

Petra Hultberg

”Ett rum där allting finns alltid”

En skådespelares ansatser
bortom roll och fiktion

Magisterarbets 2008

Handledare: Birgitta Vallgård

Examinatorer: Staffan Göthe och Kent Sjöström



TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

Innehållsförteckning

Prolog – en ny teater	4
Bakgrund	6
Om mig själv: En text! En text! Ett kungarike för en text!	6
Jelinek och Shakespeare	7
Mål och vilja	7
Utan mål och vilja	9
Hypoteser	10
Charlotta och <i>The perfect kiss</i> : Illusion, fiktion och verklighet	11
Konstnärligt medium	13
Teater är fysik	15
Uppgiften / Frågeställningen	17
Perspektiv	17
Syfte	18
Varat och skenet	20
Förarbetet	20
Självporträtt	21
Berlin	22
Skådespelaren: Självförtroende, jämlikhet, distans, gränslöshet	22
Iscensättning: Koncept och motstånd	24
Rollarbete: Spänning och avspänning istället för emotion	25
Arbetet med texten	26
Iscensättningen	30
Föreställningsform: Huvudtema och sidotema	32
Koreografi och ljud	33
Föreställningarna	35
Föreställningsdagbok	35
Andning, avspänning och självförtroende	38

Sammanfattning och diskussion	41
Sammanfattning	41
Textbehandling	41
Texten som yttre objekt	42
Text först, sedan tanke	43
Ingen roll och ingen fiktion	43
Dramaturgisk uppgift istället för vilja och mål	43
Formen som verktyg	43
Innerlighet istället för emotion	44
Närvaro	44
Diskussion	44
Ta bort rollen! Spela innehållet istället	44
Att bara vara människa	47
Den sexistiska realismen	48
Intuition, form, teknik, analys och metod – om teatermagi och om att hitta nya uttryck	52
Om att arbeta med rytm – att få det att svänga	55
Epilog – en ny skådespelare	59
Litteraturlista	61
Tack	63
Bilaga	
DVD: <i>Varat och skenet</i>	

Prolog – en ny teater

Ibland är teater så tråkigt. Inte alls som musik. Musik är som knark. Musiken tar en med, det är bara att lägga sitt jag i dess famn och följa med. Som utövare krävs tekniskt kunnande och instrumentell färdighet, men i övrigt sköter musiken jobbet. Lusten, energin, kärleken, poesin, drivkraften, historien, nuet och framtiden – allt får jag av musiken.

För det första är text så tråkigt. Ofta innehåller det bara en massa information. Bra texter har situationer, relationer och en intrig som fångar intresset. I bästa fall har texten ett innehåll som säger något väsentligt om vår tid och om vad det är att vara människa. Men det är inte som senromantisk orkestermusik, som när Pavarotti öppnar alla spjäll och skamlöst vältrar sig i en höjdtön, som Bachs solocello-sviter eller som när Piaf sjunger att hon inte ångrar någonting. Man lyssnar och hela livet ligger förklarat.

Det finns texter som har musikens kvalitéer. Texter som på en gång är poetiska och fysiska och som träffar på alla nivåer. Sådana texter är nästan bättre än musik. De påverkar kroppen och emotionerna men har även ordens rakhet och tvingar till intellektuellt ställningstagande. De kräver något av mottagaren, samhället och samtiden, samtidigt som de bär på hela livet. De är obarmhärtiga. Problemet är att det är så svårt att göra teater av sådana texter. De är litterära snarare än dramatiska. Det finns få texter där det musikaliska, litterära och dramatiska lever på lika villkor eller till och med är en förutsättning för varandras existens. Samtida dramatik av det litterära slaget saknar ofta helt intrig, situation och roller. Fantastisk litteratur, men hur gör man den levande på scen?

Det andra som är tråkigt med teater är att man håller på och låtsas en massa. Man låtsas att man är någon annan i en påhittad situation, man låtsas att det finns en intrig, man låtsas att personen i fråga vill något, man låtsas att rummet ser ut på ett sätt som det i själva verket inte gör, man låtsas att det är varmt eller kallt, man låtsas att man har ont i huvudet, man låtsas att man är död osv. Hur trovärdig och ”på riktigt” skådespelarens insats än är så vet publiken att alltihop bara är ett spel. Det är överenskommelse. En saga. Med musik är det alltid på riktigt. Jag som utövare är ingen annan än den jag är, människorna i publiken är inga andra än de de är och vi befinner oss inte i något annat rum än det som vi på riktigt faktiskt befinner oss i. Och musiken är på riktigt, lever i rummet *på riktigt*. Det går inte att låtsas att man spelar eller lyssnar på musik. Gör man det, så spelar man teater.

Frank Castorf lär ständigt säga till sina skådespelare: ”Es muss authentisch sein!” – det måste vara på riktigt! Rak, ärlig, jämlik kommunikation och diskussion med publiken där man skalar bort allt som är på låtsas. Vi är inget annat än människor. Oavsett om vi står på scenen eller sitter i salongen. Vi måste alla hantera det faktum att vi föds, vi lever och vi dör. Livet, kärleken och döden är varats ständiga teman, följaktligen också konstens och teaterns. Teatern är en plats för varat, för kärnan i vad det är att vara människa. Då vill jag inte hålla på och låtsas. Jag vill vara jag och låta livet vara så stort, så fantastiskt konstigt och irrationellt som det faktiskt är. För mig som ung skådespelerska blir problemet tydligt. Det var först när jag började med teater som jag på allvar insåg att mitt kön fortfarande innebär en begränsning av min rätt att få vara och uttrycka mig som människa. Att gå in i en kvinnoroll, att låtsas vara en påhittad kvinna, innebär nästan alltid en begränsning av det mentala och fysiska rörelseutrymmet.

Jag längtade således efter ett material och ett sceniskt berättande som krävde hela min kapacitet som människa. Ett material och ett sceniskt berättande som jag kunde ge mig själv åt och där jag kunde möta publiken utan att behöva låtsas. Det skulle bli en ny teater som är helt artificiell men i ögonblicket så sann, så på allvar, så viktig, så upprörande, så rak, så aktuell, så konstig, så underhållande, så bra, så svängig och så skitsnygg att allt annat blir patetiskt. Sådan teater är det roligaste och bästa som finns.

Bättre än musik.

Bakgrund

Om mig själv: En text! En text! Ett kungarike för en text!

”I en visa bör melodien vara allt, det övriga skall vara endast understödjande, förklarande, medel, men icke mål. Eller rättare både melodi och harmoni bör gemensamt växa fram ur dikten, bliva till genom dikten och för dikten. När jag skall komponera till text skall jag icke sätta mig ner och fundera på vad jag skall hitta på, ty jag skall icke hitta på någonting, men jag skall läsa och tänka mig in i dikten, lyssna till ordklängen, tills den av sig själv formar ut sig till tonklang, till melodiskt tal, till talad melodi, och harmonierna skola smyga sig efter ordens stämning och figurationer skall växa fram ur det helas idé, men allt skall vara till för diktens skull, fördjupande, förklarande.”

*Wilhelm Stenhammar
(Wallner 1991, s.194)*

Jag är skådespelare utbildad på Teaterhögskolan i Malmö och Musikhögskolan i Göteborg. Ur mitt perspektiv är det ingen skillnad mellan det som jag har sysslat med på Musikhögskolan och på Teaterhögskolan. Det konkreta hantverket, instrumentet och uttrycket skiljer sig, men i grunden är det samma sak. Den sändande kärnan, drivkraften, syftet och innehållet, är samma sak. Musikerns perspektiv och musikens uttrycksmöjligheter är alltid närvarande hos mig som skådespelare. Det skapar en referensram till mitt arbete med teater. Det vidgar horisonten och specificerar hantverket. Det inspirerar och problematiserar. Det bråkar med mig och gör mig salig när allt blir ett. På sätt och vis trivs jag bättre med att betrakta mig som musiker som har skådespeleriet som instrument och orden som material, än att betrakta mig som skådespelare. Jag känner mig friare som musiker eftersom min könsidentitet blir oviktig. I det här arbetet kommer musiken och musikerns identitet och uppgift hela tiden att återkomma som referenspunkt.

Det har alltid varit så att min lust till att spela teater uppstår i mötet med materialet. Pjäsen i sin helhet spelar huvudrollen i mitt arbete. Jag tror det är ett arv från mitt musikerskap; *ty jag skall icke hitta på någonting* – Stenhammars ord har varit avgörande för mig som skådespelare och därför har materialet, verket, blivit så viktigt. Få saker gör mig så lycklig som en riktigt bra text. Där gömmer sig världar som jag blir närmast besatt av att upptäcka – både under repetitionsprocessen och tillsammans med publiken. Det är sällan min lust till att spela teater börjar med att jag har ett budskap eller att det finns en särskild slags människa som jag vill gestalta. Teaterkonstens stora styrka tillika förbannelse är dess kollektiva natur. Det kan resultera i humanistiska triumfer men inte sällan slutar det med en sörja av fördomar, förenklingar och konserverade världsuppfattningar där individernas egon äter upp allt och alla. I denna kollektiva karusell är materialet den minsta gemensamma nämnaren som alla har att förhålla sig till. Om kommunikationen havererar kan man alltid gå till texten. Det är svårt att göra fullkomligt meningslös teater av en riktigt bra text.

Jag tilltalas av långa linjer, polyfoni och texter fulla av bilder. Texter där man kan plocka ut en replik och den säger något om livet oberoende av kontexten. Att vara realistisk eller naturalistiskt trovärdig har aldrig varit ett ideal för mig. Däremot att vara organisk. En texts komposition tycker jag är mer intressant än de enskilda rollerna och intrigen.

Jag är ointresserad av att bli förflyttad till en annan värld av teatern eller musiken. Jag vill inte ha någon saga. Jag vill att konsten ska vända upp och ner på min verklighet. Jag längtar ständigt efter att komma till punkten där man i ett ögonblick är rakt på kärnan av vad det är att vara människa, punkten där alla dimensioner av det gränslösa livet finns med på en och samma gång. Teaterns rituella dimension tror jag är viktig – det att befinna sig i ett rum tillsammans med andra människor och med hjälp av vissa mer eller mindre traditionella spelregler försöka ta till sig ett material och dess innehåll. Det har absolut ingenting med magi att göra – teaterritten, dvs. handlingarna och förhållningssättet i teaterlokalen, förvandlar materialet, vad det än är, till teater. ”Det heliga genomförandet” talar konstnären Nina Bondesson om.

Jelinek och Shakespeare

Mål och vilja

Elfriede Jelinek är en österrikisk författarinna som började sin bana som musikaliskt underbarn. Hon är utbildad organist, men efter en kollaps och psykos i övre tonåren började hon skriva. Hon debuterade som författare i 20-årsåldern. Hon säger sig få en direktkontakt genom litteraturen och texten, hon behöver inte gå omvägen via instrumentet, övandet och konserterandet. Hennes hantering av datorns tangentbord lär ha stora likheter med sättet hon hanterar en pianoklaviatur. Hon skriver oerhört snabbt, det väller ur henne. Jelinek verkar i en tysk-österrikisk tradition som kännetecknas av oerhörda textmassor utan pauser. Hon är motsatsen till Pinter. Allt sägs (Lindman 2006). År 2004 mottog hon nobelpriset i litteratur med motiveringen: ”för hennes musikaliska flöde av röster och motröster i romaner och dramer som med enastående språklig lidelse blottar de sociala klichéernas absurditet och tvingande makt”.

Jelineks språkbehandling bär tydliga spår av hennes musikaliska bakgrund. Språket är säreget rytmiskt, hon jobbar med språkets klang och ordens fonetiska kvalitet, och med olika sorters assonanser. Detta gör att hon hör till de författare som egentligen inte kan översättas. Trots detta noggrant avvägda arbete med ett musikaliskt språk är Jelineks verk långt ifrån något rent estetiskt experiment:

”I Karl Kraus och Thomas Bernhards satiriska och polemiska efterföljd är J. en obekvämt och skarp kritiker av det österrikiska samhället med dess katolska och auktoritära bakgrund. J. uppfattar sig själv som en kämpande feminist med klara vänstersympatier. Skoningslöst avslöjar hon förljugenhet, fasader och ihållighet i alla de sociala konventioner, ritualer och patriarkala traditioner som leder till kvinnoförtryck och maktmissbruk. Med sin satiriska skärpa, sin språkligt virtuosa experimentlusta och inte minst genom att beträda och överskrida tabugränser på det sexuella området har hon provocerat fram häftiga reaktioner.” (Packalén u.å./2008)

Första gången jag stötte på Jelineks texter var när Teater Galeasens uppsättning av *Prinsessdramer* visades på TV. Jag blev sittande där en halv meter från rutan och bara gapade. Det var ju som Shakespeare! Fast nyskrivet!! Av en kvinna!!!

Äntligen!!!!

Jag arbetade med Shakespeares *Kung Lear* vid tiden för upptäckten av Jelinek och älskade det. Materialet bara gav och gav och gav och jag hade hittat ett nytt sätt att arbeta på som skådespelare. Arbetet hade mer gemensamt med mina erfarenheter som orkestermusiker än som skådespelare. Under repetitionsperioden jobbade jag nästan uteslutande tekniskt med texten, rösten och kroppen, och när det väl var dags för föreställning var det bara att släppa på av mig själv. Resten av jobbet skötte texten. Jag hade aldrig känt mig så okonstlad och fri på scen tidigare. Materialet var så innehållsrikt att jag inte behövde bry mig om att ”spela teater”.

En stor del av frihetskänslan låg också i att det här var första gången jag jobbade med en roll, *Lear*, som fungerade som jag gör; som var centrum i sitt eget universum och som handlade utifrån sina egna beslut. Vars huvudsakliga projekt i livet inte skapades i relation till någon annan, utan som var självständig och själv definierade sin identitet. En roll som först och främst var människa. En människa som alla ser och bekräftar för den hon är och själv vill vara. En människa med ett tydligt mål och som handlar därefter.

Jag har alltid haft ett starkt ”yttre öga”, dvs. jag betraktar mig själv utifrån och värderar, och i förlängningen censurerar, mig själv. Som skådespelare har jag varit tvungen att hitta strategier för att komma runt det. Lösningen har varit att hitta fokuseringspunkter utanför mig själv, och fokuseringspunkten är i nio fall av tio min motspelare. Jag investerar allt i att vilja något med min motspelare. Viljan mot den andre måste vara en del av en större rörelse framåt, en drivkraft, ett mål eller ett paradiset som har med rollens hela existens att göra. Om målet är på liv och död blir angelägenheten så stor att jag ”glömmer” mig själv och blir fri. Som bäst fungerar det när jag omvandlar min vilja till ett fysiskt behov. ”Jag vill att du ska hålla om mig” istället för ”Jag vill att du ska förstå mig”. Skapa en kropp som längtar efter en annan kropp istället för en hjärna som vill något med en annan hjärna.

Det här är också en beskrivning av kärnan av det jag har jobbat med under min utbildning på Teaterhögskolan i Malmö. Jag gör en handlingsanalys av pjäsen och rollen; vad för pjäsens intrig framåt, vad är min rolls mål, vad händer i scenen, vad vill jag och var ligger vändpunkterna? Vem är jag, var är jag och vad vill jag? Varifrån kommer jag och vart är jag på väg? Framförallt är det frågorna *vad vill jag?*, *varifrån kommer jag?* och *vart är jag på väg?* som sysselsätter mig som skådespelare. Målet ger mig specifika uppgifter i de olika situationer min roll befinner sig i. Uppgiften utförs i relation till ett yttre objekt, ofta en annan person. Det yttre objektet är min fokuseringspunkt. Min roll vill något med en annan roll. Mitt fysiska handlande och texten är medel att nå rollens mål med. Det fysiska handlandet och texten är också det som kommunicerar pjäsens innehåll till publiken. Under min utbildning har jag också jobbat väldigt noggrant och specifikt med handling på det mentala planet; undertexter, tankeprocesser osv. och även då med det yttre objektet som fokuseringspunkt. Det ”mentala handlandet” har alltid varit viktigt för mig, dels för att kunna sätta mitt eget medvetna huvud ur spel och dels för att få impulserna att fortplanta sig organiskt och dynamiskt i kroppen. Om tanken är rätt hittar jag en kärna och styrka i gestaltningen. Textbehandling har under min tid på skolan inte haft någon central plats i undervisningen och lite eller ingen tid har ägnats åt karaktärsarbete eller emotionell/psykologisk förståelse av rollen. Sådana fokuseringspunkter riskerar att skära av uppmärksamhet ut i rummet och har därför varit bortprioriterade. Rollens *mål och vilja* har hela tiden varit det centrala i arbetet under min utbildning.

I mitt fall har detta sätt att arbeta inte bara varit ett hjälpmedel att ta till när det låser sig, utan själva förutsättningen för att jag överhuvudtaget ska kunna fungera på en teaterscen – jag är väldigt dålig på att bara rakt upp och ner börja spela teater. Jag har aldrig varit klassens clown, har aldrig varit särskilt förtjust i det där med att klä ut sig och leka att man är någon annan. Det som har varit en scenisk överlevnadsstrategi för mig har fört mycket gott med sig; jag har upptäckt att man blir väldigt stark på scenen om man benhårt håller fast vid sin vilja

och har gjort ett vattentätt mentalt arbete. Det gör det lätt att ta plats. Ju tydligare mål, ju starkare drivkraft, ju mer konkret uppgift, desto lättare är det att vara bra. Det gör det lättare att bottna i rösten, kroppen, och texten och det gör det lättare att vara närvarande i situationen och med min medspelare.

Arbetet med Lear lärde mig det. Jag fick jobba med en roll vars kompromisslösa drivkraft och vilja hela tiden stod i centrum av handlingen. Rent tekniskt föll saker och ting på plats. Det började svänga om det! Det är rollen som gör skådespelaren och inte skådespelaren som gör rollen, tycks det mig.

Utan mål och vilja

Denna ”metod” förutsätter att det finns en situation, att det finns en intrig, att det finns relationer, att det finns roller som befinner sig i en process. Den förutsätter att det går att göra en handlingsanalys. Den förutsätter att jag som skådespelare kan ställa frågan ”Vad vill jag?”

När jag stötte på Elfriede Jelineks dramatik insåg jag att jag inte kunde ställa den frågan. I hennes dramatik är texten allt. Det är inte intressant vem personen på scenen är, vad hon vill eller vad som händer med henne och situationen. Allt som händer, allt som berättas finns i orden. Orden innehåller allt. Jelineks dramatik är vad man skulle kunna kalla språkdramatik, i motsats till aristotelisk dramatik där intrigen och karaktärernas utveckling inom bestämda tidsliga och rumsliga enheter står i centrum. ”Skådespelarna är talet, de talar inte” har Elfriede Jelinek sagt (Lindman 2006).

