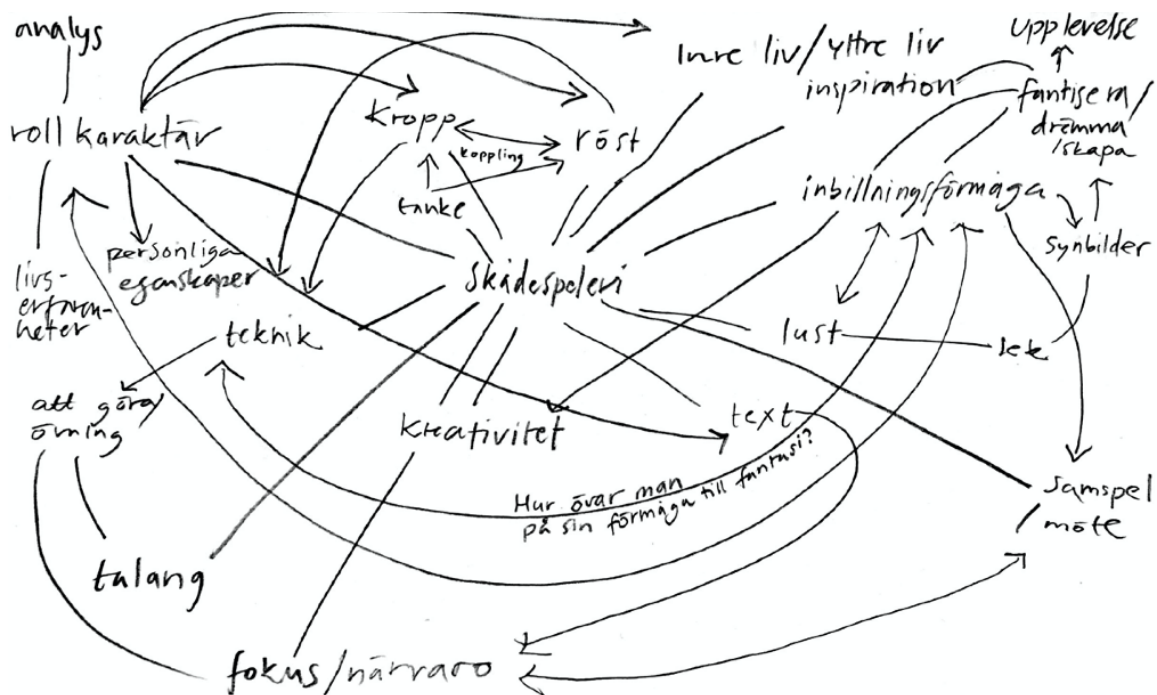


Att skriva är att agera?

Skrivande som bränsle för en kreativ gestaltning

Ester Hedlund



Självständigt arbete, 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musikal
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårtermin 2020

Författare: *Ester Hedlund*

Arbetets rubrik: *Att skriva är att agera? Skrivandet som bränsle för en kreativ gestaltning*

Arbetets titel på engelska: *To write is to act? Writing as a tool for creative acting*

Handledare: *Professor Kristina Hagström-Ståhl*

Examinator: *Universitetslektor Anne Södergren*

SAMMANFATTNING

I mitt självständiga arbete har jag valt att undersöka hur jag kan använda skrivandet som verktyg för att fördjupa mitt skådespeleri. Jag har läst litteratur om skådespelartekniker, genusnyfiken gestaltning och skrivit scener som jag praktiskt utfört tillsammans med motläsare. Mycket av mitt arbete är ett samtal i hur du som skådespelare kan ta dig an en text, vilka val som görs och vad dem får för betydelse. Arbetet kom också att innehålla idéer och resonemang kring hur jag som skådespelare kan skapa en större inlevelseförmåga i mitt agerande, känna kreativ lust och bredda mitt uttryck. Genom min undersökning har jag också förstått hur jag kan använda mig av mina kunskaper som skådespelare för att skapa dramatiska texter. Mitt självständiga arbete blev kanske en aning spretig och lite nördig, men i mitt tycke ganska intressant! Välkommen!

Nyckelord: *Musikal, skådespeleri, inlevelseförmåga, Stanislavskij, Yat, genusnyfiken gestaltning, föreställningsförmåga, fantasi, karaktärsanalys.*

Innehållsförteckning

Jag tar ett steg in i min kreativa värld	4
En skådespelares ingång till att skriva	6
Redan känd kunskap får en ny betydelse	7
Yat	7
Yatens inre attityder	7
Genusnyfiken gestaltning	9
Stanislavskij	11
Systemet	11
Aktion	11
De ”givna omständigheterna” och magiska ”om”	12
Inlevelseförmåga, fantasi och synbilder	12
Om jag får skapa vad jag vill - vad blir det då?	13
Uppstart	13
Fördjupat skrivande och läsning	14
Scenerna i praktiken - att agera analysen	14
Jag försvinner in i min egen värld men sen måste jag ta mig ut	16
Workshop ett	16
Grupphandledning	17
Workshop två	17
Workshop tre	20
Workshop fyra	21
Om monologen ”Havet”	22
Om dialogen ”Flytten”	23
Början på ett livslångt undersökande	24
Med lusten som drivkraft	28
Referenser	29
Bilagor	30
Ljudklipp	31

Jag tar ett steg in i min kreativa värld

En konstnär målar en tavla. Hon är försjunken i varje liten linje, färgnyans och skugga som hon skapar på den vita duken. Färgen fläckar konstnärens fingrar och hon glömmer att andas, så försjunken i sin egen värld är hon. Men så tar hon plötsligt ett steg, hon backar och låter sig själv betrakta målningen utifrån. Vad ser hon då?

Att få en utomkroppslig upplevelse på scen anses ofta vara ett tecken på att du som skådespelare inte är ”i situationen”. Den sceniska analysen skall redan vara gjord och uppgiften är nu att leva i de förutsättningar som du och din eventuella ensemble gemensamt kommit överens om. Det låter kanske enkelt. På ett sätt är det. På scen vill vi kommunicera, beskriva något från det verkliga, eller det påhittade livet, och bli förstådda, med eller utan medhåll. Vi vill att de val vi gör, den energi vi skickar ut, ska kännas organisk, ”på riktigt”. Det är enkelt, vi gör det varje dag i våra egna liv. Vi som människor är proffs på att kommunicera. Det är enkelt, med det är också så svårt.

I det här arbetet har jag valt att fördjupa mig i ”sceniskt skrivande”. Med det menar jag textmaterial som har som syfte att berättas och gestalts på scen. Kan jag öppna upp för en mer kreativ analys och en större inlevelse i en annan författares text om jag förstår hur min egen skapandeprocess går till? Min förhoppning är att jag genom att iklä mig författarens roll ska få en djupare förståelse i vad det innebär att som skådespelare ta sig an en text och en karaktär. Jag vill försöka skriva om den där enkla, men likväl så komplexa verkligheten, i hopp om att kanske, kanske, förstå någonting nytt.

En väl använd skådespelarteknik är att ställa sig vissa specifika frågor. Genom att besvara dessa frågor kan skådespelaren sedan lära dig mer om vem karaktären är och dennes drivkrafter. När jag och mina klasskamrater påbörjade vår grundkurs i skådespeleri på Högskolan för scen och musik fick vi ett kompendium med sådana frågor av Per Nordin (u.å., bilaga 1). På ett rent teoretisk plan var det från allra första början tydligt för mig vilken relevans dessa frågor hade och att de var väl användbara. ”Vad vill jag?” i den är scenen. - *Jo, jag vill att du ska erkänna din kärlek till mig.* ”Varför vill jag det?” - *För att jag älskar dig.* ”Vad gör jag för att uppnå det jag vill uppnå?” - *Jag försöker charma dig genom att visa upp mina bäst sidor.* Enkelt tänkte jag. Men varför känns det inte bra? Det känns för enkelt. ”Vem är jag?” - *Jag är en kvinna på 35 år, arbetar som tandläkare, min högsta önskan är att skaffa familj och barn, trasslig bardom med skilda föräldrar.* Det känns för enkelt. I vissa verk, främst musikal, fanns det helt enkelt inte utrymme eller tillräckligt med text för att skapa en djupare analys. Textmaterialet är och förblir grunden till skådespeleri och finns det inte mer där än det du ser vid en första genomläsning så är det svårt att vara mer djuplodad i tolk-

ningen. Men jag ville ha mer. Och det fick jag. Helt plötsligt hade jag hela sidor av text och kände mig minst sagt förvirrad. Vad betyder ens det här? Det är ju det här jag vill förstå. Det är det här jag vill!

