

# Picknick på scenfältet

eller

## Vad är det fråga om?

av

# Maria Granhagen

Magisterarbete 2006

Handledare: Ylva Gislén

Examinatorer: Pentti Paavolainen och Staffan Göthe



TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ  
Lunds universitet

# INNEHÅLL

Syfte .....	3
Riktigt yrke.....	3
Rollen skådespelare.....	4
Hantverkare/Konstnär .....	5
Tortyrkammaren.....	6
Metodik.....	7
Börjornas förbannelse .....	10
Teaterarbetets mystik .....	11
Typecastingens förbannelse.....	12
Att få en roll .....	13
Ombärlighet.....	14
Att repetera.....	15
Regissören .....	16
Konstnärliga team .....	17
Materialtilltro .....	18
Sammanhanget.....	19
Arbetsklimat.....	20
Marja Lvovna.....	23
Uppåt, framåt.....	26
Min plats vs rollens.....	26
Frihet inom ramen .....	27
Andning och avspänning.....	28
Scenperrongen.....	30
Medvetna val .....	30
Tics och tillflyktsorter .....	31
Min kropp är min borg – och arbetsredskap.....	32
Bekräftelse .....	32
Publikrelationen.....	33
Att sälja sig – eller heter det konkurrera?.....	35
Identifikation vs klinisk objektivitet.....	36
Estetik.....	37
Grothtenden .....	38
Upprepandets konst .....	39
Skådespelare som hotell som syokonsulent som kriminalinspektör .....	40
Att verbalisera arbetet .....	40
Teater som humanism .....	41
Avslutningsvis.....	43
Tack .....	44

## *Syfte*

Fernando Arrabals enaktare ”Picknick på Slagfältet” fick stå modell för min arbetstitel, som tidigare gått under arbetsnamn som ”Den sneglande skådespelaren” och ”Scenkomna tankar”. Picknickbilden både tilltalade och hjälpte mig när jag märkte hur jag inte riktigt kunde tygla mitt ämnesval. Eftersom scengolvet ibland kan kännas som ett slagfält, både vad gäller den berättelse som ska berättas och de relationer och omständigheter som utgör arbetsklimatet, så blev det här min ”Picknick på scenfältet”.

Efter fyra intensiva scenskoleår som varit långa och gått fort, står jag inför att sortera min ryggsäck och med diplomaten överst ge mig ut i teaterlivet. I magisterarbetet såg jag ett sätt att sätta ord på och granska min packning. Att sätta dessa ord på pränt kan te sig pretentiöst och kanske rentav förmätet för somliga. Som purfärsk skådespelare är jag långtifrån vare sig Viveca Lindfors eller Laurence Olivier, men jag tycker att det vore fultigt om De Stora hade ensamrätt på det skrivna teaterordet. Att bläddra och botanisera i tidigare magisterarbeten, böcker och artiklar har varit inspirerande och jag är tacksam över dessa små besök i olika kollegers tankegångar.

Jag har i första hand skrivit på grund av mitt högst personliga behov av att rekapitulera och i viss mån omformulera min teatersyn. Eftersom jag gärna vill kommunicera med fler än min egen skådespelargeneration från Malmö Teaterhögskola, har jag försökt undvika alltför internt språk eller i förekommande fall försökt förklara de olika begreppen.

Att formulera en övergripande rubrik visade sig vara svårt, och efter att ha försökt bygga något slags temaskepp har jag istället givit efter för en ämnesregatta av småjollar som fått segla åt olika håll. Den gemensamma nämnaren kanske kan stavas mitt förhållningssätt till olika aspekter av teaterarbete och jag hoppas att det i min spretiga korg kan finnas saker för läsaren, vare sig hon är verksam inom teater eller inte, att både ifrågasätta, inspireras av och förkasta.

## *Riktigt yrke*

Jag slåss med en hedonistisk skamkänsla. Hur har jag mage att göra favorithobbyn till mitt yrke? Det är som om det vilar ett upp-till-bevismonster under sängen, som gärna börjar morra och flåsa halvvägs genom repetitionsarbetet. Vissheten att jag inte lär mig att rädda liv eller bygga vägar kan börja skava, samtidigt som jag ju vet vilken betydelse teater kan ha för den enskilda människan. Ett exempel är en vän som efter att ha sett "Ett dockhem" plötsligt insåg att hon levde i ett, en insikt som på djupet kom att förändra hennes liv.

Rädda liv-aspekten har jag gått ett par ronder med. Då tittar jag på ännu ett avsnitt av Cityakuten

och tänker att tre år inte är så långt; kanske ska jag söka till sjuksköterskeutbildningen nästa termin i alla fall. Sen ringer jag en nära vän som är läkarstuderande, och trots att hon varje gång förvissar mig om det jag redan vet - att människan faktiskt inte bara är en biologisk organism utan behöver kultur för sitt välbefinnande, så sitter nyttighetsgnaget kvar. Det är som om jag skulle vilja få bekräftelsen (nu är vi där igen) i vissheten att något jag gör verkligen påverkar någon i positiv och konkret bemärkelse. En ny astmamedicin, en nyanlagd park eller ett miljövänligt flygbränsle är inte bara konkreta utan dessutom beständiga. Eller i alla fall beständigare. Och trots det obeständiga i en patients lindrade smärta, så råder det inget tvivel om nyttan i en utdelad bedövningsinjektion.

Att göra favorithobbyn till yrke är att också förlora själva hobbyn. Därför är det kanske inte så märkligt att det rosa skimmer som i mina ögon tidigare omgav teaterns värld, nu har klarnat väsentligt till ett stundtals gråaktigt vardagssken. Precis som i en relation så växlar teaterarbete mellan att vara hårt och arbetsamt och berusande.

I vilket fall som helst, så kan rädda-livaspekten ställas mot att de allra flesta i stor utsträckning arbetar för att tjäna pengar – många på något de trivs hyfsat med och vissa för att också rädda eller underlätta liv. Och med tanke på hur kort man lever och hur länge man är död, så kan jag ju också glädja mig över att ha ett sånt besvärligt och stimulerande yrke.

## ***Rollen skådespelare***

*”Då vet man aldrig om man kan lita på dig – du kanske bara spelar!”*

Jag tror alla skådespelare någon gång har mötts av dessa ord. Hittills har jag varje gång försökt le, även om det blivit mer och mer ansträngt, och raljant svarat något i stil med att *så* bra kanske jag inte kan spela. Självklart är det oftast menat som ett skämt, men det gnager ändå till en smula. Den underförstådda misstron och förväntan på falskspel ligger mycket långt från min bild av skådespelarens roll och uppgift som del i ett humanistiskt meningsskapande.

Uttalanden *”Vad kul ni måste ha som får apa er hela dagarna”* är ett annat exempel på präktigt förminskande av en mer än tvåtusen år gammal konstart. Vår yrkesstatus varken är eller har varit den högsta, med undantag för varje tids stora stjärnor. För några få sekler sedan, fick vi inte begravas på kyrkogården och på flera språk är ordet skådespelare synonymt med prostituerad. I Sveriges äldsta lag, Västgötalagen från 1200-talet står:

*”Blir en lekare slagen; det ska alltid vara ogillt”* vilket ju vittnar om ett förakt som inte försvinner i en handvändning.

När jag har berättat att jag går på Teaterhögskolan har jag ofta mött den exalterade reaktionen ”*oj, det var väl väldigt svårt att komma in där?*”. När jag nu har lämnat skolan och sålunda är skådespelare, har jag istället mötts av ett beklagande ”*aj, det är väl väldigt svårt att få jobb?*”

Skådespelare förväntas som en slags scenens ambassadörer vara mer utlevande, passionerade och neurotiska än andra. Självklart anammar och utnyttjar vissa den bilden, vilket knappast försvåras om någon tungviktarinstitution finns med på ett hörn. Själv har jag blivit provocerad och beklämd vid de tillfällen då jag insett att jag utgjort något slags kulturellt kuttersmycke till exotiskt inslag i ett sammanhang. Den skimrande teaterbilden av stjärnor och stora sammanhang fascinerar, men om man då berättar om sin erfarenhet av tjugo år av nyskapande barnteater i Gäddede, så visar sig intresset vara tämligen grunt och myten om den spännande, passionerade och halvmagiska teatervärlden får istället leva vidare.

## ***Hantverkare/konstnär***

Som alla konstnärliga yrken, är skådespelaryrket också ett hantverksyrke.

Jag vet inte om det är av rädsla för det pretentiösa, vilket väl låter osannolikt med tanke på att skådespelaryrket redan från början kvalar in i pretentionsallsvenskan, men jag har svårt att se mig som konstnär. Snarare än konstnär ser jag mig som en sökande hantverkare. Ändå kan jag utan vidare betrakta många kolleger som konstnärer.

På sätt och vis ser jag min examen som en uppkörning och med körkortet i hand får jag fortsätta att övningsköra på egen hand. Man kan säga att jag avkräver mig själv någon form av gesällprov – om än utdraget och fördelat på olika framtida uppgifter.

Å andra sidan förutsätter detta resonemang draget till sin spets att endast god konst är konst.

Vad har de rollporträtt jag hittills gestaltat i så fall utgjort? Självklart övningar, men också i någon form konst, om än av varierande kvalitet. Oviljan att titulera mig konstnär förminska mitt eget arbete.

Samtidigt frågar jag mig om diskussionen konstnär/hantverkare i sig är fruktbar eller i värsta fall kontraproduktiv – om den rentav kan stjäla fokus från den berättelse som ska gestaltas? Spelar det någon roll för soffans brukare om samma soffa är gjord av en möbelsnickare eller möbeldesigner, undantaget ekonomiska aspekter? Oavsett hur vi som avsändare väljer att titulera oss, så är det ändå själva försändelsen som är huvudsaken.

Det handlar om att för min egen del förtjäna konstnärstiteln, inte om att glida undan ansvaret för vad som gestaltas. Jag tror att behovet av att benämna skådespelare som konstnärer till stor del kommer sig av en vilja att stärka vår yrkesstolthet, vilket är förståeligt i en tid där den så kallade marknaden bereds allt större plats även på det konstnärliga området. Av en hantverkare kan man beställa ett kök där varje handtag, list och skåplucka redan är detaljerat beskrivna, medan konstnären förutsätts vara med och bestämma träslag, placering och möblemang. Det har jag ju faktiskt gjort några gånger nu, så på sätt och vis kanske jag faktiskt är konstnär. Eller i alla fall skapar konst.

Dessutom har vår tids konst-och konstnärsbegrepp bara några hundra år på nacken, då vi kom att dra upp skiljelinjer mellan olika riktningar inom det vi nu benämner konst, hantverk och vetenskap. Michelangelo verkade på sin tid snarare som hantverkare än som konstnär, även om vi idag knappast tvekar att benämna hans verk som just konst.



## *Tortyrkammaren*

Jag har just avslutat en utbildning som är en av Sveriges dyraste och med diplommet i hand får jag ingå det förhållandevis exklusiva registret hos Arbetsförmedlingen Kultur. Det finns flera hundra som gärna hade tagit min utbildningsplats och mina framtida arbetsplatser kommer att i stor utsträckning vara ekonomiskt beroende av statliga subventioner. När varje föreställning dessutom kan liknas vid en slags offentlig examination, vill det liksom till att man kan leverera.

Samtidigt blir jag mycket provocerad av att det faktum att man som konstutövare liksom förväntas vara tacksam över att få arbeta med sitt gebit och att jag faktiskt *är* tacksam. Jag har inte halkat på något bananskal eller "hamnat" på Teaterhögskolan. Jag har arbetat hårt för att ta mig dit och snarare än att möta uppbackning från olika håll har jag fått kämpa i motvind. Denna motvind gör mig stolt över att jag ändå tog mig hit. Att vara tacksam är däremot i stor utsträckning att förminska sin insats. Därför vill jag försöka anamma Edith Södergran ord "*Det anstår mig inte att göra mig mindre än jag är*"!

Det kan också vara värt att komma ihåg att mina prestationskrav inte är kopplade till min

utbildning. Att tillåta sig att vara ofokuserad är ingen god idé oavsett yrkesval; vådan av en dålig dag i ett flygledartorn och på en scen är knappast jämförbara.



## Metodik

*"Var inte för tam heller, utan låt er egen sunnda urskillning vara er lärare. Lämpa åtbörden efter orden och orden efter åtbörden med särdeles avseende på, att ni ej överskrider naturens blygsamma lagom."*

*Hamlet*

En gång när jag var liten frågade jag en etablerad författare hur man gör när man skriver en bok. Hon svarade "man försöker och försöker och det bara går inte" och skrattade.

Det är inte helt lätt att se vad man gör när man gör det. Vår skola bekänner sig ju till den fysiska handlingens metod, men eftersom den så självklart inbegrips i vårt arbete så är det lätt att betrakta den som en självklarhet istället för ett metodval av många möjliga.