Det förhåller sig till viss del på samma sätt med Shakespeare: texten är allt, det finns inga undertexter. Börjar man psykologisera blir det fruktansvärt tungt. I stället måste man rent tekniskt se till att få ut texten i rummet och få den att börja dansa. Få bilderna att leva. Skillnaden mellan Shakespeare och Jelinek var att hos Shakespeare fanns ändå handlingen. Jag kunde göra en handlingsanalys, formulera vem Lear var och vad som var hans mål, analysera hur han utvecklades, formulera hans vilja i den enskilda situationen och rikta den viljan mot någon. Texten blev verktyget som jag drev min vilja med – att tala blev min främsta handling. Min upplevelse var att det blev ännu svängigare, ännu mer levande, av den riktning som handlingen gav. Det uppstod en dynamik mellan riktningen framåt och textens krav på att bara vara i orden och bilderna här och nu. En stark horisontell rörelse i kombination med ett vertikalt varande. Mitt fokus pendlade mellan att driva min vilja mot någon, Gud eller människa, och att rent tekniskt fokusera på andningen och avspänningen för att kunna vara i texten och dess bilder.

Men som sagt, Jelineks text saknade handling, och den dittills viktigaste av mina fokuseringspunkter var borta. Frågorna började hopa sig: Vad jobbar jag med när jag inte har någon scenisk vilja? När det inte finns någon intrig? När det inte finns någon situation eller några relationer? När det inte ens finns några roller? Kan man jobba som man jobbar med musik? Kan man bara byta ut tonerna mot orden? Vad är skillnaden mellan musikalisk och dramatisk gestaltning? Vad är teater? Vad är musik? Vad är scenkonst? Vad är konst? Vad är form och vad är innehåll? Vad är skillnaden mellan litteratur och dramatik? Vad är realism? Varför är teatern så konservativ och rädd för abstrakta uttryck? Har det med skådespelarens arbete att göra? Varför är skådespelare så rädda?

När jag fick möjligheten att göra ett magisterarbete under sista året av min skådespelarutbildning var valet av ämne och material självklart:

Jag skulle med hjälp av Elfriede Jelineks texter undersöka en skådespelares arbete när hon *inte kan svara på frågorna vem är jag?, var är jag? och vad vill jag?*

Hypoteser

Jag misstänkte att svaret på min huvudfråga ”vad jobbar jag med när jag inte har någon scenisk vilja?” var: med *teknik*. Arbetet med Shakespeare sa mig det. Det jag höll mig i under det arbetet var röst- och textbehandlingen.

Inför arbetet med *Kung Lear* hade jag och min klass en monologworkshop med Nadine George, röst- och textcoach från England. Det är enda gången jag har stött på ett iscensättande av en text som sker uteslutande genom teknik. Vi jobbade med två monologer ur *Macbeth* och vi pratade endast rent informativt om vilka Macbeths var och vilka förutsättningarna för situationen var. Förståelsen av situationen och rollen ur ett psykologiskt eller realistiskt perspektiv var överhuvudtaget inte en del av arbetet. Vi gjorde heller ingen handlingsanalys, dvs. vi pratade inte alls om rollens mål och vilja i scenen, om var vändpunkterna i scenen låg osv. Genom röstteknik och andning närmade vi oss texten och dess bilder. De yttre förutsättningarna var desamma för alla, men genom att specificera röstkvalitén och göra ett gemensamt ”andningspartitur” av texten, renodlades vars och ens fysiska impulser i förhållande till materialet. Dessa impulser skapade så småningom exakta kompositioner av rörelser och riktningar i rummet. Min enda fokuseringspunkt som skådespelare var det rent tekniska arbetet med rösten, andningen och de fysiska handlingarna – resten av jobbet skötte texten. Den gav mig bilder, förståelse, angelägenhet, känslor, energi osv. Alltså ingen psykologi, inga undertexter, inget karaktärsarbete, inga handlingsbågar, inget mål och ingen vilja. Bara röst, andning, fysisk handling och text. Bara teknik. Jag har sällan sett mina klasskamrater så rena och så bra. Och texten levde. Den blev fysiskt påtaglig tack vare arbetet med rösten och rörelsen i rummet. Situationen och människan på scenen gjorde dessutom ett väldigt starkt intryck – vilket är intressant eftersom vi inte alls jobbade med situationen eller gjorde någon form av karaktärsarbete.

Det fanns andra möjliga alternativ. Ett av dem var att skapa en *karaktär*; en kropp eller en attityd, och sen ”lira” med texten genom den. Karaktären blir fokuseringspunkten. Som skådespelare får jag något att hålla mig i, men frågan är om texten egentligen är betjänt av en karaktär. Resultatet riskerar att bli stillastående, dvs. lida brist på riktning, frasering och dynamik. Att arbeta med en karaktär är dessutom att dra gränser, att fixera uttrycket och det är jag inte det minsta intresserad av. Jag eftersträvar gränslöshet. Framförallt riskerar karaktären att stjäla fokus från texten. Texten är ju i det här fallet allt, och att jobba med en karaktär skulle vara att jobba med något utanför texten. I mitt fall var det definitivt inte en ingång att rekommendera. Jag blir alltid låst och får prestationsångest när jag fokuserar på karaktärsarbetet snarare än på rollens drivkraft, vilja och mål. Fokus hamnar på mig själv och jag börjar censurera mig.

En annan möjlig ingång var att jobba med traditionell Stanislavskij-baserad skådespelarmetod och *hitta på en situation* där jag är någon med ett mål och som vill något med någon annan. Som musiker har jag erfarenhet av att jobba så med musikalisk gestaltning i syfte att frigöra sig själv och musiken från teknisk censur och kritik. Många musiker och sångare tenderar att ”tononanera” – för att citera Gunilla Gårdfeldt, professor i musikdramatik och musikalisk kommunikation på Musikhögskolan i Göteborg – istället för att uttrycka något, och då är Stanislavskij och arbetet med mål, vilja och medel ypperligt att ta till. Fokus hamnar utanför musikern eller sångaren och inte sällan faller tekniken på plats av bara farten. Klängen, intonationen, fraseringen och dynamiken utvecklas. Dock skapas en berättelse vid sidan av musiken som blir knepig att hantera. Metoden fungerar som en övning för att frigöra tekniken och för att bli av med sitt ”yttre öga”, men på konsert blir det problematiskt. En

känsla av att ”stå och mena” något som egentligen inte har med musiken att göra infinner sig. Man lägger till något. Min erfarenhet är att samma sak händer när materialet är text. Så fort man skapar en handling och/eller en situation, gör undertexter, psykologiserar och processar och tänker ”hon/han vill...” så uppstår ett jag och en situation på scenen vars process och utveckling genast blir mer intressant än själva texten i sig. Texten förpassas till att bli ett medel som driver handlingen framåt. Det sceniska jaget, situationen och intrigen ställer sig i vägen för orden.

Min hypotes kvarstod: *teknik* som fokuseringspunkt.

Kanske kunde jag också tänka i musikaliska termer vad gäller form och uttryck? Exempelvis likt sonatformen dela in texten i två teman med olika karaktär som presenteras, bearbetas, blandas och utvecklas?

Jag förstod också att närvaron i det faktiska rummet skulle bli viktig. Gick det att helt ta bort illusionen av en scenisk verklighet som skiljer sig från den faktiska verkligheten?

Innan jag påbörjade arbetet med Jelineks texter gav vår första slutproduktion mig tillfälle att undersöka illusionens och fiktionens roll och att arbeta med texten frikopplat från situation och relation. Det ledde bland annat fram till att jag kunde dra slutsatser om illusionens och fiktionens funktion, om skillnader mellan att ha text och toner som material, och om skådespelarens förhållningssätt till materialet och situationen. Jag beskriver det här arbetet i avsnittet ”Charlotta och *The perfect kiss*”. Vidare reflekterade jag vid den här tiden mycket över scenkonstens *fysiska* karaktär som något som skiljer scenkonst från andra konstformer, och jag försöker sammanfatta mina resonemang i avsnittet ”Teater är fysik”.

Charlotta och *The perfect kiss*: Illusion, fiktion och verklighet

I vår första slutproduktion arbetade vi med material av Staffan Göthe. Jag medverkade i *The perfect kiss/ Love is a battlefield*, en bearbetning av *Den perfekta kyssen*. Pjäsen kan beskrivas som ett drömspel om familjen Cervieng. Den består av scener ur familjemedlemmarnas liv och mynnar ut i en finalakt som utspelar sig på ett slagfält eller på ett sinnessjukhus, ”The Battlefield – förgården till dödsriket”, dit Birger och Larsa Cervieng kommer innan den slutliga döden. Runt och i alltihop rör sig en författare och dennes praktiserande assistent. Jag spelade författaren som i bearbetningen blev en kvinna vid namn Charlotta – en dubbelnatur som i originalet består av två roller: Den okände och Shepard. Poeten och mördaren, för att använda göthisk terminologi. Charlottas text hade två komponenter; längre litterära textpartier med poetisk kvalitet och kortare avsnitt med ren information. Hon var författare och konferencier. En betraktare och kreatör som stod utanför sammanhangen och relationerna. Hon hade väldigt få repliker som innehöll en vilja mot någon annan och i de fall jag kunde använda texten som en handling var ändå alltid det litterära eller informativa innehållet i texten mer intressant än själva handlingen.

Jag experimenterade. Först försökte jag mig på en ingång där jag jobbade med Charlotta som en utstuderat teatral karaktär, bara för att upptäcka att jag måste göra en riktig människa av henne. Så jag började fundera kring vem hon var, vad som drev henne och varför hon sa det hon sa. Vad det var för slags situation hon befann sig i, vad hon ville, var hon kom ifrån, vart hon var på väg och vad scenerna som utspelade sig betydde för henne. Pjäsen gav väldigt lite

information, så jag fick konstruera en handling med mål, vilja och uppgifter. Jag skapade mentala handlingsbågar för att ha något att hänga upp texten på. Men eftersom jag nästan aldrig befann mig i relation med någon annan hade jag ingen yttre fokuseringspunkt. Ingen svarade på mina handlingar och det blev som att dra runt på en massa packning som jag inte behövde. Det tyngde. I brist på yttre fokuseringspunkter hamnade hela mitt fokus istället på Charlottas inre process och det var som att gasa i friläge. Jag kom ingenvart. Fick inga impulser. Blev introvert. Dessutom måste de litterära textpartierna inte riktigt bra av allt handlande och allt processande. De behövde få stå för sig själva och framföras okomplicerat med lätt hand.

Därför la jag ner mycket tid och energi på att arbeta med texten frikopplat från situationen. Problemet var att jag stod utan handfasta verktyg i det arbetet. Jag försökte tillämpa Nadine Georges teknik men hade svårt att i praktiken översätta det arbetet till Göthes text. Nadines övningar bygger på storlek och fysisk kraft, och den stora rösten och de stora scenerierna hörde så mycket hemma hos Shakespeare. Tekniken var alldeles för ”tung”. Göthes text var inte tillräckligt massiv för att hålla mig uppe och resultatet blev att jag grävde ner mig i texten och tappade riktningen utåt. Jag blev hjälpt upp ur det träsket genom att helt sonika bestämma mig för en riktning i rummet för varje textparti, samt att se till att inte tynga i slutet av fraserna. *Riktning och textbehandling* – jag förstod att det förmodligen var rätt väg, även om jag inte riktigt hade lyckats hitta rätt verktyg för att få texten att dansa i rummet.

Jag experimenterade som sagt även med illusionen. Vad hände om jag tänkte bort all scenisk verklighet som skilde sig från den ”riktiga” verkligheten? Verkligheten är visserligen en synnerligen subjektiv sanning, men det går oftast att skilja på den sceniska verkligheten i förhållande till den faktiska verkligheten i teaterlokalen eller den verklighet som publiken och skådespelarna till vardags lever i.

Jag började med att helt rasera fjärde väggen och använda hela det faktiska rummet som spelyta, dvs. jag plockade impulser från publiken och lät Charlotta ha exakt samma upplevelse av rummet som Petra. Det faktiska teaterrummet var Charlottas arbetsrum, inklusive publik. Så småningom började jag plocka bort rollen. Jag försökte reducera Charlottas ”påhittade” förhållningssätt till ett absolut minimum. Jag drog experimentet till sin spets under ett genomdrag i sista repetitionsveckan; jag tog bort all handling, alla förutsättningar som hade med Charlotta att göra och lät Petra förhålla sig till det som hände i rummet och till texten som sig själv. Det fungerade inte. Att öppna upp det sceniska rummet mot publiken fungerade, men inte att ta bort rollen. Jag hade inget att hålla mig i, inget konkret att arbeta med, och min enda uppgift blev att processa fram känslor. Jag hade inte verktyg till att bara vara i texten och rummet, utan var tvungen att producera något som födde texten och gjorde situationen levande. Den enda impulsen jag hade kvar var den starka emotionen. Petra som blir överväldigad av en känsla på riktigt.

Experimentet fick mig att inse att vår föreställnings överenskommelse med publiken byggde på illusionen och fiktionen. Trots pjäsens drömspelsnatur. Så som vi jobbade med materialet handlade det om att skapa någon form av begripligt sammanhang, en begriplig handling, en något så när realistisk utgångspunkt, för att sedan låta handlingen och situationen falla sönder. Vi berättade en saga där påhittade människor befann sig i påhittade situationer och var med om påhittade saker. Hur verklighetsbaserad pjäsen än var så var sagan överenskommelsen. Således måste jag som skådespelare skapa någon form av illusion; jag måste låtsas att jag är någon i en viss situation för att få texten att leva. Jag måste presentera en fiktiv människa och ett fiktivt rum för publiken. Texten var i det här fallet inte ett tillräckligt starkt medium för att jag helt skulle kunna plocka bort handlingen och rollen.

Konstnärligt medium

Med ens insåg jag att en av de stora skillnaderna mellan musikalisk och dramatisk gestaltning har med materialets realistiska eller ickerealistiska natur att göra. Med realism menar jag här allt det vi använder i det sceniska berättandet som liknar vår vardag. Musik är till sin natur inte realistiskt; tonerna och det att sjunga eller spela ett instrument skiljer sig från vårt normala sätt att kommunicera. Teaterns material är till sin natur mycket mer realistiskt; ord och det att tala liknar vårt vardagliga sätt att kommunicera. Jag tror att det är därför jag upplever musikalisk kommunikation som rakare – jag behöver inte ta omvägen via fiktionen eller illusionen för att kommunicera konstnärligt med min publik. Mitt material, musiken och instrumentet, är tillräckligt som konstnärligt medium. För det första krävs det en viss fysisk och teknisk mobilisering för att överhuvudtaget kunna sjunga eller hantera ett instrument. Det är omöjligt att spela flöjt eller sjunga Wagner om jag ligger kraftlös i en hög på golvet. Men det är möjligt att viska fram ord. Bara instrumentet höjer alltså musikern över sitt privata jag. För det andra är tonerna något som kommunicerar på en nivå ”högre” än den vardagliga. Orden å sin sida, kan vara skådespelarens privata kommunikation. Kort sagt: det finns en skillnad mellan musikens och textens förmåga att likna vardaglig kommunikation. Musiken distanserar materialet från utövarens privata jag på ett sätt som text generellt sett inte förmår. Musiken innehåller i sig filter av förhöjning och form för kommunikationen att färdas genom.

När man sysslar med scenisk gestaltning måste man använda sig av någon form av konstnärligt medium. Annars blir det bara människor som är sina privata jag inför publik. Ointressant som konst betraktat. En musiker har musiken och instrumentet, en dansare har den formaliserade rörelsen och ofta musik, en skådespelare har orden, talet och ett kroppsspråk som liknar ett ”normalt” kroppsspråk. Som skådespelare riskerar du ständigt att hamna i den privata fällan eftersom texten och ditt instrument i sig sällan är ett tillräckligt starkt konstnärligt medium. På film går det att vara privat som skådespelare eftersom filmen, hela produktionen, är ett så starkt medium med mängder av filter för kommunikationen att färdas igenom innan den når publiken. På scenen krävs något mer och ofta är detta något mer fiktionen, dvs. rollen, intrigen, situationen, relationen, illusionen. Fiktionen är det konstnärliga mediet som kommunikationen färdas igenom och att upprätthålla fiktionen blir en del av mitt arbete som skådespelare.

Vad som gäller för all scenkonst är att sändaren är en människa och mottagaren är en annan människa som befinner sig i samma rum och som kommunicerar med varandra i realtid. Ofta ser man det som att det är upphovsmannen eller -kvinnan som är sändaren, dvs. författaren, regissören, koreografen eller kompositören, och att skådespelaren, musikern eller dansaren är en del av mediet som kommunikationen färdas igenom innan den når mottagaren, dvs. publiken. Jag menar dock att i det faktiska nuet, i ögonblicket när det blir scenkonst av det hela, är det skådespelaren, musikern och dansaren som är sändaren. Det man kommunicerar är i och för sig ofta ett resultat av att man har studerat och arbetat med någon annans material, men för att det ska bli levande scenkonst av det måste man ha gjort det materialet så mycket till sitt eget att det i stunden *är* jag som skådespelare som är avsändare. Startpunkten för impulsen att kommunicera något måste bo i mig. Jag som människa måste ha impulsen i mig. I scenkonstögonblicket är det som händer i det faktiska rummet och mellan de människor som finns i det allt. Situationen är levande och sårbar och både jag och publiken har makt att påverka den, men jag som sändare har odiskutabelt övertaget. Detta måste jag förvalta. Jag måste stå över mitt privata jag och leda situationen. Och det jag sänder måste färdas genom någon form av medium innan det når mottagaren för att det ska bli konst av det. För att jag som skådespelare ska kunna förhålla mig till materialet och situationen på samma sätt som en musiker gör, dvs. utan fiktionen och illusionen som överenskommelse, måste texten ha en väldigt stark egen identitet. Den måste kunna stå för sig själv och helst ha en

ickerealistisk form. Bundet material, som Shakespeare, höjer sig över den vardagliga kommunikationen och mitt privata jag genom sin starka form – man talar normalt sett inte på vers. För att hantera en Shakespearetext måste jag investera energi och använda ett uttryck, en kropp och en röst, som inte är vardagligt. Dessutom innehåller bundet material ofta information och handling som berättas genom formen. Man närmar sig ett förhållande mellan form och innehåll som liknar musikens, där form och innehåll ibland inte går att skilja åt. Detta gör texten till ett tillräckligt starkt ickerealistiskt filter som jag som skådespelare kan filtrera mig själv igenom. Texten räcker som konstnärligt medium. Jag behöver inte hitta på något vid sidan av texten. Materialet och dess formmässiga och instrumentella krav tar med mig och det jag vill kommunicera utanför mig själv.