Viljan är stark, men tålamodet sämre. Mina ögon dras, som magneter, mot det slutgiltiga målet. Fast vänta, jag flackar med blicken, målen är tydligen många. Oj, hoppsan! Det här var ingen motorväg. Fan... lägg i bromsen... jag har inte ens har körkort.

Kan jag genom att skriva egna texter bli en bättre skådis? Vad är ens en bra skådespelare och hur kan jag avgöra om jag efter min undersökning blivit "bättre"? Nej, min frågeställning behöver röra något som jag själv kan uppfatta i min egen kropp och sinne. Att vara en "bra" skådespelare" inger en förväntan av att bedömningen skall ske utifrån. Och jag är trött på det där. Nu är det min tur att känna efter. Jag kanske ska prova att börja från början? För att agera "äkta" behöver jag öva på min förmåga att leva mig in i rollen. Om jag dessutom skriver egna texter kommer jag veta exakt vad det är för människa jag ska gestalta. Det måste vara en bra förutsättning. Så här skriver Stanislavskij (2014) "Inlevelsen hjälper skådespelaren att uppnå scenkonstens bärande syfte, som är följande: *att skapa verkligt liv åt den mänskliga ande, som bor i rollen [...]*" (s. 37).

I min senaste roman ville jag skriva om mobbning och när jag skrev om det var jag tvungen att försöka förstå alla, även förövarna, de elaka jävliga karaktärerna. Alla måste jag förstå. För om jag inte förstod dem, blev de platta. De blev typer och inga hela människor. [...] Det som jag tycker är spännande med att gestalta människor är just att försöka skapa karaktärer som är sådär som människor faktiskt är, otydliga och dubbla och spretiga. Människor är ju dunkla och märkliga varelser. Allt möjligt finns där inom oss. Unge (2019).

En skådespelares ingång till att skriva

Under det här halvåret har jag ägnat mer tankeverksamhet åt skådespeleri än jag någonsin har gjort. Det är kittlande. Jag har skrivit otaliga sidor med text, läst böcker om skådespeleri, sett pjäser, diskuterat, skrivit om, funderat och funderat och funderat. Alla nya små upptäckter känns som en liten chokladpralin i en gigantiskt Alladinask, en sådär med mist tio lager. Efter en mängd olika formuleringar har jag kommit fram till tre frågeställningar, som blivit centrala för mitt undersökande.

- Hur kan jag använda skrivandet för att som skådespelare få tillgång till en större inlevelseförmåga?
- Hur kan jag använda skrivandet som ett verktyg till kreativ lust?
- Hur påverkar författarperspektivet mitt sätt att analysera och gestalta en karaktär?

Redan känd kunskap får en ny betydelse

Skolan - gymnasiet, en yrkesutbildning, en kvällskurs, ett universitet. Skolan - kunskapens mecka. Pedagogen, den redan upplysta, står i spetsen, leder vägen och förmedlar kunskap och personliga erfarenheter. Finns det en bättre plattform för en kunskapstörstande människa? De senaste sju åren har mitt svar på den frågan varit ett starkt och rungande ”NEJ”! Den senaste tiden, med det här projektet som min ledstjärna, har jag insett en ny dimension av att söka kunskap. Vad kan jag vinna på att på egen hand söka kunskap? Fri från andras ögon. Utan möjlighet till jämförelse. Min egen kompass leder mig.

Nedan har jag gjort en kortfattad beskrivning av några centrala begrepp och teorier inom skådespelarkonsten som har kommit att påverka mig i mitt undersökande. Jag tar mig inte bara till ny information utan även sådan som sen tidigare är känd för mig. Jag försöker börja från början, i det grundläggande, för att sedan utvidga. Jag har under tidens gång speglat mina egna upptäckter och ideér i den litteratur jag läst, och i den kunskap som fördjupats i och med mitt aktiva sökande.

Yat

Yat-tekniken är en skådespelarteknik skapad av den svenska dansaren Yat (f.d.Gert) Malmgren som bygger på Rudolf Labans och William Carpenters rörelseanalys, C.G. Ljungs teori om psykologiska funktioner och typer samt Konstantin Stanislavskijs skådespelarsystem. Malmgren undervisade tekniken på den teaterskolan han var med och skapade, Drama Center, i London under 1960-talet. På Högskolan för scen och musik har jag fått undervisning i bland annat yat-teknik. Nordin (2018, bilaga 2).

Yatens inre attityder

Grundteorin är att en karaktär förhåller sig till sig själv och sin omgivning på olika sätt. Malmgren har skapat en indelning på sex ”typer” som han benämner som ”inner attitudes”, på svenska, inre förhållningssätt/attityd. Dessa sex attityder bygger på tre byggstenar. Nordin (2018, bilaga 2).

- Kognition- intellekt
- Emotion - känslor.
- Konation - fysiskt handling.

I en förenklad verklighet kan alltså en karaktär förhålla sig intellektuellt, emotionellt eller fysiskt i mötet med sig själv och sin omvärld. Vidare har Malmgren skapat sex olika varianter där tre av dessa attityder är ”rena” d.v.s. innehåller antingen ett intellektuellt, emotionellt eller fysiskt förhållningssätt. De resterande tre är en blandning av två grundstenar. De sex attityderna är följande:

- Mobile: Emotion
- Near: Fysisk vilja/kroppslig
- Awake: Intellekt
- Adream: Emotion och fysisk vilja/kroppslig
- Remote: Emotion och intellekt
- Stable: Intellekt och fysisk vilja/kroppslig

Att göra en sådan här kort beskrivning av yat-systemet är ungefär lika svårt som att förklara världsekonomin för en tvååring. Jag ville ändå göra ett försök att beskriva delar av tekniken då den har inspirerat mig under min utbildning och verkligen utmanat mig till att förstå vilka gestaltningsmöjligheter som finns. Jag kommer nu gå in på något som inom yaten kallas ”motion factors”. Jag har valt att beskriva dessa utifrån hur jag har tolkat dem genom den undervisning jag fått. Jag vill därför understryka att följande beskrivning endast beskriver hur jag personligen förhåller mig till begreppen och inte är definitioner som direkt går att hänvisa till en källa.

- En karaktär som har tillgång till ”**space**” besitter en förmåga att tänka i flera led. Karaktären kan på så sätt ta beslut som är grundade i ett resonemang och med konsekvensanalys.
- En karaktär som har tillgång till ”**time**” tar hela tiden intuitiva beslut som istället för att vara logiskt genomtänkta handlingar är tagna utifrån en magkänsla.
- En karaktär som använder sig av ”**weight**” förhåller sig till omvärlden med svag eller stark kraft. Detta kan ta sig uttryck rent fysiskt men även påverka om karaktären använder sig av stark eller svag röst för att påverka sin omgivning.
- En karaktär som förhåller sig känslomässigt till sin omgivning har tillgång till ”**flow**”. Den behandlar världen och sig själv med känslor som vägledning.

Varje inre attityd har tillgång till två stycken ”motion factors”. Dessa är följande:

- Mobile: flow och time
- Near: weight och time
- Awake: time och space
- Adream: weight och flow
- Remote: space och flow
- Stable: weight och space

Under min grundträning i skådespeleri under ledning av Per Nordin och Jennie Rydén har yat-systemets beskrivning av de olika inre attityderna gett mig en förståelse för hur jag kan förändra mitt eget personliga uttryck. Genom att sudda ut mina egna vanor på scen kan jag skapa helt nya kännetecken, specifika för min karaktär. Styrkan i ett sådant här omfattande system är att metoden benämner och beskriver företeelser som annars kan vara svåra att förstå. Att medvetandegöra möjliga val och lära sig att behärska dessa ser jag som en av skådespelarens viktigaste uppgifter. Trots min insikt upplever jag att det som lättare i teorin än i praktiken. Min utgångspunkt just nu är att jag känner mig väl medveten om de inre attityderna på ett intellektuellt plan. I praktiken har jag fortfarande möjlighet att utveckla mina verktyg så att jag på ett mer fritt och organiskt sätt kan tillgodogöra mig kunskapen.