Jag kan ju aldrig som smeden ta upp en gammal ljusstake, granska dess brister och förtjänster och konstatera att jag nog skulle ha gjort somligt annorlunda idag, på grund av teaterns flyktighet, även om jag kan följa en aldrig så utförlig arbetsdagbok.

Och jag kan ju faktiskt inte, som smeden, ta samma ljusstake och utveckla den, utan måste börja från grunden vid varje ny uppgift. Eller måste jag det? Är det så att man kan arbeta upp någon slags genvägsteknik?

Det förmodar jag att jag utan att ha reflekterat över det, till viss del redan har gjort. Många av de verktyg jag har tillskansat mig under utbildningen är nu så självklara för mig att det är lätt att glömma att så inte alltid varit fallet. Att arbeta med positiva projekt är ett sådant exempel. Istället för att arbeta med mål av typen *jag vill inte stanna* väljer jag snarare *jag vill gå*. Handlingen *att inte stanna* existerar inte till skillnad från det senare, som utgör en konkret och negationsfri önskan som är möjlig att förverkliga. Handlingen *arg* existerar inte heller. Däremot kan jag vilja få uppleva hur föremålet för min ilska faller på knä, kysser min sko och gråtande uttrycker sin ånger. Strategin att spela viljor och inte tillstånd är nog ett exempel på ett verktyg som kommit att bli en självklarhet.

Att inte spela slutet från början och låta *skådespelarens* tillbakablickande försprång bli till *rollens* hör till en av verktygslådans tyngre maskiner. Hur grundläggande det än är, tål det att påminna sig om att medan jag som rollinnehavare känner dramats slut efter första genomläsningen, så är det till exempel först när Hedda Gabler osäkrar revolvern som hon vet sitt öde. Varje gång.

En av byggstenarna i fenomenet förhandsfacit, är alltså den förskjutna vändpunkten. På samma sätt som de föregående akterna vore meningslösa om Hedda redan på första sidan beslutar sig för att skjuta sig, så blir den enskilda scenen utan poäng om man säljer ut dess vändpunkt för tidigt. När vi ändå är nere i suicidalträsket, kan vi ta exemplet Måsens Konstantin. Om han redan vid Ninas ankomst i slutscenen inser att han har förlorat henne, så har hon ingen anledning att stanna, försöka få honom att förstå det och förlåta henne. Scenen förlorar då sin funktion och han kan lika gärna genast ta farväl, ladda geväret och göra slutgiltig sorti.

I enlighet med principen om det positiva projektet, försöker jag också tanka min roll med sinnliga intryck för att inte bli offer för min teoretiska analys, utan istället dra nytta av och levandegöra den. I arbetet med Schillers ”Maria Stuart” i tvåan gick jag verkligen loss och omgav mig med en imaginär lummig grönska, kände doften av gräs och längtade efter att känna havsbrisen mot ansiktet – helst stående på båten på väg mot Frankrike, med fångelset bakom mig. Det kändes mer fruktbart än att till exempel arbeta med min krassa tolkning *jag vill inte dö*, även om de båda är olika uttryck för samma sak.

Att bekänna sig till en metod är skrämmande. Har jag sagt att jag gör på ett visst sätt, så måste jag ju också verkligen göra det, eller? Det är också skrämmande att över huvud taget sätta ord på tillvägagångssättet av rädsla för att det skulle kunna stjäla fokus från själva uppgiften, eller i värsta fall helt snöa in på hur jag gör istället för varför.

Metodiskt arbete är något jag tror de flesta skådespelare ägnar sig åt, mer eller mindre medvetet. Det är också lättare att bekänna sig till just metodiskt arbete än en *Metod*. Frågan är hur pass intresserad man är av att formulera sitt arbetssätt eller helt enkelt definiera sin metod? Det går ju att cykla utan reflektion över balanslagar och cirkulationskraft.

”Om ingen frågar, så vet jag vad det är. Om någon frågar, så vet jag inte”, sade Augustinus (354-430) om tid. På sätt och vis känner jag igen mitt förhållningssätt till hur man spelar teater, framför allt innan jag påbörjade denna skrift. Det är som om jag genom att sätta detta på pränt liksom flyttar ut arbetet från mig själv – eller i alla fall lättare kan skilja på vad jag *är* och vad jag *gör*. Det är en viktig åtskillnad i en godtycklig bransch. Viljan att sätta likhetstecken däremellan



tycks vara något av en sjuka i dagens samhälle, och den framträder extra tydligt vad gäller skådespelare. Oavsett om man grundar sig på ett eller femtio rollporträtt, så kan man säga att någon *är* bra. Det är en starkt påstående – även om där finns en underförstådd fortsättning av slaget *på att spela teater*.

Hamlet uppmanar oss att ”*ej överskrida naturens blygsamma lagom*”. Att använda sig av ord som ”naturens” är inte oproblematiskt i sceniska sammanhang, där något så naturligt som att stå och gå kan te sig omöjligt. Uppmaningen att eftersträva detta sk ”blygsamma lagom” kan också te sig paradoxalt. Scenen kräver förhöjning.

En gång i ettan fick vi göra ”Steg för steg”, en av Rudi Penkas övningar som har etsat sig fast. Golvet hade utrustats med ett symmetriskt prickmönster och vi fick gå upp två och två och ställa oss vid varsin prick. Den ene skulle gå till en ny prick, varpå den andre skulle svara genom att antingen stå kvar eller gå till valfri prick. Jag höll på att bryta ihop. Det som tedde sig så enkelt blev i mina ögon i princip oöverstigligt. Vadå ”*reagera på den andre*” och ”*välj att stå kvar eller gå till en prick*”? Hur då ”*ta in, värdera, reagera – det är det här som är teater*”? Planlösa prickpromenader? Det blev kris. Även om jag fortfarande blir lite provocerad av minnet, så skulle jag nog inte ta lika allvarligt på det idag. Nu vet jag att allt inte måste analyseras och teoretiseras, vilket jag tenderar att göra och vilket ibland kan hämma både impulser och förslag. Där och då intellektualiserade jag en i grund och botten mycket enkel övning som faktiskt inte kräver särskilt mycket huvudverksamhet utan syftar till att just ta in, värdera och reagera på en kollegas förslag.

Då vi som tredjeårselever agerade pedagoger till de sökande i tredje och fjärde provomgången, var det som om jag fick ett efterlängtat kvitto på den kunskap utbildningen renderat. I det arbetet (med scener ur ”Sommargäster” som vi ett år senare gjorde som slutproduktion) tvingades jag formulera vad jag såg, sökte eller ville belysa och det var fantastiskt att känna att jag satt inne med kunskap som gynnade det sceniska arbetet. På sätt och vis var det faktiskt som att plocka upp en ljusstake från hyllan och försöka förklara konstruktionen.

Min kollega Jens Nilsson och jag har formulerat ett förhållandevis metodiskt förhållningssätt – vi lär oss replikerna och ser sen vad som händer.

Poeten Lina Ekdahl har en rampfeberlindrande metod som går ut på *att komma i tid och göra så gott man kan*. Den är inte heller så dum.



## *Börjornas förbannelse*

Att påbörja ett repetitionsarbete är lite som att försöka skapa sig en karta över terrängen fast med förbundna ögon. Jag är börjefobiker. Efter snart fyra års trägen terapi i form av otaliga börjor, har jag i alla fall övervunnit lite av min ångest.

I höstas påminde vår numera pensionerade röstlärare Birgitta Abu-Asab mig om att jag i ettan bröt repetitionerna efter ungefär 30 sekunder – en bra dag. Det hade jag glömt (eller – för att nämna saker vid deras rätta namn - förträngt). Det hade inte min klasskamrat Camaron Silverek. Vi gjorde Rollarbete I ihop och tillbringade åtta veckor i ett mörkt rum med ett stycke ur Agneta Pleijels ”Sommarkvällar på jorden”. Stycket i sig tillhör inte världsdramatikens största, och min insats inte teaterkonstens. Vi kämpade på och jag är mycket glad över att Camaron inte är långsint, för att i ett helt projekt vara utlämnad åt en medspelare som gång på gång gör entré och i nästa andetag krystar ”*Förlåt, men kan vi bryta här?*” måste ha varit en prövning.

Såhär i efterhand kan jag se att jag till viss del har akrobatikens eviga målbildsträning att tacka för åtminstone några av stegen på vägen från början till fortsättning. Kents Sjöströms mantra ”bilden befriar mig” har onekligen en poäng (med bild menas en föreställning som inkluderar alla sinnen – inte bara synen).

Jag kan också se kopplingen mellan börjefobi och oklart uppsåt. Att göra entré är att ha ett uppsåt, och uppsåtet kommer helst före entrén. Att repetera utan att veta *vad* man undersöker är som att diska utan disk – väldigt abstrakt och ganska meningslöst.

Numera är det inte lika livsfarligt att påbörja en scen, men väl att påbörja själva repetitionsarbetet. Många gånger har jag önskat att kollationeringen bara ska fortsätta och fortsätta, eller att vi kanske börjar diskutera pjäsen ingående eller teater i stort – bara vi förblir sittande bakom kaffekopparna och inte går upp på golvet. Ett trick som kan förhålla Det Fruktansvärda en smula är att förstora upp och teoretisera något praktiskt litet problem som till exempel en schemateknikalitet. Ett annat är att ta med kolakakor eller brownies (jag har två osvikliga recept) och ställa fram – trugande kan väcka misstankar.

Och ändå, till slut så händer det – vi går upp. Det är fruktansvärt, varje gång, det gör mig ont rent fysiskt. Man tycker att man borde lära sig att vara lite generös och förstående mot sig själv under

de där skälvande första stegen på tiljorna, när man likt en blindbock försöker orientera sig i pjäsens olika rum och är så dålig, så dålig, så dålig, och det kan jag visst vara – mot andra. Inte mig själv. Jättesunt. Jag har ju – såvida inte mitt Cityakutenbøjelse eller något helt annat avlägsnar mig från scenen – ett antal börjor framför mig, så det kan nog vara läge att hitta ett förhållningssätt som inte inbegriper självgissel av rang. Börjor innebär också att försöka hitta ett gemensamt språk i varje nytt sammanhang av människor. Det är inte särskilt märkligt att man just i gruppbildandets inledningsfas gärna vill framstå i god dager, men varje börja blir ändå lite som att plötsligt dela omklädningsrum med främlingar, fast den råkar heta repsal, och blygseln inte gäller kroppar utan prestationer.

Eftersom varje ny uppgift per definition innebär att man gör ett antal mindre lyckade val på den undersökande vägen till de rätta, kan jag finna tröst i att se äldre och mer erfarna kolleger ”bara göra”. Det behöver ju faktiskt inte vara så svårt. Man kan också se det som att ju tidigare man avverkar de dåliga uppslagen och idéerna, desto mer plats bereder man åt de riktiga guldkornen. Kanske vore det värt att brodera ”*Don't stand upon the order of go, but go!*” och hänga upp i logen.

För att komma igång och börja tål det att försöka fokusera på vad som ska göras och hur. Jag är där för att undersöka, rådbråka och utveckla materialet från text till kött och blod. Jag är också där för att medverka till att berättelsen gestaltas och förmedlas på bästa tänkbara sätt, och om allt låg klart från kollationeringen skulle ingen repetitionstid behövas. Därmed också sagt att den vision av föreställningen vid kollationeringen bör ha lyft väsentligt när det är premiär, vilket kan te sig nog så självklart men tål att påpekas.



## ***Teaterarbetets mystik***

För utomstående tycks repetitionsarbetet ibland omgärdas av ett romantiskt skimmer. Omhuldandet av bilden av hur en grupp initierade människor försvinner in i ett rum där något magiskt, som under mer eller mindre neurotiska omständigheter, animerar materialet händer, tycker jag är väldigt provocerande och elitistisk. Såvitt jag har förstått handlar skådespeleri snarare

mycket om mer eller mindre metodiskt hårt arbete och mycket lite om gudomlig inspiration. Jag menar inte att man ska dra in publiken bakom scenen efter varje föreställning och visa hur linorna fungerade så att det såg ut som att någon faktiskt flög och hur någon annan plötsligt blev osynlig. Däremot vill jag inte medverka till glorifieringen eller mystifikationen kring hur arbetet går till. Dels tycker jag att det vore direkt odemokratiskt, och dels så tycker jag att det vore att förminska hela verksamheten. Har man inte ännu större skäl att tro på mänskligheten om vi nu, så små och jordiska vi är, ändå kan åstadkomma scenisk magi med alldeles konkreta medel?

## *Typecastingens förbannelse*

En gång såg jag en uppsättning av ”Hamlet” där Hamlet himself i en klassiskt rollsatt variant snarare hade fått spela dödgravare. Det var enormt. Det må låta förminskande, men oavsett kvaliteten på hans spel (som i detta fall råkade vara mycket hög), så tror jag att det faktum att han i princip var hamlettypens själva antites fördjupade eller i alla fall vidgade själva föreställningen oerhört mycket.