Det ickerealistiska är dock mindre uppenbart i obundna texter och ofta krävs något ytterligare konstnärligt medium för att få materialet att lyfta från det vardagliga. Ett alternativ till fiktionen och illusionen är att jobba med ett starkt sceniskt koncept. Scenografi, kostym, ljud- och ljusbild, formaliserad rörelse, koreografi eller andra ickerealistiska fysiska handlingar är allt en del av ett sådant koncept. Konceptet utgör det konstnärliga mediet som kommunikationen färdas igenom. Ju starkare koncept, desto personligare och rakare kan jag som skådespelare vara i min intention. Det är formen, konceptet, som gör konst av orden, mitt uppdrag som skådespelare är att utföra det och fylla det med mänsklighet. Precis som musikern.

Om varken materialet eller formen har förmåga att skilja mig från mitt privata jag inför publiken, måste som sagt fiktionen och illusionen utgöra det konstnärliga mediet. Det är illusionens roll. Om vi alla i teaterrummet är överens om att det som utspelar sig är på låtsas så har vi konstruerat ett filter att kommunicera genom. Vi kan hantera materialet och tillsammans upptäcka det. Tack vare leken, illusionen och fiktionen kan vi med materialet säga något specifikt om livet. Vi har skapat ett rum för konstnärlig kommunikation. Det är min uppgift som skådespelare att skapa den illusionen genom att upprätta sceniska relationer och situationer, skapa en handling och människor som endast finns till på scenen. Jag kan inte bara vara mig själv – jag måste anpassa min världsbild och mitt förhållningssätt så att illusionen blir trovärdig.

I fallet med Charlotta och *The perfect kiss* blev jag tvungen att ha en karaktär att jobba med. Relationerna, situationerna och hennes handlingsbågar var för konstruerade för att ge mig näring. Inför genrepet hade jag skapat två karaktärer, eller snarare förhållningssätt, som gav mig energi och impulser att möta Charlottas situation och text med. Jag låtsades å ena sidan att jag var djävulen, och å andra sidan att jag var en människa som bara längtade efter en sak: kärleken. Mördaren och poeten, Shepard och Den okände. Charlotta. Banalt kanske, men det fungerade. Förhållningssätten var något att hålla sig i, det skapade en kärna i gestaltningen, det gav mig lite spelutrymme och det blev lustfyllt. Det krävdes att jag lekte att jag var någon annan.

Min oförmåga att helt förutsättningslöst bara vara i texten och i situationen låg dock kvar och skavde hela spelperioden. Jag blev beroende av att ha arbetat upp en hög energinivå före min entré vilket gjorde att jag lätt spände mig och uttrycket tenderade att bli forcerat. Det fanns inget utrymme för att ta ett steg tillbaka och lyssna, jag producerade allt själv. Undantaget var den sista delen av pjäsen, den som utspelar sig på "The Battlefield". Här skrev Charlotta in sig själv i historien och i rollen som Florence Nightingale blev hon en del av situationen och agerade i relation till Birger Cervieng. Så fort jag fick ett objekt för mitt handlande och min text, i det här fallet Mattias Nordkvist som gjorde Birger, så kunde jag släppa allt och bara vara i situationen och med Mattias. Texten levde i relationen.

Jag trillade också ofta ner i producera-känslor-hålet, där emotionen är den enda livlinan. Ohållbart i längden. Det suger musten ur en och till slut blir man bara tom.

Inför ett par föreställningar fick jag en ny tanke eller gjorde en ny upptäckt om vem Charlotta kanske var och om vad det som hände på scenen betydde för henne. Under dessa föreställningar behövde jag inte jobba för impulserna, de kom och jag kunde spänna av och låta materialet ta mig med. Dessa två-tre föreställningar svängde det om. De levde i nuet av sig självt. Övriga föreställningar fungerade, jag gjorde det jag var tvungen att göra för att hålla farten, riktningen och tempot uppe, men de tenderade alla att ha något konstruerat över sig. De var inte helt organiska.

Teater är fysik

För drygt ett år sedan var jag och Jakob, som är dirigent, och hälsade på vänner i Italien. Hon är också dirigent och han fysikfilosof. Vi hamnade in i den klassiska diskussionen om vad för ljud eller oljud som kan kallas musik och vad som inte kan kallas musik. Hon menade att ljuden måste vara organiserade på ett organiskt, ”naturligt” sätt för att det ska kunna kallas musik. Hon tog sonatformen som ett exempel på en sådan organisation. Tonerna och deras förhållande till varandra med dissonanser och harmonier följer på varandra enligt en form av naturlag, ansåg hon. Vissa former av atonal konstmusik som bryter mot dessa harmoniska lagar om spänning och avspänning, tyckte hon inte kunde kallas musik. Seriell musik är exempel på sådan musik. Man ordnar tonerna enligt en på förhand bestämd serie. Resultatet blir ofta ”blipp-bloppigt” och upplevs oorganiskt, det bryter mot övertonsseriens naturliga förutsättningar, och hon ställde sig tveksam till att kalla det för musik. Både jag och Jakob protesterade. Att bryta det organiska flödet kan vara själva poängen, det medel man använder för att uttrycka det man vill uttrycka. Jag funderade vidare och kom fram till, inspirerad av fysikern i sammanhanget, att musik faktiskt inte är något annat än fysik. Ljudvågor i luften som träffar min kropp. Vågor som har en mänsklig avsändare och en mänsklig mottagare och som sätts i rörelse med uppsåtet att skapa musik. Organiskt eller inte.

När jag tänkte ett steg till insåg jag att samma definition kan användas på all scenkonst. Med min kropp, min röst och eventuellt med hjälp av ett instrument sätter jag luften i rörelse så att vågorna träffar en annan kropp. Poängen är att vi är två människor i ett rum som samtidigt och tillsammans upplever och förhåller oss till samma luftvågor, en som avsändare och en som mottagare. Man skulle kunna dela upp den fysiska upplevelsen i två moment: Dels handlar det om luftvågor som jag alstrar med i huvudsak min röst, men också med min kropp. Dels handlar det om att jag förändrar rummets konstitution med hjälp av min kropps placering och rörelse. Rummets konstitution är också det en fysisk upplevelse – den påverkar hur luftvågorna rör sig i rummet. Ju mer rikt på övertoner ljudet är, ju fler frekvenser som finns i ljudet, desto starkare upplevs det av mottagaren. Det träffar mottagaren på fler punkter. Ju mer jag använder min kropps rörelse i rummet och rummets konstitution som ett sätt att kommunicera med min publik, desto starkare, och mer fysiskt påtaglig, blir upplevelsen för mottagaren.

Det är fysiken som är skillnaden mellan scenkonst och annan konst som exempelvis bildkonst och litteratur. Genom en bild eller en text träffar informationen medvetandet, men det handlar inte om någon faktisk fysisk upplevelse. Mottagarens erfarenheter kan i och för sig göra att informationen upplevs som fysisk, men här handlar det om hjärnans makt över kroppen, inte om faktisk fysisk beröring.

Jag har sett föreställningar där man iscensätter språkdramatiska texter genom att använda ett starkt bildberättande och helt enkelt bara säga texten i den bilden. Ibland säger man texten på ett visst sätt: väldigt fort, utstuderat naivt, väldigt starkt osv. – utan att impulsen kommer från materialet. Man lägger olika visuella och formmässiga koncept på varandra men man utnyttjar inte textens fysik. Informationen är i huvudsak visuell och intellektuell, det finns väldigt lite av fysiskt sensation i upplevelsen. Det blir *litteratur i en tredimensionell bild* istället för scenkonst, om man hårdrar det. På samma sätt riskerar även traditionellt realistisk/naturalistisk teater där skådespelaren jobbar med psykologisk förståelse av rollen att bli ofysisk. Hittar man inget fysiskt uttryck för sin analys eller utnyttjar rummet och upplevelsen av den faktiska tiden i sitt agerande kan det vara svårt att nå sin publik. Teater är fysik, tid och rum.

Att göra ett material fysiskt innebär inte att man ska hålla på att röra på sig hela tiden. Utan en medvetenhet om textens linjer och form kopplat till den fysiska impulsen kan man gå sönder eller gestikulera bort en text. ”Stå still och tala tydligt!” säger Birgitta Vallgård, och det ligger mycket i det. Shakespeare ger rådet att inte såga med händerna i luften (*Hamlet*, akt III:2). Texten innehåller långa linjer och man riskerar att tappa bort riktningen och dynamiken om man travar fram och tillbaka eller hela tiden ackompanjerar texten med armar och fötter. Man måste hålla emot genom att stå still alternativt röra sig långsamt i stora scenerier för att spänningsförhållandet som linjerna i texten skapar inte ska fladdra bort.

På musikhögskolan utbildade jag mig till rytmikpedagog. Rytmikämnet uppstod när man insåg vikten av att ta ut de fysiska impulser som musik ger i musikundervisningen. Har man fått en fysisk upplevelse av exempelvis förhållandet mellan fjärdedelar och åttondelar, finns kunskapen lagrad inte bara i hjärnan utan även i musklerna. Som rytmikpedagog-student jobbade jag mycket med musikalisk form och analys genom rörelse. Jag analyserade ett stycke genom att ge det en rumslig och kroppslig form och på samma sätt jobbade jag med texten när jag tog mina första steg som skådespelare. Jag la ut texten på scengolvet. Cirklar, åttor, linjer och mycket diagonaler. Ner på golvet och resa sig upp. Vända sig bort, ”fronta”, gå ifrån, närma sig. Röra sig symmetriskt eller osymmetriskt, balans eller obalans i rummet. Jag var förtrogen med Stanislavskij, men var absolut beroende av placeringen och rörelsen i rummet för att veta var jag var och vad jag ville. Ganska snart erfor jag problemet med att ständigt vara i rörelse med texten. Rörelsen stjal fokus, energi och spänning. Att följa de fysiska impulserna är bra som pedagogisk metod för att strukturera och analysera texten, men det sceniska resultatet är inte alltid förtjänt av all rörelse. Det visuella ställer sig i vägen för det auditiva. Så småningom lärde jag mig att rensa i de fysiska impulserna och till och med att sitta helt still. Den fysiska förnimmelsen av texten och dess form är dock ett väldigt användbart redskap som skådespelare, och jag anade att detta skulle komma att bli viktigt i mitt arbete med Jelinek.

Som scenkonstnär har man alltså möjligheten att faktiskt rent fysiskt beröra sin publik med sitt material. Jag kan göra texten till en fysisk upplevelse. Det är min övertygelse att förståelsen för materialet mångdubblas om jag gör kommunikationen fysisk.

Jelinek som dramatiker räknas till den s.k. postdramatiska teatern om vilken Hans-Thies Lehmann (2006, s. 145) påstår följande:

”In postdramatic theatre, breath, rhythm and the present actuality of the body’s visceral presence take precedence over the logos.”

Eftersom Jelineks språkdramatik fungerar som bäst när man låter sig sköljas över av ordkaskaderna, utan att nödvändigtvis förstå allt, blev detta en av utgångspunkterna för mitt magisterarbete. Teater är fysik.

Uppgiften / Frågeställningen

Min uppgift är att undersöka skådespelarens arbete när hon jobbar med material där det inte finns någon fiktiv situation, någon roll, någon relation eller någon intrig – texten är allt. Textens innehåll och innebörd är allt; orden, ljuden, meningarna, bilderna är allt. Min uppgift är att hitta fokuseringspunkter som inte har med rollens mål och vilja att göra.

Det yttersta målet med mitt arbete är att levandegöra Jelineks text. Att få publiken att höra och uppleva texten. Målet med mitt arbete är alltså inte att tolka texten. Min enda föresats är att levandegöra texten. I och med detta förhållningssätt kommer jag också att undersöka vilken betydelse skådespelarens arbete med att levandegöra en text har för tolkningen av densamma.

Perspektiv

Det är viktigt att poängtera att mitt perspektiv är sändarens, eller utförarens. Det är arbetet sett ur skådespelarens perspektiv som jag undersöker och diskuterar. Jag har undersökt *skådespelarens fokuseringspunkter och metodiska tillvägagångssätt* under repetitionsprocessen och under föreställning – inte tolkningen, berättelsen eller upplevelsen sedda ur mottagarens, eller åskådarens, perspektiv. Det enda som har intresserat mig av mottagarens perspektiv är huruvida publiken har uppfattat texten. Detta för att kunna bilda mig en uppfattning om huruvida mitt sätt att arbeta med texten fungerar.

Alla mina resonemang i detta material förs ur utförarens perspektiv. När jag exempelvis talar om att låtsas att man är någon annan, handlar det *inte* i första hand om huruvida publiken uppfattar det som att jag är någon annan än mig själv, utan om jag som skådespelare tänker att jag är någon annan än mig själv. När jag skriver ”jag” eller ”man” är det alltid skådespelarperspektivet jag menar, såvida det inte tydligt framgår att perspektivet är ett annat.

Det bör också påpekas att de resonemang jag för och de slutsatser jag drar alla har mitt personliga perspektiv och mina subjektiva upplevelser som utgångspunkt och referensram. Jag kommer att styrka en del resonemang med referenslitteratur, men startpunkten för diskussionen är alltid min egen upplevelse. I citatet nedan från Högskoleverkets utvärdering av de sceniska högskoleutbildningarna i Sverige talas det om att konsten och den kreativa idén alltid är subjektiv i sin utgångspunkt. Risken med detta subjektiva perspektiv är givetvis att jag kommer att slå in en del dörrar som har varit stängda för mig men öppna för många andra. Genom att använda mig själv snarare än traditionen som utgångspunkt, är min förhoppning dock att de dörrar jag verkligen öppnar upp kommer att vara fler än de som jag i blindo slår in. Bara det att jag är skådespelare och skriver om teaterkonstens utveckling ur ett skådespelarperspektiv har ett värde. Att jag dessutom är kvinna och skådespelare motiverar ytterligare det subjektiva perspektivet.

Syfte

Mitt syfte är att utveckla teaterkonsten. Det räcker inte med nya ämnen, nya texter, nya regigrepp och nya former – skådespelarens arbete, roll och förhållningssätt till texten, till scenisk kommunikation, till sin egen konstnärsroll, till teatern och till konsten i stort måste också utvecklas, kanske till och med förändras.

Bedömargruppen i Högskoleverkets utvärdering av de sceniska utbildningarna i Sverige inleder sin rapport (2007, s. 25) med att reflektera kring konst och konstutbildning på högskolenivå. Där skriver de bl.a. :

”Går det överhuvudtaget att utbilda en konstnär? Kan man svara på den frågan annat med än en ny fråga: Vad är konst? Vi vet att den inte är mätbar enligt förnuftsfilosoferna. Vi vet att ’konst’ är något odefinierbart, i motsats till begreppet ’kultur’. Där kulturen bygger på tradition, social samvaro och konkret historisk samverkan, är konsten, den kreativa idén alltid subjektiv i sin utgångspunkt. Dessutom i ständigt rörelse, förändring, abstrakt i sitt innersta väsen.... Kulturen beskriver, konsten kommenterar. Kulturen drar ofta upp gränser medan konsten överskrider dem. Kulturens form är ofta realistisk medan konsten söker sina uttryck via symboler, associationer och metaforer.”

Jag vill att svensk teater ska handla mer om konst och mindre om kultur. Då måste skådespelarens hantverk och synen på skådespelarens hantverk utvecklas. Jag måste skaffa mig verktyg till att jobba med det abstrakta, med symboler, associationer och metaforer. Med det som rör sig utanför vår vanliga uppfattning av tiden och rummet.

Teaterkonsten har en konserverande sida som hänger ihop med realismen. Det att skapa en illusion av en tid och ett rum och göra avbilder av människor, innebär att man återskapar och befäster det som redan är känt. Man tenderar att beskriva istället för att kommentera. Detta, tror jag, är i sin tur en av de viktigaste orsakerna till att teaterkonstens material och uttryck är så ickeradikalt och ojämnt. Hans-Thies Lehmann (2006, s. 36) diskuterar teaterns svårighet med abstrakta uttryck som en följd av det inbyggt realistiska i teaterkonstens uttryck:

”In the face of stage ’action’ and the presence of human performers, however, the insight into the reality and legitimation of the abstract is obviously more difficult. In theatre, the reference to ’real’ human behavior seems too direct.”

Till detta kan läggas det som jag tidigare har varit inne på: ord och det att tala liknar vårt vardagliga sätt att kommunicera. Den postdramatiska teatern söker sig bort från realismen, bort från fiktionen, bort från illusionen, bort från imitationen. Den vill *referera* till verkligheten istället för att representera den. Ginka Steinwachs talar om ”theatre as an oralic institution” och om ”the scenic reality as a heightened poetic-sensual reality of language” (Lehmann 2006, s. 18). Jelinek säger som sagt att ”skådespelarna är talet, de talar inte”. Det är alltså inte längre avbilden av den flerdimensionella människan i relation och situation som är kärnan i det sceniska uttrycket. Den postdramatiska teatern söker efter andra sceniska uttryck för olika aspekter av mänskligt liv som kan tala om hur det verkligen är att leva i dessa tider; en teater och tid som inte är överblickbar, en teater och tid fylld med så mycket information att den med en gång inte går att ta in. Ett simultant multiperspektiv ersätter realismens

linjära/successiva (Lehmann 2006, s. 11-16) Teaterns låsning vid det realistiskt speglade uttrycket får som sagt konsekvenser även för jämställdheten på scenen eftersom den värld som realismen speglar är en icke jämställd värld. Elaine Aston (1999, s.104) talar om detta:

”The feminist attack stems from a perception of realism as a conservative dramatic form, reflecting, reproducing and reinforcing dominant ideology”.

Min egen frustration över teaterns icke-radikalitet, dess oförmåga att vara gränsöverskridande, dess skräck för det abstrakta och associativa, och det faktum att jag som skådespelare blir låst i mitt konstnärliga uttryck av att jag är kvinna, är stor.