Under mitt första år på Högskolan för scen och musik fick vi i uppgift att läsa Jennie Rydéns masteruppsats ”*Kreativ lust*” (2016). Jag minns att jag blev hänförd över Rydéns sätt förhålla sig så nyktert och kliniskt till begrepp som för mig alltid varit föremål för en känsla av mystik. Eftersom en av mina frågeställningar rör just begreppet kreativ lust började jag nu, två år senare, återigen läsa uppsatsen. Hon nämner bland annat olika begrepp som hon finner avgörande för att skådespelaren ska kunna få tillgång till kreativa lust.

Genusnyfiken gestaltning

Det är helt självklart för mig att vi inom scenkonsten aktivt måste medvetandegöra de sociala strukturer som finns i samhället. En av dessa strukturer baseras på genus. De sociala roller vi spelar i samhället måste ifrågasättas, om inte i det verkliga livet, så i alla fall i det liv vi lever på scen. Jag vill komma ifrån alla de omedvetna val som görs så att jag inte suddar i de faktiska val jag vill göra. Boken ”*Större än såhär*” (2008) har gett mig ord, förklaringar och tips på hur jag ska kunna bryta de inövade förväntningar som ligger på mig och mitt genus.

En teaterprocess består av en rad medvetna val. Resultatet av de valen blir berättelsen som möter åskådare. Om vi är omedvetna om hur kön konstrueras och kommuniceras så resulterar det i en rad omedvetna istället för medvetna val i vår gestaltning. Karlén, Stormdalen och Vinthagen (2008, s. 7).

Det har varit speciellt intressant för mig att se paralleller mellan yat-tekniken och det som Karlén, Stormdal och Vinthagen beskriver. Jag har alltid upplevt en viss begränsning gällande min förmåga att ta mig an vissa av yatens attityder. Ett exempel på detta gäller ”ansvarstagande”. Att ta ett stort ansvar är något som jag, liksom många kvinnor, är van vid att göra i mitt privata liv. Jag har alltid varit en grubblare som reflekterat kring mina medmänniskors mående och tankar. Inom yatens terminologi skulle jag översätta detta till att jag har stor tillgång till ”förmågan att tänka i flera led - space”. Jag har också tillgång till ”flow” då jag förhåller mig känslomässigt till mig själv och min omvärld. Genom att analysera och tolka sociala situationer tar jag känslomässigt ansvar för en grupp.

Under vår workshop med Ann Petrén fick vi vid flera tillfällen anledning att återvända till frågan om var vi upplevde att det sceniska ansvaret låg. Åskådarna upplevde att kvinnorna tog mer ansvar för situationen och för publiken och att det ansvarstagandet stod i vägen för en komisk effekt. Karlén, Stormdalen och Vinthagen (2008, s. 52).

Personligen drar jag en parallell mellan det oftast ofrivilliga ansvarstagandet till ett annat problem som beskrivs i boken. Nämligen att du som kvinnlig skådespelare ofta hamnar i en position där du blir ett objekt snarare än ett subjekt.

Teatervetaren Sue Ellen Case menar att åskådaren på teatern, oavsett kön, är van vid att betrakta kvinnliga skådespelare med en manlig blick. Åskådaren identifierar sig med den manliga karaktären, subjektet. Han betraktar och begär den kvinnliga karaktären, vilket gör att hon blir objektet i hans berättelse. Karlén, Stormdalen och Vinthagen (2008, s. 90).

Jag känner starkt igen mig i det här fenomenet, både privat och som skådespelare. Jag upplever det som att jag, som objekt, behöver ta ett stort ansvar för att upprätthålla min egen status. Jag blir medveten om mig själv och mitt agerande och hamnar i ett konstant reflekterande krig hur ”den manliga blicken” ser mig och förhåller sig till mig.

Den här insikten har skapat en stor frustration hos mig, vilket ligger till grund för att jag valt att jobba med skådespeleri i mitt undersökande. Jag känner att jag först och främst behöver in och rota i den här problematiken innan jag kan blomma ut i den skådespelare jag vill vara! Trots det är uppgiften om att analysera de genusstrukturer vi har i samhället och på scen för stor för den här undersökning då jag valt en annan ingång i min studie. Men jag kan ändå identifiera detta som en drivkraft till varför jag velat skriva egna texter, som utgår från mig själv, snarare än ett redan färdigt verk.

Stanislavskij

Konstantin Stanislavskij - ett namn jag hört oändligt många gånger sedan jag började syssla med skådespeleri. Stanislavskij - ”enligt honom är det såhär och såhär och såhär”. Men exakt hur är det? Jag kan väl inte kalla mig skådespelare om jag inte läst Stanislavskij - det kanske jag kan - men jag provar att läsa ändå.

Systemet

Konstantin Stanislavskij (1863-1938) var en rysk skådespelare och regissör som utan överdrift har blivit en av huvudpersonerna i den moderna teaterhistorien. Under sin levnadstid utvecklade han ett system, ett nytt förhållningssätt till skådespelarkonsten, som grundar sig i en ”inre realism” där man tar stort avstånd ifrån den klichéartade skådespelartraditionen. I sitt förord skriver Stanislavskij (2014) följande: ”En av `systemets` huvudsakliga uppgifter är att på ett naturligt sätt väcka den organiska naturen och det undermedvetna till skapande” (s. 14). Vidare beskriver jag olika begrepp som jag fått en fördjupad förståelse kring under min läsning.

Aktion

Det som har gjort det så intressant för mig att läsa Stanislavskijs böcker är att en stor del av den undervisning i skådespeleri jag tagit del av på Balettakademien i Göteborg och på Högskolan för scen och musik basera sig på Stanislavskijs arbete och teorier. Genom att ta del av förstahandsinformationen får jag en djupare kontakt med den undervisning jag tidigare erfarit.

Något som du tidigt lär dig är hur du som skådespelare arbetar med en handling, ett ”görande”. I en scenisk situation behöver varje skådespelare ett syfte, en vilja. Oftast uppkommer den här viljan inom karaktären och tar sig sedan uttryck i ett fysiskt görande. Stanislavskij (2014) skriver följande: ”I allt man gör på scen måste det finnas handling. Handlingen, aktionen - på de baserar sig den dramatiska konsten, skådespelarens konst. Själva ordet drama betyder på gammalgrekiska

`handling, som utföres'. På latin är det motsvarande ordet `actio', samma ord vars stam - act - ingår i våra ord aktion, aktivitet, akt, aktör. Drama på scenen är således en handling, som utföres inför våra ögon, och när skådespelaren kommit in på scenen, är han agerande" (s.60).

De "givna omständigheterna" och det magiska "om"

De "givna omständigheterna" är den fakta vi har om pjäsens handling och karaktärerna. Det är den utgångspunkt, den värld vi befinner oss i, d.v.s. det som finns att utläsa i den dramatiska texten. Det kan också vara den informationen som skådespelaren själv eller tillsammans med sina motspelare kommer överens om. Det magiska "om" är den formulering som hjälper skådespelaren att själv sätta sig in i de "givna omständigheterna". Sådär skriver Stanislavskij (2014): "Om blir för skådespelaren den hävstång som lyfter honom från verkligheten in i den värld, där konst skapas" (s. 69).

Inlevelseförmåga, fantasi och synbilder

Inlevelseförmåga eller "inbillningsförmåga" som Stanislavskij benämner det har blivit ett av de mest centrala begrepp i mitt arbete. Så här skriver Stanislavskij (2014) "Inbillningsförmågan skapar det som finns, som kan inträffa, det som vi känner till, och fantasin skapar det som inte finns, som vi inte känner till i verkligheten, det som aldrig har varit och aldrig kommer att bli" (s. 83).