Det är vår skyldighet som skådespelare att motverka det förväntade, eller åtminstone ifrågasätta det vi tar för givet. Gör vi inte det, medverkar vi mer eller mindre indirekt till bilden av den statiska människan bortom förändring och reflektion. Dessutom bidrar vi till teaterns undergång om vi inte anammar vår konstarts genomslagskraft – om publiken köper att en liten flicka spelas av en 80-årig man, varför framhärdar vi i att Midsommarnattsdrömmens Titania verkligen måste vara älvallikt vacker? Vi vet ju förhoppningsvis att vi bara kan göra 50 % av en roll och få resten av våra motspelare och publikens föreställningsförmåga. Det spelar faktiskt ingen roll hur mycket jag spelar drottning om mina motspelare inte bygger mig och förhåller sig till mig som just det. Teater innebär en rad överenskommelser, där jag tror att vi ofta underskattar publiken. Det är sällan några problem för en äldre skådespelerska att upprätta överenskommelsen att hon ”är” en liten flicka.

Därför tycker jag att vi i syfte att stimulera eller vidga perspektivet, i större utsträckning borde försöka lämna plats för annat än stereotyper på scenen, där vi verkligen har den möjligheten. Härmed inte sagt att vi alltid måste vända allt överända, men när samma skådespelare alltid får/tvingas/vill göra samma typ av roller så tror jag bestämt att det på sikt inte gagnar vederbörandes konstnärliga utveckling. Jag tror också att vi på sätt och vis försvårar vårt berättande, eller fångslandet av vår publik, och bidrar till konserverandet av en endimensionell världsbild. Vissa fördomar underlättar livet – det är praktiskt att utgå från att tetrahyllan i kylan i en livsmedelsbutik i Dubai någonstans inrymmer den mjölk jag söker – men det är vår skyldighet

att brottas med de fördomar vi har om andra människor. Om inte annat, så för att vidga våra trånga hjärnor och göra oss lite mer mottagliga för det nya och oväntade. Om vi blir lite bättre på att ifrågasätta de val vi finner för självklara, så tror jag att det skulle göra den konservativa teaterkonsten gott.

Dessutom så borde vi, så länge vi tillämpar benhård typecasting, vara väldigt försiktiga med att kritisera frenologi eller rentav rasbiologi. Mellan dessa två tillsynes väsensskilda fenomen finns ett släktskap där den gemensamma nämnaren utgörs av behovet av att definiera och därmed begränsa en människas så kallade karaktär. Det ligger ganska långt från en humanistisk inställning till människan som föränderlig både vad gäller kropp och psyke.

## *Att få en roll*

Att ställas inför en ny roll är lite som att öppna en dörr till ett nytt rum. Eller som att försöka vrida på en kran och först inte veta om det ska komma något vatten alls, för att lite senare, oavsett styrkan i flödet, försöka bedöma temperatur, klarhet, järnhalt och smak. Det är svårt att inte genast börja etikettera en roll, trots att jag vet hur vådligt det är. Varje val innebär ett exkluderande av något annat, och om valen sker för tidigt är risken stor att man går miste om viktiga aspekter.

Det är också svårt att inte spekulera kring varför just jag fick just denna uppgift, huruvida jag ses som en särskild typ av skådespelare. Det gäller även när jag fått roller som jag verkligen velat ha, vilket jag på sätt och vis tror kan leda till en narcissistisk återvändsgränd. Om jag slår in på den och låter rollen närma sig mig istället för tvärtom, torde jag ju gå miste om många aspekter och dessutom till viss del närma mig marionettskådespeleri.

Å andra sidan kanske det blir onödigt tungrott om jag istället motsätter mig regissörens tanke med att uppdra just mig denna uppgift.

Några gånger under min utbildning har jag fått roller som jag verkligen velat ha, som Nina i ”Måsen” – hur skräckslaget överraskad jag än blev, Liksom komiskt-monologen i Martin Crimps ”Personangrepp” och Carola i ”Löparen” av Mattias Andersson. Glädjen har ofta övergått i ängslan över att klara av att förvalta uppgiften väl och göra rollen rättvisa. Då menar jag inte att jag från början haft en särskilt tydlig bild av hur de ska gestaltas, snarare att jag tyckt att materialet vad gäller Carola och Liksom-komiskt varit tacksamt och i Ninas fall helt enkelt fruktansvärt rikt.

När jag fick dessa roller, gladdes jag också åt att jag inte fått det jag väntat mig. Jag var till exempel helt övertygad om att jag skulle få göra Masja i ”Måsen” eftersom jag inte alls ser mig

som en klassisk Nina-typ vad gäller utseende, kropps-konstitution eller temperament. Jag har ju inte undkommit samhällets typifiering.

Jag antar att jag i mitt framtida yrkesliv – förutsatt att det är inom teatern – kommer att uppleva motsatsen; att få en roll jag inte önskat mig och sedan kanske dels kunna arbeta friare, utan lika hård "förvaltningsplikt" och dessutom upptäcka kvaliteter jag tidigare missat. Just det hände när vi under i hösten i tvåan kom att arbeta med "Lysistrate" med Marek Kostrzewski som pedagog. Vår röstlärare Birgitta Abu Asab sade till mig att eftersom jag "var en *Lysistrate*-typ" så ville hon "se vad jag skulle göra av den där mespottan *Kleonike*". Jag läser i min arbetsdagbok att jag först blev besviken över min lott, men att jag snart upptäcker att "hon inte är så pilsstrist som jag först trodde". Hon kom istället att bli väldigt rolig att arbeta med och snart utkristalliserades en kraftigt närnsynt, fluffigt utstyrd medelålders dam som under den dygdigt blommiga förklädnaden var feg, egoistisk, illojal och vrålkåt. Jag minns att jag var lite chockad över att det kunde gå så lätt och vara så lustfyllt att arbeta med komik – framför allt som jag i princip aldrig hade gjort det tidigare. Det var också en skön överraskning att jag faktiskt var rolig!

## ***Oumbärlighet***

I en hård arbetsmarknad och i någon slags humanistisk anda är det ganska tabubelagt att tala om skådespelares utbytbarhet. Det är klart att det skulle vara svårt att tänka sig någon "Diktatorn" utan Chaplin, men nog skulle den ha gått att göra, även om resultatet sannolikt hade blivit oerhört annorlunda.

Själv är jag inte särskilt oumbärlig. Snarare är det så att det på sätt och vis redan kryllar av "mig" på svenska scener – vita heterosexuella skådespelerskor med akademisk medelklassbakgrund, rikssvenskatalande och fria från fysiska handikapp (om vi bortser från skelögdhet, och Thommy Berggren tycks ju ha klarat sig bra utan stereoskopiskt seende).

Det faktum att jag går att avvara är på sätt och vis också lustfyllt. Inom alla områden finns det människor som försöker göra sig oumbärliga. Det är i grund och botten inte bara egoistiskt utan också odemokratiskt. Utan just mig blir det annorlunda, men *blir* blir det och sett ur det perspektivet är jag glad att vara utbytbar.

## *Att repetera*

Termen ”repetera” är väl kanske Teatersveriges olyckligaste benämning. Hur upplyftande låter det att repetera i åtta veckor i ett mörkt rum? Då vill jag hellre pröva – som i Norge och Danmark eller undersöka. Där kallas regissören *instruktör* vilket jag egentligen också föredrar. Franskans *réalisateur* eller *metteur en scène* (iscensättare eller uppsättare) tycker jag bättre beskriver vad det är fråga om. I mina öron låter dessa begrepp mer demokratiska eller ensembleinriktade än regissör som kommer av latinets *rex* (kung) och monarkist har jag aldrig varit.

Ibland möter jag utomståendes fascination över att det går att memorera stora mängder text. Då tackar jag min lyckliga stjärna för att jag har lätt för att banka in text, samtidigt som jag halvt i smyg önskar att det var det som var det kniviga – inte att göra texten till kött och ge den liv.

De skådespelare som hejdlöst kastar sig ut i repetitionshavet, utan att veta vilket vatten som väntar, kan jag både avundas och beundra. Å andra sidan är ju teater ett samarbete, där mitt invanda arbetssätt faktiskt kan kastas över ända eller i alla fall förändras i mötet med mina kolleger. Nu har jag börjat närma mig det förhållningssätt som Gunilla Röör enligt egen utsägo har till repetitionsarbetet – ”att leka på blodigt allvar”. Det har inneburit att jag mer än tidigare vågar kasta mig ut och prova olika förslag. Mer än tidigare är förresten en sanning med modifikation. Innan jag påbörjade min utbildning var jag mycket djärvare, brydde mig mindre om vilket vatten som väntade, och gick loss mycket mer än under skoltiden. Den ohämmade amatörmässighet som jag tillämpade som just amatör, fick i anpassningens och inlärningsiverns namn ge plats för vad jag trodde skulle vara ”rätt” sätt att arbeta på. Det kom att slå hårt mot mitt självförtroende som skådespelare. Tursamt nog har det vänt sedan jag lämnade Stora Nygatan 52. En skola är en skola.

Min erfarenhet är att skådespelare som utbildats i Malmö har hos teaterchefer och regissörer rykte om sig att vara självgående, ensembleinriktade och lätta att arbeta med. Det låter fint men samtidigt frågar jag mig om det alltid är av godo att vara lätt att arbeta med, och vad det egentligen betyder?



## ***Regissören***

Att få god regi är som att föra ett samtal i flow, där båda parter berikar och stimulerar varandra, och det gemensamma resultatet är större än de enskilda prestationerna.

På frågan om hur Mel Brooks regisserar sina skådespelare till sådana fantastiska prestationer, lär han ha svarat: "*I tell them to be good!*" Det är den mest korkade och briljanta regianvisning jag hört.

De flesta skådespelare vill nog knappast vara ett tomt skådespelarkärl för en regissör att fylla med ande. Jag tampas också med att å ena sidan ha förtroende för min regissör och att å andra sidan inte ge upp mig själv. Detta kan låta egocentrerat, samtidigt som jag tror att det är vägen att gå, såvida jag alltid vill kunna vara mitt eget arbetes största kritiker, hur pretentiöst det än må låta.

Regissören försvinner, men jag ska stå där kväll efter kväll och möta publikens ris eller ros.

Därför hoppas jag att jag alltid ska kunna vara medveten om varför jag gör det jag gör på scenen – vare sig det är för att omvälva människors liv eller för att jag helt enkelt måste ha råd med blodpudding.

Ibland när jag mött pedagoger eller regissörer jag tidigare arbetat med, genomfars jag av känslan av att de på sätt och vis har sett mig med byxorna nere. Man kan säga att de också har det, med tanke på att i princip varje repetitionsperiod innebär att man gör bort sig ordentligt eller är riktigt, riktigt dålig ett antal gånger.

Jag har däremot aldrig upplevt den känslan med tidigare motspelare, vilket jag antar beror på att vi befunnit oss *på golvet tillsammans*, utan den hierarki som ett icke deltagande yttre öga kan innebära.

Stanislavskij beskriver i sin skrift om etik vikten av att vara lojal med sin arbetsledare. Självklart kan man inte avsäga sig allt ansvar och helt lägga sig i händerna på sin regissör, men å andra sidan krävs ett stort mått av förbehållslöshet för att arbetet ska bli så fruktbart som möjligt. Jämfört med skolans värld, så är det mycket svårt att tillskansas sig något från en övning, om man till hälften hela tiden ifrågasätter den. Kritik ingår absolut i repetitionsprocessen, men att kritisera utan att ha *provat* är inte alltid så konstruktivt, inte heller att kritisera *medan* man provar. Härmed inte sagt att jag som skådespelare måste ställa upp på vad som helst, men jag bör heller inte misstro reflexmässigt. I den bästa av världar är förtroendet regissör-skådespelare ömsesidigt såtillvida att regissören också litar på skådespelarens vilja att göra en ultimata uppsättning.



Jag blir med jämna mellanrum vansinnig på att det ska vara så svårt att ha överblick över mitt sceniska arbete. Att överhuvud taget behöva fråga när jag satte mig på stolen, får mig att känna mig mentalt mindre bemedlad. Det vore ju som om jag inte vore herre över mina egna handlingar. Och det är väl frågan om jag är det. Eller i alla fall hur öppen och tillgänglig för här-och-nu-skeendet jag kan vara om jag till hälften är upptagen med att registrera, eller i värsta fall utvärdera, bedöma, fördöma eller censurera de val jag gör i stunden.

Ibland när en regissör lotsat mig till en insikt eller val, så grumlas upptäckarglädjen en smula av ett indignerat kan-självgissel, även om jag varit aldrig så medskapande. Varför såg jag inte detta tidigare? Kan det i vissa fall – eller – nu leker jag med tanken – per definition vara bättre att helt lägga sig i händerna på sin regissör och bli en marionett? Det tror jag ju inte på, för man kan aldrig avsäga sig ansvaret för vad man berättar. Det är dessutom inte osannolikt att mina egna tidigare tolkningar och val under repetitionsperioden förde regissören till ett synsätt, som hon sedan fick mig att utveckla.