Som musiker har det ingen betydelse huruvida du är man eller kvinna, hur gammal du är eller vilken etnisk bakgrund du har. Det handlar om att spela bra. Provspelningar till orkestertjänster sker bakom skärm. På samma sätt vill jag som skådespelare kunna närma mig och levandegöra ett material utan att behöva ta hänsyn till huruvida jag är man eller kvinna, om jag är ung eller gammal eller vilken hudfärg jag har. Jag vill som skådespelare kunna vara en människa och konstnär som med gränslösa medel hanterat varat och dess skenbarhet. Varat och skenet.

Varat och skenet

Förarbetet

Jag började mitt arbete med det som skulle komma att bli föreställningen *Varat & skenet (Döden, Döden, Döden...)* med att gå in i rollen som dramaturg och regissör. Som dramaturg och regissör hade jag som uppgift att hitta ett utmanande, inspirerande och förbaskat bra material åt skådespelaren Petra. Jag var från början noga med att skilja på rollerna för att kunna ringa in vad i arbetet som var skådespelarens arbete. Det är ju om det som min frågeställning handlar. Personligen tyckte jag dock att det var väldigt roligt och inspirerande att få agera både dramaturg och regissör. Det var en del av poängen att få arbeta helt och hållet själv från ruta ett. Det skulle också visa sig att detta att ge mig själv olika roller ledde till att jag blev tvungen att börja formulera mig konstnärligt ur olika perspektiv. Vad innebär ett konstnärskap? När är skådespelaren hantverkare och när är skådespelaren konstnär?

Men tillbaka till arbetet som dramaturg och regissör: Första uppgiften blev att plöja igenom teaterhögskolans biblioteks samlade material av Elfriede Jelinek. Jag läste även en del Shakespeare eftersom jag på ett tidigt stadium hade en idé om att blanda texter av Jelinek och Shakespeare. Men det fanns så mycket fantastiskt bra material av Jelinek att jag beslutade att enbart arbeta med hennes texter. Jag fastnade så småningom för två pjäser: *Bambiland* och *Prinsessdramer*. *Prinsessdramer* är i sin tur sammansatt av fem pjäser, eller texter, som är betitlade *Döden och flickan I-V*.

I mitt arbete med att välja ut och komponera ihop materialet till föreställningen hade jag inga ramar. Jag valde ut de texter som jag spontant fastnade för, utan att tänka på tematik och form. När jag sedan började bearbeta texterna tillät jag mig allt. Jag klippte och klistrade och pusslade ihop bitarna på fri association. Det kunde vara så löst som att ett ord som förekom i slutet av en text och återkom i början av nästa text.

Det var som att komponera ihop ett konsertprogram, eller som att improvisera fritt med ett givet material. Väldigt lustfyllt, väldigt bejakande. Inget rätt och fel, inget bra eller dåligt, inget logiskt eller ologiskt. Jag bara gjorde och var min egen känsla trogen. Hela tiden hade jag berättelsen om killen i Wien som satte upp *Bambiland* i huvudet. Han strök allt i texten som handlade om kriget i Irak, vilket innebar ca 90% av texten. Slutresultatet blev att han framförde resterande 10% av texten hållandes blod över sig. Elfriede tyckte det var jättebra.

”(Jag vet inte jag vet inte. Sätt såna där avsnörda strumpkalotter på huvudena, som min pappa alltid brukade ha på sig tillsammans med sina gamla arbetsrockar när han byggde vårt hus. Jag har aldrig sett nåt fulare. Jag vet inte vilket straff för vilket brott som skulle krävas för att ni skulle tvingas sätta på er nåt så fult. Klippa av en strumpa, knyta ihop den upptill så att det blir kvar en sorts tofs, och sen sätta den på huvudet. Det är allt.)

(Tack till Aischylos och ”Perserna” översatt av Oskar Werner. Ni får gärna också ta en nypa Nietzsche. Resten är inte heller mitt. Det kommer från dåliga föräldrar. Det kommer från medierna.)”

– scenanvisningarna till *Bambiland*

Det finns en skillnad i sättet att förhålla sig till materialet om man jämför den anglosaxiska teatervärlden med den tyskspråkiga. Arvet från "the well-made play", ursprungligen Scribes "la pièce bien faite", genomsyrar den anglosaxiska traditionen – välkomponerad dramatik med en noggrant uppbyggd intrig och genomgående karaktärer (Styan 1981, s. 4).

Dramatikerns uppgift är att serva teatern och teaterns uppgift är att iscensätta dramatikers verk. Texterna är skådespelarvänliga, ibland nästan förföriskt skådespelarvänliga enligt min mening. Den anglosaxiska traditionen är också den psykologiska realismens hemmahamn. Svensk teater är starkt influerad av den anglosaxiska traditionen.

Dramatiken i den tyskspråkiga traditionen fungerar istället som ett motstånd till teatern. Man är mer influerad av en performance-tradition och jobbar med den kreativa konflikten som uppstår i motsättningen mellan texten och iscensättningen. Det är inte litteraturens uppgift att vara spelvänlig, det är litteraturens uppgift att vara bra litteratur som påstår något som teatern, dvs. regissör och skådespelare, kan jobba med. Det är dramatikers uppgift att skriva bra litteratur och teaterns uppgift att skapa bra teater. Dramatikern ger uppdraget till regissör och skådespelare att kärleksfullt ändra, stryka, göra om osv. i texten. Man har alltså inget absolut förhållande till verket – "Gör vad ni vill!" säger Elfriede (Lindman 2006).

Självporträtt

"Gör vad ni vill!" – det gav mig inspiration och mod. Det är en del av poängen att jag lyssnar till mig själv och på allvar diskuterar *min* fråga!

Under sommaren hade jag besökt Skagenmuséet och tagit starkt intryck av den tillfälliga utställningen "Konstnärspår kring sekelskiftet". Utställningen hade ett tydligt genusperspektiv och jag slogs av att de kvinnliga konstnärernas kamp med bilden av sig själva som kvinnor så mycket liknade min egen. Jag vet inte om dagens kvinnliga bildkonstnärer har samma identitetsproblem som de vid sekelskiftet, men dagens skådespelerskor har det definitivt. "I min konst, i min ateljé är det fullständigt ointressant om jag är man eller kvinna, eller hund" har Nina Bondesson sagt och det vittnar om en större frihet hos bildkonstnärinnor än hos skådespelerskor. Problemet som skådespelerska är att du så sällan helt själv kan bestämma hur du vill bli avbildad. Avundsjukt tittade jag på Sigrid Hjerténs och Oda Kroghs målningar där de väldigt medvetet hade placerat in sig själva som subjektet som betraktaren identifierar sig med. Rak blick, konventionsbrytande kläder och situationer, experimenterande med könsroller osv. Detta i kontrast till Carl Larssons och Anders Zorns bilder av kvinnan, hemmet och familjen som så starkt har påverkat vår bild av familjelivet och kvinnans plats, uppgift och utseende.

Bildens makt är stor och jag kände att likt Hjertén och Krogh ville jag arbeta med bilden av kvinnan i konsten även på scenen. Jag ville arbeta som en bildkonstnär som bestämmer sitt eget tema eller motiv och själv förverkligar sitt konstverk. Jag ville också skapa djup och dynamik genom att utnyttja scenens alla dimensioner och på så sätt nå längre än det enskilda ämnet och den tvådimensionella bilden. För det behövde jag en text som gjorde bilden flerdimensionell och, vilket var viktigt för mig, fysiskt påtaglig. Elfriede Jelineks texter gav mig den möjligheten.

På samma sätt som Hjertén och Krogh ständigt återkom till självporträttet, är Elfriede Jelineks texter självporträtt. Det är alltid hennes egen röst som talar i hennes dramatik. Hon bryr sig inte om att vara någon annan eller att se världen ur ett annat perspektiv än sitt eget. En egocentricitet som jag tycker är väldigt uppfriskande. Det att sätta det egna jaget i centrum och blint lita på att "botten i mig är botten i andra" (Ekelöf, "Jag tror" ur *Färjesång*) tycks alltid ha varit självklart för män inom konsten, medan kvinnor hela tiden tenderar att problematisera den egna blicken och rollen som kvinna, och förhåller sig medvetna och

anpassningsbara till de olika perspektiven. Skådespelare reflekterar i allmänhet väldigt lite över sitt eget konstnärskap och dess teman, och i synnerhet skådespelerskor upplever jag är rädda för att ta sin egen subjektiva problematik på allvar och använda den i sitt konstnärskap. När allt kommer omkring: kan man någonsin göra något som konstnär som inte är ens egen avbild? Är det inte så att man hela tiden är sitt eget material? Det kanske till och med är ett berättaransvar att verkligen lyssna till sin egen röst? Det kanske är ett berättaransvar att inte försöka vara någon annan än sig själv? Jag bestämde mig för att min föreställning gärna fick bli ett självporträtt. Jag skulle arbeta helt själv och hela tiden ha min egen blick som utgångspunkt. Jag kände att det var det min plikt att lita på att ur min röst föds andras röster.

Så småningom hade jag fått ihop ett manus som jag gillade och hade en bra känsla för. När jag tittade på texterna som jag hade valt ut såg jag att de alla handlade om identitet. De handlade om identitet formad bortom den manliga blicken och hur den identiteten sedan reagerar på patriarkala maktstrukturer och övergreppen som sker i patriarkatets framfart. Teman som återkom var Gud, kriget, medierna och frustrationen över att hela tiden bekräfta den yttre bilden av Kvinnan som blir till genom Mannen. En tvådelad form började också bli tydlig. Å ena sidan de självreflekterande Prinsessdrame-texterna och å andra sidan de utåtriktade Bambiland-texterna. De presenterades och utvecklades med tydlig särart, nådde sedan en kris, för att slutligen flyta ihop i tematiken och uttrycket.

Nästa steg var att skapa ett bildmässigt koncept för texten. Ett rum och en kostym. Jag ville ha ett ickerealistiskt rum där det gick att jobba med symboler och bildliga associationer. Vad det skulle berätta och vilken stil det skulle ha visste jag inte. Tanken på en sagoinfluerad värld låg nära till hands genom Prinsessdramerna, men jag var rädd för att det skulle bli för "flickigt". Det här var en av punkterna där jag insåg att jag behövde hjälp – både idémässigt och praktiskt. Jag vände mig till K3 (Konst, kultur och kommunikation på Malmö högskola) och fick kontakt med en scenografiintresserad student vid namn Olle Axén som verkade öppen för att experimentera. Han fick manus, jag berättade lite om tematiken och mina bildmässiga ambitioner, poängterade att hela projektet var ett experiment, att jag ville att han skulle tänka och associera fritt och så fick det bli vad det blev. Experimentet var viktigare än resultatet. Olle läste manus, fattade ingenting, och sa: "Kubism". Jag gillade tanken och med det satte jag mig och manuset på bussen till Berlin.

Berlin

Skådespelaren: Självförtroende, jämlikhet, distans, gränslöshet

Jag åkte till Berlin för att få inspiration och för att få vara ifred och rensa systemet från det invanda och förväntade.

Jag började med ett besök på Schaubühne. De spelade *Måsen* och eftersom jag är löjligt förtjust i Tjechov hade jag skyhöga förväntningar. När jag lämnade teatern var det som om någon äntligen hade dragit bort sängomhänget. Det var ju så man spelade teater!

Jag fortsatte på Volksbühne och såg Castorf krama musten ur Tennessee Williams *Linje lusta* och Wagners *Meistersingern*. Långt bortom allt vad god smak heter och helt strålande.

Den fjärde kvällen hade jag inget bättre för mig så dreglande jag såg *Måsen* en gång till. Varje sekund var intressant.

Det slog mig dock att något var fel med Nina i fjärde akten. Jag har aldrig begripit mig på den där undergångshistorien. Komma in där och spela galen och förlorad bara för att Konstantin ska få en anledning att ta livet av sig. Så kan väl inte Tjechov ha menat det?

Vad var det då som gjorde det så bra? För det första spelade skådespelarna med ett självförtroende som jag aldrig har sett på en svensk scen. Med självklarhet utstrålade de att konst är viktigt, teater är viktigt och skådespelaryrket är viktigt. Det är på allvar och det kostar skjortan. Samtidigt ägde de distans och humor. Konstnären bakom rollen ser på rollen, på materialet, på sig själv, på publiken, på situationen och på livet med distans, humor och med kompromisslös angelägenhet. Den svarta humorn var slående. Skådespelarna tycktes ha fullkomlig kontroll på vad de sysslade med och varför. Analysen verkade sitta i ryggraden. De utstrålade tvärsäkerhet över vad som var deras uppgift, vad de måste berätta och hur det måste berättas. De kom aldrig in och letade efter känslan, de kom in och spelade berättelsen. Därför behövde de inte slösa energi på personliga neuroser och egoistiskt skådespeleri. De bjöd helt och hållet på sig själva och fläkte ut sina jag. Ingenting var på låtsas. Konstnärer ut i fingerspetsarna. Konstnärer som fullkomligt behärskar materialet och sitt instrument. Därför kunde de vara fräcka och spela med lätthet. Så länge som varje berättande moment satt där det skulle så kunde de hitta på vad som helst. Det blev rent och enkelt. Jämlikt. Och väldigt sextigt.

För det andra var skådespelerskorna så totalt befriade från det upphöjt behagfulla. De försökte aldrig vara till lags, var aldrig söta eller charmiga. Det sårbara och neurotiska idealet fanns överhuvudtaget inte. Ingen ambivalens så långt ögat nådde. De var aldrig offer – vare sig i rollen eller som skådespelerskor. De sprang runt i högklackat, hade sällan BH, bröstvårtor och trosor överallt, visade massor av hud – och de fullkomligt ägde situationen. De var hänsynslösa mot sin kostym och sina kroppar, fokus var alltid någon annanstans, utanför dem själva och kropparna. Det var som om de sa till mig att ”Jag skiter väl i vad jag har för kläder på mig – jag spelar bättre än min kostym”. Befriande. Det distanserade förhållandet till kostymen och kroppen var något som slog mig som en tydlig skillnad jämfört med psykologiskt realistiskt skådespeleri. Här var kostymen och skådespelarens arbete två olika berättelser. Skådespelaren identifierade sig inte med sin kostym. Kostymen var bara en yttre bild – inte en del av rollens personlighet. Likaså med kroppen. Kroppen fanns till för berättelsen och pryddhet eller personliga gränsdragningar vad gäller den egna kroppen tycktes inte existera. Det slog mig också att kvinnorna existerade på samma villkor som männen. Drivkrafterna och uppgifterna var lika starka och viktiga – de tog alla lika stor plats. Till skillnad från många svenska manliga skådespelare verkade männen här inte ha några problem med att vara i statusmässigt underläge i förhållande till en kvinna på scen. Alla var självklart subjekt, samtidigt som mask och kostym kunde berätta en historia om objektifierade kvinnor och machokultur.

För det tredje drog skådespelarna hela tiden allting till sin yttersta spets. Vad de än gjorde så försökte de hela tiden pressa uttrycket över kanten. Det fanns inga gränser för det ”normala”, för vad som var realistiskt trovärdigt eller för vad som var god smak. De försökte aldrig hålla tillbaka eller nyansera uttrycket, tycktes ytterst sällan jobba med mentala processer, och undertexterna var reducerade till ett absolut minimum. Det de ville uttrycka fick de ur sig, de jobbade med konkreta aktiviteter för att manifesteras uttrycket. De undersökte innehållet i uttrycket genom att verkligen arbeta igenom det, tills det till slut blev absurt. På så sätt lyckades de kommentera berättelsen samtidigt som de uttryckte den. Dessutom blev det ofta hysteriskt underhållande – och rörande. Ett uttryck för mänsklig desperation och hjälplöshet. Märkligt nog upplevde jag det aldrig som överdrivet.

Iscensättning: Koncept och motstånd

Jag snodde hela mitt koncept från Berlin.

På Volksbühne såg jag en trailer från deras uppsättning av Bulgakovs *Mästaren och Margarita*. Scenografin bestod av en gigantisk, bågformad draperifond i silverglitter och kuber i olika storlekar som föreställde miniatyr-skyskrapor. Det var New York, 70-tal, Broadway och disco och jag tänkte att det vore oväntat att placera Elfriede Jelinek i en sådan miljö. Därför var det också helt rätt. Kontraster mellan iscensättning och material var återkommande i alla de uppsättningar jag såg i Berlin. Motstånd ger näring och öppnar upp materialet. Vandrar materialet och iscensättningen hela tiden samma väg blir det förutsägbart och tråkigt. Iscensättningen måste vara som en katalysator och samtidigt kommentera. Det får inte heller bli två helt parallella spår – de måste ha gemensamma beröringspunkter och komplettera varandra. Jag såg möjligheter. Det storslagna kan ofta hänga ihop med en rädsla för att blotta sig som den man egentligen är, och därför var konceptet användbart i min identitetssökande text. På dansgolvet och på Broadway är livet helt artificiellt men samtidigt mer levande än vad det är i verkligheten. Dröm och absolut liv på en och samma gång. Totalt befriat från naturalism. Dessutom passade Olles kubism in som hand i handsken.

Både i *Måsen* och *Linje lusta* jobbade de med olika medier: filmkameror, TV-monitorer och mikrofoner. Dels fanns medierna med som tema i min text, dels förstärkte de det rumsliga konceptet, men framförallt insåg jag möjligheterna som medierna gav av att kunna experimentera med olika sorters skådespeleri. Jag kunde exempelvis med hjälp av kameran jobba med närbilder och på så sätt växla mellan teaterskådespeleri och minimalistiskt filmskådespeleri. Jag kunde jobba med skillnaden mellan att kommunicera direkt till publiken eller genom medierna. Det gjorde det också möjligt för mig att gå av scenen och ut ur rummet, vilket var användbart. Det skulle drastiskt förändra överenskommelsen med publiken och bryta den eventuella ”teatermagin”. Kanske skulle det även fungera att bli mer privat när jag kom utanför rummet? Jag ville testa, och bad en stilla bön om att skolans tekniker skulle vara mätta, utsövda, glada och tillfreds med tillvaron den stund jag kom med mina idéer...