Stanislavskij drillar sina studenter i inlevelseförmågan genom att dikta upp olika "givna omständigheter" som studenterna sedan ska agera utifrån. Först befinner de sig i det faktiska rummet, på skolscenen, där de får ta sig an olika situationer. Nästa steg är att de för sin inre syn ska förflytta sig i tid och rum och där handla lika aktivt som i den fysiska verkligheten. Vikten att som skådespelare ha en god inlevelseförmåga är avgörande, beskriver Stanislavskij, just eftersom en skådespelare omöjligt kan bära på alla världens upplevelser och insikter. Han ger exempel på en jordenruntresa, vilket ingen av studenterna gjort. Likväl kan det komma att bli aktuellt för dem att i framtiden spela i en pjäs som kanske utspelar sig på andra sidan jorden. I en sådan situation kommer skådespelaren behöva söka ny information, men resten av arbetet hänger på inlevelseförmåga. Genom att öva sig på att för sin inre syn uppleva, utforska och handla kan du träna upp din förmåga till att "leva dig in i" vilket är avgörande för att det magiska "om" ska få sin sanna slagkraft. Stanislavskij beskriver det också som att du behöver skapa synbilder som illustrerar de "givna omständigheterna" i en pjäs. "[...] vi behöver en oavbruten rad inte av enkla `givna omständigheter´ utan av sådana, som vi kan se framför oss" (s. 97). Att läsa hur Stanislavskij beskriver inlevelseförmågans samband med det magiska "om" och "de givna omständigheterna" har fördjupat min förståelse för begreppen. Min läsning har på så sätt fungerat som en inspirationskälla för mitt eget skrivande och vice versa.

Om jag får skapa vad jag vill - vad blir det då?

Jag går in i badrummet som ligger direkt till höger. Jag tittar på mig själv i spegeln. Försöker se mitt ansikte. Jag kan inte bestämma mig. Jag ser bara suddigt, en jämn färg utan ansiktsdrag. Jag skymtar ett par ögon. Håret är svart. Jag ser ögonen. Dom är rädda och arga på samma gång. Jag försöker se ögonfransarna. Dom är korta men många. Jag låter fingrarna följa amorvbågen och stannar upp vid gropen i hakan, hur känns den? Vad ser jag? VEM ÄR JAG?

För att kunna ge en tydlig beskrivning av min undersökning har jag valt att i efterhand dela upp den i olika delar. De olika processerna har visat sig viktiga på så sätt att de påverkat hur mitt arbete skulle komma att fortskrida. De olika delarna är: 1. Uppstart, 2. Fördjupat skrivande och läsning och slutligen 3. Scenerna i praktiken - att agera analysen. Nedan beskriver jag varje del mer ingående.

Uppstart

Utgångspunkten var att skriva *sex scener, en scen för varje yat-attityd*. Jag ville skapa material som skulle fungera som ett underlag i min övning av de olika attityderna. Jag upplevde att avgränsningen i att skriva utifrån attityderna gav mig en utgångspunkt, en första uppgift, som hjälpte mig att kickstarta igång min kreativitet. I efterhand ser jag den här perioden, som sträckte sig över ett par veckor, verkligen som en ”uppstartsprocess”. Det kändes förhållandevis svårt att skriva, jag hade inga direkta nya infallsvinklar utan skrev med fokus på attityderna. Totalt resulterade skrivandet i tio scener. Jag valde ut de sex scener som jag uppfattade bäst representerade de olika attityderna och träffade min motläsare, Frida Linnell, för en första genomläsning. Mötet gav mig en möjlighet att känna på mina texter och ta del av Linnells tankar. Här var första gången då jag som både författare och skådespelare fick möta en person som endast var skådespelare i sammanhanget och som helt förutsättningslöst skulle analysera och tolka mina texter. Efter vår arbetsstund valde jag ut en av texterna, som fick namnet ”Julafton” för fortsatt arbete. De resterande scenerna var jag inte i behov att utveckla vidare. Jag upplevde antingen att jag inte behövde arbeta vidare med den specifika yat-attityden eller att jag inte fann någon större finess i texten som motiverade mig till att ta den vidare i processen.

Fördjupat skrivande och läsning

I det här skedet fördjupade jag mig i två böcker som var aktuella för min undersökning. Det var *Större än såhär* (2008) och *En skådespelares arbete med sig själv - i inlevelsens skapande process* (2014). Mitt skrivande blev allt mer lustfyllt och otvunget. Jag hittade två nya ingångar i mitt skrivande. 1. *Skriv en scen som är specifikt inspirerad av ett annat verk* och 2. *Skriv en scen/monolog som tar sitt avstamp i en personlig känsla eller tanke/frågeställning*. Yatens olika attityder var inte längre ett självändamål utan blev här bara ett verktyg för att analysera mina uppdiktade karaktärer. I det här stadiet var jag mer intresserad av att skapa dramatiska och spelbara situationer med finesse. Läsningen och skrivandet förhöll sig i symbios med varandra där den ena närde den andra och tvärtom. Dessutom fick jag mycket inspiration och nya infallsvinklar av att titta på filmer, serier och föreställningar.

Scenerna i praktiken - att agera analysen

Slutligen hade jag tre texter som jag ville ta vidare. Två av dessa var dialoger, varav en av dem var scenen ”Julafton” som jag skrev redan under de första veckorna. Den andra dialogen inspirerades av Lukas Moodysons HBO- serie ”Gösta” (2019) och fick namnet ”Flytten”. Den sista texten var en monolog, den enda monologen jag faktiskt slutförde. Den var inspirerad av tanken att känslorna hat och missunnsamhet kan vara besläktade med en känsla av beundran och kärlek. Monologen fick arbetsnamnet ”Havet”.

Under januari månad bokade jag in ytterligare tre möten med Linnell. Det hade nu gått ungefär en månad sedan vårt första möte. I de här skedet valde jag också att inte lära mig texterna utantill. Den uppgiften skulle bli för stor med tanke på tiden och textmassan. Istället valde jag att lägga fokus på den röstliga gestaltningen och på hur samtalet mellan mig och Linnell kan utveckla texterna. Under vårt andra möte i januari läste vi alla mina scener. Inför varje möte förfinade jag och skrev vidare på scenerna.

Parallellt med mitt skrivande och läsningen skriver jag loggbok. Här får jag samlat alla de tankar och insikter jag får. Att fundera kring skådespeleri är en process som jag bär med mig hela tiden. Alla intryck, föreställningar jag ser, artiklar jag läser, musik, mitt eget utövande o.s.v. är en inspiration jag tar med mig in i mitt eget konstnärskap. Just därför har min loggbok blivit en central del i hur jag reflekterar och sammanlänkar olika processer med varandra.

Den 16 december 2019

En annan tanke som slog mig var det här med att när jag skriver en scenisk text så hör jag ofta rösterna i huvudet. Därför blir det att jag förlänger vissa ord och skriver grammatiskt okorrekta meningar eller helt enkelt halvfärdiga meningar. Till exempel såhär: "HEEEEE-EEEEj, åååhhh det är såå fint att träffa dig. Hur MÅR du? Men juste, jag glömde ju, grattis till jobbet, helt sjuuuukt!". Men då tänker jag såhär. Är det inte upp till skådespelaren att själv tolka och analysera hur texten ska sägas. Karaktären ska definitivt finnas i texten men eftersom att det alltid kommer finnas tolkningsutrymme när en skådespelare tar sig an en text så är det kanske bättre att låta texten vara mer av ett grundmaterial. Även om jag skriver "HEEEEEJ", så betyder inte det att skådespelaren får samma bild av ordet som jag fick när jag skrev texten. Jag tänker en scenisk text som ett råmaterial och att den sceniska gestaltningen sedan är att ta texten till nästa nivå. Dessutom är det väl väldigt viktigt att det finns just tolkningsutrymme i en text, annars skulle vi ju bara gestalta en kopia av något som redan finns. Texten är grundmaterialet vilket skådespelaren ska förvalta. Jag vill slå ett slag för att du som skådespelare ska ha en viss rätt till att ändra i ett sceniskt verk. Utifrån min, i och för sig väldigt ringa, författarerfarenhet så ser jag det bara som en tillgång att någon annan har synpunkter på min text. Jag tror inte att du är allsmäktig som författare. Dessutom är den konstnärliga friheten viktigt för en skådespelare för att hon ska känna sig fri att omvandla texten till något som härstammar ur henne. Oavsett hur bra skrivet det är så måste det ske en anpassning mellan text och skådespelare. Just nu är min utgångspunkt att om det görs med omsorg och rätt motiv så bör en text inte vara statiskt utan snarare levande. Den tar sig olika gestalter beroende av vem som gestaltar.