## ***Konstnärliga team***

Det tycks bli vanligare med så kallade konstnärliga team av dramatiker/dramaturger, regissörer, ljusdesigner och scenografer/kostymörer. Det tror jag inte bara är av godo. Självklart är det fantastiskt att verka i ett sammanhang av människor där samarbetet verkligen fungerar, men det blir desto viktigare att bevara öppenheten utåt. Om man som skådespelare ställs inför en produktionsgrupp där denna öppenhet inte finns, och man istället ställs inför en enad front av beslut eller förhållningssätt anammade bakom lyckta dörrar, så blir konsekvensen inte bara ett försämrat arbetsklimat. Man blir dessutom reducerad till en marionett som har att förverkliga den redan färdiga bild som presenteras. Det är att förfara både potential och kraft. Regissörer som redan vid kollationeringen har en minutiöst exakt bild av hur den färdiga föreställningen ska se ut, tycker jag går miste om det viktigaste och kanske istället borde ägna sig åt filmanimation. Härmed inte sagt att jag motsätter mig visionära regissörer!

Om trenden med konstnärliga team håller i sig, så tror jag att det kommer att bli mycket viktigare att hävda skådespelarens identitet som *konstnär* i första hand. Om vi uppbär konstnärstatus, så kan man inte lika enkelt tvinga in oss i den marionettfåran där vi inte hör hemma.



## ***Materialtilltro***

Stina Ekblad säger om Shakespeare att man får göra en egen paus – om man gjort sig förtjänt av den och om den är lika bra som texten.

Att Anton Tjechov kunde skriva dramatik är inget jag betvivlar. Hans texter är exempel på material där man kan lita på att det finns en tanke bakom varje litet skiljetecken. Shakespeare kvalar också in i den ligan, men hur och när får man egentligen förtroende för ett material?

Ett visst mått av respektlöshet gentemot materialet tror jag är viktigt för att kunna rådbråka det och hitta möjliga lösningar. Därmed inte sagt att det är önskvärt att ta vitt skilda ämnen och material och försöka banka ner det förra i det senare. Jag förstår inte vitsen – när det ju finns nyskrivet eller helt enkelt *andra* pjäser som kanske redan behandlar ämnet? Att förflytta till exempel Shakespeare till vår absoluta närmiljö med exakta här-och-nu-tvärsövergatanmarkörer tycker jag till stor del innefattar ett dumförklarande av publiken. Härmed inte sagt att man alltid slaviskt måste återskapa varje styckes tidsepok, men nog har väl Brecht en poäng i sin modellteater? Jag vägrar tro att vi bara kan identifiera oss med våra grannar. Det må vara enklare, men ska vi inte ha mod att tro publiken om mer?

I skrivandets stund repeterar jag ”Maratondansen” med ett manus som bygger både på Horace McCoy’s roman, Ray Hermans dramatisering av densamma samt Sidney Pollaks filmmanus. Vårt material kräver ytterligare bearbetning då texten är mycket litterär och inte lämnar många luckor. Frustrationen över detta ter sig på sätt och vis lustfylld, mycket tack vare att både regissör och vi som ensemble är enade om att ändringar måste göras. Det är också gott att känna att våra egna förslag har substans och att man som skådespelare har mycket gratiskunskap när det gäller dramatiskt skrivande. Vi vet att en ordtyngd text utan luckor blir ospelbar, eller helt enkelt inte dramatisk. Det tråkiga är när det dramatiska blir odramatiskt.

Jag är glad att vi sätter upp ”Maratondansen” i dess ursprungliga tid och miljö – 30-talets Los Angeles – istället för att till exempel förlägga den till nutid och ”Idol 2006”.

Det verkar som om vissa regissörer är så ivriga att sätta sin stämpel på en helt ny och annorlunda tolkning av världsdramatiken, att själva berättelsen tycks komma i andra hand. Samtidigt tror jag

att det är en trend som kommer att vända. Det skulle inte förvåna mig om det snart blir modernt att uppföra klassiker i deras egen tidskostym. Jag hoppas att det i så fall inte bara rör sig om romantisk epoksafari, utan att själva innehållet får vara huvudsaken.

Även om jag blir provocerad av Becketts förbud för kvinnor att spela ”I väntan på Godot” i en halv mansålder – bokstavligt talat - så kan jag sympatisera med dramatiker. Hur underbart det än må vara att se sitt verk lyfta till nya höjder vid lyckade iscensättningar, så måste det vara fruktansvärt att se sin text misshandlas. Samtidigt måste det också vara fantastiskt att se vad andra gjort med ens verk och försöka förhålla sig någorlunda öppen.

Martin Crimps val att inte skriva ut några roller utan bara låta Personangreppmanuset utgöras av en mängd repliker, kan vara ett tecken på just öppenhet. Ibland befarade jag dock att det rörde sig om lättja. När jag påbörjade mitt praktikarbete med denna pjäs, med originaltiteln ”Attempts on Her Life”, var jag begeistrad över materialet. Senare, under spelperioden, hade min förtjusning övergått i smärre skepsis. Texten är så stark i sig, att jag inte längre är säker på att den är bäst betjänt av att uppföras som teaterstycke.

Våren i fyran satte Camaron Silverek, Lars Bringås, Björn Johansson, Johannes Wanselow och jag upp farsen ”Stålar”. Eftersom det var i det så kallade Egna projekt-blocket, då man med lite handledning ska arbeta på egen hand, hade vi ingen regissör i egentlig mening, utan den som inte var med i en scen fick istället agera yttre öga. Det var svårt att hålla alla farsbollar i luften. Längre sökte vi efter en högre gyllene ordning och väntade att allt skulle falla på plats om vi bara slaviskt följde scenanvisningarna, sånär som på pipskaftstuggandet. Så trädde vår handledare Staffan Göthe in likt en deus ex machina och förklarade att så inte var fallet med Joe Ortons ganska ruffigt skrivna dramatik. Där finns skrot i maskineriet och logiska luckor – långt ifrån Georges Feydeaus farsvirtuositet av exaktheter. Om inte Staffan upplyst oss om sakernas tillstånd, så hade vi med största säkerhet paddlat vidare i lervällingen och förlorat ännu mer av vår redan minimala reptid. Frågan är vad man gör när maskineriguden lyser med sin frånvaro? Jag ofta strukit repliker jag funnit outsägliga men det är inte bara dumt att förhastiga sig i förskastningsivern – det är också att förminska dramatikers arbete.

Jag har väldigt svårt att se storheten i Jon Fosses dramatik. Som skådespelarträning kan det säkert vara intressant i utforskandet av valmöjligheter och det repetitiva i olika situationer, men jag har ändå svårt att förstå syftet. Jag värjer mig spontant mot att flera av hans kvinnoporträtt ger

uttryck för en explicit sexuell underordning, vars dramatiska intention jag inte får något tydligt grepp om. När det gäller skildrandet av utsatthet och övergrepp så får man verkligen se upp. Ofta tycker jag mig skönja en smygfluktande, tung andhämtning mitt i all eventuell ideologisk humanism, i den mån ideologi över huvud taget förekommer. Dessutom blir jag provocerad av att Fosse betraktar arbetet med att skriva dramatik som i första hand intuitivt. Jag hoppas att det ändå innebär att han bearbetar och skriver om sina texter. Annars vore det som att som skådespelare konsekvent nöja sig med första försöket av undersökandet av en scen. Jag vill inte bli förlängningen av någons intuitiva känslor, om de inte längs vägen rådbråkats av kritiskt tänkande och intentionalitet.

## *Sammanhanget*

Även om det kanske finns roller som är roligare att göra än piga 4 eller träd, så måste jag ändå sätta sammanhanget och berättelsen högst. JAGSJUKA – Det är därför jag inte har någon specifik drömroll utan snarare drömmer om sammanhang. Det känns som om en eventuell underbar roll i ett maskätet sammanhang skulle kunna bli just motsatsen. Det lite klichéartade hyllandet av biroller tycks rymma en hel del sanning. Man kan jämföra med Staffan Göthes drömmimprovisationsteknik. Här är drömmaren navet kring vilken allt kretsar: Hon eller han får dock oftast mest bara gå runt och uppleva och utsättas för mer eller mindre angenäma situationer. Då är de andra rollerna i drömmimprovisationerna ofta roligare att göra eftersom de fungerar som katalysatorer och för handlingen framåt. Dessutom kan man ibland kosta på sig lite mera krut när det rör sig om en liten uppgift.



## *Arbetsklimat*

Bland det första vi fick höra när vi påbörjade utbildningen var hur viktigt det är att lämna ”ytterskorna” utanför – det vill säga inte låta privata angelägenheter påverka arbetet. Det är en god föresats, även om jag tror att få verkligen lyckas fullt ut. Det är fruktansvärt svårt att *belt*

stänga ute t ex privata relationer eller förhållningssätt, och även om det är min skyldighet som skådespelare att lägga sådant åt sidan, så kräver det motsvarande från mina motspelare. För mig stod akrobatiken för den svåraste ytterskoövningen. Vi skulle göra en lång kullerbyttan över vår rörelselärare Richard Kolnby som låg på rygg med händer och ben utsträckta som ett X. Här gällde det att satsa fullt ut för att klara av det hela - vikten av att fullfölja och inte stympa impulsen stod ganska klar. Jag försökte visualisera hur jag smidigt flög över den utsträckta kroppen, slog runt och landade mjukt på andra sidan. Det var svårt eftersom jag visste att jag skulle kunna skada honom ganska ordentligt om jag trasslade till det. Tyvärr utkristalliserades målbilden ”*jag ska inte döda Richard Kolnby*” i mitt huvud, och försvårade tilltron på min förmåga. Jag minns faktiskt inte huruvida jag till slut lyckades genomföra kullerbyttan, men däremot minns jag tydligt hur svårt det var att inte ta ansvar för *hans* upplevelse av situationen.

Ett tydligt annat exempel är fysisk närhet av intimare slag. Efter ett antal olika kysscener i olika rollarbeten, har jag slutat rygga inför den sortens situationer. Så har dock inte alltid varit fallet. Jag måste åter nämna Camarons och mitt första rollarbete i ettan, där jag inte bara var den drivande i scenen, utan dessutom skulle avsluta med att hångla upp honom. Om jag var stressad och skärrad över att göra entré och säga att jag ”*kommer från stan såklart, vad trodde du?*” så var min intimitetsnoija inte direkt mindre. Jag minns med skräckblandad förtjusning hur jag likt en rabiati surmänn bara tvärvägrade inför Det Stora Hindret gång på gång, och bröt repetitionen *precis* när det skulle vänslas.

Jag minns också hur jag som praktikant i trean, aningens mer tränad i ämnet men fortfarande halvruddis, lika skräckblandat förtjust såg på när två medspelare under en av de första repetitionsminuterna helt i enlighet med manus gick loss på varandra utan att tveka. Då tackade jag min lyckliga stjärna att jag inte hade fått något dylikt på min lott, eftersom jag hade skämts ögonen ur mig om jag hade avbrutit en så stor repetitionsapparat för en så självklar skitsak. Med detta för handen, är det väldigt skönt att konstatera att Hindret har raserats.

Arbete är arbete, ytterskorna åker av och den privata relationsrelaterade ängslan jag tidigare erfor, har faktiskt i princip givit vika. Ändå kan jag ibland förundras över hur ett gott arbetsklimat till och med oskadliggör trampminor av det slag som intimitet ändå kan utgöra. Min klasskamrat Björn och jag fick vänslas i inte mindre än fem olika rollarbeten och eftersom skorna varje gång stod prydligt uppradade utanför dörren, kunde arbetet flyta på.

Under praktiken blev jag också medveten om vilket gott arbetsklimat skolan har inneburit. Den öppenhet jag erfarit studenter emellan – där vi i mer eller mindre utsträckning kunnat ge varandra

kritik eller i alla fall förslag – lyste till stor del med sin frånvaro. Tydligast blev det när jag vid ett tillfälle avskilt föreslog en mycket erfaren motspelare en scenisk lösning, vilket hon avfärdade för att minuten därpå lägga fram förslaget för regissören som sitt eget. Det renderade idel lovord och jag förundrades över att hon inte bevärdigade mig med så mycket som en blick. Jag kunde inte förstå hur jag skulle kunna utgöra ett hot såsom varande ”*elevjävel*” med en mycket liten och styvmoderligt behandlad roll, medan hon inte bara redan fått mycket uppbackning för sin insats utan också hade ett helt liv av teatererfarenhet bakom sig. Sådant beteende är naturligtvis inte exklusivt för teatervärlden, men jag kände verkligen att jag aldrig vill anamma det!

Jag gjorde min praktik på Göteborgs stadsteater och där tillämpades luncher på 25-30 minuter, vilket facket godkände. Hur önskvärdt det än är att få så mycket sammanhängande ledig tid som möjligt vid delade arbetsdagar, så blev det något av en chock för mig. Lunchen, som ju annars ofta brukar kunna vara något av ett samtalsforum, blev nu i första hand en fråga om att stilla hunger så tidseffektivt som möjligt. En konstruktivt kritisk diskussion om vårt arbete hanns inte med, särskilt som vårt repetitionsschema redan var hårt pressat bland annat på grund av uppsättningens svårspelade scenografi och många teknikmoment.

