fällor längs vägen. I varje fälla råder en uppsättning regler och förhållningssätt. Det kan vara samma regler eller olika för varje fälla – eller en mix av dessa två. Fällorna kan ligga kloss an eller med mellanrum. Den snitslade banan har en egen, överordnad uppsättning regler och förhållningssätt.

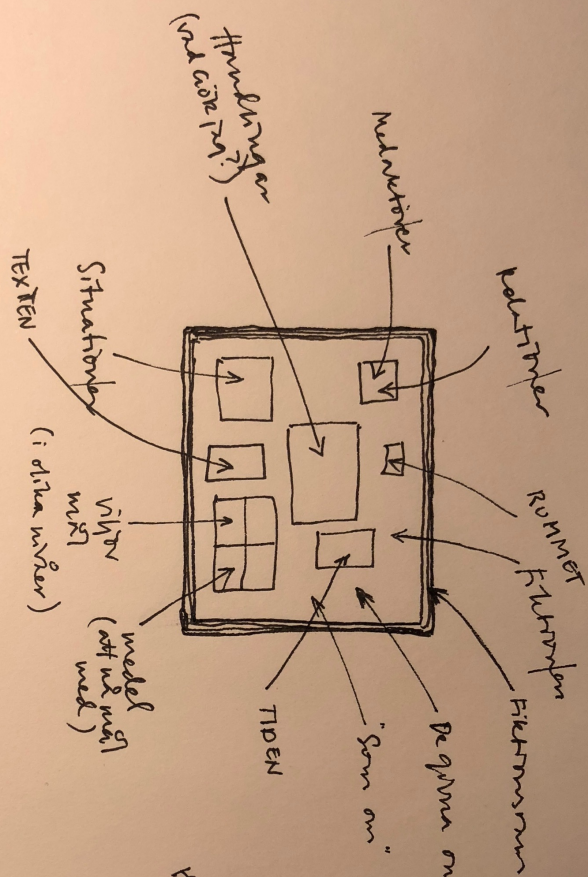
Den metodiskt överordnade principen i mitt arbete här är alltså att skådespelaren med stöd av regeluppsättningen ska få maximal möjlighet att svara an på det som sker interiört, i relationen till Den Andre samt i mötet med materialet för handen.

Regissörens uppgift blir här att designa fiktions- och situationsramarna så att de tillsammans med skådespelarnas an-svarande på ett önskvärt sätt för berättelsen framåt men samtidigt skapar utrymme för ovissheten, det vi inte kan kontrollera till hundra procent, men som osäkrar och därmed skapar liv.

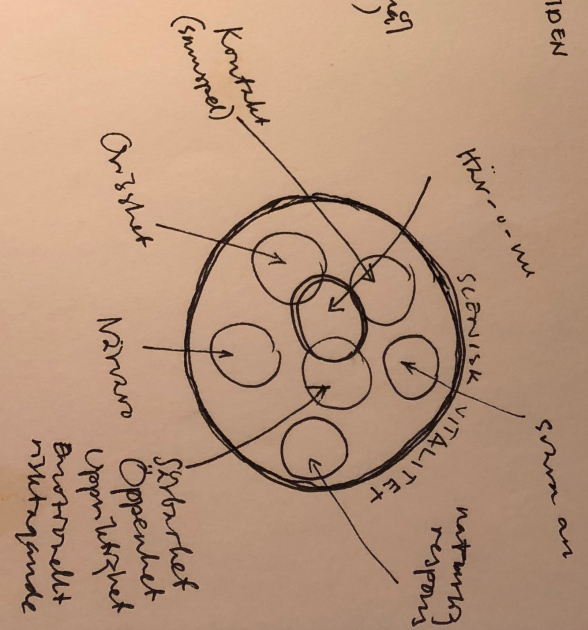
ARBETET MED

T.Ö. EN "SCEN"

JS 21-22.4.2017



- ... med motsvarigheter i olika "stador":
- VAD ÄR MIT MÅL / VAD VILL JAG?
 - VILKA MEDEL ANVÄNDER JAG FÖR ATT NÅ MÅLET / NÅ VAD JAG VILL (PÅ)



Schildknechtteatern, Artisten.

1 mars 2018, kl 13.15.

En händelsereflektion.

VI.

Ljuset är starkt, källorna är i ögonhöjd. Längs ena väggen står stativ med lampor. Från min position går det inte att klart se vad som faktiskt finns på den yta jag har framför mig, spelytan. Men jag VET vad som finns där. Och framför allt vet jag VEM.

Den Andre är där med mig, just nu dold i ljuset som bländar mig och leker med mina halvtorra kontaktlinser. Jag står på min plats. Runt vaderna smiter mina kamouflagefärgade byxor åt. Tröjan hänger tunn och slinkig från axlarna. Ena ärmen - de är båda en smula för långa - hänger ner över handen. Den andra är uppdragen över armbågen. Jag har bestämt mig för att inte hålla på för mycket med dem, utan låta dem vara när de rasar ner. Men ibland gör jag det ändå.

Orden lever i min organism. De flesta av dem är noggrannt intankade, ordentligt indansade i kroppen. Andra är nyanlända, sent tillagda, snabbinkorporerade. Men de hittar fram oavsett, hakar i varandra, svingar sig fram i tankarnas lianer, står redo att kasta sig ut som svar på det som sker i Rummet.

Jag talar. Rör mig. Inga fastlagda steg, bara ungefärliga scenerier. Små, kanske onödiga steg som jag för ett par år sedan skulle bannat mig själv för, är nu och här tillåtna. Det som kommer, kommer. Skvankerna är inbjudna.

Så kommer Den Andre emot mig, ut från ljuset som dolt honom. Jag tar några steg närmare. Vi talar, möts, rör oss runt varandra. Axlar, armar, huvuden rör varandra. Jag känner lukten av honom. Ett vinddrag för en slinga av hans hår över mitt ansikte. Värmen i hans hud. Där i hans sällskap - oavsett vad vi just nu berättar - är jag fullständigt trygg i Ovissheten. Jag behöver inte tvivla på det som sker på spelytan den närmaste stunden. När orden inte riktigt vill komma ut ur mig, eller honom, är jag ändå trygg. Det ordnar sig. Han ordnar det. Vi ordnar det. Vi är en enhet och den händelsestruktur vi rör oss genom under timmans gång är vår, sprungen ur det gemensamma, ur den gemensamma kreativa pool som vi båda är en del av.

Ord. Ord. Ord. Vi skiljs. Jag ser upp.

Ljuset leker med med mina halvtorra kontaktlinser.

* * *

III · SKAVANK // RICHARD III – OM ARBETET MED ETT SCENISKT VERK

Drömroll

Någon frågar om jag har en drömroll och som vanligt gör jag våldsamt motstånd mot tanken på att skådespelare överhuvudtaget går runt med något så dumt som drömroller och det är minsann något som ”civilister” tror att vi har. Minsann. Men så kommer jag på det. Jag har ju en ”drömroll”. Och jag svarar med ett skrockande:

— Jodu, jag vill spela Bond-skurk! Höhö!

Det är sant, för jag skulle gärna någon gång spela snaskig över-villain i någon påkostad storfilm. Högstatus i alla bemärkelser. Med bra betalt. Det är sant, men hör till posören i skådespelarjaget. Därför är drömmen både problematisk och ointressant i verkligheten.

Men om jag fått grunna vidare på frågan, så finns det en roll till. En som väcker både posören och kärnan i mig.

Rollen är förstås Richard III i William Shakespeares pjäs med samma namn. Jag har levt med berättelsen sedan någorlunda unga år. Vid något tillfälle tidigt under gymnasiet lånade jag Laurence Oliviers filmatisering av min engelsklärare (nu oklart varför), kämpade mig igenom den (nu lika oklart med vilken framgång) och föll pladask för det, med filmen, samtida Shakespeare-tolkandet. Det kom att leda till en lång förälskelse med den skådespelariestetik som representerades av framför allt sir John Gielgud (1904–2004). Den senare kom att fascinera mig måttlöst och jag läste och såg allt jag kom över. Och via den allmänt accepterat homosexuelle ärkeakteuren Gielgud fann jag andra hjältar i senare generationer, såsom dame Judi Dench, sir Derek Jacobi och framför allt: sir Ian McKellen. (Nu ska man inte fästa sig för mycket vid de ridderliga titlarna, men på den tiden då jag fann dem alla så särskilt betagande kom de här prefixen att vara garantier för en kvalitet utöver det vanliga.)

Det var genom Ian McKellen som jag kom att möta *Richard III* på allvar. 1995 hade en filmatisering av pjäsen premiär med McKellen i huvudrollen. Det har fallit ur minnet när jag såg den första gången, men jag köpte VHS-utgåvan i London hösten 1998. Den kassetten spelade sedan en särskild roll i mitt liv som teol stud på studentkorridor i Lund åren efter. Den kom att nästan slitas ut i min gamla videoapparat som stod kopplad till en minimal, kubformad tv i mitt ca tjugo kvadratmeter stora studentrum. På dörren till mitt krypin hade jag dessutom, som första åtgärd vid inflytt, satt upp ett hemmagjort konstverk: På sammanlimmade kopieringspapper målade i starka färger, och över färgen skrivet med stiftpenna doppad i svart tusch: ”A horse, a horse, my kingdom for a horse!”.

Ian McKellen som även var medförfattare till filmens manus skrev sedan en bok, *William Shakespeare's Richard III: a screenplay*¹, om arbetet, vilken jag satte i mig med god läsaptit. Jag kom att lära känna berättelsen – och älska den.

Under de teologiska studieåren blev det också någon sorts partytrick att recitera pjäsens öppningsmonolog för mina vänner (de bad mig göra det – så löjligt studentikost!) helst på engelska:

*Now is the winter of our discontent,
Made glorious summer, by this sun of York*²

Givetvis växlade jag mellan lömskt mumlande och utlevande ondska (som båda nu väcker den där mörkröda genansen i mitt vuxet professionella jag). De bad mig göra det om igen. Kanske drev de med mig, vad vet jag.

Däromkring i tid, sisådär 1999, etablerades det som för utomstående kan uppfattas som drömmen om att spela Rollen. Drömrollen. Det kom att dröja till 28 februari 2018 innan den gick i uppfyllelse.

Om teater

Som skådespelare är det inte självklart att jag får fungera som verkets avsändare och ”ansvarig utgivare”. Det har jag dock fått vara emellanåt och här blir det alldeles nödvändigt att vara det. Under arbetet med mitt masterprojekt har jag haft behov att formulera i klartext för mig själv hur jag förhåller mig till de olika inslag som förekommer i den konstnärliga arbetsprocessen.

Rebus

Jag tänker på det verk jag placerar på scenen framför publikens ögon som en rebus. Verket består av ett antal komponenter, tecken, signaler. Dessa placeras i rummet – och i tiden – framför publiken som tar emot dem. Hur de sedan landar har jag egentligen inte med att göra. Det är inget jag kan eller vill styra mer än jag gjort med mina rebuskomponenter. De blir ledtrådarna, nycklar till en gåta som jag bara har *ett* svar på. Ibland får jag frågan om vad det ena eller andra i en föreställning betytt. Som om jag hade ett facit. Som om det alls fanns ett facit. Men det gör det inte, menar jag. Min intention finns. Det jag vill berätta med verket, finns. Men det är inte något facit eller någon korrekt tolkning. Den enskilde individen i publiken möter mitt verk, ”från andra hållet”, och gör det med sin egen unika, specifika uppsättning referensramar och sitt mönster av förförståelser.