Jag bestämde mig för att min kostym skulle fungera som ett motstånd till mitt skådespelararbete. I vanliga fall ”känner jag mig” väldigt mycket som min kostym och jag blir störd om kostymen inte helt stämmer överens med människan jag gestaltar. Jag använder mig ofta av kostymen och masken och småplockar ofta med hår, smycken och kläder på scenen. Det är väldigt användbart för att göra impulser och vändpunkter tydliga och organiska, men det berättar också om en typiskt kvinnlig självmedvetenhet vad gäller utseende. Därför skulle det bli en utmaning för mig att frigöra mig från kostymen och min kropps utseende. Jag beslöt att göra en utstuderat objektifierande kostym med högklackat, kort klänning och mycket hud. Det skulle dofta discoqueen och prinsessa, jag skulle ha peruk som syntes att det var en peruk, vara hårt sminkad, jag skulle inte ha någon BH och inga smickrande strumpbyxor – det skulle kännas naket och utsatt och artificiellt. Det skulle befinna sig obehagligt nära gränsen mellan att ena stunden vara åtråvärt och snyggt för att nästa stund bli löjeväckande och skabbigt. Allt detta för att ge så stort motstånd som möjligt åt skådespelaren Petra, som jag visste absolut inte ville göra ett porträtt av en söt och tokig prinsess-docke-tjej med skinn på näsan. Hon ville göra ett porträtt av en rationell människa som är enormt frustrerad över att ha ett helt samhälle som ser på henne som just sådan.

Nu hade jag ett koncept. Nu var det äntligen dags för skådespelaren Petra att ta över.

Rollarbete: Spänning och avspänning istället för emotion

Denna gång ville jag på allvar ta bort rollen. Jag skulle inte vara någon annan än mig själv på scenen och, inspirerad av Arkadina i *Måsen*, skulle jag göra mig till alla intelligenta, kreativa och hjälplöst neurotiska kvinnors starka röst. Mitt liv är fyllt av sådana kvinnor. Jag skulle kräva att bli sedd på och respekterad som reflekterande människa och konstnär. Jag skulle kräva att bli tagen på allvar och få publiken att lyssna på mig, trots mitt yttre. Jag skulle inte försöka få publiken att tycka om mig. Jag skulle inte le, mitt ansikte skulle vara avspänt och jag skulle titta rakt på dem eller inte titta på dem alls. Jag skulle absolut inte vara charmig, men jag skulle ha humor. Jag skulle inte vara skör och sist men inte minst skulle jag vägra att gråta.

Detta med gråten blev en stor upplevelse för mig när jag såg Sylvana Krappatsch göra Arkadina. Hon vägrade gråta, vägrade visa sig svag, vägrade att blotta sig. I tredje akten har Arkadina en lång räckta med scener som utspelar sig medan hon otåligt väntar på att hästarna ska köras fram så att hon kan åka hem från landet tillsammans med sin älskare. Orsaken är att han verkar ha blivit allvarligt förtjust i en ung flicka från trakten, så hon måste ovillkorligen få med honom därifrån. Det börjar med ett gräl mellan henne och hennes äldre bror där brodern plötsligt blir akut sjuk. Brodern är en av de få som riktigt känner henne och fungerar som den fasta punkten i tillvaron. För första gången inser hon att han är på väg bort från henne och marken börjar skaka under fötterna. Brodern hjälps ut och in kommer sonen som några veckor tidigare har försökt ta livet av sig. Han törstar efter intimitet och vill att hon ska lägga om förbandet han har runt huvudet. Själv hatar hon att hon är mor till en snart vuxen människa – det får henne att känna sig gammal, ful och passé. Hon har alltid valt yrkeslivet framför moderskapet och vägrar att rota i orsakerna till sonens förtvivlan. Det skulle förmodligen inte gå att hantera. Det hela urartar till ett ännu häftigare gräl än det förra där sonen kommer åt hennes ömma punkt; han ifrågasätter henne som skådespelerska och konstnär, varpå hon är fruktansvärt elak mot honom. I detta läge närmar sig älskaren som sonen inte tål. Sonen ger sig i väg i ett bedrövligt tillstånd innan älskaren kommer för att bekänna att han är hjälplöst förälskad i den unga flickan. Nu ber han Arkadina att släppa honom fri från deras mångåriga relation. Brodern, sonen, älskaren – de enda människorna hon har i sitt liv annonserar alla inom loppet av någon timme att de kommer att lämna henne. Nu börjar hon slåss för sin existens och en stund senare har hon inte bara vunnit älskaren tillbaka, hon har honom så fullständigt i sitt våld att när hon erbjuder honom att ensam stanna ytterligare några dagar på landet, insisterar han på att de omedelbart ska resa tillsammans.

Normalt sett ser man skådespelerskor spela upp hela sitt register i dessa scener. De blir förtvivlade, de blir rasande, de blir ömsinta och moderliga, de använder hela sin kvinnlighet och förför enligt konstens alla regler, de är grandiosa, de nästan svimmar, de tigger på sina bara knän, de slänger sig om benen eller halsen, de skriker desperat, de flämtar och viskar hjälplöst, de är fullkomligt blottar sin kärlek, och framförallt: de gråter. På riktigt om de är riktigt bra skådespelerskor.

Sylvana Krappatsch gjorde inget av detta. Hennes Arkadina var en knivskarp och ironisk kvinna med fullkomlig koll på läget. Hon såg och förstod allt men gav ingen, absolut ingen, nöjet att få se hennes inre blottat. Hon hade en form av brutal humor och drev hela tiden med både sig själv och sin omgivning. Hon var den självklara mittpunkten och divan, samtidigt som hon hejdlöst drev med hela fenomenet. Allra mest drev hon med sina egna så kallade känslor inför öppen ridå. En kvinna som inte kan stava till orden osäker, bräcklig och skör. Hon var en clown. Bland det coolaste jag sett på en scen. De enda människor hon kostade på sig att vara rak med var brodern, älskaren och i sällsynta fall sonen. Hon kunde vara rak och arg men inte mjuk och kärleksfull och absolut inte skör. Och hellre skulle hon dö än gråta inför någon av dem. Istället för att jobba med ett brett känsleregister jobbade Sylvana

Krappatsch med spänning och kontroll. Inte med nervös spänning utan fokuserad kraftfull spänning. När insikten om allvaret i broderns sjukdom slår henne blir hon nästan komiskt och demonstrativt stel som en pinne, förmår inte att hjälpa honom utan väser kontrollerat ”Hilfe!” (Hjälp!). På den vägen fortsätter det. Hon pendlar mellan att vara stillsamt ironisk och att bygga upp spänningen. Jag väntar mig att den stora förlösningen ska komma i scenen med älskaren, men i det läget spelar hon istället upp en patetisk liten scen där hon låtsas vara ett jobbigt litet barn och låtsasgråter ansträngt. Hon vägrar att ge honom riktiga tårar. Hon förför honom inte utan låtsas skojhylla honom samtidigt som hon lyckas få det att bli på allvar och när hon till slut stöter fram sitt tillgjort ynkliga ”Du brauchst mich!” (Du behöver mig!), inser vi alla att detta är denna känsloförstoppades kvinnas enda sätt att säga att hon inte kan leva utan honom. Älskaren förstår det och hon själv förstår det. Det hela slutar som en komedi regisserad av henne själv och Arkadina har inte blottat sig för en enda människa. Efteråt låtsas hon slappna av och säger oberört men med tydlig glimt i ögat att han gärna får stanna kvar om han vill. Han fattar vinken och säger bara trött att nu måste de resa iväg tillsammans. Två vuxna människor som vet exakt var de har varandra. När allt kommer omkring är de lika ynkligt patetiska båda två, lika beroende av varandra. De förstår det och lyckas tyst driva med sig själva, men utan att förlora sin värdighet. Det slutar som en komedi. Men så plötsligt, när fokus på scenen har flyttats från henne, sitter Arkadina stilla kvar på scenkanten, blicken vilandes i tomma intet framför henne, och så när ingen annan än vi i publiken ser, släpper hon efter i några korta sekunder genom att helt enkelt utmattat spänna av på riktigt, innan nästa moment i scenen tar vid. Det där lilla släppet träffade som ett hårt slag i magen, det blev knäpptyst i salongen och alla förstod att där satt en förtvivlad människa som verkligen hade kämpat för sitt liv och som precis som alla vi andra var totalt maktlös inför livet och kärleken. Hon hade lyckats lura oss allihop. Jag började hulka – och Sylvana Krappatsch hade inte klämt fram en enda tår. Hon hade bara jobbat med spänning och avspänning och på så sätt skapat fallhöjd.

Jag hade aldrig sett något liknande och bestämde mig för att sno idén rakt av och testa den i min föreställning.

Arbetet med texten

Jag kom hem från Berlin full av inspiration och med ett stort självförtroende. Nu återstod det stora arbetet: arbetet med texten. Jag hade ärligt talat ingen aning hur jag skulle göra, men jag hade några utgångspunkter:

- Jag skulle inte fundera på vad ”hon”/jag vill eller i vilken situation ”hon”/jag befinner sig. Överhuvudtaget inte tänka ”hon”. Detta för att undvika att skapa en karaktär eller handling som tävlar om uppmärksamheten med texten.
- Jag skulle plocka bort alla inre processer. Reducera uttrycket till text och fysisk handling. Bara säga och göra.
- Inte använda mig av emotionen som impuls eller uttryck utan tvinga mig själv att hitta andra vägar.
- Göra texten så självklar, okomplicerad och organisk som möjligt. Gå på första impulsen.
- Inte försöka säga något annat än det texten säger.
- Göra texten till en fysisk upplevelse.

Det första steget var att lära sig texten. Vissa texter kräver att man kan dem för att det överhuvudtaget ska vara möjligt att repetera. Bundna texter är sådana – texten är det huvudsakliga verktyget man har i sitt sceniska handlande och kan man inte texten så har man ingenting att jobba med. Andra texter, ofta realistiska texter, kan man repetera med trots att man bara kan replikerna på ett ungefär. Bara man vet vad man vill och vad det är som händer i scenen kan man improvisera lite med texten. Jelineks text hörde definitivt till den första kategorin och därför hade jag inget annat val än att börja plugga.

Några dagar in i repetitionsarbetet pratade jag med Simon J. Berger i min klass om textarbete. Han arbetade också med en monologföreställning och vi befann oss båda i ”plugg”-stadiet. Precis som jag hade han en text som ovillkorligen var tvungen att sitta ordagrant för att han skulle kunna arbeta vidare med sin föreställning. Han berättade hur han, istället för att sitta och plugga, la fokus på att *lyssna* på texten och att det, redan på inlärningsstadiet, hjälpte honom flera steg framåt i processen. Det uppstod bilder och han fick en personlig relation och förståelse för texten samtidigt som han lärde sig den. Det här var hans tips: Stå mitt i rummet, se till att du har kontakt med din kropp och är medveten om rummet du befinner dig i, säg texten, en liten bit i taget, med full röst men i lugnt tempo, på gränsen till långsamt, och *lyssna*. Försök inte uttrycka något, utan *lyssna*. Var noga med skiljetecknen och andning.

Jag bestämde mig för att ge metoden några repetitionspass och bit för bit lyssna mig igenom texten på detta sätt och se vad det gav. Det gav allt!! Jag inte bara lärde mig texten, jag förstod den. Jag förstod vad det var jag skulle berätta och i stort sett hela föreställningen föll på plats.

Jag hade ju länge misstänkt att metoden, eller tekniken, jag använde mig av för att närma mig texten skulle komma att bli mycket viktigt för slutresultatet. Så här i efterhand kan jag konstatera att metoden jag använde mig av gav mig hela föreställningen. Förståelsen av texten, de fysiska handlingarna, pulsen och rytmiseringen av texten och en stor del av de konceptuella idéerna uppstod när jag långsamt arbetade mig igenom texten enligt ”Simons metod”.

Principen är egentligen densamma som när vi arbetade med *Macbeth* med Nadine George: fysisk närvaro i kroppen och rummet, ut med rösten och texten, andas och lyssna. Men fokus försköts något från den höga energinivån med det extrema användandet av rösten och kroppen, till lyssnandet. Lyssnandet och de associationer och bilder som texten gav mig när jag lyssnade blev det verktyg jag i huvudsak jobbade med. Lyssnandet blev det jag höll mig i.

Barnsligt enkelt egentligen.

Så här skriver jag i min arbetsdagbok efter att ha repeterat Jelinek i en vecka:

Söndag 10/12 -06

Det känns bra! Konceptet känns jättebra, jag tror verkligen på det – måste bara ha självförtroende att genomföra det med självförtroende. Jag tror att koncept är grejen för den här typen av teater. Har man ett tydligt, starkt och bottnat koncept kan man bada runt i det som skådespelare. Det är min tes i alla fall. Nu är jag väldigt inne på att det enda jag behöver jobba med i situationen är fysiska handlingar. Förutsättningen är givetvis att texten är 150% förankrad i mig, att jag vet vad jag säger och vad jag menar med det. I övrigt handlar det om

fysiska och mentalt fysiska handlingar. Konkreta fysiska handlingar i första hand. Jag ska undersöka att jobba med 'mentala' fysiska handlingar, dvs. att få min kropp att längta efter något. Sinnliga viljor. Michael Chekhov – spåret. Men inget processande!! Inget sökande efter känslor, att bli drabbad! Får inte trilla i den fällan!! Måste alltid ha en riktning, ett mål som är viktigare än att bli drabbad och berörd.

Jag har funderat en del kring det här med mål/uppgift. Den stora skillnaden mellan svenska och tyska skådespelare är att tyska skådespelare vet vad som är deras uppgift. Det är alldeles uppenbart att tyskarna självklart har kunskap om dramaturgin och vad pjäsen/verket i sig innehåller. Vad för rörelser/fenomen, vad för sort som pjäsen/verket har som måste finnas där. Eller måste och måste, man kan ju välja att gå emot pjäsen, men gör tyskarna det så är det inte av okunskap, brist på verktyg eller ytligt förhållningssätt till materialet, utan ett aktivt val. Då har de en djävligt bra anledning att göra något annat!! Analysen av materialet, en grundlig, djup analys utan regikoncept, är a och o för att kunna skapa sådan här teater! Har man analysen, kan man utifrån (eller i motsats till) den skapa ett koncept – eller flera koncept. Och i detta kan skådespelarna röra sig utan att försöka 'känna' eller identifiera sig med sin roll, behöver inte processa eller tänka 'som om', utan bara göra det som ska göras/berättas och som måste finnas där och i övrigt vara fri att hitta på vad som helst! Den dramaturgiska uppgiften blir riktningen, skapar riktningen. I stället för ett situationsbundet mål. Inget 'jag vill det här med dig' och 'vi låtsas att jag är den här och du är den här och att situationen är den här' ... osv. Dynamiken, 'svänget', uppstår i förhållandet mellan den dramaturgiska uppgiften och det som jag 'hittar på', vilket gärna får röra sig i en annan riktning. Ex: Arkadinas dramaturgiska uppgift är att inse att hon håller på att förlora allt och att hon kämpar för sitt liv när hon försöker vinna Trigorin tillbaka. Detta kan berättas väldigt enkelt och tydligt i korta ögonblick. Precision och avspänning och glasklar riktning! I övrigt kan Arkadina gå helt emot dessa stora emotionella hål. Spela totalt känslomässigt inkompetent, inte för ett ögonblick blotta sig för sin motspelare, men i korta ögonblick när 'ingen ser' låta publiken förstå att det träffar henne. Det uppstår ett oerhört starkt spänningsfält mellan dessa båda riktningar: Arkadina som vägrar visa eller erkänna något som helst beroende eller känslomässig värme, och Arkadina som ruckas i sina grundvalar. Spelar man som skådespelare hur allt rasar för henne, hur desperat hon är, går med hennes känslomässiga berg- och dalbana och 'spelar' känslan blir det ointressant och odynamiskt. Allt går i samma riktning. Skådespelaren kanske får kickar av att bada runt i känslor men man tappar möjligheten att berätta något väsentligt. Med detta inte sagt att situationen/texten inte får träffa en som skådespelare. Tvärtom! Men det får aldrig bli viktigare än uppgiften/riktningen! Inte tappa bort sig själv där!

Vad gäller att tillägna sig en text måste man ha en metod. Metoden jag använder nu är 'Simons metod'. Dvs. vara närvarande i sin egen kropp, stå och gå i rummet genom att följa de fysiska impulser som texten ger, säga texten (gärna långsamt) och lyssna på den. Ut med texten i rummet och lyssna på den! Det funkar skitbra! Jag förstår helt plötsligt vad det är jag säger, får bilder och associationer, regi- och sceneriidéer, känner textens flöde, bottnar i min egen röst, blir hel. Ofta blir jag drabbad av texten och det är ett farligt moment. När man blir drabbad är det lätt att bara köra på, fortsätta med texten och nå en urladdning. Detta är dock inte särskilt användbart som material! Att jag nu blev drabbad av texten är inget jag kan jobba med sen! Måste hålla i mig lite där, fokusera på att lära mig texten, förstå den och luska ut dess rytm och driv utan emotion. Hitta dynamik, kontraster, brott, linjer, flöde, styrka osv. som jag kan jobba med oavsett emotion! Göra en form av partitur, men detta måste vara organiskt och flödigt, kroppsligt! Inte tänka ut, låta partituret skapas av naturliga impulser jag får när jag jobbar med texten. Andning och avspänning viktigt! Jobba medvetet med skiljetecken ger mycket! Hitta en frihet i detta partitur.

Det viktiga denna vecka:

- *Jag har hittat en metod för att tillägna mig texten!*
- *Insett vikten av dramaturgisk uppgift!*
- *Lärt mig att repa kort och intensivt. I timma åt gången. Annars riskerar man att ge sig hän åt känslor och annat trams. Kan vara härligt men är mest bara slöseri med tid och energi!*

Att fortsätta med:

- *Fortsätta lära mig/tillägna mig texten.*
- *Ta texten i längre 'sjok' och fundera på dynamik, kontraster, olika färger i olika delar.*
- *Börja jobba aktivt och specifikt med fysiska handlingar och mentala fysiska drivkrafter.*

Kom ihåg: Gör det enkelt! Jobba med tydliga färger som är självklara och organiska. Gör! Och lyssna!

De insikter jag gjorde och det arbetssätt jag hade första veckan höll för hela repetitionsperioden. Allting utgick ifrån arbetet med texten. Texten var så rik så den gav mig ständig näring, ständigt nya idéer och det kändes som om föreställningen gjorde sig själv. Jag fortsatte att bara säga och göra. Att uttala orden och vara i texten och att utföra de fysiska handlingarna, som jag efterhand specificerade i detalj, blev de enda byggstenarna jag behövde. Michael Chekhov-spåret med att jobba med mentala fysiska handlingar av typen "jag tänker att jag stryper dig med mina ord" behövde jag aldrig utnyttja. Det är säkert ett väldigt användbart redskap på språkdramatiska texter men jag hade helt enkelt fullt upp med andra fokuseringspunkter som kändes mer direkt kopplade till texten och dess innehåll. Det handlade till stor del om noggrannhet. Varje mening, varje fras, till och med varje ord, rymde en hel värld av associationer, problematiseringar och påståenden att förmedla. Så länge jag var noggrann och inte slarvade med min förståelse av texten så tog materialet aldrig slut. Jag behövde inte hitta på något vid sidan av texten.