Jag försvinner in i min egen värld men sen måste jag ta mig ut

Jag var sällan försjunken i något. Det var alltid någonting annat som pockade på min uppmärksamhet. Det kom ett sms. Juste, det var ju det där.

Jag tappade aldrig bort tiden, hela tiden medveten om tiden. Sekunderna, minuterna, de där tio minuterna som blev tjugo.

Min hjärna var som ett minfält, ett trassel av synapser, en gammal färgglad ljusslinga som frustrerat skrek SE MIG.

Nu kommer jag att på ett mer ingående plan beskriva hur processen såg ut när mina scener växte från en första version till det slutliga resultatet. För att förenkla läsningen har jag valt att gå in djupare på en av texterna, ”Julafton” och sedan mer kortfattat beskriva resterna två texter.

Scenen ”Julafton” är den text som följt med under längst tid och haft den tydligaste utvecklingen, från den första versionen till den slutliga. Nedan hittar du sammanfattningar från mina workshops med Linnell rörande scenen ”Julafton”.

Workshop ett

Den 26 november 2019 ses jag och Linnell för vår första workshop. Ingången här var för mig att kasta mig ut och prova materialet jag skrivit med en motläsare. Min intention med scenen ”Julafton” var att beskriva två människor som subtilt försöker komma åt varandra. Jag valde en situation där två personer möttes för att diskutera om vem som skulle få ha julafton hemma hos sig i år. Jag ville främst att det var min karaktär, Elise, som skulle manipulera Linnells karaktär, Fia, för att få som hon vill. Scenen är uppdelad i två sjok. Första delen skrev jag med en vilja av att Elise skulle bearbeta Fia genom att subtilt trycka ned henne så att hon senare, när de väl börjar prata om julafton, har ett försprång i kampen om att vinna julaftonskvällen. Eftersom det handlar om en karaktär som försöker manipulera, bearbeta motspelaren på en intellektuellt och känslomässigt plan, blev det tydligt att min karaktär hamnade i ”remote”-spektrat. (Läs bilaga 3 ”Julafton 1” och lyssna på ljudfil 1 ”Julafton 1”).

När jag lyssnar på inspelningen fascinerar jag av Linnells förmåga till att vid en första läsningen agera texten med en sådan trovärdighet. På grund av Linnells talang var det också enklare för mig att förstå vad som skulle komma att fungera och vad som behövdes skrivas om. Främst ville jag, efter vårt möte, fokusera på att göra Elise mer trovärdig i sin manipulation. Jag tänkte här att jag ville skriva om passager i texten så att Elise blev så pass på bra att styra Fia så att det först i slutet blir uppenbart att hon hela tiden haft en uttänkt plan.

Den 30 november 2019

Förra veckan träffade jag Frida för att jobba med det första utkastet av scenerna. Vi hade ett väldigt lustfyllt möte. Det slog mig att motsatsen till "låst" kan beskrivas som "en känsla av lust". Det är så viktigt att känna lust inför arbetet för det ger mig en känsla av tillit till min egen förmåga och på så sätt känner jag mig förmögen att utmana mig själv att göra nya val.

Grupphandledning

Den 16 december träffas jag, Alma Bengtsson och Frida Linnell tillsammans med vår handledare Kristina Hagström-Ståhl för en gemensam läsning av varsin text med efterföljande diskussion.

Det här mötet var på Hagström-Ståhls initiativ och blev på sätt en bonus för mig i min undersökning. Vid mötets tidpunkt var scenen "Julafton" i en levande process mellan version ett och två. Det mest intressanta med den här uppläsningen var att Bengtsson och Linnell läste mot varandra. Bengtsson läste min roll, Elise, och Linnell rollen Fia. Det gav mig ett unikt tillfälle att både höra min egen roll läsas av någon annan men också att få tal del av hur Bengtsson tolkade min text vid en första genomläsning. Den feedback jag främst tog åt mig efter mötet handlade om att scenen var något svår att hänga med i stundtals då karaktärerna nämner en massa olika namn på släktingar och vänner, som egentligen inte är avgörande för scenen. Nästa steg blev därför att göra scenen "renare" och mer fokuserad kring information som är väsentlig för scenens handling.

Workshop två

Det är svårt att i allmänhet sätta ord på den mekanik som skådespelarkonsten bygger på. Det svåra blir lite enklare om du har en specifik situation att utgå ifrån.

Frida Linnell

Den 8 januari 2020 ses jag och Linnell åter igen. Vi börjar med att diskutera scenen och vår relation till varandra. Jag har nu bestämt att Elise och Fia är syskon, då jag anser att detta skapar så mycket friktion, mellan karaktärerna, som möjligt. Vi talar också om vilka repliker som är lögn och vilka som är sanning. Både Elise och Fia försöker till en början behandla varandra, så att de ska få sina viljor uppfyllda. Det är tydligt i texten att de båda två vill fira jul hos sig själva. I och med detta blir

situationen en kamp om vem som kommer ”vinna” julen. Vi diskuterar specifikt passagen när Elise tar upp Tommys (Fias son) blindtarmsoperation. Hon berättar om hur hon kände när hennes egen son Wille opererades. ”Jag minns att jag kände mig så hjälplös med Wille”. Elise vill, genom att öppna upp för att det var väldigt jobbigt för henne när hennes son var sjuk, få Fia att själv erkänna sin svaghet. Detta är en uttänkt strategi för att Fia själv ska uttrycka sin förtvivlan och på så sätt själv manifesteras olämpligheten i att familjerna ska fira jul hemma hos Fia. Elises förmåga att tänka i flera led visar på hur socialt slug hon är. I första delen, då julaftonsproblematiken ännu ej tagits upp, lyckas Fia möta Elise i detta. Det berättar en hel del om hur deras syskonrelation ser ut. De känner varandra väl och på så sätt är Fia medveten om hur slug Elise är, därför öppnar hon inte upp för sin egen förtvivlan. Elise säger ”[...] du ska inte klandra dig själv. Det gick ju bra tillslut, trots allt”. Elise är alltså medveten om hur svårt Fia och hennes familj har haft det. Men eftersom Fia måste parera detta blir även många av hennes repliker ”ljug”, ett försvar, en vilja av att visa upp en bra fasad.

Under det här mötet redde vi också ut rent textliga otydligheter gällande vad som har hänt tidigare i karaktärernas liv. Vi kom fram till att Fia tillsammans med föräldrarna planerat att julaftonen skulle firas hemma hos Fia och att den informationen sedan läckts via föräldrarna till Elise. Ingången till scenen blev därför tydlig för både Elise och Fia. Elise kommer dit för att bearbeta Fia så att julaftonen istället ska firas hemma hos henne. Fias intention blir att på ett övertalande sätt leverera nyheten om att julaftonen ska firas hemma hos hennes själv och på så sätt fastslå detta för Elise. (Läs bilaga 4 ”Julafton 2” och lyssna på ljudfil 2 ”Julafton 2”).

Vi kom också fram till att Fia behövde ”tappa det” i slutet av scenen så att det blir tydligare att Elise vinner. Det här utbrottet skulle också förstärka Fias karaktär, då den visar på en ”inre attityd” som snarare är ”adream” än ”remote”. Fias försök till att matcha Elises förmåga till att manipulera blir på så sätt en ”yttre attityd”, något som Fia tar tag i för att försöka få sin vilja igenom.