Därför är det angeläget att jag inskräper hos mig själv att jag måste lämna över verket. Därefter vill jag hålla en strikt begreppshygien i samtal om verket och hantverket kring

¹ McKellen, Ian & Loncraine, Richard, *Richard, William Shakespeare's Richard III: a screenplay*, Doubleday, London, 1996

² Shakespeare William, *Richard III* akt I, scen 1

dess tillkomst. Jag vill avhålla mig från att använda uttryck av typen "Det betyder..." eller "Den detaljen symboliserar..." och istället säga vad det betydde för mig när jag placerade den där.

En mig närstående person kände tvekan inför det moment i *Skavank // Richard III* där jag i golvhöjd rörde mig improviserat till ett enkelt hörspel. Rörelsen var strukturerad utifrån ett antal enkla uppgifter jag gett mig själv:

- Hålla mig ca en halvmeter över golvet och inte så mycket högre.
- Med kroppen söka upp gränsen för rörelsen, kroppens tillkortakommanden och eventuell smärta (skavanker, helt enkelt).
- Låta kroppen svara an på hörspelet.
- Släppa fram kroppens impulser utifrån den ram som uppgifterna ovan bildar.

Det fanns ingen övrig, deskriptiv intention, ingen berättelse. Bara denna rörelse, inplacerad mellan två monologer och ett filminslag som redogör för Richard-berättelsens bakgrund. Min närstående uttryckte sin tvekan inför rörelseinslaget så här: "Vad betydde den där krymplingdansen? Jag fattade inte den."

Han hade gjort en tolkning av det han sett. Rörelsen blev i hans upplevelse ett uttryck för Richards deformiteter. Att han samtidigt upplevde att han inte förstod, vill jag hävda är en annan sak, till exempel en ovana vid den aktuella formen, kanske till och med en ovana att se just mig utföra detta moment (som han inte sett förut). Det ingår i hans referensramar som publik att han känner mig väl och att vi möter varandra ofta.

Som verkets avsändare kan jag nu inte invända mot hans tolkning. Jag kan berätta hur jag strukturerade arbetet med momentet, men det är något annat. Det är ett samtal om hur det går till när jag gör teater. Inte vad som är en korrekt tolkning av ett verk, eller vad ett visst inslag "egentligen betyder". Därmed inte sagt att jag inte har ett ansvar som avsändare, eller saknar idéer, vilja eller lust till att publiken ska förstå vad jag vill säga.

Projektionsyta

Att jag placerat just rörelsemomentet mellan de två monologerna är naturligtvis inte en tillfällighet. Och visst har det på sätt och vis med Richards upplevda deformiteter att göra även för mig. Jag tänker att de olika tecknen i verket – det vi gör på scenen, det vi säger, ja vi själva – är projektionsytor för publiken. Det som den enskilde i publiken bär med sig till teatern och föreställningen vid det aktuella tillfället möter det som presenteras på scenen. Där finns erfarenheter, minnen, sorger och glädjeämnen, livslögner och vardagsbesstyr. Är omständigheterna då gynnsamma – om vi som befolkar scenen förmår lämna utrymme för det – kan den enskilde i publiken se detta egna, detta personliga livsstoff, på scenen. Och därmed se sig själv och sitt eget liv.

Inom typografin är avståndet mellan bokstäverna i ett ord viktigt. Men antag att avståndet blir slumpmässigt. Det är då ändå viktigt att avståndet mellan bokstäverna *inom* ordet är sådant att det inte stör intrycket som skapas *mellan* orden. Det måste gå att skilja orden åt i en mening för att skapa mening.

På samma sätt behöver teaterns dramaturgiska komponenter mellanrum och rum inom sig. Paus och tid för landning, andning och återhämtning. Så att projektionerna kan ske.

Föreställningen

Den praktiska delen av mitt masterprojekt mynnade ut i föreställningen *Skavank // Richard III – en gruppterapeutisk lek med William Shakespeares pjäs* eller *Skavank – en gruppterapeutisk lek med Richard III av William Shakespeare*.

En av de givna förutsättningarna var att den tid som stod till buds var sextio minuter. Detta gav att föreställningen blev en mycket komprimerad version av *Richard III* i vilken jag valt ut vissa delar, och valt bort (många) andra. Med urvalet kunde jag berätta en kärna ur pjäsen där jag även kunde arbeta med vissa teman och framför allt tillämpa min teaterestetik och den metod jag undersöker i masterprojektet som helhet. Jag har valt att se det som att jag med min teaterpraktik och min estetik skapar en arena, en yta, på vilken jag kan släppa ut och i praktiken utforska de olika metodiska komponenterna.

Tiden var en faktor under hela arbetet och gav en begränsning som vässade kreativiteten. Jag arbetade in i det sista med översikter över pjäsens innehåll och skeende, ofta som listor över scenerna i kalkylprogrammet Excel, men även skrivna för hand på whiteboards eller i skissblock. Hela tiden fanns tiden där och gav mig en struktur att förhålla mig till.

Förarbete

Med William Shakespeares pjäs som grundmaterial har jag från start tänkt mig att ägna föreställningsarbetets innehåll åt ett antal teman som jag tycker mig finna i pjäsen. I dels de nya genomläsningarna av pjäsen, men kanske framför allt i min förförståelse av berättelsen så som jag tagit del av den genom åren, finns det ett antal inslag och idéer som fångar min uppmärksamhet, intresserar mig, kittlar min fantasi, angår mig, berör mig, sätter fart på mig, vill mig något, får mig att associera vidare. Några teman och koncept får styra mitt arbete vidare och kan komma att medverka till att, avgränsa, materialet, och varsamt styra publikens blick under föreställningen.

Manusarbete

Tidigt gjorde jag en översiktlig beskärning och valde bort trådar i berättelsen som jag var mindre intresserad av och som gör huvudberättelsen mer lätthanterlig. Successivt kom jag att återvända till manuset och vaska fram de scener jag tycker är viktiga för mitt berättande av *Richard III*, de scener som bär de teman och koncept jag finner intressanta och viktiga – och som dessutom ger utrymme för min egen historia. Den översättning jag

använt är C A Hagbergs från 1879³. Denna har jag bearbetat språkligt och kompletterat med egen översättning där jag funnit det nödvändigt eller önskvärt. Genom att systematiskt gå igenom texten på jakt efter språkliga ålderdomlig-heter att uppdatera, har jag också lärt känna texten på andra sätt än strikt innehållsligt. Sakta men säkert blev texten mer och mer begriplig och berättelsen mer och mer tillgänglig.

Om och om igen öppnade jag mina ”tvättade” textdokument. Dök ner i en scen jag haft i tankarna och gav mig på den. Höll på med den ett tag, vände och vred, slog upp något ord, fortsatte. Jag tog mig de friheter jag ansåg mig behöva ta och blanda gammalt och modernt i samma mening om det föll mig in. Det var en medvetet halvhjärtad ambition att behålla blankversen i texten. Så långt det var möjligt lät jag den finnas kvar, men hände det att jag stötte på patrull i stavelseskogen, lät jag den falla. Det hände att jag övergav Hagberg och översatte på egen hand. Hittade moderna ord som kontrasterade mot det gamla mustiga 1800-talsspråket. Richard fick kalla sig gangster och hans mor fick också använda det ordet om honom. ”Att skrämma skiten ur var livrädd ovän”, var en rad jag var förtjust i men som försvann i det senare arbetet.

Jag ångade på tills jag kom till en punkt där jag inte riktigt klarade av att komma längre just då. Det kunde bero på att en scen inte hade en klar plats i min idé, eller att jag inte var klar över hur jag skulle ta mig an den just då. Då gav jag upp för stunden och återvände när jag var redo för det.

Idéer och teman

Sedan tidigare har temat *hämnad* fascinerat mig. Jag tog fram exempel på vardagshämnd, eller situationer i vardagen där hämnad kunde tänkas vara en potentiell, om kanske inte alldeles rimlig, lösning på ett problem. Trafiken är en arena som jag stannat vid i det här sammanhanget flera gånger. Jag har tänkt på berättelser om hur trafikanter fullständigt tappat besinningen över de mest enkla trafiksituationer och misshandlat en medtrafikant för att den tutat eller gjort en omkörning. En omedelbar hämndaktion i ett händelseförlopp som inte lämnat många sekunder för eftertanke. I en work in progress-presentation i februari 2017 hade jag med en sekvens där jag mindes en trafikhändelse, en enkel konfrontation mellan bilist och cyklist som väckte känslor som under andra omständigheter kunde ha påkallat en våldsam hämndaktion. Sekvensen var en förinspelad berättelse som spelades upp medan jag själv satt på scenen som om jag faktiskt berättade den samtidigt.

Richards hämndbegär är möjligen mer fördolt. Jag har hela tiden arbetat med idén att han fått nackdelar i livet på grund av de handikapp han beskriver i de inledande monologerna i föreställningen. Han talar om den svekfulla naturen som berövat honom

³ Hagberg, C A, ”*Konung Richard den tredje*”, *Shakespeare's dramatiska arbeten*, femte bandet. Tredje upplagan. (Gleerups förlag, Lund 1879)

skönhet och gjort honom kroppsligt defekt. Vart riktar man hämnd på sådant? Jag tänker på olycksdrabbade människor som likt den hebreiska bibelns Job⁴, bildligt höter med näven mot skyn och förbannar sitt öde. Och om det är Gud, Ödet, Naturen eller Tillvaron i allmänhet som beskylls för olyckan behöver kanske inte vara klart för den olycksdrabbade. Richard får i mitt urval (med ett lån ur *Henry VI del 3*) säga:

“Då jorden ingen annan fröjd mig unnar,
Än den att tukta kväsa och förtrycka
De som är bättre skapade än jag...”⁵

Jag tror han riktar hämnden mot de andra som möter honom i livet och hämnden blir en del av resan mot kronan och tronen. Rätt åt de välskapta! De är ju välskapta i motsats till honom och står de ivägen, så står de i vägen.

Att ta in livet

Under sommaren mellan de två masteråren inträffade en personlig tragedi. En nära vän avled, och omständigheter gjorde att jag och några andra vänner fick axla ansvar i processen som följde. Det blev tunga uppgifter från dödsbud till begravningens planering och genomförande. I sorgearbetet uppstod en situation där sorgen tog sig vredens uttryck. Det fattades i hettan en rad ödesdigra beslut, det hela blev mycket fult och försvårade sorgprocessen för somliga. Själv drog jag mig undan kontakt med personerna i fråga, innan jag själv hamnade i skottlinjen. Jag såg att det inte fanns något jag kunde tillföra i den uppkomna situationen, men inom mig började något koka. Jag fylldes av en stark vrede i det här läget. Denna ilska höll mig periodvis vaken på nätterna och upptagen på dagarna. Den var en blandning av vrede, hat och hämndbegär. Jag upplevde det som dels ställföreträdande å min väns vägnar men även som jämsidigt med de anhöriga, som i sympati. Så här i efterhand, när jag ser saker klarare och har reflekterat över det inträffade både enskilt och med kloka samtalspartners, ser jag reaktionen som en Jobs knutna näve upp mot skyn. Mot Gud, Ödet, Naturen eller vad som nu kan tänkas ställas till svars för en älskads hastiga borttryckande i unga år. Och jag står också där med min egen näve höjd. Min vrede ser jag nu som kanaliserad sorgenergi. Jag fick hantera dels praktiska saker och dels min stora besvikelse och bestörtning över hur min avlidne väns val i livet, så som jag såg det, inte respekterades efter hans död. Idag är det utrett och tillräckligt bearbetat. Och det finns sådant som fått bäring på mitt arbete med *Richard III*. Den knutna näven upp mot skyn. Den mäktiga energin i vreden, hatet, hämndbegäret.