Ett exempel på hur arbetet med texten klargjorde innehållet och min förståelse för texten och hur detta, i kombination med de fysiska implikationer som textarbetet innebar, gav mig ett berättande och organiskt sceneri:

Jag jobbade väldigt noggrant med skiljetecknen och bestämde mig för att andas vid varje skiljetecken. Flämtandet och rytmen som uppstod i första delen av den första Bambilandtexten gav tydliga sexassociationer. Texten handlar om den stora och mäktiga hären som genom svältande och törstande människor pressar sig igenom landet och staden. Allt under ledning av herren som "alla vet vad han heter". Bilderna blev tydliga. Texten talar med upphetsning om kriget och det blev i princip omöjligt att göra något annat än ett sceneri som associerade till sex. På så sätt kom berättelsen i denna del av texten att handla om patriarkal maktstruktur på både global, strukturell och privat nivå. Penetrationen som härskarteknik: stormakten som tränger in i och erövrar det främmande och olydiga landet, mannen som tränger in i kvinnan, och alla system och maktstrukturer däremellan. Det är både upphetsande, tillfredställande och ett maktövertagande. Och det är roligt. Texten driver med och ironiserar över hela fenomenet samtidigt som den menar blodigt allvar. Denna förståelse och tolkning av texten uppstod när jag lyssnade, andades och var fysiskt närvarande med texten.

Mitt *mål* och min *vilja* var att förmedla det som texten sa, min *mentala riktning* var att nå hela världen med mina ord, min *konkreta riktning* var att luta huvudet bakåt och titta upp i strålkastarna (ökensolen). I sceneriet stod jag lutad med ryggen mot en kub och lät rörelserna följa andningen.

Jag behövde ingen situation, ingen roll och ingen vilja för att göra texten levande och för att hitta riktning och scenerier.

Andningens roll för förståelsen av texten blev, alltmedan arbetet fortskred, uppenbar för mig. Om jag inte andades dödade jag alla associationer och bilder, och, för den delen, känslor. Jag fick ingen fysisk kontakt med texten. Orden blev tomma. Att andas med texten genom att följa textens interpunktion med andningen, öppnade också upp innehållet som låg i textens form och struktur för mig. En stor del av berättelsen låg i textens rytm och artikulation. Frasernas längd, kombinationen av korta och långa ord, kombinationen av konsonanter och vokaler – allt innehöll en berättelse. Det gav associationer och klargjorde innehållet och innehållets huvudteman. I stort sett var formen lika med innehållet. Jelineks text fungerade i den bemärkelsen på samma sätt som musik gör. Hade jag inte arbetat medvetet med andningen hade jag aldrig fått tillgång till den dimensionen av texten.

Iscensättningen

Iscensättningen blev en fråga om att hitta ett konkret, gärna fysiskt, uttryck för innehållet i texten. Det handlade om att söka konkreta handlingar som uttryckte det poetiska innehållet. Jag vill poängtera skillnaden mellan konkreta uttryck och naturalistiskt trovärdiga uttryck. Intrigen, den realistiska situationen och det trovärdiga rollporträttet var mindre viktigt, för att inte säga ointressant. Textens poesi, och i viss mån dess politiska innehåll, var istället det som var föremålet för iscensättningsarbetet. Det var *det* som uttrycket syftade till att levandegöra – inte ett porträtt av en människa. I förlängningen kanske det skulle komma att bli ett porträtt av en människa, men det var inte det jag jobbade med.

I mitt fall hoppade jag hela tiden mellan rollerna som regissör och skådespelare i detta arbete. Skådespelaren uppenbarade innehållet och fick idéer till scenerier genom textarbetet, regissören tog beslut om vad av innehållet som skulle berättas och hur det skulle berättas, och skådespelaren fick sedan i uppgift att uttala, lyssna till och vara i texten och utföra de fysiska handlingarna.

Jag efterstävade att hitta ett så associationsrikt och kontrastrikt uttryck som möjligt som öppnade upp för olika tolkningar, samtidigt som jag var väldigt noga med att jag själv var väldigt specifik med vad jag menade. Jag såg det som en utmaning att få publiken att ge upp alla försök att hitta en handling, en ensidig tolkning eller ett budskap, samtidigt som jag ville att de skulle uppleva texten som fullkomligt självklar. Publiken skulle förstå att de inte kunde förstå och på så sätt *förstå*. Det skulle vara väldigt konstigt och inte alls konstigt på en och samma gång. Det skulle vara en tragedi med humorn som bästa vän. Och det skulle vara mycket av allt. Det skulle vara en upplevelse att se föreställningen och höra texten.

Redan på det dramaturgiska stadiet hade som sagt två teman uppstått i texten och dessa utvecklade jag i iscensättningen:

Bambiland-texterna innehöll rumslig rörelse och var utåtriktade. Jag lät showkonceptet styra uttrycket. Jag bestämde mig för att använda spotlight och en svart-vit färgskala mot det glittrande draperiet. Jag tog ut och specificerade rörelserna, jobbade koreografiskt med

scenerierna. Jag tänkte Liza Minelli och Madonna, jobbade storslaget, var noga med kontakten med publiken, jobbade med stor röst och med att fylla hela rummet med mig själv. Jag skulle ta plats. Jag gillade kontrasten mellan det ytliga och artificiella i formen och det tunga och råa i texternas innehåll. Krig i lyxförpackning. Jag skulle vällustigt vältra mig i hemsigheterna. Jag upplevde lycka och var väldigt arg.

Prinsessdrametexterna var mer inåtvända. De var reflekterande och rumsligt stilla. Här jobbade jag med bilder snarare än med rörelse. Jag placerade mig på ett ställe som skapade en snygg bild och jobbade med färger i ljuset. Den första texten blev röd eftersom jag talade om rosor, i den andra associerade jag till grönt, förmodligen för att jag bl.a. pratar om grönsallad osv. Dessa partier hade en privat karaktär och därför kommunicerade jag genom en kamera och monitor bortvänd från publiken. Texten innehöll ett sökande efter att bli till genom någon eller något bortom Prinsen och ett blottande av den egna osäkerheten. Att synas i och kommunicera genom medier är ett sätt att bli till och det är också ett sätt att undvika direktkontakt med andra människor. Det är inte lätt att vara enkel och personlig och samtidigt titta folk i ögonen. Mina fokuseringspunkter var textens bilder, att hela tiden upptäcka texten och dess bilder, och att rent tekniskt jobba med lätt och lyrisk röst. Ibland utförde jag mindre fysiska aktiviteter och jobbade med rekvisita. Dessa aktiviteter innebar alla en specifik berättelse och jag gav mig själv i uppgift att jobba med dem så intensivt som möjligt.

Cirka två tredjedelar in i texten kommer en text som handlar om att drunkna i de stora vattenmassorna. Jag tolkade det som att förlora sig i gråten. Ett krig mot det bräckliga och sköra. Därför valde jag att gå av scenen och låsa in mig på toaletten med den texten. Om jag nu skulle gråta så skulle jag inte göra det inför öppen ridå. På toaletten hade jag riggat en övervakningskamera och en mikrofon – det finns nästan inga helt privata rum kvar. I scenen på toaletten kunde jag tillåta mig att rasera fasaden och öppet hantera emotionerna. Jag drog av mig peruken och sköljde ansiktet med vatten, dels för att förstöra min makeup och dels för att skapa bilden av ett söndergråtet ansikte. Riktiga tårar blev överflödiga, det räckte att jag förhöll mig innerligt till texten. Kom det så kom det och då skulle jag använda mig av gråten som motstånd för att bygga upp spänning. Jag skulle samla på mig energin.

Med scenen på toaletten nådde föreställningen sin kris, både innehållsmässigt och formmässigt. När jag kom ut från toaletten var gränserna på väg bort. Texten vred och vände på sig och började spela finalsats i högt tempo där den tvådelade formen alltmer smälte ihop till ett uttryck. Jag gjorde personliga Prinsessdrametexter med *Bambiland* texternas form och uttryck. Och styrkt av krisen och uppjagad av energin och frustrationen i texten mötte jag nu publiken oavsett ämne. När angelägenheten blir tillräckligt stor försvinner all rädsla. I denna del skapade jag också ett moment för ”Sylvana Krappatsch-släppet”. Efter släppet, som jag avsåg skulle bli den emotionella höjdpunkten, tog texten fart igen och gick in i codan, för att fortsätta använda musiktermer. Tempot och energin ökade till dess att det inte gick att komma längre och texten säger att ”det är nog”. Då tog Madonna och diskokulan över situationen. Allt scenljus försvann och diskokulans sken suddade helt och hållet ut gränsen mellan scen och salong. Jag och publiken fick samma upplevelse av rummet och av skenet.

Den sista texten är hämtad från *Bambiland* och är den som handlar om varat och skenet. Den är som ett förklarar sken, det friska lugnet efter stormen. För att knyta ihop påsen placerade jag mig på samma ställe i rummet där jag hade börjat föreställningen. Tillsammans med publiken betraktade jag rummet och situationen, varat och skenet, och reflekterade på Prinsessdramevis med lugn, lyrisk lätthet och med tilltagande röd färg i bilden. Ett hjärta som växer med insikterna.

Allra sist kom en kort liten epilög ur *Prinsessdramer* där jag lät publikljuset gå upp så att jag på riktigt kunde titta publiken i ögonen och tacka för att de hade kommit: ”om inte ni hade kommit, skulle jag inte finnas nu eller åtminstone inte ännu.”

Föreställningsform: Huvudtema och sidotema

Formen som jag jobbade med var starkt influerad av skolboksexemplet av sonatformen så som jag fick lära mig det i teoriundervisningen på Musikhögskolan. Jag betonar det skolboksmässiga eftersom det var en starkt förenklad beskrivning av sonatformen som jag använde mig av. (Sonatform är egentligen mer en stil än en form som utvecklades under wienklassicismen, dvs. i huvudsak av Haydn, Mozart och Beethoven, och kom att vara en av de musikaliska grundstenarna under hela romantiken fram till tonalitetens sammanbrott i början av 1900-talet. Stilen bygger till stor del på förhållandet mellan dominant och tonika, dvs. spänningsackordet och avspänningsackordet, och hur man artikulerar sträckan däremellan). Men hur som helst, denna grova och bitvis väldigt sexistiska förklaring av sonatformen som jag har lärt mig, hjälpte mig att vara formmässigt konsekvent i föreställningen. Det hjälpte mig att tänka i andra termer än de realistiska.

Så här skulle man förenklat kunna beskriva sonatformen: Den består av *exposition*, *genomföring* och *repetitionsdel*. I *expositionen* presenteras två teman, *huvudtemat* (det manliga) och därefter *sidotemat* (det kvinnliga). *Huvudtemat* går i tonikatonart, dvs. i styckets grundtonart, karaktären är stadig, ståtlig, ibland krigisk med mycket trumpeter och horn i instrumenteringen. *Sidotemat* har en mjukare karaktär, går i dominanttonart om grundtonarten är i dur eller parallelltonart om grundtonarten är i moll, är lyriskt och lätt, ofta pastoralt med i huvudsak träblås och stråkar i instrumenteringen. I *genomföringen* bearbetas *expositionen*, dvs. man vrider och vänder på de bägge teman man har presenterat och lite nytt material tillkommer. I *repetitionsdelen*, som också kallas återtagning, återkommer *huvudtemat* och *sidotemat* i bearbetad och utvecklad form.

I min föreställning motsvarade *Bambilandtexterna* *huvudtemat* och *Prinsessdramattexterna* *sidotemat*. *Genomföringen* började strax innan scenen på toaletten när *problematiseringen* börjar ta fart på allvar, och *repetitionsdelen* började efter ”Sylvana Krappatsch-släppet” där texten gör upp med sin problematik och kommer till insikter. *Föreställningens* allra första och sista text var frikopplade från ”sonatformen” och fungerade som ett längre förspel och ett kort efterspel. Det är i och för sig vanligt, framförallt hos Haydn, med en längre långsam introduktion innan första temat presenteras, så på så sätt var även mitt förspel en del av sonatformen.

På sätt och vis kan man säga att jag var sonatformsinfluerad även till stilen eftersom jag väldigt medvetet jobbade med spänning och avspänning för att skapa emotionell fallhöjd. Jag ville få till det där suget i magen som jag alltid får när jag spelar eller lyssnar på Mozart. Suget uppstår precis innan dominantackordet upplöser sig tonikan och efteråt känner man sig renad.

Lyssnar man på första satsen ur Beethovens Symfoni nr. 5, *Ödessymfonin*, får man faktiskt en ganska bra auditiv version av hur min föreställning var uppbyggd till formen. Först presenteras det berömda *huvudtemat* med aggressivt stråk och brassinstrument, sedan det pastorala *sidotemat* med träblås och böljande stråkar. Precis som i min föreställning repriseras sedan *huvudtemat* och *sidotemat* en gång innan musiken går in i *genomföringen*. Fragment och moment från *expositionen* sveper förbi och musiken gör tvära kast mellan dramatiskt och lyriskt. *Genomföringen* mynnar ut i en stilla oboe-soloslinga som i min föreställning motsvaras av ”Sylvana Krappatsch-släppet” och en enkel dikt som kommer precis innan. Efter det tar musiken och även min text ny fart och går in i den avslutande *repetitionsdelen*. Beethovens musik slutar dramatiskt med tre ackord: Tonika. Dominant. Tonika. Min föreställning avslutas istället lyriskt men på samma sätt med tre ord: ”Slut. Slut. Slut”.

När jag jobbade med föreställningen var jag inte medveten om de formmässiga parallellerna mellan min föreställning och första satsen ur *Ödessymfonin*. Det var först när jag lyssnade på musiken i efterhand som jag insåg likheterna. Jag förmodar att det är ett kvitto på

att jag har vistats i sonatformen, och framförallt lyssnat på Beethovens 5:a, så många gånger att den, till och med på detaljnivå, har blivit intuitiv. För att inte tala om vad den är för Elfriede Jelinek. En annan möjlig förklaring är att det finns någon form av universellt väldigt vanlig tvådelad form för konst som sonatformen är en del av. Man har A och man har B. Sedan händer det en massa, snaran dras åt, konflikten tättnar, för att sedan lösa upp sig. Ut på andra sidan kommer ett nytt A och B.

Men varför allt detta resonering kring föreställningsformen? Har inte det uteslutande med regi att göra? I ögonblicket på scenen är väl formen inte något som jag som skådespelare kan använda mig av som fokuseringspunkt? Jo, för mig blev den det. Att ha en känsla för var jag befinner mig i formen, att känna suget och framåtrörelsen i formen, att känna när jag påbörjar en ny del eller när jag går in i den avslutande kadensen av en annan del, att känna att ”nu är dags att ta det lugnt” och ”nu måste jag ta ut svängarna”, var något som jag kunde hålla mig i. Det blev en konkret fysisk känsla i kroppen som jag kunde låta mig ledas av.

Koreografi och ljud

Musikläggningen av föreställningen var ett viktigt kapitel. Elfriede Jelinek är som sagt musiker utbildad i Wien och därför ville jag ha med något från den världen. Den tyska traditionen är på många sätt även min hemmahamn som musiker. Jag har en skiva där Ann-Sofie von Otter sjunger romanser av bl.a. Richard Strauss och första spåret på den skivan är en vansinnigt vacker sång som heter *Das Rosenband*. Den är som gjord för min föreställning:

Im Frühlingsschatten fand ich sie;

*Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühl't es nicht, und schlummerte.*

*Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an Ihrem Leben:
Ich fühl't es wohl, und wußt' es nicht.*

*Doch lispelt' ich Ihr sprachlos zu,
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.*

*Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium.*

– Friedrich Gottlieb Klopstock

Jag använde sången som ett minne eller en dröm om den hela människan som jag skulle kunna vara och kanske en gång var. Den fläktade förbi då och då i föreställningen.

Det andra musikspåret som återkom i föreställningen var Madonnas *Hung up*. I huvudsak för att hon är så snygg på skivomslaget. Madonna är en av de få som kommer undan med

sådana bilder med värdigheten i behåll. Hon äger sig själv och dansgolvet och är bland det coolaste och mest pretentiösa som någonsin har gått i ett par höga klackar. Dessa bilder blev en stor inspirationskälla för mig; de gav mig mod att skita i vad folk skulle tycka. Min föreställning skulle vara som Madonnas bekännelser på dansgolvet. Dessutom är *Hung up* en väldigt bra låt. Den blev en perfekt kontrast till *Das Rosenband*.

Vid ett tillfälle i föreställningen spelas Mariah Careys *Without you*. Helt och hållet av ironiska skäl var det tänkt. Jag satt på en liten italiensk krog i Berlin och åt cannelloni och pluggade text när radion som var på började spela *Without you*. Jelineks text och Careys wailande var en så osannolik kombination och utgjorde ett så omaka men ändå fantastiskt par att jag inte kunde sluta le för mig själv. Ironin ligger i att *Without you* är en sådan där obscent svulstig powerballad som man inte får tycka om på riktigt, men som jag grät ögonen ur mig till när jag var 14 år (och senare än så också, om jag ska vara riktigt ärlig) och därför kan jag inte låta bli att älska den. Jag tycker på allvar att den är minst lika bra som Elfriede Jelinek. Fruktansvärt irriterande. Jag använde den i det emotionellt och innehållsmässigt viktigaste momentet i föreställningen, dvs. i ”Sylvana Krappatsch-släppet” och den text som följde därefter. Låten balanserade texten och av någon besynnerlig anledning höll den faktiskt för att ta in och använda sig av på allvar. Låten och texten lyfte varandra. Texten är så allvarlig och viktig precis i det läget och jag behövde något som jobbade emot det. *Without you* öppnade upp situationen och skapade ironisk distans och när väl det var gjort kunde jag fullt ut gå med både texten och låten. En svulstig text och en svulstig låt som på allvar lyfter varandra – bättre sinnliga fokuseringspunkter får man leta efter.

Den sista repetitionsveckan tog jag hjälp av Giovanni Bucchieri, som är dansare och koreograf, för att få ytterligare dynamik, variation och kvalitet i rörelserna och renhet i bilderna. Det gav ett jättelyft åt föreställningen. Dessutom blev det enklare för mig som skådespelare – jag kunde fokusera på att gå in i och utföra rörelsen till hundra procent och lita på att texten och rörelsens kvalitet tillsammans berättade det som skulle berättas. Jag fick i rörelsen en väldigt konkret fokuseringspunkt.