Där blev jag också medveten om hur ordval kan påverka inställningen till arbetet. Den ena produktionen, ”Leva loppan”, var inte särskilt lustfylld för majoriteten av ensemblen, vilket också tydligt framgick i form av ett ständigt pysande missnöjesläckage från vissa håll. Även om det kan vara svårt att balansera mellan sunt avvägt tvivel och direkt destruktivt ordval, så tror jag att man i det långa loppet är betjänt av att man varsamt benämner sitt arbete, både inför sig själv, kolleger och utomstående. Uttryck som ”*nu river vi av den här skiten*” eller ”*det är bara 30 bokade idag, vi ställer in*” eller ”*ja, enligt planen spelar vi tom november, men så länge lär det knappast bli*” tar små tuggor av spellusten. Ibland upplever jag att misstro eller skepsis i sig anses lite finare än tillförsikt eller åtminstone tilltro. Det är sorgligt, i alla fall då skeptikern inte kommer med några konstruktiva förslag för att förbättra situationen.

Självklart kan en respektlös attityd utgöra en självkänslans livlina under en misslyckad produktion, men kroppen hör också de ord som kommer ur den egna munnen och i längden man drabbas av en konstnärlig själsröta som man själv har medverkat till. Utöver varsamhet tror jag på att försöka fokusera på vad vi som skådespelare faktiskt kan göra för att det ändå verkligen ska *bli* något, trots undermåliga omständigheter. Då torde rötriskan minska, och med den känslan av vanmakt och bitterhet.



## *Marja Lvovna*

### *I*

Detta skriver jag i början av arbetet med vår slutproduktion – Gorkijs ”Sommargäster” - och jag tycker att vi har blivit ganska typecastade. Själv gör jag den medelålders revolutionära läkaren Marja Lvovna som väljer arbetet framför allt och först blev jag ganska nedslagen över att få just henne på min lott. Utan att gå in i totaltäcklig identifikation med Marja, så kan jag se många tydliga paralleller mellan henne och mig, vilket verkligen inte är idel solsken. Samtidigt kan jag tänka mig att vår regissör har både en och två poänger i sitt val av skådespelare. Än så länge känner jag mig väldigt tillknäppt och låst i mitt sökande efter Marja, och jag tror att det till viss del har att göra med de likheter jag tycker mig se. Jag önskar att jag mer kunde frigöra mig från de etiketter jag redan börjat skriva på henne, vilket nog hade varit fallet om det handlat om någon som låg längre från mig själv. Jämfört med Kleonike i ”Lysistrate” – då vi visserligen arbetade med mycket större teatralitet och burleskeri – så har jag nu mycket svårare att verkligen våga göra starka förslag. Det är som om jag letar efter henne istället för att successivt arbeta fram henne. Eller henne och henne. Hon är faktiskt inte en person, utan en samling text och i viss mån handlingar som står till publikens förfogande genom mina val. Ibland kan det bara befriande att släppa rollbegreppet och istället förhålla sig till just den *samling repliker* som i just i detta fall föregås av *MARJA LVOVNA* kolon.

### *II*

Nu försöker jag bokstavligt talat att skynda lite långsammare. Istället för att ängslas över att göra en schablonbild av den revolutionära bitterkärringen, har jag börjat fokusera mer på situationerna, viljan och sammanhanget – storartat - efter snart fyra års högskoleutbildning! Börjar mer och mer tro att jag nog får vänja mig vid att genomgå stadierna kräla, krypa, gå och – i bästa fall – springa, i varje ny repetitionsprocess. Jag kan också konstatera ett det är ett

sjuhelvetes jobb att lägga bort mitt privata fipplande (privat är jag ganska rörlig och gestikulerar mycket) för att försöka arbeta lugnt.

### III

En dryg vecka kvar till premiär. Försöker andas och ta det lugnt – bland de svåraste sakerna som finns, tycks det. Värst är sekunderna innan jag ska hålla en lång monolog till alla mina medspelare – istället för att vara i situationen, kämpar jag med att inte låta platshäxan ta över. Hon som får mig att vilja skynda på och inte ta upp mina medspelares tid - ”*ursäkta, jag ska bara hålla ett sabla långt tal här, och jag vet att ni har repliker sedan, så jag ska skynda mig, jag lovar*”. Det är slående att det är så mycket svårare att ha så mycket text till andra på scenen – i jämförelse ter sig tidigare regelrätta monologer utan närvarande motspelare som mycket lättare, märkligt nog. Snarare än stress borde jag ju kunna använda mig av mina motspelare och surfa på allt jag kan hämta hos dem, men ofta kommer jag på mig själv med att gå in i skyndandet. Som jag tidigare nämnt, försöker jag tanka rollen med sinnliga önskningsar av olika slag. Ibland har jag till exempel ibland låtit Marja Lvovna längta efter att se Pjotr Suslovs huvud krossat av en slägga, eller åtminstone höra ropen från den revolutionära lynchmobben.

### IV

Igår spelade vi vår tionde föreställning och det var nog den bästa. Den hade god styrfart utan att bli forcerad, och levde inom ramarna. Nu känner jag att jag blivit lite varm i kläderna efter kvällar av nervositet, spänningar och brist på eller knepig publikrespons. Aldrig förr har jag så tydligt erfarit hur texten liksom förblivit text och inte blivit kött som i detta arbete, trots mina försök att erövra den. Det är märkligt, för texten är inte mer litterär än till exempel Schillers ”*Maria Stuart*”.

Å andra sidan ger Schillers blankvers hjälp och stöd i sin musikalitet och frihet inom ramen.

Kanske är Gorkijs text mindre sinnlig? Eller snarare – jag gör den mindre sinnlig.

Jag har brottats en del med underhållningsdjävulen i detta arbete. En pjäs är som ett orkesterpartitur och vid rollsättningen får man sitt instrument och sin stämma. Att då försöka spela flöjt när man fått en altfiol är att göra stycket en otjänst. Jag ser Marja Lvovna som en cello eller altfiol, och även om jag kan önska att jag också fick fröjdas med piccoloflöjten, som till exempel Anna Rydén kan göra med sin lättörda och eländesfrossande Olga, så är Marjas stämma en annan. Orkestermetaforen hjälper mig att flytta fokus från mig själv och mina egna noter till stycket och dess helhet.



## V

Igår spelade vi föreställningen från helvetet. En rad olika faktorer, som barn som spelade basket utanför en av fondväggarna och publik som missade insläppet efter paus och töltade in efterhand förstärkte min initiala känsla av att fumla omkring i en teknikdimma där jag aldrig kände tryggheten i mitt eget bygge. Idag däremot! Välbesökt söndagsmatiné och dra på trissor vilket sväng! Det är fascinerande hur revanschlust så till den grad både kan hjälpa och stjälpa. Efter varje bortschabblad scen igår kände jag inför nästa entré att ”nu jädrar SKA jag upp på banan”, med resultatet att jag krampade och till slut bara var utmattad, förbannad och väldigt, väldigt missnöjd. Idag, när allt flöt bra från början, kändes den arbetsamma gårdagen mycket avlägsen och inget var tungt.

Revansch. Märkligt hur man kan ställa till det så för sig, ju mer man försöker. Jag försökte inte mindre idag, men krampade inte och var nog mycket betjänt av de lediga timmar som skilde föreställningarna åt. Detta att ”tvätta” eller ”byta kassett”, dvs frigöra sig från den upplevda situationens negativa laddning, är inte så lätt alla gånger.

Idag var jag dock stolt över min insats. Efter en scen där Marja bekänner sin kärlek till Vlas inför Varvara, som jag har brottats med till fradgetuggandets rand, så brukar jag stöta ihop med Jenny i bakom scenen. Där har hon ofta fått höra hur jag hävt ur mig om vad jag just gjort, men idag kunde jag istället visa ”jag var *bra*”. Efter föreställningen frågade hon mig om jag med det menar att jag inte tycker att jag är bra överlag – inte bara när jag uttryckligen är missnöjd – och att det bara varit några specifika gånger då jag varit nöjd. Det fick mig att tänka på en gammal lekisfröken jag hade, som en dag lovade mig att om jag någon gång kunde visa upp en teckning som jag var *nöjd* med, som jag faktiskt tyckte var *fin*, så skulle hon rita ett kors i taket. Till slut blev det ett rött kors i taket, men med mängden teckningar för handen så tycker jag att det är ganska tråkigt att jag inte lät det bli fler.

Det är en balansgång att utan att slå på sig själv kunna fortsätta sträva, undersöka och vara nyfiken.



## *Uppåt, framåt*

Jag ser mig inte som en de stora uttryckens skådespelerska. Rädslan för melodram eller rentav patetik har ofta censurerat mitt sceniska arbete. Tidigt i ettan hade vi sångredovisning då var och en fick framföra en sång. Det skedde i all enkelhet i vår rörelsesal, och när det blev min tur fick jag höra ”Kom närmare”! Det visade sig att jag hade ställt mig vid väggen, så långt bort som möjligt från åhörarna. I vårt arbete med ”Personkrets 7:1” strök jag en hel monologscen där Angelica försöker tända av och krympte därmed min scentid väsentligt. Skräcken inför att inte kunna förvalta detta verklighetsnära material kombinerades med ovilja att ta plats.

I repetitionsarbetet har jag ofta kommit på mig själv med att använda en bråkdel av min röst. På sätt och vis kan jag godta sökande efter omständigheter och motivation som ursäkt för detta arbetssätt, samtidigt som jag ser hur det också kan leda till att själva uttrycket krymper och fjärras från den väntande publiken. Mer än ödmjukt eller självutplånande, är det oförskämt gentemot arbetskamrater och motspelare. Dessutom är det ju oftast lättare att ta ner ett stort uttryck än att förstora ett litet.

Nu senast med arbetet med Marja Lvovna så trivdes jag så bra under hennes stora svarta keps, att jag fram till genrepet bara tog av den under en enda kort scen, för att annars behålla den på, gärna redigt nerdragen över pannan. Efter lite påtryckningar och självrannsakan så har jag nu reducerat kepsens vara och kan konstatera att det vilar något ganska paradoxalt över min kluvenhet. Å ena sidan har jag valt scenen som arbetsfält, å andra sidan vill jag helst inte bli sedd. Skärpning.



## *Min plats vs rollens*

”Plats på scen” låter det i teatrarnas interna högtalarsystem. Det gäller sedan att verkligen *ta* det. När nu rollen har så kort livstid – på sin höjd några timmar – är det vår skyldighet som

skådespelare att låna den allt vi har att ge. Den har rätt till sin beskärda del av passioner, önskningsar och viljor under sitt korta koncentrerade liv.

Ett sätt att komma runt fruktlöst förminskande är att anamma Ann Petréns ord *min roll är allas angelägenhet*. Tyvärr tycks det inte ingå i det allmänna arbetsklimatet ute i den så kallade verkligheten och i ärlighetens namn inte heller alltid i skolans värld. Ändå tror jag att det är det mest fruktbara förhållningssättet i det långa loppet – både för att ta det egna arbetet på allvar och för att kunna se det som en viktig del i helheten. Även om min roll bara är några majskorn i den stora föreställningsomeletten, så finns de där av en anledning.

Omvänt blir allas roller min angelägenhet och i den bästa av världar kan man ha fruktsamma samtal motspelare emellan, men regissörstraditionen och ömma tår kan lätt sätta käppar i hjulet.

Ofta har jag ryggat inför de stora uttrycken och gör det fortfarande. Det rör sig bland annat om rädsla för att gå in i något slags tårdrypande sentimentalslisk och inte fylla ut kostymen eller helt enkelt klampa runt i det melodramatiska patetikträsket. Samtidigt är det teater vi arbetar med – inte såopera. Devisen *inget i allmänhet, allt i synnerhet* kräver sin plats, och man kan väl inte framställa Lady Macbeths ärelystnad som om det ju vore lite småtrevligt om man blev drottning – undrar om man kanske skulle ta och försöka sätta en gubbe på det före té? Eller *kan* kan man såklart. Frågan är om det är något bevänt med det.

## ***Frihet inom ramen***

Innan vi gick på vårt första jullov, så fick vi fria händer med några av Hans Gunnarssons noveller. Det enda kravet var att vi skulle arbeta med någon form av scenframställning – sedan var det upp till oss om vi ville göra klassiska spelscener, modern dans, opera, estradpoesi eller buskis av det hela. Jenny Nilsson, Lars Bringås, Björn Johansson och jag valde ut några av de tio noveller vi fått, och började fundera kring hur vi skulle göra. Som alla goda noveller så var de specifika och inte i allmänhet. Och kom i våra händer att bli en sorglig visa – ”Gu, gu, gu”, en magisk-realistisk historia ”William Carlos Williams var också läkare”, två parallella diskbänksrealistiska scener ”Säkerhet” och ”Bakom glas” samt en liten fars – ”Falla”. Som en liten parentes kan jag nämna att min skoltid kom att innehålla inte mindre än tre farsar – denna, min praktik i ”Leva Loppan” och vårt egnaprojektarbete ”Stålar”. Fars är något jag tidigare aldrig frivilligt skulle ha sökt mig till, men nu tycker jag snarare att det borde ingå i skolans läroplan. Det är ingen dum teknik att utveckla, att döda processen, fånga impulsen och följa med i farsens byggnadsställningar.