Här vill jag noggrant göra klart att det stoff som den uppkomna situationen tillfört mitt arbete är sådant som just uppstått. Det har kommit i min väg – här och nu/där och då –

⁴ I boken *Job* i bibeln berättas om en rättfärdig och rik man som blir fråntagen allt han har och utsatt för lidande och umbäranden för att pröva hans gudstro.

⁵ Citatet är hämtat från Richards monolog i *Henrik VI del 3*, akt 3, scen 2. Hagberg, C A, ”*Konung Henrik den sjette*”, *Shakespeare's dramatiska arbeten*, femte bandet. Tredje upplagan. (Gleerups förlag, Lund 1879)

och jag har inte sökt upp det för att använda det. Inget av det emotionella innehållet har forcerats fram för att skapa effekt i arbetet. Det som har kommit har kommit. Jag har även här svarat an på det som varit för handen, men den här gången i en situation som i första hand legat utanför mig och min arbetsfär.

Ett annat tema rör *självbild* och går rakt på ett gestaltningsval. Första frågan infinner sig hos mig omedelbart: Är Richard verkligen fysiskt deformerad (som han påstår) eller hör deformationen till hans självbild? Och avseende gestaltningen: Ska jag halta och ha puckel, eller lämna över åt publiken att se vad den vill se? Jag väljer det senare och antyder genom att Richard påstår något om sig själv som inte publiken omedelbart kan avläsa på skådespelarens kropp, att det rör sig om en självbild. Eller att det är någon annan "defekt" som tar sig detta uttryck verbalt. Jag antyder – publiken ser det den ser.

Ytterligare ett tema som fascinerat mig är *Modern*. När Richard tågar ut mot sitt sista fältslag, ställer sig flera av pjäsens kvinnor framför hären. Hertiginnan av York, hans mor, står där och ropar åt Richard. Han kommer fram och tar emot hennes skarpa förebråelser och förbannelser innan han drar vidare.

När manlighet, gängkriminalitet och våldsbrott kommit på tal, har en bekant till mig ibland upprört väst: "Var är deras mödrar och vad har de gjort under deras uppväxt?". Utan att göra större affär av min väns kommentar, eller för den delen hemfalla åt förenklingar av välkända samhällsproblem, har jag ändå burit kommentaren med mig och den gjorde sig tidigt påmind i förberedelsearbetet kring verket. Nästa inspiration kommer från mitt möte med fenomenet *självmedkänsla*. Min första källa till förståelse av begreppet kommer från Agneta Lagercrantz första bok i ämnet. Ett viktigt element är här att självmedkänsla kan bidra till att motverka effekterna av den inre självkritiker de flesta av oss bär på. Denna inre röst kan utvecklas tidigt. Barn med starkt kritiska föräldrar kan börja förekomma föräldrakritiken genom att kritisera sig själv.⁶ Gäller det även Richard? frågade jag mig. Och vad händer när han möter sin mor i vuxen ålder?

Rummet

Jag bestämde mig tidigt för att jag ville ha publiken sittande på två sidor om spelplatsen. Utan att kunna vara helt konkret kring hur jag tänkte där initialt, fanns viljan till rörelse. Med publik på fler håll än ett skulle jag behöva röra mig mera och på ett annat sätt, än om de bara satt på det klassiska viset. Dessutom hade jag en stark lust att bryta upp det "vanliga" i teaterrummet. Jag tog upp gamla tankar som jag länge närt, kring att publiken får ta sin stol och placera ut sig själv, och/eller ge ramar eller indikationer för sittningen men inte bestämma helt, utan låta publiken vara med och designa rummet. Nu blev det

⁶ Lagercrantz, Agneta, *Självmedkänsla. Hur du kan stoppa självkritik och förbättra relationen till dig själv och andra*, (Natur & kultur, Stockholm 2014) 109 f

så småningom klart att resurserna för detta skulle vara begränsade och jag hade ju ett annat fokus för min undersökning.

Dock hade jag bestämt mig för filminslag och projektioner och för att alla skulle få visuell tillgång till dessa, krävdes fler än en projektyta. Vid något tillfälle var drömmen att hela rummet skulle ha olika ytor där filmmaterialet visades. Om man inte såg rakt på en yta, skulle man åtminstone i ögonvrån kunna uppfatta något av skeendet.

Efter hand blev de tänkta stolsraderna vinklade i en v-form för att öka möjligheterna för spel på spelplatsen och att ha en del av scenen där vi inte skulle behöva tänka på att vrida oss runt för att alla skulle se och inkluderas. När idén kom om att antyda gruppterapi i föreställningen, fick vinkeln till slut en rundning för att – om än aldrig så lite – kunna föra tankarna till en cirkel.

Det multimodala

Det fanns mer konstnärliga uttryck än teaterskådespeleri i föreställningen. Där fanns hörspelsinslag, film och kalligrafi. Det är uttryck jag tidigare använt mig av, om än inte professionellt i så hög grad. Nu tyckte jag att det var dags att föra in dem. Tidigare har jag ofta arbetat under omständigheter där jag velat bygga bort problem som falerande teknik kan innebära, men i det trygga rum som högskolan utgör, passade jag på.

Medverkande

Eftersom kontakt och relation är så viktiga inslag i mitt undersökande arbete, var det redan från början uteslutet att göra en soloföreställning. Dessutom var ju övriga presentationer, inklusive ovan nämnda work in progress-redovisningen, övningar i monologens konst, så mer av den den varan behövde jag inte.

Hur många skulle jag då ha med mig i föreställningen? Och vilka skulle det vara? Tidigt hade jag två kandidater som befolkade mina tankar. En manlig kollega i 35-årsåldern som jag länge velat arbeta med, och en kvinnlig kollega i 70-årsåldern. Båda är goda vänner och jag har haft många tillfällen att uppvakta dem med frågan om medverkan, men av någon anledning hade jag inte varit riktigt mogen. Jag ville komma med något konkret, några roller och uppgifter, men länge var jag inte alls redo att komma med något sådant.

När jag till slut, i november 2017, var klar att fråga den ene kollegan, som jag nu föreställt mig spela med under något års tid, kom beskedet ganska kort och definitivt: Han var upptagen den aktuella spelveckan, så hans medverkan var utesluten. Jag kom av mig en smula i processen och kom mig inte heller för att fråga den andra kollegan då. Här börjar det gå upp för mig hur hela verket bearbetas i mitt undermedvetna. Det puttrar i bakgrunden och jag stannar till vid detaljer och teman och låter det puttra vidare. Utan att göra mig någon ytterligare brådska med att hitta sällskap på scenen, fortsätter jag att planera för det. Och det puttrar vidare.

I samtal med min handledare diskuterade jag den lista på tänkbara personer som jag hade. Ju längre ner på listan jag kom, desto mindre benägen att kontakta dem, var jag. Inte för att någon av dem var mindre lämplig i något avseende, snarare att det skulle bli en allt större affär att inviga dem i mitt arbete och allt större krav på mig att leverera något som inte var klart för leverans. Från utbildningens start fram till tredje terminens slut, hade jag en mycket god och klok idé om att samla en grupp med kollegor från olika håll i Göteborgs teaterliv. Jag hade redan frågat några av dem om de var intresserade och fått positiva svar från alla. Gruppen skulle helt enkelt testa mina idéer och fungera som en referensgrupp som kunde ge mig feedback. När det lackade mot jul 2017 insåg jag att jag dels uppfyllt syftet med gruppen genom labbar och workshops jag redan genomfört och dels att jag trots allt kunde vara utan de samordningsvedermödor som grupparbetet skulle ge mig. Den goda tanken fick vila, men hade ändå gett en värdefull utdelning.

Strax före jul hade jag ett möte med Emil Roos Lindberg, som gått ut kandidatutbildningen i skådespeleri på HSM 2017 och som jag bara kort umgåtts med något enstaka tillfälle tidigare. Hans namn hade kommit upp i samtal med handledaren. I efterhand inser jag att jag redan kort efter vårt möte såg honom i uppsättningen när jag funderade över scener och tänkte på allt från färger till situationsramar. Efter jul möttes vi igen och jag frågade om han ville vara med. Jag hade en genomgång av verket så som planering och förberedelser såg ut och hur mitt metodiska undersökande hängde ihop. Emil tackade ja till inbjudan. Han blev Den Andre.

Då var vi alltså två, jag och Emil (E). Arbetet fick nu tydligt ny och starkare fart och i relationen som uppstod blev det en nödvängighet att driva framåt på ett sätt jag inte upplevde i mitt ensamarbete.

Preparation och process

SE ÄVEN PROCESSDAGBOK I DEL IV • FRAGMENT

Incheckning och utcheckning

Ett element i arbetet som jag inte kommit till skott med att implementera och utforska på nöjaktigt sätt dittills under arbetet med projektet var incheckning och utcheckning. Jag ville börja med att vi sitter ner hos och med varandra och helt kort och öppet berättar var vi befinner oss i livet, lämpligen med början i vad som sker i kroppen och just nu i den övriga organismen. Det är ett av de enskilda inslag i den här arbetsprocessen som jag är mest nöjd med. Att jag redan vid första tillfället satte fram två stolar, vända mitt emot varandra, mitt på det i övrigt tomma golvet. Där satte vi oss och just då blev det också så uppenbart för mig att vi inte kände varandra särskilt väl. Genansen i det underströk för mig modet i att ändå göra det – och genomföra det fullt ut.

Vi började enkelt i vad som hände inom oss, med just den genansen, pirret inför arbetet, stressen som kommit med från morgonens missade buss. Och så vidare.

Det var min avsikt att hålla det kort, att inte bli sittande längre än nödvändigt. Så blev det de första gångerna. Jag hade tänkt sätta en klocka och mellan arbetspassen påminde jag mig själv att komma ihåg det nästa gång. Det blev aldrig så. Under hela processen satte jag aldrig en timer för något moment.

I stället kunde det hända att vi blev sittande där på stolarna och pratade vidare. Vi lämnade det omedelbara och gick över på minnen eller tankar om teater. Vi pratade om föreställningen, men också om livet. I början sammanfattade jag de där långa samtalen som misslyckade incheckningar, men i efterhand ser jag dem som nödvändigt relationsbyggande, ett arbete på fördjupad kontakt, ett hälsosamt prokrastinerande av de repetitionsmoment som ännu inte bryggt färdigt i våra inre.