Nedan kan du läsa hur samma replik förändrades efter vår andra workshop.

Utdrag ur scenen ”Julafton - version 2”

Fia:

Det är så jävla lågt att du drar upp det där varenda gång du vill få något som du vill. Ska jag straffas hela jävla livet för att jag faktiskt gjorde någonting av det? Du är så jävla tråkig, vet du det? Va fan har du gjort med ditt liv? Det enda du har sett är insidan av er jävla trevåningsvilla.

Utdrag ur scenen ”Julafton - version 3”

Fia:

Det är så jävla lågt att dra upp det där varenda gång du vill få något som du vill. Ska jag straffas hela jävla livet för att jag faktiskt gjorde någonting av det? Du är så jävla tråkig, vet du det? Vad fan har du gjort med ditt liv? Det enda du har sett är insidan av er jävla trevåningsvilla. När jag kommer hem till dig så dör min själ, jag skrumpnar ihop inombords till ett ruttet jävla russin... allting du rör vid förvandlas till ett tomt skal av ångest. Du är bara en fet jävla tom fasad. Till och med din familj har du förvandlat. Är du lika kall mot din man som du är mot mig? Va? Hur fan kan han älska dig? Och dina barn... *avbryter sig själv*

Tystnad

Att Fia avbryter sig själv tolkar jag som att hon inser att hon gått för långt och i och med detta också förlorat kampen mot systemen. Den här ändringen kom att visa sig vara avgörande även för min karaktär, Elise. Plötsligt kände jag som skådespelare en mycket större medkänsla till varför Elise var så känslökall i bemötandet av systemen.

När jag lyssnar på inspelningarna inser jag att jag behöver jobba med mitt tonläge. Min lite gälla tonhöjd avslöjar att jag som skådespelare inte helt har den ”grundning” som jag vill nå. Jag talar också något fort i vissa passager. Sammanställt gör dessa två ”ovanor” att jag inte helt behärskar ”remote- attityden”. Väl medveten om detta, kan jag aktivt fokusera på att sänka tonläget och tala långsammare. Det är tydligt att jag söker nya vägar för hur jag kan gestalta, vilket är precis vad min uppgift är.

Workshop tre

Vårt tredje möte sker den 15 januari 2020. När vi ses den här gången har jag klurat vidare på alla de infallsvinklar vi pratade om senast vi sågs. De ändringar jag gjorde visade sig lyfta och få fram båda karaktärerna och situationen. Linnell håller med om att Fias utbrott och hemska beskrivning av Elise skapar en bättre dynamik i scenen och en medkänsla för båda karaktärerna. Jag vill inte att Elise ska vara en helt igenom osympatisk karaktär och scenen visar nu på hur komplex deras relation är.

Jag tänkte mycket på att sänka mitt röstläge och tempo vid dessa genomläsningar. Jag tycker om att jobba med mantran och i den här situationen tänker jag ”du har makten att få precis som du vill”. När jag lyssnar på inspelningen från det här mötet tycker jag att det gör skillnad, men jag är säker på att jag kan skruva upp detta ännu mer. Ta det ännu lugnare och inte låta mig själv påverkas av ”time”. (Läs bilaga 5 ”Julafton 3” och lyssna på ljudfil 3 ”Julafton 3”).

I och med förändringarna jag gjort i scenen ser vi flera ytterligare möjligheter till att skapa ännu mer nerv. Vi talar en del om första delen, som vi fortfarande inte känner har riktigt den angelägenheten, som senare uppstår när vi börjar tala om julafton. Vi kommer fram till att Elises agenda blir att checka av om Fia kommer leverera nyheten julaftonen. På så sätt blir Elises replik ”Jag såg belysningen där ute, så pampig alltså” ett medel för att kolla av om Fia kommer berätta eller inte. Fia och andra sidan försöker samla mod och status för att nämna beslutet på ett självklart sätt. När jag jobbar vidare med texten är det just i den här första delen som jag kommer titta på små textliga förändringar. Jag funderar också på om det skulle förtydliga situationen om vi använder oss av pauseringar, så att karaktärernas vilja att kolla av läget respektive samla mod kommer fram tydligare.

En reflektion när jag lyssnar på våra samtal är att det här skådespelararbetet går att liknas vid att lägga ett pussel. Skillnaden är att det här finns oändligt många möjliga utfall. Det finns inget rätt eller fel men beroende på hur bitarna läggs skapas olika resultat. Det intressanta är också att skådespeleriet och textförfattandet flyter samman. Det får mig återigen att tänka att det inte är en dum idé att ge skådespelare mer makt över texten. Eftersom det är skådespelaren som är den utövande, den som förverkligar texten, borde det vara av vikt att texten i fråga klingar väl hos skådespelaren. Samtidigt så vill vi såklart värdesätta författarens konstnärliga vision med sitt verk. Den enda rätta vägen är kanske att som skådespelare själv forma texten som skall spelas eller att en skådespelarensemble workshoppar fram materialet tillsammans med både textförfattaren och regissören. Men såklart förstår jag att en av skådespelarens viktigaste uppgifter också är att kunna ta till sig en text

och skapa logik, trots att texten kanske inte tilltalar eller ligger naturligt för skådespelare från början.

Workshop fyra

Vårt sista möte äger rum den 23 januari 2020. Till det här tillfället har jag bestämt mig för att ha skrivit en slutgiltig version av scenen. Om texten är såhär. Hur gestaltar vi den då? Jag ägnar också mer tankeverksamhet åt min gestaltning. Det jag ska fokusera på är främst att hålla en stram fasad och inte låta mig påverkas av Fias motstånd. Däremot ska jag låta Elise tappa allt efter Fias stora utbrott, men att hon sen återhämtar sig och blir ännu kallare än förut. Såklart är inte detta något som jag cementerar, snarare en ingång för min karaktär. Det är först i mötet med hur Linnell väljer att porträttera Fia, som jag fullt ut kan veta hur Elise behandlar henne.

Jag bestämmer också att vi ska göra två läsningar av scenen. Den första gången vill jag att vi bekantar oss med texten, fräschar upp minnet, och tar in de ändringar som gjorts. Därefter ska jag och Linnell, innan vi påbörjar läsningen, ta tio minuter då vi i tystnad lever oss in i våra karaktärers ”hemliga liv”. Jag ger oss i uppgift att fantisera kring följande:

- *Du är ensam i ditt hus, du vandrar omkring i de olika rummen. Vad ser du? Vad känner du? Slutligen hamnar du i badrummet. Du går fram till spegeln och tittar på dig själv. Du tar in ditt ansikte, följer linjerna.*
- *Du tänker på din syster. Allt hon är som du inte är. Hur var det när ni var små?*
- *Du tänker på julen. Vilka förväntningar har du? Hur ska du göra för att få det precis som du vill?*

Vi upplevde att den andra läsningen blev både lättare och svårare. Jag kände mig mycket mer känslomässigt berörd efter att ha fantiserat kring min och Fias syskonrelation, detta gjorde det också svårare för mig att behandla Fia känslokallt. Samtidigt gav det mig ett motstånd vilket jag tror ger karaktären fler lager. När Fia pratade om mitt hem så fick jag upp bilder för min inre syn, från min ”inlevelseövning”. Det var intressant att uppleva det men jag vet inte om det gjorde någon skillnad för scenen. Linnell hade en liknande upplevelse när jag nämnde julafton. Då fick hon upp minnesbilder om ett tillfälle då jag gjort henne besviken. Det blev på så sätt en motor för henne, en stark angelägenhet, att driva sin aktion. Om jag ska dra en parallell till Stanislavskijs system handlar detta om att vara specifik och inte allmän. Det är inte ”julafton” rent allmänt, utan ”julafton” som för oss båda innehåller mycket känslor och frustration. På ett sätt känns det som att det kan bli ett hinder att

gå in så djupt i en scen när vi inte har en hel pjäs att förhålla oss till. Det blir helt enkelt för mycket fakta och infallsvinklar att leva sig in i. Men om den här scenen skulle haft ett större sceniskt sammanhang skulle det finnas mer text att göra sig bekant med karaktären i. Om vi dessutom repeterat scenen, lärt oss texten utantill, skulle vi också haft en större möjlighet att sätta allt i ”kroppen”. Det handlar om upplevelsen av det vi gemensamt kommit fram till. I Nordins beskrivning av Stanislavskijs bok (2014). Skriver han om underrubriken från ”i inlevelsens skapandeprocess” till ”i *upplevandet* skapande process” och det ligger verkligen något i det. Nordin (2017, bilaga 6).