Hade jag haft en längre repetitionsperiod och större resurser hade jag satsat på att jobba mer ingående dels med en koreograf och dels med en ljuddesigner. Snarare än med en regissör. Det händer att man liknar teater och skådespelarens arbete vid en lök. Teater har en massa olika skal: regi, scenografi, kostym osv. men i kärnan när man har skalat bort allt finns skådespelaren. Det är skådespelarens arbete som står i centrum. Det andra finns där för att hjälpa skådespelaren. Den typ av teater som jag gjorde med Jelineks texter kan snarare liknas vid en tårta med flera lager fyllning. Alla lager är lika viktiga, alla finns där på samma konstnärliga villkor och är alla en lika viktig del av berättelsen. I fallet med min föreställning blev av naturliga skäl skådespelarfyllningen klart dominerande. Jag hade behövt koreografi och ljudläggning som var så väl genomförd att de kunde stå för sig själva som konstnärligt uttryck. Då hade jag som skådespelare kunnat fokusera ännu mer på min specifika uppgift och kunnat lita på att de andra delarna i föreställningen jobbade på egen hand med berättelsen. Som det blev nu höll inte riktigt ljudläggningen den konstnärliga nivån att jag kunde vila i den och använda mig av den. Jag var tvungen att lyfta den med min insats som skådespelare. Och det koreografiska hade kunnat göras många gånger mer uttrycksfullt.

Det har med närvaro och sinnlighet att göra. I slutänden är det min uppgift som skådespelare att vara närvarande. För att vara närvarande måste man jobba med sinnen: smaka, lukta, höra, känna, se. Ju fler kvalitativa punkter jag har att fästa min sinnliga uppmärksamhet på, desto mindre måste jag producera. Jag kan spänna av och fokusera på att bara vara. Är ljudläggningen bra kan jag använda mig av den som en sinnlig fokuseringspunkt, är den dåligt gjord kan jag inte det. Är rörelsen jag utför välkomponerad kan jag helt gå in i den och dess uttryck och på så sätt vara helt närvarande, är den diffus och

uttryckslös måste jag fylla och lyfta den med mitt skådespeleri. Jag måste ”spela” mer. En regissör hade kunnat coacha mig som skådespelare, men jag behövde inte mer skådespeleri, jag behövde ljud och rörelser med hög konstnärlig kvalitet som gav mig näring.

Föreställningarna

Jag mötte publik sammanlagt sex gånger med *Varat och skenet*, på genrepet och under de fem föreställningarna. I och med att jag fick publik gick skådespelararbetet in i en ny fas. Nu handlade det inte längre om att hitta sätt att tillgodogöra sig materialet på och hitta uttryck för innehållet, utan nu handlade det om att hitta ett sätt att med absolut närvaro i texten och rummet säga texten och utföra de fysiska handlingarna.

Föreställningsdagbok

Under spelperioden förde jag dagbok för att kunna ge notes till mig själv mellan föreställningarna, och här följer en något redigerad version av den:

Söndag 14/1-07

*Genrep igår. Oj, vilken kamp! Det är en sak att repa och vara närvarande i texten, det är när man hamnar inför publik som den verkliga utmaningen kommer. Helt plötsligt blir jag medveten om mig själv. Precis som i Diplomarbeta 1 [Charlotta i *The perfect kiss*] upptäckte jag att det var jag och inget annat än jag, Petra, som stod där på scen. Skillnaden är att jag i det här fallet har en text och ett koncept som är filter nog (hoppas jag!) för att jag ska kunna vara bara mig själv på scen. När den känslan och tanken kommer, att det bara är jag som står där måste jag bejaka att det är så och lira skiten ur publiken med mig! Gilla läget, va en entertainer! Rak och ärlig kommunikation utan filter! Lek och ta ut svängarna med texten så långt det nånsin går! Och spänn av!!!! Allt handlar om avspänning och om att andas. Jag måste gå in i bilderna – på riktigt. Spänna av framförallt i ansiktet (och i benen?).*

Nu är det här verkligen ett experiment igen. Lagom inför spelperioden! Ha,ha! Jag inbillade mig ett tag att jag var i hamn och att jag faktiskt hade en föreställning där poängen var det som föreställningen handlade om. Nu är jag lite elak mot mig själv; jag har en föreställning som handlar om något, men den största utmaningen är formen och arbetet som skådespelare i den här formen. Vad är det jag jobbar med när jag inte har en karaktär, en fiktiv situation, och framförallt ingen scenisk vilja mot en annan kropp på scen? Jag är fortfarande övertygad om att det handlar om teknik. Teknik, närvaro och full i sjutton. Alternativet är psykos eller att knarka. Jag måste bara se till att hålla självförtroendet intakt. Jag jobbar rätt! Jag kan vara trygg och lugnt fokusera på det som jag har gett mig själv i uppgift att fokusera på!

Det är en sak att utmana sig och ge sig ut på djupt vatten när resultatet i slutänden ändå blir bra. Då är det lätt att tala vitt och brett om det ädla i att experimentera och utmana sig. Det är något helt annat när resultatet inte riktigt håller. Då står man där blottad. För mig, som är en perfektionistpersonlighet med oerhörda krav på mig själv om att alltid vara bäst och med en stolthet som ibland inte vet några gränser, är det här självplågeri på hög nivå. Igår fick

min stolthet sig en ordentlig törn och det gjorde ont som satan, men samtidigt är det skönt. Äntligen tvingas jag befinna mig i det som jag hela tiden säger är bra när jag ser andra göra det, och som jag inbillar mig att jag inte har något problem med. Nu när jag är där inser jag att jag har grymma problem med det. Jag vill ju vara stabil och bäst! Jag vill inte visa att jag brister! Mitt förnuft inser att jag gör helt rätt och är stolt över mig och min känsla vill bara gå och gömma sig. Jag måste känslomässigt acceptera det som mitt intellekt inser: jag gör det rätta, ska jag hålla på med konst måste jag ge mig ut i marker där jag inte har en aning och kanske inte riktigt uppnår ett resultat som håller. Att undvika att befinna sig där kan bara sluta i tomhet.

Uppgift inför premiären: andas och spänn av! Acceptera att det bara är du som står där, och använd dig av det! Det håller! Det går inte att lira det på något annat sätt än att vara 100% i det. Var i texten, i bilderna, tillåt dig att upptäcka texten igen! Det är din uppgift, din plikt! Din uppgift är inte att sälja in texten och dig själv till publiken! Var skådespelerska! Skådespelerska som kan sina grejer. Det är du bra på att vara!

Jag längtar efter att få jobba med regissör, scenograf, kostymör, dramaturg! För att kunna jobba så här, men för att få en stringens och för att få en diskussion som gör att man får ett slutresultat som är genomarbetat. Man behöver kompetenta konstnärer och hantverkare kring sig. Konstnärer som berättar med sitt hantverk, så att jag kan släppa det och bara fokusera på att plocka fram mig själv och leverera i nuet.

Onsdag 17/1 -07

Nu har alla haft premiär. Det gick förfärligt bra för mig! Det handlar ju bara om avspänning och om att andas. Lita på texten. Det är därför jag älskar att jobba med sådana här texter; de är oändliga källor att ösa ur och i det här läget behöver man inte göra annat än spänna av, andas, lyssna (och vara på lekhumör).

Jag ändrade lite grejer i sista minuten, skalade bort alla miljöljud ur ljudkollaget, vilket var bra. Hung up är så bra i sig så det räcker. Skulle gärna jobba ihop med någon ljudkonstnär nån gång. Att jobba med ljud på samma sätt som man jobbar med scenografi och kostym. Ytterligare ett lager i konceptionen som gör att jag som skådespelare bara kan spänna av och jobba på riktigt. Jag har upplevt det lite med de få koreografiska grejerna Giovanni hjälpte mig med. Jag kan lita på att de berättar och behöver inte spela så himla mycket. Gå in i rörelsen istället. Det viktiga är att jag går in med hela mig, satsar helhjärtat. Det var det som Rasmus Ölme (koreograf) pratade om när vi jobbade med honom, att om man inte gör det helhjärtat och satsar fullt ut i rörelsen så blir det totalt meningslöst. Det går inte att sejfa och fuska. Samma sak i musik. Det märks med en gång om det finns hål i insatsen. Samma sak med denna form av teater. Om man fuskar som skådespelare och markerar blir det tomt och meningslöst. Det finns en stor motsättning här. Å ena sidan kan man lita på att konceptionen berättar åt mig så att jag inte behöver spela det, å andra sidan krävs min absoluta närvaro. Jag kan inte ställa mig själv vid sidan av och bara göra. Jag måste vara i det och satsa hela mig. Rakt, ärligt, öppet utan skyddsnät. Verkligen raka vägen från mitt hjärta till publikens. Tog även bort första "Rosenband". Bra i tanken men det fungerade inte. Rensa, rensa, rensa! Åh, jag sitter här och tycker det är så fantastiskt skönt att inte behöva fokusera eller koncentrera mig på vad jag vill i de olika delarna, och vart min riktning är. Det räcker att vara i texten helt ut så kommer det av sig själv! Både viljan och riktningen! Öppen, känslig, ärlig. Och undvika kladdighet. Göra det enkelt och använda min egen (och textens) humor och distans.

Inför ikväll: lugn och avspänd. Tänka ytterligare på andningen, Harald sa att jag inte släppte ner riktigt. Se vad det kan ge. Tänka att det är ett experiment i att möta publiken. Stå där och vara hel och gilla det, utnyttja det. Acceptera det som kommer utan att börja tänka. Vara ödmjuk inför det som händer. Driva på med självförtroende, det är jag som är kung och som guidar publiken. Vara ödmjuk inför experimentet. Det ska bli kul och spännande att se vad som händer! En fantastisk situation att vara i.

Söndag 21/1 -07

Fjärde föreställningen i kväll. Har fått väldigt fin respons. Andra gick bra, fick väldigt bra publikkontakt och flög på det. Flirtade kanske lite väl skamlöst med dem. Tappade lite allvar, men att vara i kontakt med publiken kan aldrig nedvärderas. Tredje var lite segare. Kände redan innan att jag hade dåligt med energi och sen spelade jag med en känsla av att jag bara gick igenom mina scenerier och sa min text. Började tänka på det som inte kom istället för att acceptera det som kom. Blev besviken när jag inte blev drabbad osv. Det är så svårt när man inte har någon att fästa sin uppmärksamhet på på scenen. Driver man något mot någon annan kan man lägga all sin koncentration där och få energi av den andre. Man har en kropp att förhålla sig till. Nu är man utlämnad åt sin egen energi och sin egen teknik. I viss mån även åt publiken. När de är med får man energi från dem. När de inte är med måste jag själv hålla uppe energin. Det är alltid mitt ansvar att nå dem, hur ointresserade de än verkar. När man är så nära publiken som jag är här blir det väldigt skört. I det här läget är det lätt att börja planera hur jag ska tänka för att trigga mig emotionellt på scenen. Återvändsgränd. Funkar ibland, men det är inget att lita på. Måste tänka tekniskt. Jag gick omkring en massa förra föreställningen, gjorde hela tiden små och betydelselösa rörelser och tappade kontakten med bänken och benen. Inte konstigt att det inte kommer något då!

Onsdag 30/1-07

En vecka sedan sista föreställningen. Sista föreställningen är den som jag är mest nöjd med. Fick till anspänningen och avspänningen i vattenpartiet. Jag blev inte drabbad på samma sätt som på söndagen, impulserna var förbrukade, men istället för att börja tänka tog jag uttrycket andra vägar, med siktet inställt på att prata på riktigt med publiken istället för att leta efter känslan. Då kom känslan. Men jag föll inte i fällan att gå med den utan höll emot tills jag satte mig ner och lät det bara glimta till där genom avspänningen. Flera stycken har sagt att de blev tagna precis där. Ha! Det funkar! Skillnaden på när publiken gråter istället för skådespelaren. För detta måste man som skådespelare ha syftet och riktningen med scenen/texten absolut klar för sig. Annars är emotionen det enda man har att hålla i. Så var det med Charlotta. Jag visste aldrig riktigt vad som var rätt håll och vad som var fel håll. Vad det var jag/Charlotta ville och med vem och varför. Och texten blev aldrig riktigt min. Därför blev emotionen det enda som kändes på riktigt och som gjorde att det kändes levande. Höll på att stressa ihjäl mig själv på kuppen. Allt blir så skört. Det blir ovärdigt. När man har en scenisk vilja som är riktad mot någon blir inte detta ett problem. Den fysiska kroppen man riktar sig mot och dess impulser skapar livet. När man jobbar utanför realismen måste man hitta riktningen och viljan i tolkningen av texten och rikta den mot det riktiga fysiska rummet med de riktiga människor som finns i det. Förståelsen, tolkningen och ägandet av texten är allt. Och att låta den leva i rummet på riktigt!

Det var precis detta som var syftet med scenen; att berätta om den kolossala utmattning som kampen ger, utan att ta till stora gråta-och-blotta-sin-förtvivlan-medlet – vilket är det förväntade. Måttet på en bra skådespelerska är hur lätt hon har för att gråta och vara förtvivlad på riktigt på scen. Nånstans ligger bilden av kvinnan som bräcklig och sårbar och skvalpar. En kvinna gråter. Det är så man berättar om djupet och allvaret i situationen. Jag ville frigöra mig från detta (mycket på grund av att jag känner att jag är på väg att bygga in mig själv i den klichén). Det var så otroligt befriande att se en Arkadina som vägrade gråta, som vägrade blotta sig, som vägrade vara svag. Det är så man skapar nya förebilder på scen av moderna, vuxna människor. Och samtidigt förstår varenda en i publiken vilken förtvivlan som ligger bakom och hon blottar sig fullständigt med det lilla släppet och det träffar rakt i magen. Detta lyckades jag med i sista föreställningen. På söndagen hade jag laddat så mycket efter fredagens kyliga och kontaktlösa föreställning och jag hade gett mig själv i uppgift att verkligen släppa ner andningen och jag hade förändrat några små fysiska handlingar. Sättet att gå ut till toaletten tex. Istället för att småspringa skulle jag gå lugnt men beslutsamt och se till att jag hela tiden hade kontakt med golvet, tyngdpunkten långt ner. Väl ute på toan skulle jag stå still och luta mig mot väggen och ta texten lugnt, innerligt och ärligt. Inte gå omkring och gestikulera och försöka jaga upp mig med orden. Resultatet blev explosionsartat. Redan på väg ut till toan vällde bilderna och ilskan fram och gråten kom så fort jag tog i och släppte lite. Jag kunde inte motstå frestelsen. Jag släppte efter och lät mig själv bada i det vilket gjorde att jag gick miste om hela poängen med scenen. Tappade hela fallhöjden in i släppmomentet på kuben. Kunde inte göra annat än att gräva djupare och hamna i den där förvivlan-gropen. Det kändes förbannat bra när jag var där. Så här i efterhand skäms jag lite. Snuvade publiken på konfekten och åt upp hela kakan själv. Dom fick titta på medan jag åt. Tvivlar på att det var nån i publiken som ens fick gråten i halsen, men jag storbölade! Och bekräftade varenda kliché där finns att bekräfta om hur en riktigt bra skådespelerska lever ut på scen. Det är så djävla förföriskt! Barnsligt!

En stor del av förklaringen till varför det blev rätt sista föreställningen var att jag redan i första momentet, på podiet, fick kontakt med publiken. Utan att till varje pris försöka få dem att skratta. De fattade helt enkelt vad jag sa! Jag fick en jämlik samtalspartner och med detta kunde jag spänna av och bara fortsätta prata med dem. Första gången jag upplevt att jag, skådespelaren, faktiskt för ett rakt samtal med publiken genom en text. Hanna sa att det var första gången hon riktigt förstod vad det var jag sa. Flera i publiken kom och sa att de var så förbluffade för de hade tyckt sig förstå allt! Någon sa att hon aldrig begripit sig på Jelinek men att hon nu fattade.

Andning, avspänning och självförtroende

Summan av mina erfarenheter från föreställningarna är att det i själva utförandeögonblicket egentligen bara finns två fokuseringspunkter: andningen och avspänningen. Förutsatt att det fysiska handlandet och textens dynamiska och rytmiska flöde är välkomponerat, både ur ett organiskt flödesperspektiv och ur ett berättelseperspektiv, så är min enda uppgift att vara i texten och i den fysiska handlingen. Jag måste verkligen utföra den fysiska handlingen, utan att spela viljan eller intentionen, bara göra det. Viljan och intentionen finns i förståelsen av texten och måste vara inkomponerad i sättet som jag har bestämt att jag ska utföra handlingen på. När jag väl utför handlingen slår intentionen tillbaka på mig. Jag förstår vad det handlar om när jag utför det och får energi av det. Samma sak med texten. Jag säger texten med siktet inställt på att hela tiden upptäcka bilderna i texten på nytt. Inte fundera på vad jag vill med texten. När jag väl säger texten förstår jag intentionen i samma ögonblick, eller strax efter

orden sägs. Först text, sedan tanke. Materialet ger mig viljan, riktningen, intentionen och förståelsen i realtid. Det skapas en oerhörd energi och angelägenhetsgrad av det. Min förståelse av texten kommer samtidigt som publikens förståelse. Jag blir simultan med publiken. Inget är på förhand klart, inget finns innan det sägs, allt uppstår nu. Samtidigt som allt på förhand givetvis är bestämt in i detalj. Enda sättet att nå det tillståndet där man blir känslig för de små nyanserna som gör allting nytt, är genom att andas och spänna av.

För mig handlade det främst om att släppa spänningarna i ansiktet och i benen och att hela tiden påminna mig om att låta andningen ta plats inte bara ner i bäckenbotten, utan även ner genom benen och genom de höga klackarna. Jag gick omkring med en förnimmelse av att andas mot golvet. Så fort tanken och känslan var på väg bort var den enda fungerande åtgärden att rensa bort småörelser i sceneriet, spänna av och släppa ner andningen. Det finns alltså en rent teknisk anledning till att jag exempelvis inte ler särskilt mycket i föreställningen. Det är lätt att använda leendet som ett avväpnande medel för att göra sig ofarlig, charmig och öppen och på så sätt nå publiken. Men det där ständiga lilla leendet som många går runt och bär på på scenen spärrar av vägen för textens bilder och flöde. Leendet blir viktigare för kommunikationen än texten. Att inte le ökade angelägenhetsgraden i texten för mig. Det blev ännu viktigare att göra orden levande och nå publiken med vad jag hade att säga. På samma sätt är det av tekniska skäl som jag i första momentet i föreställningen, där jag likt en död ligger raklång på rygg på ett podium, ligger med korslagda ben, och i sista momentet i föreställningen där jag sitter på samma podium och dinglar med benen, låter benen falla rakt ner istället för att lägga fötterna om varandra. Avspänningen i benen var avgörande för min förmåga att vara i texten.