När incheckningarna däremot gled ihop med det första mötet, hälsning med jackan på och så vidare, var det lättare att styra upp: Prata mindre före inchecking. Och så blev det.

Utcheckningarna var annorlunda, kortare, sammanfattade. Detta hände, nu är det slut och vi går hem. Väl så nödvändiga för att avsluta och gå vidare.

Om tid

Det finns tydliga normer kring hur vi möts i relation till tid i vårt samhälle. Normalt sett kommer två personer överens om en tid och en plats att träffas på. Det gjorde även jag och E, på det sätt man normalt gör. Vi plockade fram våra kalendrar, kollade av, enades och skrev upp.

Jag, som så många med mig, har under perioder i mitt liv haft problem med att passa tider, i olikautsträckning. Utan vidare kan jag dra mig till minnes skolor, projekt och relationer i vilka det har varit stört omöjligt att lämna hemmet eller föregående aktivitet för att ta mig sträckan till mötesplatsen i rimlig tid. Och jag kan utan vidare också minnas all den känslomässiga aktivitet av självkritik, försvarsmekanismer och ångest som varit inblandad. För mig ligger nu det värsta av dessa perioder ett stycke bakåt i tiden. Under masterutbildningen har jag haft möjlighet att mer harmoniskt kunna disponera mina morgnar, ta det tidigare av de två rimliga tågavgångarna från Varberg, där jag för tillfället bott, och därmed ha gott om tid att lugnt promenera uppför Avenyn till Artisten.

Olika omständigheter i E:s livssituation gjorde det inte möjligt för oss att på ett rimligt sätt upprätthålla den gängse tidpassarnormen. Vid ett av de första tillfällena hamnade jag i en situation, ett vägval, där jag behövde fatta ett beslut. Å ena sidan kunde jag göra som jag gjort förut i livet, det vill säga hålla hårt på tiden, sura och låta mig bli upprörd om min arbetskamrat inte höll tiden. Eller så omkullkastade vi tillsammans den normen och skapade egna regler för vårt arbete och umgänge. Det förra skulle garanterat innebära att jag skulle få umgås med frustration och olust, det senare skulle kunna ge mig andra typer av manöverutrymmen.

Jag valde det senare. Vid en incheckning var jag helt öppen med vad jag kände inför situationen och föreslog att vi helt enkelt skulle betrakta den överenskomna tiden som ett önskvärt riktvärde. Om vi båda hade möjlighet att komma till arbetsrummet vid den tiden, skulle det vara utmärkt. Om inte, skulle vi göra det bästa av den situationen och börja det gemensamma arbetet när båda var på plats.

Min egen erfarenhet av problem att passa tid, fick mig att tänka att ett avväpnande av kravet på att infinna sig exakt, skulle kunna ta bort eventuella obehagskänslor kring det och därmed underlätta. Det var som om jag gick mitt eget yngre jag till mötes och gav det jaget vad det jaget en gång behövt.

Nu blev det istället så under arbetsprocessen, att jag med något enstaka undantag var på plats på den överenskomna tidpunkten och inledde mitt eget arbete, vilket kunde se mycket olika ut. En fördel var att jag själv kunde slappna av ytterligare kring att komma i tid. Det jag uppskattade mest med det här arrangemanget var att jag kom att få gott om tid för mig själv innan E kom. Flera gånger kom jag till salen med en allmän inre stress och kunde varva ner, komma i stämning för arbetet i den takt jag behövde. Det jag hade planerat skulle bli vår gemensamma uppvärmning fick nu bli min egen. Det var stund där jag slapp den genans och det jobb som allt vad dagsstart och förkontakt innebär, kunde istället släppa fram mig själv göra det jag behövde. När E till sist kom, var jag ofta glad och entusiastisk inför arbetet. Och den entusiasmen smittade ibland av sig på E när han kom. På det här viset hade skapat en win-win-situation som utgick ifrån, och tog hänsyn till, våra behov så som de såg ut under den här begränsade tiden av vårt gemensamma liv. Allt givetvis inringat av den formella tidsram som stod till vårt förfogande, att jag hade en stor examinationsuppgift att utföra, att salarna vi arbetade i behövde bokas och det under vissa begränsningar.

Nu var allt inte rosenrött kring den här situationen. Jag upplevde då och då frustration, men gjorde mitt bästa för att avspänt ta hand om de känslorna på ett accepterande och självmedkännande sätt. Skulle jag gett efter för frustrationen, ”matat” den och gett den fritt flöde, hade den sannolikt vuxit och tagit plats och energi som jag inte hade över just då. Istället behandlade jag den med acceptans. Vissa gånger gick det bra. Andra gånger inte. Snart nog kom E, vi checkade in och jag gav uttryck verbalt för frustrationen i den relation den hörde hemma. Och vi fortsatte arbeta. Med mycket gott humör.

Att börja

Vid det här laget i projektet hade jag en klar bild av den struktur jag ville använda i preparationsläget. Preparationen innebär här att vi två som ska göra en föreställning tillsammans började *tuna* in oss på varandra, röra oss, skapa kontakt, ta oss igenom genansen, bygga en relation och specifikt göra det enligt mitt metodiska koncept.

Jag vill börja med kroppen i rörelse på golvet. Därför inledde vi alltid med fri dans efter incheckningen. Jag hade förberett en spellista med musik. Musiken hade jag valt helt utifrån min egen lust, blandat genrer hej vilt och öppnade för den överraskning som kan inträffa när Spotify shufflar fram en oväntad titel. I teatersalarna på Artisten finns ett teaterljus som alternativ till lysrören, och jag valde det för det här momentet. Med ett dämpat ljus i kägglor spridda över golvet, skapades både ljuspunkter och platser med skugga att gömma sig i vid behov.

Vi började som två solister. Första gångerna var det så, sedan blev vi mer och mer tillsammans i rummet. Jag upplevde en viss genans just här mellan oss, men det fick vara så. Kanske behövde vi varsin dansbubbla just då.

Interiört arbete, kontakt, text och rörelse

Vi gjorde ögonkontaktövningar i några enkla utformningar. Stående mitt emot varandra i tyst ögonkontakt under en längre stund, vid ett par tillfällen under den här delen av arbetet. Först bara ögonkontakt. Sedan med instruktionen att göra en interiör observation samtidigt och notera hur den egna organismen svarar på ögonkontakten. Därefter att med en oscillerande uppmärksamhet gå mellan fokus på det interiöra till fokus på Den Andre, med den förhoppningsvis nyfikna frågan *Vad händer därinne?*

Det var snart viktigt att komma igång med texten och vi använde kontaktläsning. Den sker i kontakt med Den Andre och det börjar från ett tänkt nolläge, det vill säga vi ger texten en chans att möta oss innan vi ger oss på den med tolkningar och färger. Det är en sorts frestelse det där att börja leka redan när man är i ett mycket tidigt möte med texten, men jag vill vara sträng här i början.

Vi sitter på varsin stol mitt emot varandra. Vi spänner av kroppen. Med gott om tid läser vi tyst ett lagom stycke text med blicken, lyfter blicken, möter Den Andres blick och säger texten högt. Utan att färga, lugnt och med gott om tid får texten komma ut. Och så fortsätter vi i lugn och ro. Jag vill framhärda i den här övningen länge, låta den övergå i ett skede där jag kan uppleva den närmast meditativ, fortsätta förbi gränsen för när det slutar vara jobbigt och tråkigt att upprepa.

Det har hänt att jag skapat frustration hos medarbetare när jag insisterat på att fortsätta och fortsätta med den här sortens textarbete, men jag är övertygad om att det ger resultat. Särskilt när det leder till att jag slutar ha lust att leka ytligt med textens innehåll.

Det handlar om att ha tålmod och låta texten bara vara där och så småningom släppa på associationer och betydelser ”underifrån”. Och göra det genom att svara an på texten, på mötet mellan texten och mitt inre och på det som sker i relationen till Den Andre i stunden. Därur hämtar vi stoff till förståelse av vad texten och berättelsen handlar om och hur vi ska berätta den.

Ibland tar mitt eget tålamod slut och jag lämnar övningen, måste skutta och skrika en stund. Vilket går alldeles utmärkt att göra.

Ett nästa steg som vi tillämpade här var att lämna stolarna, och först göra samma som tidigare fast stående. Sedan låta texten ta sig uttryck i kroppsliga impulser. Därefter låta kropparna röra sig fritt i rummet med, kring och genom texten, fortfarande med uppgiften att svara an. Göra det om och om igen. Rörelsen blir dans och vi dansar texten om och om igen. Våra kroppar undersöker betydelse och innebörd som inte sägs ut eller förmedlas med rösten. Vid något tillfälle får en spellista på Spotify ledsaga oss under resten av övningen och ge oss ytterligare ett element att svara an på. Tiden går och jag får till sist tvinga mig att avbryta övningen. Tydligt hade ett par timmar förflutit sedan vi började och det hade varit dags att gå hem för länge sedan.

Så här arbetade vi med några av dialogerna. Allteftersom tiden gick och blev alltmer knapp, blev det nödvändigt att fokusera på den vidare processen. Dock noterar jag att detta grundliga arbete med några av texterna verkade spilla över på det övriga arbetet. Framför allt är det det relationella som fördjupats och när den kanalen nu var öppen och klar mellan oss, kunde nytt material flöda lika fritt där.

En av scenerna hade text som jag ratat tidigare, men som jag mot slutet av repetitionsperioden upptäckte att vi trots allt behövde. Den fick inte alls samma uppmärksamhet som de övriga scenernas. Dock kom den att landa i vad jag ser som den övriga textens värme. Våra organismer var vid det laget igång och den nya texten uppgick i den som arbetats in från ett tidigt stadium.

Vid premiären fanns det text jag arbetat med i ungefär ett och ett halvt år, den första monologen, och sådant som kommit till en vecka före.

Den sceniska gestaltningen

För de flesta scener hade jag, när E kom in, en grundidé för själva gestaltningen. Det såg olika ut för de olika scenerna. Ibland var det en välutvecklad idé, ibland en enkel förutsättning. Jag hade mer eller mindre starka förslag på hur det skulle berättas och vad som skulle undersökas i de olika situationerna.

Utan att planera det så, kom tidsnöden att bidra till att den analytiska systematiken i arbetet bleknade undan till förmån för det intuitiva och det som blev. Jag är mycket tacksam för detta. Pappren hade sin tid, våra kroppar på golvet hade sin. I efterhand kan jag ta upp pappren igen och beskriva det som hände och använda ord som ”situationsramar” igen. Det var så strukturen fungerade.

I arbetet på golvet hade vi så vissa förutsättningar, använde och lekte med dem, texten och våra relationer och kom fram till lösningar. Det var väldigt skönt att gå in det gemensamma skapandet efter all ensam tid i samma salar. Hur givande det än kan vara

att dansa, sitta vid datorn och blocket, eller stå vid whiteboarden, är det trots allt på golvet med Den Andre som det händer.

Det var befriande att se hur mitt grundarbete, både i fråga om arbetsmetod, dramaturgi och estetik, landade hos E och gav upphov till kloka och goda förslag. Jag tror inte att jag mer än vid något enstaka tillfälle hade någon anledning att säga ”nej, det tror jag inte på” eller motsvarande. I efterhand ser jag även det som en kvalité som hör den konstnärliga metoden till: Att låta sig föras med i det gemensamma skapandet och ha tillit till Den Andres del i det.