En general iakttagelse hos oss både under dessa läsningar var att vi ville släppa texten. Eftersom vi läst scenen så pass många gånger fanns det en vilja att ta den till nästa steg. Jag märker att jag blir mer perfektionistisk i det här skedet av undersökningen. Antagligen för att jag vet att det här är sista anhalten för den här resan. Jag måste därför påminna mig själv om att syftet med undersökningen inte var att nå ett storslaget resultat. Därför vill jag inte ge en reflektion som utgår i från att det här var ”det de blev”. Undersökningen skulle lika gärna kunna fortsätta. Och jag tänker att det är en viktig insikt. Alla läsningar utgår från här och nu. Så måste det vara. Det samma gäller om den här scenen skulle ha varit en hel pjäs. Varje ny föreställningen är ett här och nu och en möjlighet till nya val. (Läs bilaga 7 ”Julafton 4” och lyssna på ljudfil 4 ”Julafton 4”).

Texten är fri, den finns ju inte i ett sceniskt sammanhang så det är intressant att se vad texten kan betyda.

Frida Linnell

Om monologen ”Havet”

Den 22 december 2019

Blev väldigt inspirerad av Almas och Fridas texter. Började därför själv skriva en monolog. Jag valde att skriva den utifrån två perspektiv. Inte helt klar på vad det innebär än. Men det finns det en berättare, som eventuellt är samma person som den som det handlar om. Det skapar ett väldigt kreativt och roligt skrivande och jag får många tankar om gestaltningen.

”Texten litar på skådespelarens och skådespelaren litar på publiken.”

Frida Linnell

Ovanstående citat uppkom när jag läste min monolog ”Havet” med Linnell som åhörare. Vi diskuterade vidare och bekräftade vad vi båda sedan länge kommit fram till. Texten är grundpelaren, skådespelarens utgångspunkt. Men för att texten ska kunna flyga, nå sin fulla potential, behöver skådespelaren både läsförståelse, en förmåga att analysera och sedan verktyg för att gestalta sin analys. Vidare behöver skådespelaren lita på att publiken kan ta emot det som sker på scen och göra sin egen tolkning av det som händer. Jag ville skriva en monolog som handlade om en kvinna som inte kunde skilja på hat och kärlek. För att skapa den här dubbelheten, likt verklighetens komplexitet, valde jag att skriva scenen utifrån två perspektiv. Karaktären talar utifrån ett jag, den egna upplevelsen men också utifrån ett berättarjag, som betraktar jaget utifrån. Om jag fått den här texten och inte själv hade skrivit den hade det nog varit just en sådan text som krävt mycket av mig som skådespelare. I en monolog måste du ensam stå för tankebanorna. En tanke föder en annan, det finns ingen motspelare att luta sig mot. Just därför upplevde jag det som ett stöd att monologen var skriven utifrån två perspektiv. Nu har jag bevisat för mig själv att jag både kan skriva och gestalta en monolog. Skönt, kul, lustfyllt. (Läs bilaga 8 ”Havet” och lyssna på ljudfil 5 ”Havet”).

Om scenen ”Flytten”

Processen med den här scenen liknar den process jag haft med ”Julafton”. Den här scenen har dock varit svårare att ”bara läsa”, speciellt vid vår sista läsning av scenen, då vi båda kände ett behov att röra oss fysiskt i rummet. Jag fick också kämpa med att få till min karaktär, som var något utflippad. (Läs bilaga 9 ”Flytten” och lyssna på ljudfil 6 ”Flytten”).

Början på ett livslångt undersökande

Jag ligger på golvet. Allt värker. Huvudet inte minst utan mest.

Nu har jag tänkt, vridit om, lockat mig själv ut i mörkret. Tittat i, runt, under.

Bestämt mig och ändrat mig igen.

Kanske är det okej, för nu, att jag bara ändrar mig och ändrar mig och ändrar mig och ändrar mig och ändrar mig.

Nu kan jag, precis som den målande konstnären, ta ett steg ut från det jag skapat. Vad är det? Är det ens något? Jo, något är det. Det känns, inom mig, som ett innan och ett efter. Vad är det jag har gjort? Jag har undersökt *hur jag kan använda skrivandet för att få tillgång till min inlevelseförmåga?*

Den 3 januari 2020

Jag skriver en scen, jag fantiserar om vad det är som händer. Jag ser mina karaktärer utifrån och skriver ned det jag hör att dem säga. Men så uppstår det en lust till att själv känna efter hur det skulle kännas, i min kropp, att vara i just den situationen, så jag läser repliken jag skrivit ned högt. Jag leker med orden, ändrar en formulering. Jag flödesskriver, jag är i situationen. Det enda som krävs av mig är att jag riktar mitt fokus in i fantasin och låter mig uppleva det som finns där.

Jag inser att när jag skrivit mina scener, har jag likt Stanislavkij till sina studenter, gett mig själv en övning i inlevelse. Jag har fantiserat kring mina karaktärer samtidigt som jag skrivit dem. Jag har levt mig in i vem de är och vad de vill. Jag har glömt bort tiden när jag skrivit. Det brukar aldrig hända mig. Jag har sett bilder framför mig och lekt där inne i inlevelsens värld. Jag har varit lugn, trygg och haft roligt. För mig har mitt skrivande varit ett agerande. Med det menar jag att jag har använt mig av samma tekniker som författare som jag skulle gjort i ett skådespelarbete. Jag har skrivit med gestaltning som främsta drivkraft. Men trots det känner jag mig inte låst till att endast skriva texter som passar för ett sceniskt sammanhang. Det här är verkligen bara början.

Vi har gjort övningar för att skapa en större inlevelseförmåga under min utbildning på Högskolan för scen och musik. Men för mig har det varit en stor skillnad i att faktiskt ge ut ett material, skapa något rent fysiskt. Jag skapade saker som barn, det var så jag lekte. På samma sätt har jag älskat att

kunna gå tillbaka och se vad jag skapat. På så sätt har jag kunnat klura vidare, ändra något och sedan hoppa in i det igen. Jag har både varit konstnären och konstverket.

Att skriva har i allra högsta grad blivit *ett verktyg för mig att skapa kreativ lust*. Det är något visst med att skapa något från grunden. Att få vara den allsmäktiga som, med järnhand bestämmer och gör precis som hon vill, är kittlande. Jag inser att jag under mitt undersökande skapat bra förutsättningar för mig själv. Jag har varit noga med att begränsa mig, ge mig själv tydliga uppgifter och avgränsningar. Arbetat hårt men också vilat, låtit saker och ting sjunka in. Intressant är att jag öppnat upp för en bredare syn på kunskap. Kunskap handlar inte bara om att specificera sig själv inom ett område och endast, med tunnelseende, lägga sitt engagemang där. Som jag beskrivit har jag funderat kring skådespeleri, inte bara som skådespelare, utan också som människa. Att se en film, gå ut på stan, prata med en vän eller ligga i soffan och filosofera kan vara lika utvecklande för mig som att ta en lektion i skådespeleri eller stå och nöta något i ett ensamt övningsrum. Jag har nog lärt känna mig själv lite bättre, vetat när jag kunnat pusha mig själv lite längre och förstått när det helt enkelt är bättre att jag gör något annat ett tag. Jag går tillbaka och läser en bit ur *Kreativ lust* (2016). Jag förundras över det jag läser. Jag kan se direkta kopplingar till de begrepp som Rydén valt ut som centrala för kreativiteten. Kunskap, tillit, ramar, inkubation, flow och balans. Allt det där kan jag koppla till min egen process. Jag inser hur viktig den kreativa lusten är för mig, för att jag ska känna ett värde i det jag gör. Skrivandet visade sig vara ett sätt för mig för att väcka lusten. Genom att jag har förstått vilka komponenter som är viktiga, för att jag ska uppleva kreativ lust, kan jag applicera dessa på andra områden och förhoppningsvis väcka lusten även här.