Nå. Efter en termin av idel grundläggande övningar med allt från imaginär sand mellan fingrarna till att släppa bäckenet och ljuda genom kroppen, var vi svältfödda på att ”få jobba” i bemärkelsen att arbeta med en text till någon form av beskådan. Hungern och de lösa tyglarna fick oss att gå loss i spelyra och vi tog oss arbetet an med en glad hejdlöshet fjärran från självcensur. Vi hade ingen budget, nästan obefintlig scenografi och rekvisita (jag vill minnas att ett notställ agerade stjärnkikare) tidspress, engagemang så det tjöt om det och ett rikt material. Dessa faktorer samt det faktum att vi också hade ett gott arbetsklimat av respekt, berättarlust, välvilja, ytterskohygien, och verklig frihet inom ramen bäddade för att det blev ett av mina mest lustfyllda skolarbeten. För mig fungerar skådespeleri som teckning – om någon ber mig rita något, så låser jag mig. Det gör jag inte om någon ber mig rita en traktor.



## ***Andning och avspänning***

Det var vår scenframställningslärare Birgitta Vallgård som fick mig att inse vikten av att andas. Genom andningen kan jag få min kropp att spänna av och därmed liksom öppna mina sinnen för situationen. Syre brukar ju allmänt betraktas som något hälsosamt och jag tror att syre kan fungera som scenisk suger mama

Inför arbetet med vår första slutproduktion ”Löparen” av Mattias Andersson, där några ungdomar drog sig med lustgas, så gjorde jag lite research. Min far, som är tandläkare och ibland använder lustgas för att lindra tandvårdsrädas obehag, lät mig prova. Av säkerhetsskäl både inleds och avslutas lustgassessionen med ren syrgas, så att blodet är ordentligt syresatt under behandlingen. Jag fick veta att bortsett från själva ruset så kan händer och fötter domna en smula, hörseln kan skärpas och ögonen bli ljuskänsliga. Allt detta upplevde jag och det kändes onekligen ganska märkligt att ligga där och vara liksom påtänd under pappas överinseende. Det mest slående var hur jag plötsligt hörde vad som sades ute i receptionen. I vanliga fall kan jag inte ens höra om där försiggår ett samtal, men nu kunde mina drogade trumhinnor fånga upp dessa avlägsna ljudvägors svall.

Även om det var lustgasen som stod bakom min hörseldopning, så fick jag idén till att låta syre fungera som mitt sceniska lustgassubstitut. Det kanske låter som en flirt med de känslominnen som Method Acting innefattar, fast för min del var det snarare som att komma på ett Michael Chechovskt stimulus (Chechov tycks ha haft en särdeles föreställningsförmåga som han tillämpade i sitt skådespeleri. Det kunde bland annat inkludera imaginära kroppsdelar-och funktioner såsom till exempel halvmeterslånga ögonfransar, blytungar armbågar eller röntgenblick) genom att faktiskt *uppleva* det. *Bilden* eller den *föreställda upplevelsen* av hur mina sinnens förstärks genom andning tycker jag ibland blir närapå verklig.

Ibland kan man råka ut för förödande medvetenhet. Nyss blev jag till exempel plötsligt mycket medveten om vänster tumme och var inte säker på dess funktion på tangentbordet. Ju mer jag tänkte på det hela, desto osäkrare blev jag.

Det är fascinerande att något som i normala fall sker helt automatiskt plötsligt blir så svårt när det ska ske på en scen. Att andas är ett sådant exempel. Jag tenderar att stänga av min andning när jag går upp på scenen, eller i alla fall reducera den till att bara omfatta bröstet och utelämna magen. Under Rollarbete III, då vi under Birgitta Vallgårdas ledning arbetade med scener ur ”Måsen”, så var den vanligaste anvisningen just ”*andas*” eller ”*släpp*” eller ”*tänk att det är varmt i rummet*”.

Andningen och den föreställda värmen underlättade själva avspänningen, som i sin tur bäddade för mottaglighet för sinnesintryck och därmed sinnlighet. Det är en väg att gå för att förmå kroppen till det magiska *om*, och är också mycket starkt kopplat till både röst och riktning i replik. Dessa vallgårdiska tjechovanvisningar arbetar jag fortfarande med, även om jag ibland är rädd för att bli offer för det inverterade hyssfänomenet. Vet jag att jag till exempel tenderar att stänga av t ex andningen, kan denna visshet göra att jag istället överdriver densamma, trots att en hyperventilerande Nina kanske inte var vad jag egentligen eftersträvade.

Andning hjälper också till att motverka panik, och det är ju oftast bättre att vid scenisk black out andas en gång för mycket än att gå ut och skjuta sig i kulissen, även om det senare kanske ter sig frestande i stunden. För mig handlar det också om att hitta någon form av legato eftersom jag tenderar att gå in i ett staccato där jag stympar replikerna istället för att låta även den sista lilla konsonanten få höras och klinga ut.



## Scenperrongen

*”Se till att inte stå kvar på perrongen när det sista tåget har gått!”*

Så sade Monica Wilderöth när hon ledde oss i arbetet med Rollarbete I. Det är inte alltid lätt att fånga impulser, och än svårare blir det om man försöker konstruera dem på egen hand. Det är knappast heller en tillfällighet att det heter att *få* en impuls. Åter igen är botemedlet att *vara hos sin motspelare*, och i brist därpå, *i situationen*. Det är ju där det händer! Eller det är väl där jag vill att något ska hända, oavsett vad det må vara. Ibland hamnar man i ett ömsesidigt mördande av sceniska impulser som resulterar i ett i ordets rätta bemärkelse *spelat* utbyte av repliker. I sådana lägen blir vikten av ett gott arbetsklimat och förmågan att byta kassett ställda på sin spets.

## Medvetna val

*”Såga inte luften för mycket med händerna, så där – utan låt allt gå hyggligt till.*

*Ty i själva strömmen, stormen och, så till sägandes, virvelvinden av er lidelse, måste ni iakttaga en viss måtta, som giver ert föredrag ett smidigt behag.”*

*Hamlet*

Detta med måttfullhet är inte alltid det enklaste när man befinner sig där i virvelvinden. Även om måttfullhet kan vara intuitiv, så torde den medvetna måttfullheten vara ett säkrare kort i längden. Det finns skådespelare vars privata gestikulerande nästan utkonkurrerar de sagda replikerna, och där man undrar huruvida det egentligen är ett medvetet val.

Utvärdering har inte varit skolans starkaste sida. Ofta har de varit väl tama och ibland har de faktiskt inte ens blivit av – annat än i form av ett papper som ska fyllas i och lämnas in, vilket är ganska anmärkningsvärt. Jämfört med icke-konstnärliga högskoleutbildningar skulle det vara som att inte få tillbaka en rättad tenta, vilket knappast är i linje med Högskoleförordningen.

Jag skulle önska att kollegiet varit rakare så att jag tydligare kunnat se vad jag bör arbeta med, och hur det sedan fallit ut. Under vårt så kallade Egna projektarbete med ”Stålar” bestämde vi i ensemblen oss för att utnyttja att vi känner varandras sceniska uttryck så väl genom att till

exempel brutalärligt påpeka när vi tog till våra respektive sceniska hyss. Innan dess hade jag ingen aning om att jag gärna glider in i ett y-format fotarbete, att jag pekar med hela handen vriden på ett stelt, nästan franskklassicistiskt sätt eller att jag ofta far ut med händerna i en häftig hattifnattlik attack. Nu vet jag det, och medvetenhet är första steget till förändring.

Vad gäller bristen på kritisk utvärdering har jag inte direkt tagit tjuren vid hornen och tittat på alla dokumentationer av våra olika rollarbeten. Det ska jag ändra på och tvinga mig att se vad jag gjort. Ett arbete jag tittat på är just ”Stålar”. Jag arbetade med en imaginär eldgaffel i ryggen, eftersom jag ville att den skenheliga Fay skulle ge ett strikt intryck, och döm om min förvåning när jag ser hur jag vid upprepade tillfällen har en framåtlutning på ca 60 grader från höften räknat. När vi senare återupptog ”Stålar” på Pildammsteatern under Christer Strandbergs regi, försökte jag förlänga eldgaffeln så att inte hakan hamnade en halvmeter framför mitt bäcken stup i kvarten. Det hade jag sannolikt inte tänkt på, utan att ha sett videoupptagningen. Frågan är inte huruvida min rolltolkning tjänade på en lång eller kort eldgaffel. Frågan är huruvida min upplevelse av vad jag gjorde överensstämde med någon slags faktisk verklighet. Det innebär på sätt och vis att *medvetenhet* ger varje val absolution.

Något man som elev då och då blivit påmind om är hur våra privata relationer lurat oss i arbetet. Jag tänker på hur vi efter några års stötande och blötande är väldigt familjära och därmed till exempel kan bli fysiska med varandra på ett sätt som de roller vi ska gestalta knappast skulle vara. Jag minns hur Björn, som spelade Trigorin, och jag under arbetet med ”Måsen” i början inte var särskilt varsamma med hur eller när våra händer möttes. När så det magiska om-et sänkte sig över trakten, kunde vi hålla lite fler omständigheter i luften och rensa i det privata slasket.

## ***Tics och tillflyktsorter***

Självklart är det önskvärt att vara medveten om sina sceniska hyss eller bekväma tillflyktsorter. Om så inte är fallet, kan man i bästa fall få hjälp att uppmärksamma dem av regissör eller motspelare. Om jag arbetar med en regissör som har tidigare erfarenhet av mitt arbete eller som har en skarp blick, kan jag i den bästa av världar få hjälp med att se och bryta med invanda mönster. Det är dock inget man kan förlita sig på, så jag försöker vara observant på mina upptrampade stigar. Dessutom kan det ju vara så att det var just mina scenhyss som låg bakom rollfördelningen. Jag menar inte att man inte får simma i sitt eget trygga vatten, men tror att man gör klokt i att vara medveten om när man gör det.

En form av privat läckages som jag tycker mig ha stött på ganska ofta på teater – bland företrädesvis manliga skådespelare – är motvilja mot lågstatus. Det är som om man av rädsla för att faktiskt framstå som lågstatus helt enkelt upprättar en sneglande kontakt med publiken som signalerar *att jag är en cool och tuff kille egentligen*. Snacka om att skymma sikten för berättelsen.



## ***Min kropp är min borg – och arbetsredskap***

Precis som dansare brukar tänja muskler så inventerar sångare sitt arbetsredskap med upprepade dagliga skalor. Frågan är hur skådespelare gör? På skolan ses rörelse och uppvärmning som en självklarhet, till skillnad från på teatrarna. I den bästa av världar skulle varje teater lämna utrymme för någon slags rörelsesal, som inte extraknäckte som repsal utan alltid fanns tillgänglig för att tillgängliggöra kroppar.

Under min tid på skolan har mitt förhållande till min kropp förändrats. Tidigare *var* jag min kropp medan jag nu snarare *har* den. I ett utseendefixerat samhälle känns det faktiskt ganska skönt att kunna betrakta detta mitt hus som det arbetsredskap jag har till förfogande, snarare än något jag i första hand *är*. Dessutom har skolans tradition med morgonträning inte bara förbättrat min kondition avsevärt utan också i princip framkallat ett behov hos mig. Märkligt nog blir det också mycket viktigare att upprätthålla konditionen när det faktiskt inte bara handlar om min personliga hälsa utan också om *underhåll av arbetsredskap*, trots att jag sätter människan före konsten och därmed väl borde tillskriva hälsa större vikt.

Å andra sidan så blir det fullkomligt logiskt om man ser till *begreppet* människan. Om jag underhåller min kropp, så skapar jag bättre förutsättningar att genom skådespelarkonsten kunna verka och sträva i humanistisk anda.

## ***Bekräftelse***

Varje föreställning är ett slags examen öppen för beskådan där summan av de sceniska val jag gör utgör mitt exjobb.



Det tycks mig som om dåligt konstnärligt självförtroende är något av skådespelarens Nemesis. Att ha klädsamma tvivel på den egna förmågan är väl mer eller mindre *comme il faut*, men att på allvar känna sig obegåvad är ett halvskamligt tecken på svaghet. Samtidigt som få vill uppfattas som bekräftelsefiskare, så vill väl avsändaren, som vid all kommunikation, gärna se att mottagaren verkligen mottagit något.