Det hör givetvis till saken att E är en utomordentlig skådespelare med god instinkt för det sceniska och gestaltningen och har lyhörddhet och följsamhet som extra superkrafter.

Från början var inte alla scener klara ur manussynpunkt. Jag var fortfarande osäker på vilken form de skulle få och verkets tidsbegränsning spökade för mig. Jag hade gett några scener rubriken ”Återberättande” och tänkte mig att vi tillsammans helt enkelt skulle berätta för publiken att ”här i historien händer det här och det här”. Och det var häromkring frukten skulle komma in.

Frukten var en tidig idé. Jag varken ville eller kunde släppa den och den omgavs aldrig av den där kallsvettiga känslan jag kan få när jag är kär i en idé som jag börjar inse är en *darling about to be killed*. Istället var den bara kvar men hade inte fått något vettigt utlopp. Fruktidén hör hemma i en djupare estetisk preferens hos mig. Det handlar om ett inslag jag helt enkelt kallar *påhittighet*. Jag tycker att det är viktigt att släppa fram den sortens fantasi och fråga hur vi kan överraska oss själva och varandra i användandet av de ting vi har omkring oss. I uppsättningen *Sonja och Johan berättar den hiskeliga historien om Titus Andronicus av William Shakespeare* med Teater Dictat 2013 använde vi oss av gamla smutsiga städredskap i berättandet. Titus våldtagna dotter Lavinia fick till exempel spelas av en sliten plastmopp. Idén till det var inte uttänkt vid något skrivbord utan kom medan vi arbetade och hela tiden var noga med att städa den lånade replokalen med de redskap som stod till buds. Ur det växte sedan en hel ramberättelse fram.

Och att den där moppen sedan på allvar behandlas som en riktig person på scenen, både utsatt för övergrepp och omsorger, bjuder in publiken att gå med på den överenskommelsen och leva med i det berättandet. Samma allvar använde vi oss av i *Skavank // Richard III* där frukten kom att få spela den kungliga familjen och det omgivande hovet. Drottningen var mango, kung Edward V spelades av en (alltmer medfaren) ananas, de nyutnämnda adelsherrarna av tomaters och Lord Hastings av en vattenmelon.

Hastings var den första som fick en frukt tilldelad. Han blir halshuggen i pjäsen och jag såg möjligheter med hur Richard skulle kunna behandla en melon och dess innanmäte. I den färdiga föreställningen kom Hastings att ligga farligt nära bordskanten och Richard

behövde bara ge honom en lätt klapp för att han skulle falla den dryga metern ner till golvet. Det räckte för att melonen skulle spricka och läcka ut rosa saft. En antydning som vid det laget kan tänkas ha räckt för att väcka associationer hos publiken.

Drottningens vänner och släktingar, uppkomlingarna, tomaterna, fångas in i den vardagliga tunna sladdriga plastpåse som alla som köper tomater i Sverige känner igen. Här gör jag som kreatör antagandet att alla i publiken på ett eller annat sätt i sin vardag förhåller sig till tomater som man gör när man plockar dem i affären eller på torget för att köpa dem. När då de fyra tomaterna ligger på bordet och Richard och hans bundsförvant hertigen av Buckingham omsorgsfullt smyger sig på dem med påsen mellan sig och fångar in dem, så har det vardagliga, inom fiktionens ram, förvandlats till berättelsens fångstredskap. Och hur det fångstredskapet ser ut är överlämnat till publiken och dess fantasi. Sedan kunde Richard ta tomaterna och ”döda” dem på olika sätt.

För att ge ett exempel på hur föreställningens delar kan fungera som projektyta för publiken, vill jag berätta om en dam i publiken. Hon var för tillfället sjukskriven från sitt arbete som lärare på grund av utbrändhet. Hon berättade efteråt att när hon såg Richard mosa tomaterna hade hon tänkt på sin rektor. Det finns varken rätt eller fel i det, men tanken hade väckts och det räcker utmärkt för mig att veta i sammanhanget.

Frukten och grönsakerna blev medaktörer i de avsnitt jag tänkt skulle återberättas, men som nu istället kom att spelas upp.

The Wooing of Lady Anne

En darling som fick stryka på foten i ett relativt sent skede var ett filmat inslag som jag tänkt skulle komplettera det övriga berättandet. Jag anlät kollegan Magdi Saleh, som jag arbetat med i filmprojektet som mynnade ut i kortfilmen *Are you there?* Och eftersom vi hade en intressant arbetsrelation i vardande, ville jag gärna ha med honom på något sätt även här. Olika omständigheter gjorde filmmediet aktuellt.

Arbetet med filminslaget innebar flera intressanta vinklar som jag ville arbeta med. Som själv öppet homosexuell, är det mer rimligt för mig att Richard i min gestalt väljer att gifta sig med en man och i min fria tolkning av pjäsen där allt är möjligt – varför inte? Det blev därför den berömda frieriscenen, när Richard friar till kronprinsens änka över den döde kungens kropp (han har dödat dem båda) och får ja.

Jag bearbetade scenens manus och nyöversatte delar av det. Vi möttes och arbetade till stor del så som jag beskriver arbetet med E och pjäsen här brevid.

Jag valde att skapa en enkel modern kontext för filmen. Istället för en gata med en likbår, blev det en kyrkogård med ”Anne” i begravningskostym och vit slips som lägger ner en ros vid kungagraven när Richard kommer. Inspelningen gjordes delvis inomhus i

en ljus och en mörk miljö där ”Anne” försöker skaka av sig Richard men blir ifatthunnen. Utomhussekvenserna spelades in på Östra kyrkogården i Göteborg och just den dag vi hittat en gemensam ledighet, var det svinkallt och började snöa under tiden. En närstående agerade assistent. På grund av kylan blev allting mycket bråttom. Det blev ingen tid över till att prata om skådespeleri och för mig att ta en stund och tänka över ett beslut. Tack vare det grundliga förarbetet med texten och scenens innehåll, blev de yttre omständigheterna ändå inte något problem utom snarare något som gav scenen nerv.

Dessvärre fick redigeringsarbetet ligga nere efter en tid och när jag skulle återuppta det tillstötte problem bortom min kompetens och tiden att anlita hjälp fanns inte. Det var dock inte främsta skälet till att denna darling, som fått så mycken tid och omsorg, strök på foten till sist. Det handlade i stället om att den estetik och stil föreställningen kommit att få, helt enkelt inte passade ihop med filmidén. Och därför dödades Lady Anne.

Arbetet var nu inte alls förgäves, det gav kunskap om berättelsen och träning på det metodiska arbetet. Och vem vet om det blir en film av det någon gång i framtiden.

Föreställningen under huven – ett kompletterande urval

Den färdiga föreställningen kom att vara ett smörgåsbord av metoder och berättanden. Det var min avsikt från början att inte göra en redovisande presentation, där metoden skulle synas och kommenteras. Jag ville ha ett verk som var ett verk i sin egen rätt.

Men under huven hände följande i urval:

Richard-berättelsen omgavs av en tunnare ramhistoria som antydde att publiken nu deltog i en gruppterapi-session. Här bjöd terapeuten in publiken i föreställningen genom ett direkt tilltal, som sedan återkom föreställningen igenom.

På den första monologen undersökte jag hur Yat-metod kunde möta mitt an-svarande. Texten strukturerades under några repetitionstillfällen i anslutning till en fristående kurs i ämnet, under ledning av Per Nordin som också var den som coachade mig i arbetet med denna monolog. Det var givande och helt nytt för mig att arbeta med Yat och jag är glad att jag så snart fick prova i skarpt läge.

Härnäst var det rörelse-moment som beskrivits vilket delvis pågick under en film där berättelsens bakgrundshistoria berättades medelst en kalligrafisk framställning. Här fanns vår omsorg om att publiken skulle ha åtminstone ett minimum av möjlighet att förstå pjäsens handling för att kunna hänga med. Trots att både skeendet och persongalleriet var kraftigt beskuret kunde det vara snårigt att följa med.

Den efterföljande monologen blev en enkel svara-an-situation, där jag tillät kroppen att vara där den var – det blev något olika de båda föreställningarna – och framsäga texten utifrån det som faktiskt föregick.

Vi hade för flera rörelsemoment, exempelvis samspelet mellan Richard och Buckingham, med oss koreografen Camilla Ekelöf vid två tillfällen. Jag månade om att det skulle få vara förhöjd rörelse även i de mer rena spelscenerna.

Då Richards tänkta homosexuella sida försvunnit med den manliga versionen av ”Lady Anne”, ville jag ändå utveckla tanken. Tyrrel, den man som kungen lejer för att röja sina inspärrade syskonbarn – som spelas av mina egna syskonbarn i filmade sekvenser – ur vägen, får han i vår version tag på i en stiliserad hook up-sexscen, där fruktskålens gurka spelar en såväl central som oral roll.

Kärest håller jag sekvensen före sexscenen då Richard kröns med en levande krona bestående av hans egna och Buckinghams händer, en sekvens som leder fram till att Buckingham flyr.

Till sist

Jag vill avsluta den här framställningen med ett inslag i föreställningen som roat mig för att det liksom blir en bild för verkligheten. Relationen mellan Richard och hans handgångne man, kusinen Buckingham skildrar vi ömsint. Vid ett tillfälle när jag och E tog bilder för Instagram, stod E strax bakom mig på bilden. När vi tittade på den efteråt, tyckte jag bestämt att vi var lika varandra. Det kändes som att vi kunde varit bröder eller som om han var mitt yngre skuggjag (”eller du hans pappa”, som en aningslös kamrat sa). Något med färgerna, något med ögonen. Jag kanske inbillade mig alltihop och bara var inne i arbetet. Och då kom jag ihåg en replik från pjäsen som jag hade strukit:

*My other self, my council's consistory,
My oracle, my prophet, my dear cousin,
I, as a child, will go by thy direction*⁷

Och i vår översättning:

*Mitt andra jag, du min tankes smakråd,
Orakel och profet! — käraste kusin,
Jag följer din vägledning som ett barn.*

Repliken fick flytta tillbaka in i föreställningen. Vi gjorde relationen Richard och Buckingham tajt och nära. För mig är det också en bild av arbetsrelationen i föreställningsarbetet. Jag har verkligen haft ett ”andra jag” att fungera tillsammans med i det här urverket till uppsättning. Vad passar då bättre för Richard/Johan, som här tagit sig friheten att ställa sig i centrum för händelserna, än att avsluta mitt under det bullrande krigslarmet och som i vår föreställning falla i Den Andres armar?

⁷ Shakespeare, William, *Richard III*, Akt II scen 2

FRAGMENT.

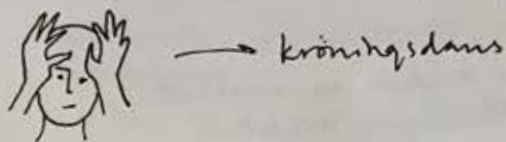
Anteckningar, skisser, kortare texter.

Tänkta att komplettera.

Eller förvirra.