Jag har länge haft en vilja till att börja skriva. Ibland har jag testat lite, men gett upp ganska snart då jag inte tyckt att texterna blivit bra. Jag bara skämdes, det jag skrev kändes enkelt, inte alls representativt för det jag egentligen ville berätta. Det jag behövde, men inte visste då, var tid, övning och lite tålamod. Genom det har jag förstått att, men främst hur, jag kan använda mig av personliga erfarenheter och intryck i mitt utövande som författare. Jag kan låta mig inspireras av en tanke, en film ett samtal men sedan behöver jag rent tekniskt jobba fram ett material med en viss konstnärlig finess. På så sätt har min metod med att jobba fram scener och parallellt träffa Linnell för samtal varit gynnsam. Det finns mycket att diskutera i en text och många olika vägar att välja. Det jag inte vill välja dock, är den första vägen, den som sker automatiskt, de val och historier vi redan så många gånger hört förut. Jag vill klargöra skillnaden mellan att följa den enkla vägen jämfört med att flödesskriva. När jag flödesskriver då har jag oftast ett väldigt bra fokus och inlevelse. För att nå ett färdigt material behöver jag sedan vrida och vända på texten ett antal gånger. Om jag

skriver en text utan fokus eller inlevelse tror jag att det finns en stor risk för att jag bara återupprepar en schablon, en förenklad bild av verkligheten.

En oväntad källa till lust har också varit mitt sökande efter ny och gammal kunskap. Det är kul att följa sin egen kompass och drivas av lusten snarare än att jag fått en skoluppgift som jag måste besvara för att någon, en högre makt, har sagt så. Genom mitt skrivande och sökande av kunskap har jag skapat en tydligare konstnärlig identitet och tilltro till mig själv.

Den 14 januari 2020

Skådespeleri är först och främst ett praktiskt utförande. Därför ser jag den teoretiska delen i mitt undersökande endast som en pelare som det praktiska utförandet skall ta vid ifrån. I min uppfattning finns det inget egenvärde i att som skådespelare på ett enbart teoretiskt plan fördjupa sig i konsten. Dock ser jag, utifrån mitt eget perspektiv, att den teoretiska kunskapen föder stor lust till att fortsätta det praktiska undersökandet. Eftersom jag är analytiskt lagd till min person ser jag också en viss fara i att fastna alltför mycket i en begrepps värld där den egna intuitiva känslan ersätts av komplicerade tankeled. När jag skriver det här blir jag nästa full i skratt. Hela mitt arbete blir "meta". Jag skriver ett arbete för att jag vill utveckla mitt skådespeleri. Det jag har svårast för, enligt mig själv, är att vara intuitivt fri, inte ta ansvar och låta mig själv ledas av magkänslan snarare än tanken. Det är just detta jag i slutändan vill nå. En av mina insikter med mitt arbete är att jag ser en viss tendens hos mig själv att bli alltför teoretiskt i mitt förhållningssätt som skådespelare och att mitt arbete på många sätt "triggar" den "nördigheten" hos mig själv. Så nu är frågan. Har jag uppnått något av det jag vill? Har jag blivit en mer intuitiv skådespelare eller har jag snarare fördjupat min upplevelse av att det är tanken styr mig som aktör? Kan jag komma bort från ett sådant framträdande personlighetsdrag eller kommer detta vara något som kommer prägla mina karaktärstolkningar under hela min karriär? Är det meningen att jag som skådespelare ska förändra mitt sätt att ta mig an en karaktär eller är det just detta i mitt personliga uttryck som gör mig till den konstnär jag faktiskt är?

Nej, jag har nog inte blivit den skådespelare jag sett där framför mig. Ser till mina frågeställningar så är det inte heller det som varit målet. Jag har behövt ägna stor del av min tid åt teori och till formuleringar av tankar och insikter, vilket i sin tur har skapat en djupare kunskap. Min praktiska undersökning är en bärande del av den här processen. Genom att se hur min motspelare tar sig an min

text så har jag också fått en respons på mitt eget skrivande. Men kanske hade jag behövt ägna mer tid åt att på egen hand föra vidare den lust jag skapat i mitt skrivandet till ett praktiskt utförande. Jag känner en stor lust till att jobba utifrån mig själv. Att spegla mig själv i mitt eget uttryck utan jämförelse med någon annan. Det är nytt för mig. Det här är alltså bara är början på ett livslångt undersökande.

Med lusten som drivkraft

Kan jag fullt ut säga *om författarperspektivet kommit att påverka mitt sätt att analysera och gestalta en karaktär?* Nej, inte riktigt. Jag vet att jag lärt mig mycket om just mina karaktärer, de jag hittat på. Men hur skulle det vara att ta sig an en annan författares text igen? Jag tror att det skulle kännas annorlunda, förhoppningsvis mer lustfyllt och mindre prestigefullt. Många små insikter om skrivandet har gjort att jag nu känner mig nyfiken på vad jag skulle kunna upptäcka i en text. Där det förut fanns osäkerhet och misstro finns det nu en lust till att försöka förstå, även om jag inte har alla svaren på en gång. Jag har insett att en väldigt bra metod för att bekanta sig med en text är att just diskutera texten tillsammans med någon. Vi behöver ofta någon annans ”yttre öga” just eftersom vi inte kan kliva ur vår egen kropp och se på vad det är vi skapat. Jag vet att jag motsäger mig själv lite nu. Jag vill fortsätta jobba kreativt, utifrån mig själv, men jag vet också att jag behöver mina kollegor och motspelare. Jag tror att det kreativa skapandet måste få en plats i mig, en uppladdningsstation, där jag utan att bli beskådad kan skapa för mig själv. Sedan får det finnas andra situationer där jag kastar mig ut och stöts och blöts i förhållande till andra. Jag tror att den kombinationen skapar balans mellan prestation och skaparlust. Så vad blir nästa steg? Jo, fortsätta skriva. Fortsätta jobba tillsammans med andra. Praktisera min kunskap. Prova, göra om, våga göra fel. Ha det roligt och ibland lite svårt och aldrig sluta vara nyfiken.

Referenser

Litteratur

Stanislavskij, K. (2014). *En skådespelares arbete med sig själv- I inlevelsens skapande process*. Lund: Studentlitteratur.

Karlén, L. E., Stormdal, E., Vinthagen, R. (2008). *Större än så här - Tankar för genusnyfiken gestaltning*. Stockholm: Atlas.

Podcast

Unge, M. i Einerstam, S. (Producent). (2019, 30 december). *Allvarligt talat* [Radio/podcast]. Hämtad från <https://sverigesradio.se/avsnitt/1417166>

Tv-serie

Moodysson, L. (Manus/regi). (2019). *Gösta* (serie, HBO Nordic).

Masteruppsats

Rydén, J. (2016) *Kreativ lust* (Masteruppsats). Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Tillgänglig: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/44540/1/gupea_2077_44540_1.pdf

Bilagor

Bilaga 1: Nordin, P. (u.å.) *En skådespelares frågor*

Bilaga 2 : Nordin, P. (2018) *Om yat-tekniken*

Bilaga 3: Julafton 1

Bilaga 4: Julafton 2

Bilaga 5: Julafton 3

Bilaga 6: Nordin, P. (2017) *Om en skådespelares arbete*

Bilaga 7: Julafton 4

Bilaga 8: Havet

Bilaga 9: Flytten

:

Ljudklipp

Ljudklipp 1: Julafton 1

Ljudklipp 2: Julafton 2

Ljudklipp 3: Julafton 3

Ljudklipp 4: Julafton 4

Ljudklipp 5: Havet

Ljudklipp 6: Flytten