Rädslan för att vara dålig på scenen är förödande. Antagligen har det att göra med det exhibitionistiska stråket i yrket - om man nu har mage att ställa sig på en scen, så ska man åtminstone göra det BRA. Vad värre är, är att "bra" är ett högst subjektivt omdöme, och dessutom är mycket flyktigt. Hur många roller, föreställningar eller scener måste jag göra bra för att vara en bra skådespelare? Jag kommer osökt att tänka på skolans gamla omelettrelaterade ensak-i-taget-liknelse (man kan inte göra en *omelett*, däremot kan man ta fram en skål, knäcka några ägg, sätta på plattan, osv.), och konstaterar åter att vartenda litet sceniskt moment utgör en här- och nu-mjölkdroppe i hela min yrkesmässiga scenomelett.

För min del är att vara "bra" att vara här och nu, i situation med motspelaren och kommunikation med publiken. Känslan när allt verkligen stämmer är lika påtaglig som vid motsatsen, men ibland går min upplevelse stick i stäv med både motspelare och publik. Därför är det viktigt att öva upp sin inre barometer över det egna arbetet, också för att kunna separera vad jag gör från vad jag är. Jag har också några utvalda vars omdöme jag verkligen litar på och vars kritik jag alltid försöker att ta till mig, oavsett utfall.



## ***Publikrelationen***

*"Blir nu detta antingen för överdrivet eller för platt så kan det, ehuru väl det väcker löje hos den oförståndige, inte annat än väcka harm hos en man med omdöme; och denne endes tadel bör i edra ögonen gälla mer än ett fullt hur av de andra."*

*Hamlet*

Hur mycket värde vi än tillskriver själva färden, så är vårt mål till syvende och sist mötet med publiken. Nyss såg jag en kritikerrosad och i princip slutsåld succéföreställning, där jag mitt i all applådyra kände mig harmset omdömesgill. Jag led av att se hur uppsättningen med få undantag sålde ut karaktär efter karaktär med ett ironiskt, för att inte säga cyniskt hjärtlöst leende i mungipan. Min erfarenhet av att spela succéföreställningar som jag själv inte uppskattat har varit kluven. Det känns lite som att bedra sina åskådare. Samtidigt har jag ingen rätt att pådyvla publiken min upplevelse av vad som utspelas – jag är snarare skyldig att låta bli!

Det är inte för inte som jag flera gånger upplevt hur nervositeten och prestationsångesten uppnår nya höjder de gånger då jag har vänner som sitter i publiken. Önskan att göra bra ifrån sig, att inte göra någon besviken eller rentav försätta någon i den obekväma sitsen att tacka för något hon eller han egentligen inte uppskattade kan ju få den spändaste bågsträng att vrålbrista. Att efter en föreställning få höra att "*det var så roligt att se!*" kan få vem som helst att slå bakut, eftersom det brukar betyda att vederbörande nyss tycker sig ha sett regelrätt scensmörja, men samtidigt vill visa sig välvilligt glad över att ha bevittnat det hela. Vad gäller den ökade stressen vid vänner i publiken kan man undra om inte varje åskådare har rätt att få bästa möjliga utdelning för sin biljettinvestering - inte bara de som skådespelaren råkar ha en personlig relation till.

Numera vill jag helst inte i förväg veta om den eller den sitter i publiken. Det hjälper mig att bättre fokusera på mitt arbete, och därmed också lättare hantera de olika stadierna av omelettens tillblivelse. Dessutom slipper jag den lille utkiken som tenderar att parallellt med föreställningen registrera och värdera det sceniska arbetet, sedda genom just den eller dens förmodade ögon.

När det gäller teaterns relation till publiken, så blir jag ofta provocerad när jag hör uttrycket "*publiken sviker*". Snarare är det väl teatern som sviker sin uppgift om publiken lyser med sin frånvaro? Vi ska beröra, utmana och kommunicera med vår publik – inte tillfredsställa den sk marknaden. Därför undrar jag varför teatrarna oftast har en *marknadsavdelning* istället för en *publikdito*.



## ***Att sälja sig eller heter det konkurrera?***

*”Att vara skådespelare är att prostituera sig med bevarat socialt anseende. Vi säljer våra uttryck, våra gestalter, våra tonfall och miner. Ibland när jag filmar blir jag plågad av tanken att de som står mig nära måste känna igen mina personligaste livsytringar, försålda i läcker förpackning till en miljonpublik”*

*Erland Josephson*

I ovanstående rader tycker jag att några viktiga aspekter går förlorade. Som skådespelare har vi inte i första hand att uppfylla vår publiks önskemål, utan är skyldiga att uppbära berättaransvar. Vi ska ha initiativet till vad som sker från början till slut och vi berättar, vi förmedlar, vi talar och berör. Om vi skulle tillfredsställa publiken genom att erbjuda exakt det som efterfrågas, torde vi längden bidra till stagnation på fler håll än på tiljorna. Skillnaden är stor mellan att *påstå* och att *tillfredsställa* och teaterns förmåga att öppna luckor till något nytt eller åtminstone inte invariant, ger den en enastående förmåga att nå människor.

Dessutom har jag svårt att se att det självklart är våra personligaste livsytringar vi visar fram. Jag tror att vi undermedvetet eller medvetet någonstans oftast kan separera de två, eller att de flesta av oss inte är fullt så naturalistiska när vi spelar som när vi inte gör det.

En av anledningarna till att jag valt att skriva detta arbete är att jag har haft svårt att tackla mitt eget dåliga självförtroende. Så har det inte alltid varit – annars skulle jag inte ha sökt och spruckit nio gånger innan jag äntligen kom in. Ofta förstår man hur lite man kan ju mer man lär sig, och jag antar att det kan förklara varför mitt självförtroende som skådespelare var mycket bättre när jag påbörjade min utbildning, än vad som är fallet nu när jag precis har avslutat den. Jag önskar att det vore annorlunda - det ju inte skulle göra ont att tro att jag var Guds gåva till scenen. Å andra sidan så det förfärligt att se narcissistiska skådespelare ägna sig åt sceniskt självsmekeri snarare än scenframställning. Stanislavskij fångar det bra med uppmaningen *”Älska konsten i dig, inte dig själv i konsten”*.

Det skulle ju vara ganska underbart om jag trodde benhårt på min ”produkt” när jag nu ska ut och ”sälja”. Samtidigt vill jag helst undvika den kommersiella terminologin i teatersamband som får mig att tänka på bilden av en naken som pryddes av en streckkodstatuering som jag såg en gång. Branschens marknadsaspekt ger mig kalla kårar, samtidigt som jag vill vara realist och inte

gå vilse i den romantiska skimmer-skogen. Jag undrar vad man kallade det innan det hette ”branschen”.

Här gäller det att påminna sig om att på samma sätt som jag blir vald, så *väljer* också jag. I mötet med en potentiell arbetsgivare, vare sig det är en provspelning, ett möte efter en föreställning eller en kopp kaffe på stan, så tror jag på det motsägelsefulla i att betrakta regissören - eller teaterchefen eller vem det vara må - som en *jämlike*. Det föreligger självklart en maktobalans mellan oss, men om jag istället för att bejaka den ser oss som jämlikar, så är det inte bara självstärkande för mig, utan gör sannolikt också själva mötet mer givande för båda parter.



### ***Identifikation vs klinisk objektivitet***

Jag har tidigare hängt mig åt ganska stark identifikation med några roller jag arbetat med. Det gäller Masja i ”Tre systrar” och Carol i David Mamets ”Oleanna” som jag hade i första och andra inträdesproven. Framför allt gäller det dock Nina i ”Måsen” och ”Maria Stuart” i Schillers pjäs med samma namn, båda rollarbeten på skolan. Jag läste Anton Tjechov och Olga Knippers brevväxling i ”Älska mig och skriv”! och vandrade runt i salarna på Malmöhus (där en av Maria Stuarts äkta män satt fångslad under en längre tid) och samlade sinnlighet.

Efter arbetet med Maria väntade Noréns ”Personkrets 7:1” och jag bet i gräset. Plötsligt kände jag mig högröd av skam inför det pretentiösa i att jag skulle försöka tolka eller vara ombud eller i alla fall representera en annan människa! Hur hade jag mage att ens försöka mig på något liknande? Det bisarra i att jag lättare identifierade mig med en olycklig skådespelerska i sekelskiftets Ryssland – eller en 1500-talsdrottning i exil tycktes mig på en gång tragikomisk och fullkomligt logisk. Där kunde jag hänge mig åt sinnliga fantasier och romantisk identifikation, medan mötet med Personkrets-Angelica blev mycket annorlunda. Hon har gått på gatan och heroin i 18 år, förlorat sitt barn och det mesta av sitt hopp. Henne kunde jag gå ut på stan och röra vid, hon finns här och nu, smärtsamt påtaglig och konkret. Därför kände jag mig plötsligt förlamad inför uppgiften – vem var jag, med mitt trygga och privilegierade liv, att påstå någonting? Hur mycket jag än tittade på ”Ett anständigt liv” och läste om heroinmissbruk,

prostitution och social misär? Och – i förlängningen – vem är Lars Norén att beskriva detsamma? Även om jag insåg det omöjliga i att omfatta, förklara och gestalta någon slags allomfattande representativ sanning för just Angelica (eller någon annan roll), så var det något av en pretensionschock. Jag började inse hur pretentiöst detta yrke är, något jag såhär två år senare inte har smält.

På senare tid har jag av flera skäl förhållit mig mer nyktert till olika uppgifter. Kanske för att det var svårare att identifiera sig med den grovt tillyxade tvärsura Lisu i ”Herr Puntila och hans dräng Matti” som gick från skurhink till maktfascist, uppgifterna i det kraftigt stiliserade traffickingprojektet ”Man borde göra något”, eller den fettomobbade idoldrömmande Carola i ”Löparen”. Jag tror dock att det handlar om att jag inte längre känner att jag måste gå in i den jag ska gestalta. Att sätta sig in i och försöka förstå är viktigare – och framför allt mer fruktbart omständligt.

Det innebär också en mer tillåtande inställning till arbetet. Att bli en annan människa är omöjligt, och om man bara kan spela sig själv så låg hela teaterkonsten pyrt till.

## *Estetik*

Varje skådespelare befinner sig i någon form av estetik. Den kan vara mer eller mindre uttalad och det kan vara svårt att se skogen för alla träd, på samma sätt som det kan vara svårt att identifiera noterna i ett musikstycke som man lärt in på gehör.

Om jag jämför teater med bildkonst, så kan man säga att jag snarare bekänner mig till impressionism än expressionism – vilket kanske inte alls är fallet om några år. Idag kan jag dock konstatera att jag fungerar bäst med att arbeta nära texten snarare än med excesser och distans. Samtidigt känner jag mig inte främmande för till exempel Brechts föreställande teaterestetik, och menar absolut inte att jag bara vill praktisera psykologisk realism!

Sedan våren i tvåan har jag tvivlat mycket på min förmåga och rentav övervägt att avbryta studierna. Under dessa de sista skälvande veckorna inför examen började jag förstå vad denna kris kom sig av. Jag har försökt anamma ett uttryck eller en estetik som jag inte tror att jag riktigt hör hemma i. Det må låta som en flykt från det okända till det invanda, men hur bekväm det än gör mig, så handlar det också om att vara ärlig mot sig själv. För mig känns det främmande att arbeta utifrån och in stället för tvärtom. Jag måste försöka lita på att dramatikererna inte är helt ute och cyklar, åtminstone tills hon eventuellt bevisar motsatsen, och utgå från texten – inte från dess motsats.

Att hitta på så galna lösningar som möjligt är det enklaste, men uppsättningar som är fulla av fantasifulla påhitt och oväntade upptåg som istället saknar förankring i texten blir tama och i förlängningen publikföraktande. Det är som om tron på att tillräckligt galna karaktärer och moment skulle kunna skyla över bristen på analys eller rädslan för att vara pretentiös nog att våga påstå något. Sådan form av faktisk skådespelarlättja blir bara provocerande och provokation utan tanke är meningslös.

## ***Grothtenden***

”Löparen” regisserades av Thomas Müller. Arbetet hade stora gemensamma drag med Marcus Groths gestaltterapeutiska arbete. Vi satt i cirkel och läste texten ”här och nu” i syfte att utforska materialet. Jag hade aldrig tidigare arbetat så, och även om jag delvis tilltalades av det stillsamma och lågmälda, som gav nya uppslag för det vidare arbetet – för att inte tala om hur skönt det var att själva upp-på-golvet-början fördröjdes – så är det inte ett arbetssätt som jag längtar tillbaka till. När gränsen mellan teaterarbete och terapi suddas ut, undrar jag vad repetitionsperiodens syfte egentligen är. Om fokus i själva verket ligger på det privata jaget istället för skådespelarens arbete med rollen och berättelsen, känns både berättaransvar och medvetna konstnärliga val mycket avlägsna. De grothinspirerade föreställningar jag hittills har sett har i bästa fall påmint om en terapisession, men sällan blivit ens så intressanta. Snarare har jag känt som om jag suttit med på en navelskådande inåtvänd och processfrossande repetition. Teater är inte verklighet och ska inte eftersträva det! Teater kan fungera bra i olika former av terapi, men terapi är inte teater. I arbetsmoralens namn är anser jag mig vara skyldig att i möjligaste mån lämna mina privata problem och svårigheter utanför repetitionssalen.