RÖRELSE & DANS
i d sceniska verket

Idé: Kroman finns inte [heller].
Gestaltas av händer, vingar o medspelarens.



Ljussjälighet. Ljus fr sedan i skikt
över scenen.



Handdans.

Bygglamporn?

Kroppen som (nytt) tar i kraft in
i berättelsen.

Inspiration fr EVERYTHING REMAINS med Juli/2017
o "d stora kroppens potential".



VERKET.

Hörspelets position/plats i Min Estetik/Verket.
Dramaturgiska tyngderna.
Potential som utbyggd för längre version.

Att visa in trådar av osäkerhet
i framställningens struktur.

Kroppskultografi.

Andras
ansiktssting?

Konkret o tydligt o begripligt
 återvinnande av skeendet

Skiva en löpande
berättelse av
personen.

PROCESSDAGBOK · SKAVANK

Utdrag ur anteckningar förda under processens
gång både för hand och digitalt.

Film & projektion.

- Om jag klagar mig fast vid min darling att göra Lady Jane-scenen i Marli, kan de göras som film.
- Eftersom fr "Areyontheni" kan vidare utvecklas
- En idé är att scenen utspelas på de båda projektorerna, medan R är kvar i mitten av spelplan. Därför kan han förstärka skeendet på projektorerna.
- DOCK! Inget spel under-film!

1. Dramaturgisk genomgång:

- Vad ska vara med/berättas [alls]? stroke
- Vem " " " " ?
- Hur ska vad berättas?

2. Tänker i termer av "Skådespelar

Idéer

- Huvuden på spott.
- frijolitskallar att prata med, sedan tryckta på spotten från början - adelsherrarna -
- John [till publiken]: "Gill jag händerna i förväg här? Turen ni lets?"

Andra tortyr- el. grymhetparadiser?

"off with their heads!"

- MATERIAL

Någon sorts utval att vara i, forma o använda vid behov.

Ämnen? Annan grönakt? Frukter? Frukterkorv?

→ Som får gestalta olika mindre roller under resans gång.

"Staffan Westerbergs kollaborering" (Kettis...?)

Processdagbok 3.1.2018:

Efter mitt första arbetspass med totalfokus på det praktiska arbetet, fann jag att berättelsen ÄR berättad (för mig själv och/eller andra). Uppgiften var att undersöka hur jag kan praktiskt börja med kroppen på golvet. Inför andra arbetspasset vill jag vara tydligare i uppgiften: *Att berätta berättelsen med kroppen på golvet, verbalt och fysiskt i och med rummet. Detta under an-svarande: egna Organismen, materialet (berättelsen/texten), relationen till Den Andre.*

Jag tror att jag kommer vinna på att nu tona ner verk-/examensföreställningstänket, och gå över till strikt undersökande, prövande, tentativt. Förarbetet är gjort, vissa beslut fattade (Wooring-film, intro, dans osv). Snart – mycket snart – kommer jag behöva bjuda in min(-a?) medspelare för att leka vidare tillsammans.

Jag rör mig runt mitt motstånd. Det har varit svårt den här gången att kliva ut i det som är okänt. Kanske är det för att jag varit mer observant än vanligt på själva motståndet, blick och öra mot den inre marken. Bra det! Motståndsångesten är rimlig och helt ok att ha. Den är släkt med misslyckandet och båda är välkomna.

Jag vill omfamna min inneboende tillit till processen, min förmåga och min egen organism. Tilliten i relation till Ovissheten.

Roller som – efter dagens pass – sannolikt behöver spelas:

Clarence, Hastings, Buckingham, Drottning Elizabeth, Rivers, Grey, Vaughn, Kung Edward V, Hertiginnan av York, Tyrrel, Prinsarna, Borgmästaren

Idéer:

Att välkomna publiken IN I BERÄTTELSENS VÄRLD

– ordentlig etablering av denna värld, med olika medel (exakt vilka?)

– hörspelet i början: ”welcome to my world” etc

Suggestivt o lockande in i R:s (mentala) värld

Processdagbok 4.1.2018:

Idag blev det trögt. Rörigt hemma på morgonen. Tog fel på tågtider och kom en timma sent. Det blev hårt inre motstånd och jag känner mig vissen. Drog igång med dans så småningom när jag väl var på plats i salen. Dansade länge och fick igång kreativitet med goda uppslag.

En idé jag odlar nu är att den saknade publikkontakten till att börja med, kan vara en gruppterapicirkel. Publiken som ändå behöver sitta i mer vinklade rader länkas samman av de medverkande på stolar där spelytan då blir som smalast. Jag skrev en första skiss på hur en sådan scen kan se ut, med Richard som den som talar först. Häri rymms också en verklig scan, insprängd i metafiktionen.

Nu både fylls jag av lust och skräms av att ta med en eller flera i arbetet. En påtaglig blygsel *utåt*, gör sig påmind.

Processdagbok 5.1.2018:

Det blev dans till bl a A.M.E, promenerade igenom delar av berättelsen. Self-compassion-meditation och skrivande (fr a på tåget upp). Skrev en ”Lathund” eller introduktion för de(n?) medverkande där jag relativt kortfattat beskriver det hur jag arbetar, var tankarna

kommer från, vad jag tänker kring det sceniska verket och hur det ska bli till. ”Inför-tankarna” blev inte prövade men är goda och får följa med framåt.

Ännu är oron där och gnager. Det okända ligger framför, men jag håller mig i tilliten och hoppas på vind i seglen! *Notes-to-self*: –Berätta på golvet med olika tilltal; olika SÄTT. – Skammen; sök upp o gå emot.

Processdagbok 8.1.2018, måndag v2:

Jag känner hur det långsamt börjar klarna hur jag vill att föreställningen ska se ut. Åtminstone delvis. På morgonen skummade jag stora manuset och putsade lite här o var. På tåget filade jag på ”Lathunden” och väl i skolan använde jag whiteboarden för att skissa upp arbetet. På ena tavlan en översikt över berättar-genrer, på den andra berättelsen. Jag dukade rummet med stolar och började med (den allt starkare) idén med gruppterapi som metaberättelse och direkt över i Här är jag-monologen som då kom att få ett nytt ljus över sig. Där knäckte jag ordningen på början. Om jag går från slutet på monologen, en kort paus o sedan beordrar ”Släck!” (el motsv) kan jag gå in i rörelse/hörspelssekvensen. Vill dela in det hela i fyra delar. Exakt var gränserna går är ännu oklart men på g.

Processdagbok 9.1.2018, tisdag v 2:

Mitt bokade pass kom idag att domineras av ett uppskjutet telefonsamtal om något annat – en framtida uppsättning ännu i sin linda. Det kom att bli ett avbrott i tankeflödet kring Skavank som nog var bra. Samtalet handlade om samma sak i princip fast en annan produkt. Nära fast långt borta. Som att vädra in lite nytt hopp.

Ändå var det bekymmer och missmod i små doser under resten av dagen. Och goda möten med nytillkomna gamla bekanta inför sista terminen. Blev intervjuad och filmad av den ständigt inspirerande Georgios för hans projekt och det var så skönt att bara prata på efteråt.

I morgon ska jag träffa Emil Roos Lindberg och hoppas kunna få med honom ombord. Dum känsla att hoppas att duktiga kollegor inte har jobb, så att de kan leka med mig...

Mitt konkreta ”problem” nu, är *hur jag ska kunna skapa små arenor för lek och utforskande av scenerna. Det jag kom fram till är fr a att jag ska identifiera de passager som ska utforskas, ge dem ramar och förutsättningar. Och göra det systematiskt. Därefter ta det som det kommer. Förbereda och testa/leka på egen hand. Med Den Andre fortsätta arbetet mot ”produkt”*. Kan det fungera tro...?

Processdagbok 10.1.2017, onsdag v 2:

Jag fortsatte min översikt och har nu täckt de flesta sekvenser i berättelsen med någon sorts grundidé till gestaltning. Varje grundidé tänker jag mig blir en utgångspunkt för varje lek/undersökning.

Processdagbok 11.1.2018, tisdag v 2:

Dans, mycket klezmer och försök till att strukturera rummet översiktligt. Fortsätter följa mina motstånd. Fyllde på listan från igår.

Processdagbok 18.1.2018, torsdag v 3. På tåget, strax före 09.00:

Dagens uppgift blir att dra samman berättelsestoff till ett eller flera återberättandemoment i mitten av framställningen. Terapeutens berättar-funktion stärks i det, anar jag, men samtidigt höjs kravet på fler inblandade.

Och i magen ett isblock av stressobehag.

Processdagbok 24.1.2018, onsdag v 4. På tåget, ca 20.15:

Idag var andra dagen i sal, på golvet, med E. Igår sågs vi och gick igenom materialet o mina idéer. En sorts kollationering egentligen. Det kändes otroligt skönt att ha honom ombord och stressen har lagt sig.

Idag började vi med incheckning. E var ca 40 min sen och jag fick tid att byta om i lugn o ro, preppa, dricka kaffe och röra mig. Jag accepterade läget och gjorde något annat av situationen. Vid incheck kollade vi av läget och jag berättade om hur jag tänkte o hade bestämt mig för att försening inte skulle få bli problem och att jag hellre jobbade på ett sätt så att det funkar och blir bra för E också i det här läget. Det blev ett mycket bra samtal o jag var glad att jag vågat och varit rak och öppen.

Sedan dansade vi till 7-8 låtar, shuffle på spellistan, och pratade om det utifrån frigörande dans. Jag vidrörde särskilt den 'internaliserade coachen' som följt med från SPECT apropå hans slutarbete om självständighet.

Därefter interiör observation. Jag ledde en stående scan, ganska noggrann, från hjässa till fotsulor och stannade vid några sinnen samt enkelt andningsankare. Efter dansen gick vi över till en liggande acceptansmeditation med lätt inslag av självmedkänsla utifrån ett 'oförligt kroppsligt obehag'. När vi satte oss att reflektera kom något upp som föranledde ännu en kort, sittande självmedkänsla-övning.

Efter kaffepaus och mycket prat mellan varven började vi med kontaktläsning av den första dialogen o körde på i ca en timme innan vi bröt för dagen. Mycket nöjd och tillfreds!

Processdagbok 25.1.2018, torsdag v 4:

Vi gavs idag omedelbart chansen att öva på gårdagens överenskommelse angående tid, då E var sen igen. Själv gavs jag tillfälle att i lugn o ro känna in rummet. Bli sugen på Svante Thuressons musik (guilty pleasure 1) och dansade ensam med min kaffemugg med lock från Pressbyrån (guilty pleasure 2). När E kom checkade vi in och jag började och berättade om mitt initiala lyckorus över situationen. Vi pratade om nuläget och gick över till interiör observation i ögonkontakt, därefter till text. Vi kom igenom alla texterna och det var uppenbart att vi behövde kortare tid denna gång. Vi bröt för att dansa en stund och fortsatte sedan. Vi upplever båda – fast på varsin position i processen – att berättelsen faller på plats alltmera.

Processdagbok 26-28.1.2018, fredag-söndag v 4:

Var ensam i danssal och sökte efter rörelsemomenten. Fann några utgångspunkter åtminstone i en av dem. Jag ger mig själv uppgifter och foluserar på fysiska förutsättningar – låg ställning i rummet, händer, mm. Hittade även idé kring de första scenerna där gruppterapin får vara hjälp till övergång.

Under söndagen arbetade jag med begravningsfilmen och slutstriden. Kom fram till embryon och vet inför veckan hur de ska utvecklas.

Processdagbok 30.1.2018, tisdag v 5:

Jag gjorde ett försök till arbete igår men det blev en liten vinst, innan jag fick avsluta pga att jag inte fick något gjort. I helgen hade jag gjort skiss på soundscape till stridsscen och slutfilm.

Idag testade jag de sistnämnda på E helt kort och så fortsatte vi med den första texten. Dansade först, satt en stund och kontaktläste och följde kroppens impulser och kontaktläste till rörelser och sedan samma med musik. Det gav mycket till mig. Inser att jag behöver renhålla kring incheck och min planeringsdisciplin. Saker behöver nu gå vidare. Men jag tror de kan det utan större problem.

Processdagbok 5.2.2018, måndag v 6:

Idag blev en sorts genombrott i arbetet. Jag var på skolan vid 8.30 och kunde ta det lugnt och dansa lite för mig själv och förbereda lite smått. När E kom dansade vi en stund, scannade och läste igenom texterna. Därefter trampade vi igenom helheten från början till slut och skapade tillsammans flera lösningar som nu blir en god grund för det fortsatta arbetet.

Kom ihåg: Frukt/grönt...

Processdagbok 16.2.2018, fredag v 7:

Jag upptäcker att jag inte skrivit dagbok just här på nästan två arbetsveckor. Vadan och varthän? En känslomässig bergodalbana pågår fortfarande men jag kan nu se att den fr a rör sig kring saker utanför själva det sceniska arbetet; tekniken, filmredigering osv. Jag noterar en höjd stressnivå som visar sig t ex när mobilen är seg, datorn tuggar på, tåget är fem minuter sent, salar är upptagna mm. Innehållet i verket glädjer och tröstar mig snarare än något annat. Borde vara ett gott tecken...

Efter att flera gånger presenterat – med o utan E – för olika personer (Lena, Anne, klassen, Thomas teknikern) så ser jag att vi har ett fullgott skeende, späckat med kreativa idéer, rum för humor, allvar och de teman jag tänkt. Nu gäller bara att dra samman och få gjort klart och repat in. Och gärna under processen hinna notera hur metoden appliceras...

Processdagbok 22.2.2018, fredag v 8:

Oron för dagen är att föreställningen blir alldeles för lång, kanske tio min över tiden. Idag ska jag försöka dra ner på saker. Och oron över att jag inte skriver om själva processen. Och ska replikerna sitta, folk förstå, jadajadajada...

Vi drar igenom, upptäcker luckor o svagheter och rättar till, täpper till, fixar iordning. Ibland är jag så trött o därför så innerligt tacksam när E kläcker briljanta idéer som jag anammar rakt av. Jag tycker mycket om att arbeta med honom.

Igår på hemvägen var jag övertygad om att den struktur vi byggt ger utrymme för att svara an, vara där, scanna av och göra jobbet enligt utforskandet av min metod. Lugnt och avspänt genomföra bara.

Processdagbok 27.2.2018, tisdag genrepsdagen v 9:

Genrepet flöt igenom utan större intermezzon. E tappade text några gånger, det nysatta ljuset hade en eller annan miss. Efteråt är jag matt, vill vila, glädjas och umgås. Har ingen lust att arbeta vidare just då. Jag hade lätt kunnat åka hem o vara så nöjd så. Lyckligtvis var E mer stringent i sin professionalism än jag så vi körde in i kaklet.

SCENISK VITALITET I SKÅDESPELARENS METODISKA ARBETE

EXISTENTIELLT

MÖTET

- som teaterns brännpunkt
- där det specifikt personliga blir universellt mänskligt
- existentiell relevans för publik

MÖTETS
POTENS

SJÄLVSTÖD

genom
SJÄLV MEDKÄNSLA

KOMPONENTER

[KROPPEN OCH ...]

- MEDVETEN NÄRVARO
- FÖR DJUPAD KONTAKT
- SÄRBARHET
- ÖPPENHET
- ACCEPTANS
- HÄR/NU
- EMOTIONELLT RISKTAGANDE
- MOD
- ANSVAR

OVISSHET

METOD

- SVAKA AN PÅ DET SOM SKER:
 - i mig
 - i relationen
 - i texten / materialet / fiktionen
- SITUATIONS RAMAR

UTGÅNGSPUNKT

MIN KONSTNÄRSKAP

MIN PRAKTIK

erfarenhet, färdighet, nyfikenhet

en sortering

allt är
TENTATIVT

SCENISK VITALITET

I SKÅDESPELARENS METODISKA ARBETE

- ett försök till relationellt perspektiv
PÅ SKÅDESPELARKONSTEN

UTSIKTSFUNKTER

PEDAGOGIEN

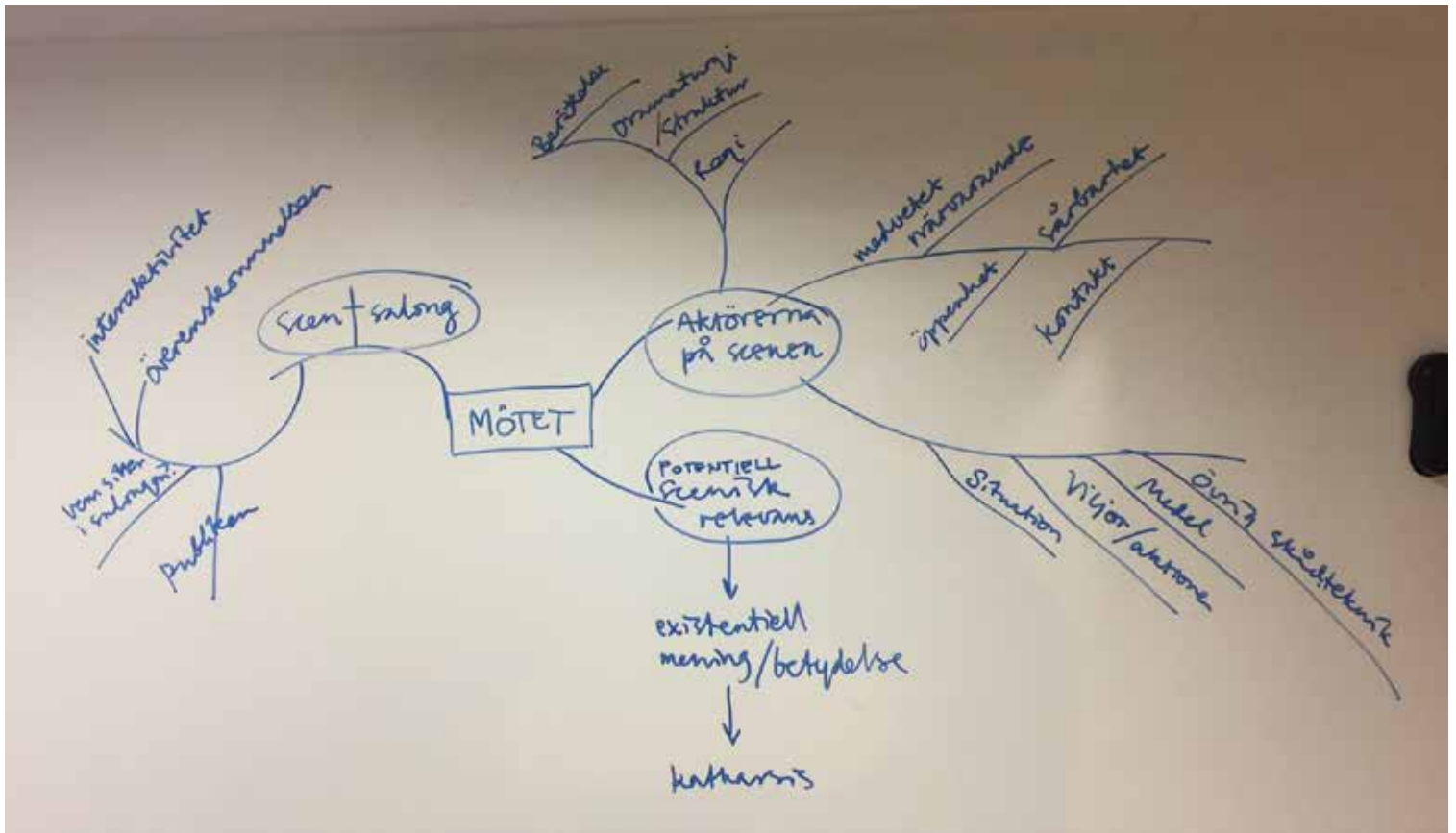
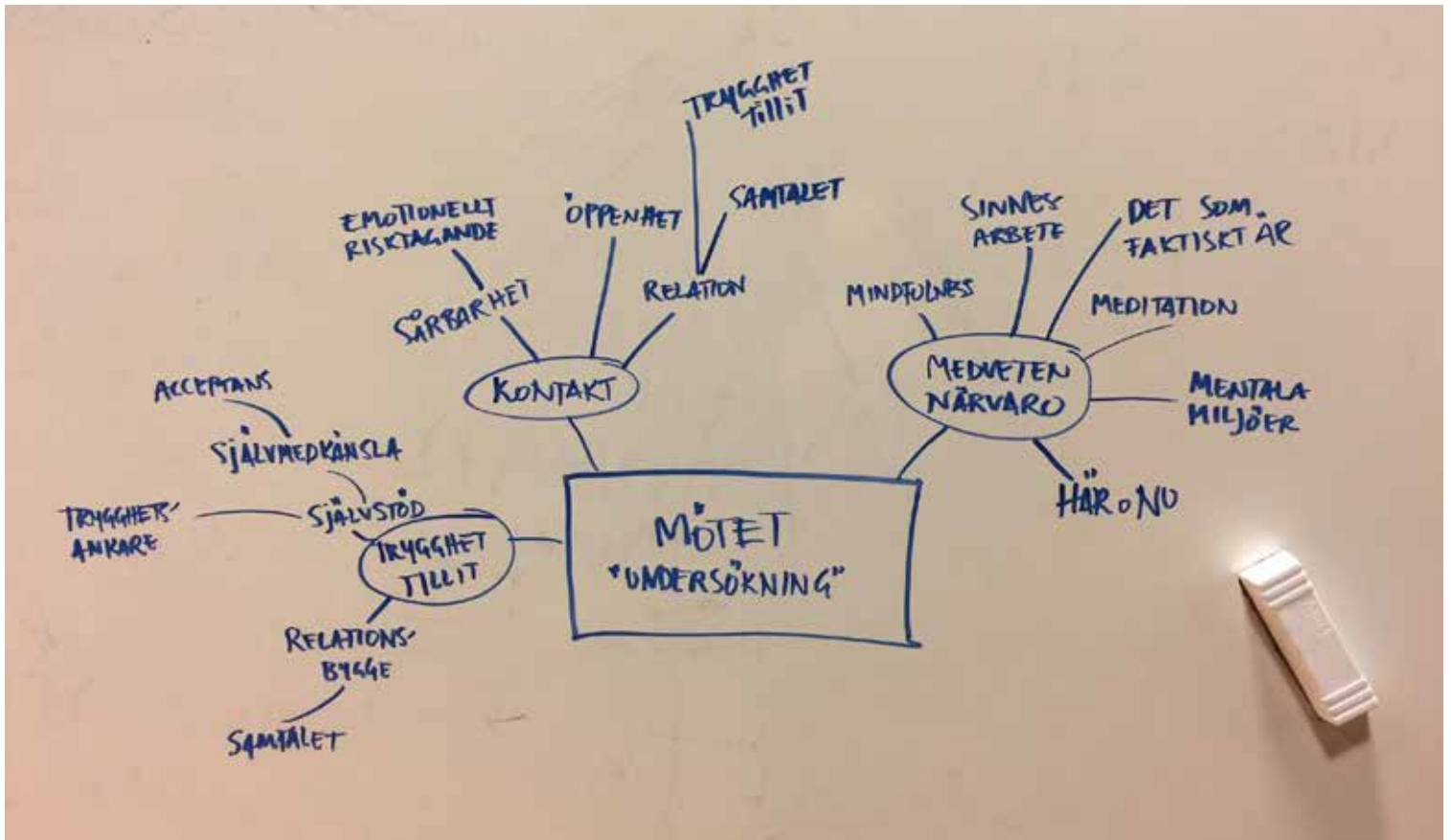
REGISSÖREN