Vi är skyldiga att försöka uppamma en här-och-nukänsla på scenen, utan att min privata sinnesstämning påverkar scenen i en riktning som den inte är betjänt av.

Jag hoppas och tror att dagens starka gestaltterapitrend inom en överskådlig framtid har modifierats så att den skådespelarinriktade självcentreringen kan gå över och lämna plats för *vad* som ska berättas och hur det på bästa sätt låter sig göras.

## *Upprepandets konst*

Jag har ännu inte spelat fler än dryga tjugotalet föreställningar av en och samma uppsättning. Det är lite, och ändå har jag verkligen stött på inspirationspatrull vissa dagar då allt känts fullkomligt meningslöst och publiken knappt överstigit antalet skådespelare. Att uppamma den kraft och energi som krävs för att skapa den önskvärda här-och-nu-känslan är inget man snyter ur en täppt näsa.

Det var knappast en tillfällighet att Brecht i ett och samma rum hade flera olika skrivplatser för sitt arbete. En liten geografisk förflyttning kan inte bara fungera som lindring vid eventuell skrivkramp, utan också vara till hjälp i sökandet efter nya perspektiv och möjligheter. Det går att byta skrivbord också som skådespelare, även om man kanske tvingas vara lite uppfinningsrik. Såvida inte föreställningens till sin form är för strikt, så kan man ha ganska fria tyglar inom ramarna.

Vissa skådespelare är mer benägna än andra att uttala replikerna på exakt samma sätt, med samma pauseringar, tempi och tonfall kväll efter kväll. Deras repliker brukar fastna bättre i mitt huvud, än dem där melodin är mer föränderlig. Att här och var bryta upp en invand melodi och forstsätta undersökandet av texten – utan att därför ändra intentionen – är ett bra sätt att motverka slentrian både hos sig själv och hos sina medspelare. Hör jag en replik sägas på ett lite förändrat sätt, så skärps mitt lyssnande automatiskt och det blir faktiskt lite mer *som om* jag faktiskt hörde texten för första gången.

I ettan fick vi en gång göra en övning som innebar att A fick lämna rummet medan B gömde en snusdosa. Så fick A komma in och leta rätt på den. När A hade funnit dosan, upprepades det hela – med skillnaden att A nu faktiskt visste var dosan var gömd. Poängen var att ändå leta *som om* hon inte visste mer än första gången. Var skulle jag gömma en snusdosa just idag? Hur många ställen kan man gömma den på? Vilket är det sämsta, bästa respektive mest oväntade gömstället? Precis samma princip gäller ju teater. Julia måste ju bli kär i Romeo för första gången varje gång, och Agave kan ju inte direkt vara blasé vid upptäckten av sin döde sons huvud mellan sina händer, även om skådespelerskan gör det för hundra gången.

Under min praktik i Göteborg fick jag konkreta exempel på just upprepandets konst då Rimás Tuminas uppsättning av ”Idioten” skulle ha ny premiär och alltså ”repas upp”. Jag satt med under några repetitioner. Tuminas tyckte att det var *för* bra – ingen gjorde fel, och utan motstånd blev det ingen kamp. ”När alla är så måna om varandra så blir det till en vals utan skrot i maskineriet” sa han, och jag jämför det med hur vi på skolan ofta varnas för så kallad kollegialitet. Det handlar om

vådan av att omedvetet falla in i den andres vilja, ton eller tempo. Christer Strandberg formulerar goda varningens ord om att *ta ton av varandra*. Själva ordet dramatik förutsätter motsättningar, och det blir väldigt ointressant att titta på något motsättningslöst, bortsett från ”Familjen Bra” vars själva essens är just *bristen* på konflikt.

I tvåan fick vi under Henry Stiglunds ledning testa olika Michael Chekhov-övningar, där det bland annat ingick en som heter ”Black and White”. Den gick ut på att A gör en tydlig gest, till exempel håller upp höger arm. B ska då svara med motsatsen, vilket kan vara allt från att lägga vänster ben platt längs golvet till att klämma ihop tårna. Poängen är att utan att teoretisera liksom gå i konflikt med partners förslag. Denna övning tål att påminna sig om, framför allt när man riskerar att börja spela på rutin.

## ***Skådespelare som hotell som syokonsulent som kriminalinspektör***

Vad gäller teater inverteras talesättet att vi lever livet framlänges men förstår det baklänges.

Birgitta Vallgård sade någon gång att skådespelare och kriminalpolis har en del gemensamt – vi ser resultatet av vad som skett och måste nysta upp *hur* det hela gick till.

Ibland leker jag med tanken på skådespelaren som en blandning av psykolog, syokonsulent och hotell. Att psykolog är det vanligaste yrket som skådespelare omskolar sig till, tycker jag är logiskt. Vi har ju att försöka förstå andra människor om än aldrig så fantastiskt uppduktade.

Även om syokonsulentkopplingen kanske inte är särdeles stark, så kändes det ändå lite lustigt att på två veckor gå från sjuksköterskan Fay i ”Stålar” till ”Sommargästers” läkare Marja Lvovna. Bland kvinnoroller har det tidigare varit mer tunnsått av yrken, vilket jag hoppas och tror håller på att förändras. Att spela polisfru tycker jag känns fattigare än att spela till exempel en dammsugarförsäljare som råkar vara gift med en polis.

Vad gäller uppläsning av poesi, så talar Henric Holmberg om att *lägga golvet för diktens rum*. Samma bild hjälper mig vad gäller rolltolkningar, även om jag snarare tänker att jag måste bygga och möblera rollens hotellrum i mig. Det handlar om att göra sig tillgänglig för både roll och berättelse, och därmed ställa sig helt till förfogande.

## ***Att verbalisera arbetet***

Under mitt arbete med denna text har jag då och då stött på olika grader av skepticism, från både utomstående, kolleger och klasskamrater. Det ligger tydligen en slags provocerande



underförstådd förmåtenhet i att föra en skriven diskussion kring teaterarbete. Mitt syfte har inte i första hand varit att provocera någon, och jag tror inte att mina största skeptiker kommer att läsa detta, men jag beklagar det faktum att teatervärldens ögon ibland ter sig så trångsynta. Jag ifrågasätter inte de skådespelare som inte lockas av att diskutera vårt fält – må det så ske muntligt eller skriftligen – men beklagar att förhållandet sällan är det omvända. Om det är rädslan för att det så kallade akademiska ska teoretisera sönder teatern som ligger till grund för detta, så tror jag att den är obefogad. Teater är inte teori, men den mår inte illa av att studeras mot eller genom teorier. Antagligen hade dagens teater varit en smula fattigare om inte till exempel Stanislavskij skrivit ner sina.

Till och från har jag också känt ambivalens inför själva skrivandet. Måste jag stå för mina tankar i evärdliga tider? Måste jag rentav tillämpa dem? Då försöker jag stämma i skaparångestbäcken och tänka att just idag just nu tänker jag så eller så, och genom att artikulera dessa tankar kan jag lättare få perspektiv för att sedan lättare kunna avfärda eller anamma. Och även om jag inte klart kan säga att mitt *arbete* har förändrats, så har min inställning gjort det, precis som min handledare Ylva Gislén förutspådde redan innan operation magister inleddes. Det är som om jag har ställt upp en liten bollplanksspegel som reflekterar en smula av vad jag gör, eller hur jag gör. Det innebär att jag lite lättare liksom kan lyfta ut mitt arbete från mig själv och studera det. Inte för att i första hand värdera eller bedöma det, utan för att få perspektiv eller åtminstone syn på det. Det är lite som att skapa sig en egen notskrift, faktiskt, fast jag misstänker att det är en skrift som kommer att förändras och låta annorlunda längre fram.



## ***Teater som humanism***

*"Ty all överdrift strider emot skådespelets art och avsikt, vars ändamål från början har varit och ännu är att hålla fram liksom en spegel för naturen, att visa dygden dess egna anletsdrag, lastens dess egen avbild och det nu levande släktet, som är samtidens kropp, ett troget avtryck av dess gestalt."*

*Hamlet*

I en tid som tycks premiera ironi, lättsamhet och distans framför allvar, så tycker jag att teatern måste våga erbjuda motstånd eller åtminstone alternativ. I så fall blir det modigt att välja teater som arbetsfält och som skådespelare tycker jag att man ska känna sig stolt över detta mod!

Samtidigt blir det desto viktigare att se till att inte låta teatern bli beroende av rådande vindriktning eller förmodade självklarheter, som Brecht uttrycker det genom den avslutande talkören i ”Regeln och undantaget”:

*”Finn det långtifrån sällsynta underligt  
och det alldagliga oförklarligt!  
Må det sedvanliga väcka er häpnad!  
Må regeln erkännas som missbruk,  
och när ni har erkänt missbruket  
så skaffa bot!”*

*Översättning Per Erik Wahlund*

Jag ser konst som ett slags prisma som får ljuset att ändra riktning och karaktär. Teater vare sig är eller ska vara verklighet, men den ska hjälpa oss att bättre förstå den, precis som Shakespeare låter Hamlet uttrycka i sitt tal till skådespelarna.

Vi är skyldiga att inte bara skildra grupper av människor, utan också enskilda människors val och världar. Hur slitna orden om att konsten aldrig kan överträffa verkligheten än är, så ger de mig mod och tillförsikt. Det är när allt kommer omkring svårt att uppföra något fullkomligt osannolikt på en scen, och scenens tragedier ligger tyvärr ofta i verklighetens lä.

Att hävda sin egen methods storhet och klanka ner på andras är väl sällan särskilt fruktbart, när huvudsaken är att arbetet fungerar och bär frukt. Vi är många föräldrar som har att vårda vårt teaterbarn, utan att någon sida har rätt till enskild vårdnad! Och huruvida det är djupläsning, yat-arbete, method acting eller rå magkänsla som tillämpas är väl egentligen hugget som stucket – så länge alla inblandade förhåller sig sunt tvivlande och öppna inför både material och medarbetare.

Få saker kan som en fantastisk föreställning få mig att tro på människans storhet, och att arbeta med teater torde i någon mening innebära att tro på människan. Hennes förmåga att fortsätta sträva till det bättre är något av det största jag vet, och jag instämmer till fullo med Ingrid Luterkorts drivkraft till teater - *för att stärka och stimulera människors livskänsla*. Det spänner över hela spektrat från hur min väns liv kom att ändras efter mötet med Ibsens Nora till barnet vars

berättelse berättas och som därmed blir *sett*, till hur sydafrikanska The Market Theatre lät svarta och vita agera tillsammans under apartheidtiden eller Augusto Boal som under 50-talets Brasilien manade till motstånd mot en förtryckande regim.

Skådespelare är ett fantastiskt yrke med en fantastisk uppgift, och även om det kanske inte alltid känns så självklart, så fungerar principen ”uppgiften befriar mig” även här. Jag slipper min självmedvetenhet när jag fokuserar på vad jag vill uppnå med den andre.

Vad är det vi vill kommunicera? För mig handlar det bland annat om att stärka bilden av alltings föränderlighet, ruska om invanda föreställningsmönster och att sträva efter utveckling och förbättring. Det må låta nog så stort och allvarligt, men jag motsätter mig ingalunda ren och skär underhållningskomik utan högre syfte än att just roa. Det är tråkigt att det aristoteliska arvet av tragedins överlägsenhet över komedin har bitit sig fast. Komedi är inte att förakta! Skratt kittlar själen och en kittlad själ kan göra underverk. Eller som en brittisk kritiker skrev efter att ha sett en Feydeauuppsättning – ”*When it's funny like this – relevancy can take a bath!*”



## ***Avslutningsvis***

Det har varit stimulerande och bitvis mycket frustrerande att skriva dessa sidor. Då och då har jag ryggat inför alla dessa jag, jag, jag, ifrågasatt relevansen i det hela, och undrat vem min potentielle läsare egentligen är. Jag hoppas att du som läst om inte blivit inspirerad, förbannad eller provocerad, så i alla fall har haft utbyte av dessa mina tankar, och att mina metaforer inte farit iväg alltför mycket.

Jag har inte följt upplägget av hypotes-antites-tes, utan snarare kryssat fram i lite av teaterskärgården. Min picknickkorg har ingen sluten dramaturgi. Det här är ett utkast av vad jag bär med mig idag, och jag förmodar att jag kommer att anamma vissa delar och förkasta andra. Som Muminpappan säger: ”*Allting är mycket osäkert – det är det som gör mig så trygg.*” Nu ska jag i alla fall korka upp vinflaskan, skita i det rätta och låta mig inspireras!

**VARMT TACK TILL:**

Frida Westerdahl, Sanna Dahl, Jenny Nilsson, Ylva Gislén, Birgitta Vallgård, Henric Holmberg, Kent Sjöström, Ann Petrén och Gunilla Röör för stöd, invändningar, konstruktiv kritik och stimulerande utbyte!