SKÅDE
SPELAREN

KOREOGRAFEN

KARTLÄGGNING
SYSTEMATISERING
av mina färdigheter
och kunskaper

VERKET
SKRIFTEN



A difficulty in my work

As I work on my project I often feel enthusiasm for different aspects and usually I go with that feeling, exploring what is in that particular direction at that particular moment. This lust has taken me forward in the process, but I sometimes feel a lack of direction and goal.

Perhaps it is the nature of my topic. Acting methods could include so much and there has been so much said and experienced by so many. Still the similarities between thinkers and practitioners are many too, and distinctions between them can be blurry. With that said I mostly stay within my own artistic 'kingdom' and seldom make laborations comparing acting styles.

Sometimes I think of my project as a non-dense cloud where all my ideas drift around and however hard I try, I always miss a few of them when trying to get an overview or coherently tell someone about it. And the ideas left out are different ones every time.

Not to mention the new stuff that emerge as I go along! Exciting treasures are unearthed along the way, demanding my attention and undivided love. And feeble as I am – I give it. New traces lead to other discoveries and so on.

So perhaps my main difficulty is to stay focused. And then I think of Luke Skywalker trying to blow up the Death Star. The squadron leader shouts in his ears "Stay on target! Stay on target!". Then suddenly the voice of Obi-Wan Kenobi through his inner ear: "Trust the Force, Luke". Structure versus chaotic intuition?

And yes, to come clean with a hidden secret, never before spoken out loud: I do call my method 'Jedi Acting' when no one is around. Am I normal, doctor? Please say I'm not.

Could romanticising one's master project be a difficulty...? Could having too much fun with it, be one...? I think so. Eventually I need to narrow things down and get serious and coherent enough to be able to communicate my message to others. And indeed to turn it into an artistic academic work.

So, living as a happy, artistic scatter brain, I must also somehow learn to employ my more structured, over-viewing bossy side (which tends to go on holiday when I enter the black box to enjoy myself being a stage jedi child). Killing off my dearest darlings might be one way of doing it. And of course reassuring myself that those darlings killed, may well rise to new life some other time in a galaxy far, far away.

Acceptance happens to be an ingredient in my Jedi Acting scheme. It tends in real life to defuse the panicky sides of one's emotions. Accepting my chaotic, intuitive, childplay project managing just might do the trick.

MANIFEST 2017 · Johan Svensson

JAG TROR PÅ en scenkonst som orienterar sig utifrån Mötet.

JAG TROR PÅ en scenkonst som börjar med kroppen.

JAG TROR PÅ en scenkonst som är mer än kropp.

JAG TROR PÅ en scenkonst som spänner av.

JAG TROR PÅ en scenkonst som förstår att Människan i Mötet identifierar sig med Människan – känner igen sig själv, tolkar sig själv, förstår sig själv, möter sig själv.

JAG TROR PÅ en scenkonst som innebär att Människor i Mötet kopplar upp sig mot det Kollektiva Omedvetna, en Mänsklighetens Erfarenhetsbank, där vi kan doppa tårna eller dyka i från tian, där vi blir mer Människa, där vi får chansen att förstå Den Andre utan att vara Den Andre, där vi får en berörande hand att hålla i när vi fortsätter begå konststycket att Vara Människa.

JAG TROR PÅ en scenkonst som vill röra, beröra och flytta berg, och som förstår att det är i Mötet det kan ske.

JAG TROR PÅ en scenkonst som skapar de allra bästa förutsättningarna för detta Möte.

JAG TROR PÅ en scenkonst där Människan på scenen inser och tar sitt ansvar för Mötet och inser att i detta ansvar ligger att övervinna scenens repressivitet och leva ett verkligt levande scenens liv i den fiktionens ram som ges i det skarpa läget, det enskilda sceniska ögonblicket.

JAG TROR PÅ en scenkonst som sätter gränser mot den inneboende destruktiviteten, står upp för den svage när hen behöver det, markerar mot den starke när hen inte ser var gränserna går.

JAG TROR PÅ en scenkonst som leds konstnärligt av ansvars-kännande, nyfikna och kärleksfulla personer, som vågar utmana scenkonstens inneboende normer, ger fan i reviren och vågar ta risker, som vågar öppna upp för Den Andre och tänka större än sitt eget, som belönar det konstruktiva och håller undan det destruktiva – med början i dem själva.

JAG TROR PÅ en scenkonst där ALLA kan berätta ALLA(s) berättelser.

JAG TROR PÅ en icke-separatistisk scenkonst, som strävar mot enhet [i motsats till enfald], där universalitet är receptet mot splittring, söndring, revanschism.

JAG TROR PÅ en scenkonst som drivs av kärlek.

No 2

I feel the black, thin fabric between my fingers as I put it over my head. A slight breeze catches it for a moment. I am still. My eyes are closed. My heart is beating. The Other is there. Somewhere in the darkness surrounding. I can feel it.

My attention is there, with The Other. Then, a mere fragment of a second later, it is within the core of my own soul. And back again to him.

All my flaws are there. Life is happening around me in its ever polyphonic nature. Turning my attention inward I can feel his heart beating too. I am still. I am still. I am still. Then.

Then. In one, single motion. The distinctive buzz of my igniting lightsaber soars through the silence. And I strike.

I am the Jedi Actor.

~ • ~

And on the other hand I am nothing. My superpower - that still has years of training left before reaching even the margins of perfection - is being human among humans. It is fulfilling only what is there already. Letting nature be nature.

Everything is possible because I put the possibilities in the eyes of The Other. The stories I tell are nothing if not The Other receives them and is affected and moved into inevitable, automatic inner action. The worlds I create are created there, moulded out of the clay of The Other's imagination. All I can do is provide the spark and hand over my own presence.

So, I close my own eyes and travel on. Being still and being there. Accepting my flaws and the flaws of the world around me. Hoping to meet the eyes of The Other when I open mine.

Sammanfattning

I mitt masterprojekt har jag undersökt strategier för att hålla strävan levande efter en bärande livskraft, en scenisk vitalitet, i mitt metodiska arbete som skådespelare. Jag har samlat ett arbetssätt som i hög grad tar i anspråk min egen organism, min relation till Den Andre och mötet med det material som är för handen, så att jag får svara an på det som sker här och nu. Och på så sätt försöka ge liv åt mitt arbete i scenkonsten.

Det här undersökande arbetet har varit en bergochdalbana. Ibland har ovissheten varit tung och upprörande, ibland sprudlande skön att vara i. Ibland har det varit underbart att återstifta bekantskap med gamla verktyg och leksaker som inte varit framme i ljuset på länge, ibland plågsamt att hitta skräp i våra.

Jag har gett utlopp för nyfikenhet och vänt och vridit på de där komponenterna, på golvet, i tanken, i samtal, på whiteboards och i skissblock. Jag saknar redan det umgänget. Sätter punkt för det här skrivandet gör jag en smula motvilligt, men påminner mig om att det är nu det börjar – igen.

Nära, kära, vänner, kollegor och andra
har bistått mig i mitt masterprojekt, direkt eller indirekt.
Jag har många att nämna, men famnar om alla med ett enda varmt

Tack

FILMDOKUMENTATION

Skavank // Richard III – en potentiellt gruppterapeutisk lek med William Shakespeares pjäs

Filmdokumentation av det sceniska verk som utgör den praktiska delen av masterarbetet åtföljer denna skriftliga del på Gupea och eventuellt andra tillämpliga media.

Are you there?

Kortfilm i två versioner från delkursen Skådespelaren och film, vårterminen 2017.

1. http://johanx.se/MSTRfilm_1.mov

2. http://johanx.se/MSTRfilm_2.mov

KÄLLOR

Adler, Stella. & Kissel, Howard., *The Art of Acting*, Applause Books, New York, 2000

Bragée, Britt W. & Mannerstråle, Inger, *Gestaltterapi på svenska*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1994

Hagberg, C A, "Konung Henrik den sjette", *Shakespeare's dramatiska arbeten*, femte bandet. Tredje upplagan. Gleerups förlag, Lund 1879

Hagberg, C A, "Konung Richard den tredje", *Shakespeare's dramatiska arbeten*, femte bandet. Tredje upplagan. Gleerups förlag, Lund 1879

Hostrup, Hanne, *Gestaltterapi: en introduktion i grundbegreppen*, Mareld, Stockholm, 2002

Kemecsi, Ferenc, *Skådespelarens skapande process enligt Stanislavskij-metoden*, Liber, Stockholm 1998

Kåver, Anna, *Att leva ett liv, inte vinna ett krig : om acceptans*, Natur och kultur, Stockholm 2004

Lagercrantz, Agneta, *Självmedkänsla. Hur du kan stoppa självkritik och förbättra relationen till dig själv och andra*, Natur & kultur, Stockholm 2014

McKellen, Ian & Loncraine, Richard, *William Shakespeare's Richard III: a screenplay*, Doubleday, London, 1996

Nilsonne, Åsa, *Mindfulness i hjärnan*, Natur & kultur, Stockholm, 2009

Perls, Frederick S., *Gestalt Therapy Verbatim*, 10 pr, Bantam, New York, 1974

Schenström, Ola, *Mindfulness i vardagen: vägar till medveten närvaro*, Viva, Stockholm, 2007

Shakespeare, William, *Richard III*

Vestin, Martha, *Regi: kreativitet och arbetsledarskap*, Carlsson, Stockholm, 2000

INTERNETKÄLLOR

Collberg, Britta "Skådespelare tränar läkarstudenter", *LUM* 4 februari 2016.
<http://www.lum.lu.se/skadespelaretranas-lakarstudenter>

Lindström Claessen, Elin "Teater ger verklighetstroga patientmöten på kompletterande läkarprogrammet", *Akademiliv* 3 maj 2018, <http://www.akademiliv.se/2018/05/49499/>