Det är intressant att reflektera över att dessa fysiska beteenden, framförallt att ständigt bära ett leende i ansiktet och att dingla med benen med fötterna korslagda, är typiskt flickiga/kvinnliga beteenden. Det förminskar personen, den människa man faktiskt är. Det är bedårande. Att ligga på rygg med benen korslagda har även det något självsäkert och avslappnat över sig där tankarna i första hand går till bilden av en vilande man, snarare än en kvinna. Drar man det här resonemanget ett varv till inser man att konserverandet av könsroller på scenen faktiskt får konsekvenser för den tekniska förmågan att vara närvarande och levandegöra en text på scenen. Det finns en tysk skådespelerska som heter Jule Böwe som jag, vad jag kan påminna mig, aldrig har sett le. Hon är briljant. Kan orsaken vara att hon genom avspänningen i ansiktet får tillgång till texten, nuet och sig själv, snarare än att hon gör geniala rolltolkningar och vet exakt vad som är hennes uppgift? Jag är övertygad om att det är en kombination, men kanske är avspänningen det viktigaste. Det spelar ingen roll hur genial rolltolkningen eller analysen än är; utan avspänningen och andningen som följer får man inte tillgång till nuet och sig själv. Och teatern är nuets konstform.

Det går också att vända på resonemanget; det finns skådespelare som är underbart avspända, närvarande och i kontakt med sig själva och publiken men som sällan lyckas använda det till något vettigt. Det saknas analys, tolkning och medvetna val. Jobbar sådana skådespelare med riktigt bra material, i bra sammanhang eller med bra regissörer kommer de undan. Resultatet blir ofta fantastiskt, men det finns något infantilt över sådana skådespelare som jag blir ganska sorgsen över att titta på. Ofta är det stora skådespelare män som bär på denna infantilitet som fungerar så bra, men som är så sorglig. Kvinnorna är färre, vilket är dubbelt sorgligt. Å ena sidan sorgligt av samma anledning som hos männen, å andra sidan sorgligt därför att merparten skådespelerskor, analytiskt medvetna eller inte, oftast är inträngda i ett hörn där de tvingas bära omkring på spänningar. Jag vill se fler intelligenta skådespelare som tillåts vara och charmiga på scen. Då kommer innehållet i materialet av nödvändighet att lyftas fram i förgrunden.

När jag andades och spände av upptäckte jag också att jag frigjorde mig från emotionen. Det räckte att jag förhöll mig innerligt till texten. Jag kunde byta ut känslan mot innerlighet.

Jag la mitt hjärta i texten, utan att söka efter känslan, och då fick texten mig att känna. En ren, enkel och alldeles sann känsla som varken jag, texten eller situationen var beroende av, men som helt enkelt blev självklar när jag förhöll mig innerligt till texten. Jag och publiken är människor, det är klart att vi känner saker. Känslan uppstod hela tiden och när jag inte var beroende av den blev jag fri att antingen uttrycka den eller bara behålla den för mig själv. Känslan fanns där som en god vän, snarare än som den stora förlösande kraften. Den var som en oväntad present som man egentligen inte behöver, men som när man väl har fått den blir bland det viktigaste man har.

Förutom andningen och avspänningen var ytterligare en ingrediens absolut nödvändig för att genomföra föreställningarna: självförtroende. Det första jag fick lära mig på min första dramalektion någonsin var att det finns ett knep som gör varje skådespelare, oavsett nivå och genre, till en tio gånger bättre skådespelare. Knepet heter Självförtroende. Min dramalärare Stephen sa att vad du än gör på en scen så blir det tio gånger bättre om du gör det med självförtroende. Det är ett av de mest användbara råd jag någonsin fått. Det spelar ingen roll huruvida det jag gör är bra eller dåligt, gör jag det med självförtroende så kommer det åtminstone att bli hyggligt. En tröst och räddare i nöden. Och en krydda som får det som är bra att bli riktigt ordentligt bra. Med självförtroende går det helt enkelt inte att misslyckas.

När jag på genrepet mötte publiken med *Varat och skenet* tappade jag självförtroendet på ett sätt som jag aldrig tidigare gjort. Utan roll, situation eller någon form av illusion i överenskommelsen med publiken blev det så fruktansvärt naket. Jag hade absolut ingenting att gömma mig bakom. Det var ju bara jag i löjlig klänning och med en obegriplig text som stod där. I min egen regi. Det fanns ingen väg runt det faktumet. Enda sättet att hantera det på var att gilla läget och med hänsynslöst självförtroende använda texten och de fysiska handlingarna till att leverera mig själv. Då lyfte det, det blev roligare än någonsin tidigare att spela. Jag blev helt fri och kommunikationen med publiken blev spikrak. Ett ärligt samtal och resonering utan omvägar där jag menade precis det jag sa. Hade jag inte haft en hundra procentig tilltro till texten hade det givetvis varit mycket svårare, men då hade jag å andra sidan heller aldrig fått idén till projektet.

Självförtroende är livsviktigt för en skådespelare. Ändå är det mer regel än undantag att skådespelare har väldigt dåligt självförtroende när det gäller den egna personen. Man behöver rollen och den fantastiska teaterapparaten för att våga uttrycka sig. Det är kanske också i brist på självförtroende som man jagar den stora, överväldigande emotionen. I arbetet med Jelinek insåg jag att självförtroendet och tilltron till konsten och tilltron till sig själv och publiken som människor inte går att kompromissa med. Jag har ingen roll, ingen illusion eller intrig att förföra med. Allt som finns kvar då är tron på konsten och tron på människan. Utan den går det inte. Med den går allt. Man måste tro, man måste vara hänsynslös och man måste vara ödmjuk.

Sammanfattning och diskussion

Sammanfattning

Textbehandling

Språkdramatik kräver textbehandling. Skådespelaren behöver verktyg att penetrera texten med som inte har med intrigen, rollen, relationen eller situationen att göra. Verktyg för att hitta strukturer, linjer, teman, nyanser och bilder i texten som inte låter sig förklaras eller organiseras med intrigen, rollen, relationen eller situationen som utgångspunkt. Arbetet med texten är grunden för förståelsen, tolkningen och uttrycket. Att hitta ett metodiskt tillvägagångssätt när man närmar sig en text är viktigt. Viktigt därför att texterna ofta är sådana att man inte *kan* gå på känsla. De är utan "traditionell tonalitet".

Så här gjorde jag:

- Stå mitt i rummet och se till att du är i kontakt med din kropp och med rummet. Se till att andningen når hela vägen ner. Öppna sinnen. Verkligen se rummet och känn din egen kropp. Viktigt att vara stabil mot golvet.
- Säg texten i långsamt tempo, en liten bit i taget. Utantill. Använd full röst, men inte överdrivet starkt, få ut texten i rummet, "tala med väggarna". Var noga med skiljetecknen. Andas!
- Lyssna!! Lyssna till orden, ljuden, meningarna. Försök inte producera något, utan lyssna och registrera vad för bilder och associationer som dyker upp. Ingenting är fel!
- Följ de impulser du får. Mentalt och fysiskt. På så sätt hittar man linjer i texten, man upptäcker hur den rör sig. Man hittar också teman och avsnitt. Man märker om vissa linjer och teman återkommer och hur och när de återkommer. Det är viktigt att få en fysisk erfarenhet av texten, ta därför ut de fysiska impulser du får!

När du har gått igenom hela texten på detta vis börjar du om och gör på samma sätt igen. Denna gång tar du texten i lite längre bitar. Detta är också en metod för textinläring. När du inte kommer ihåg texten, dyk inte ner i manuset med en gång, utan ta det lugnt, fundera, och se om associationerna får dig att minnas. Om texten verkligen inte finns där, titta efter, ta det igen, och lyssna extra noga på texten denna gång. Bilder och associationer!

Övningar:

- Gå tankarna. Byt riktning när du byter tanke.
- Gå skiljetecknen. Byt riktning vid varje skiljetecken. Vad är skillnaden mellan olika skiljetecken? Hur skiljer sig exempelvis en punkt från ett komma rent fysiskt?
- Gå fraserna. Gå det som du uppfattar som en fras eller linje i texten. Byt riktning vid varje ny fras. Testa olika slags fraser. Testa om frasen rör sig rakt framåt, om den rör sig i cirkel eller om den kanske rör sig bakåt. Eller den kanske rör sig snett uppåt eller neråt? Du kanske måste använda golvet? Hur tvära är vändningarna? Hur snabbt rör sig frasen?

Kom ihåg: Andas! Fundera över hur du andas i förhållande till tankarna, skiljetecknen och fraserna. Och var hela tiden i kontakt med din kropp och rummet du befinner dig i. Tala med väggarna!

Testa också att bara sitta helt still och säg texten. Tala och tänk samtidigt. Upptäck vad du säger. Vad händer? Blir bilderna och din förståelse annorlunda? Förändras volymen, kvalitén och dynamiken i rösten? Förändras rytmen? Andning och avspänning!

Slarva inte med bilderna. Ge dig inte förrän varje litet ord betyder något för dig. Tänk fritt och stort. Det kan räcka med att du anar en betydelse... Lita på den aningen och fortsätt att undersöka den. Förståelsen eller bilden behöver inte alls vara logisk, försök inte få det att gå ihop. Lita på dina associationer och ta dem på allvar.

Nu kan du också så smått börja specificera dina rörelser och börja skissa på ett "fysiskt partitur". Men ta det lugnt! "Lägg" inte saker bara för att få det gjort. Lyssna! Lita på din känsla!

Så småningom skapar du ett fysiskt partitur av riktningar, rörelser och fysiska handlingar. Det fysiska livet måste alltid ha sin impuls i texten. Fundera på vad olika riktningar, rörelser och handlingar kan ha för symboliskt och metaforiskt innehåll. Allt man gör ska betyda något. Var noga med innehållet i dina handlingar. Men det är inte viktigt att publiken till varje pris ska begripa vad det betyder. Det viktiga är att det har en botten i dig – då kommer det att börja betyda något för publiken.

Parallellt med det fysiska partituret växer textens rytmiska och dynamiska partitur fram. Öppna även här upp mot metaforerna och symbolerna. Variera hur du använder din röst. Viktigt att hela tiden utgå från impulsen som texten ger, från det organiska. Man *kan* givetvis applicera något utifrån, göra scenerier som bygger på idé snarare än organiskt flöde, men då ska man ha en väldigt bra anledning!

Tänk kontraster! Kontraster, kontraster, kontraster! Kontraster i tempo, dynamik, rörelsen i rummet. Ta ut svängarna. Tänk musik! Tänk upplevelse! Var generös! Tänk "ja, det gör vi!" Säg och gör! Gör det enkelt, gå på första impulsen. Sedan kan du värdera, kritisera och utveckla. Mot slutet: Rensa! Gör det så rent och specifikt som möjligt.

Texten som yttre objekt.

Jag har talat om vikten av att ha ett yttre objekt som fokuseringspunkt. I vanliga fall är detta yttre objekt min motspelare. I arbetet med Jelinek var texten detta yttre objekt. Min samtalspartner och antagonist var texten. Det jag förhöll mig till var texten. Tillsammans med publiken fokuserade jag på texten och dess innehåll, nästan som vore den en person.

Det komplicerade är givetvis att det är jag själv som producerar texten. Därför är det absolut nödvändigt att få ut texten i rummet, utanför mig själv. Står jag och mumlar är det svårt, för att inte säga omöjligt, att skilja texten från mig själv. Texten måste få en fysisk form i rummet för att jag ska kunna använda mig av den som objekt.

Text först, sedan tanke

I arbetet med texten producerade jag först texten, sedan kom impulsen och förståelsen. Både i repetitionsarbetet och under föreställning. I motsats till traditionellt skådespelararbete handlade det inte om att leta efter en anledning, inom mig eller i situationen, att säga texten, utan mitt arbete var att få ut texten i rummet för att sedan förhålla mig till den. Impulsen låg alltså inte före texten, utan uppstod samtidigt eller strax efter att jag hade producerat texten. De impulser som uppstod gav bränsle åt den fortsatta texten. Det skapades ett flöde, en våg av bilder, energi, emotioner osv. som jag kunde ”surfa” på med texten.

Det är inte jag som producerar impulserna, de står inte att finna utanför texten, impulserna finns i texten, eller snarare uppstår i relationen mellan texten och mig. Kort sagt: att processa är fullkomligt meningslöst – texten måste rent fysiskt ut i rummet för att kunna verka.

Ingen roll och ingen fiktion

Bara jag, publiken, rummet och texten. I stället för att förhålla mig till den sceniska situationen med rollens erfarenheter och förutsättningar som ram, förhöll jag mig till materialets relation med den riktiga världen med mina egna erfarenheter som referensram. Jag skalade helt bort all fiktion och ersatte det med koncept.

Dramaturgisk uppgift istället för vilja och mål

Den dramaturgiska uppgiften, dvs. resultatet av analysen och tolkningen av materialet, gav mig impulser, näring och inspiration, både under repetitionsarbetet och under föreställning. Den dramaturgiska uppgiften avgjorde också vilka impulser som var riktiga att följa. Den skapade framåtrörelse och angelägenhet och var något att hela tiden förhålla sig till. Analysen och tolkningen av materialet avgjorde alltså hur mitt sceniska handlande såg ut, inte den sceniska situationen. Pjäsens och uppsättningens mål stod i direktkontakt med mina sceniska val. Detta alltså både under repetitionsarbetet och under föreställningarna.

I vanliga fall är rollens mål det som skapar framåtrörelse och angelägenhet, och det som man hela tiden förhåller sig till i den specifika situationen som rollen just nu befinner sig i. Rollens mål och vilja i situationen avgör det sceniska handlandet.

Alltså: Dramaturgisk uppgift istället för scenisk uppgift. Analys och tolkning istället för mål.

Formen som verktyg

Istället för roll och fiktion. Under repetitionsarbetet avgör formen i vilken ordning texten och de olika momenten ska komma. Formen är också en källa till inspiration när man ska bestämma *hur* man ska säga texten och utföra de olika momenten. Under föreställning är formen något att hålla sig i. En fysisk förnimmelse av formen, det vill säga att man känner linjerna ”i magen”, är något att spela med. Har man arbetat fysiskt med texten finns linjerna i muskelminnet. Att hålla en linje ger mig bränsle.

Viktigt också att komma ihåg att formen är en del av innehållet. Dels föreställningens form, men framförallt textens form, textens flöde och rytm. Formen berättar.

Innerlighet istället för emotion

Jag förhöll mig innerligt till texten istället för att söka efter emotionen. Förhålla sig innerligt kan man alltid göra, det är ingenting som är beroende av dagsformen. Man kan alltid vara ärlig och innerlig. Att jobba med innerlighet ger också en uppfriskande distanseringseffekt. Jobbar jag med emotioner låter jag mig bli ett ”offer” för texten och situationen. Innerligheten innebär en tydlig distans. Jag är jag, texten är texten, situationen är situationen. Jag ser på texten och situationen med innerlighet, jag dukar inte under för det. Innerligheten har en värdighet.

Närvaro

I slutänden, när man väl står inför publiken, är den enda uppgiften skådespelaren har att vara närvarande. Att vara i texten. Att vara i rummet. Att vara hos publiken. Att vara i sig själv. ”Konsten att spela är konsten att bränna sina sinnesförmågor på stället” säger Louis Jouvet (Sundberg, s. 21). Då handlar allt om andning och avspänning. Och självförtroende och ödmjukhet.

Diskussion

Ta bort rollen! Spela innehållet istället

I mitt arbete med Jelinek förhöll jag mig till rollen på ett helt annat sätt än jag gjort tidigare. Tidigare har jag varit rollen. Jag har gått in i rollens situation och omständigheter och, så långt det varit möjligt, försökt möta dessa omständigheter som mig själv – dvs. jag har tänkt ”som om”. Jag har försökt att spela och ”hitta på” så lite som möjligt, försökt att vara helt ärlig i förhållande till mina egna impulser och aldrig varit intresserad av att skapa en karaktär. Men överenskommelsen har alltid varit att jag är rollen. Inte Petra. Jag har alltid tänkt att publiken ska tro att det de ser är Alice, Sonhustrun, Suki, Charlotta osv. En stor del av arbetet har gått ut på att hitta vägar att göra trovärdiga porträtt av påhittade rollfigurer. Att göra rollen till min. I arbetet med *Kung Lear* snuddade jag vid ett annat förhållningssätt till rollen. Det var så uppenbart att ingen i publiken skulle tro att det de såg framför sig var en åttioårig man, så jag struntade helt i att spela rollen. Jag fokuserade istället på att möta textens innehåll. Som mig själv. Jag hade vissa yttre markörer som sa ”vi tänker oss att detta är en medeltida kung”, men jag försökte inte spela gammal man, jag tänkte ytterst sällan på att jag var någon annan än mig själv. Jag använde mig nästan inte alls av ”som om”.

I arbetet med Jelinek tog jag ytterligare ett steg bort från rollen, och helt plötsligt blev det fullkomligt ointressant att på något sätt försöka gestalta en människa. Jag hade lika gärna kunnat uppenbara mig som hund. Nina Bondessons ord om sin konstnärsidentitet (s. 20) började helt plötsligt gälla mig som skådespelare. ”Som om” fanns inte längre. Vad jag gestaltade var texten och innehållet i texten – inte en roll. Inte en situation eller intrig heller för den delen. Jag ville inte att publiken skulle tro att jag var någon annan än en riktig människa som i detta rum fysikaliserade Jelineks text inför dem. Radu Penciulescu, vars pedagogiska arv genomsyrar undervisningen på Teaterhögskolan i Malmö, lär ha sagt ungefär så här: ”Pjäsen är på låtsas, men varje moment är på riktigt”. I mitt fall var inte ens pjäsen på låtsas. Det fanns inga omständigheter som skilde sig från de faktiska omständigheterna.

Vi befann oss i ett stort avdelat rum som låg i en nyrenoverad tegelbyggnad på Bergsgatan i Malmö. I vår del av rummet fanns det en gradäng med ca 50 sittplatser där det satt människor som hade kommit dit för att en scenskoleelev som heter Petra Hultberg hade sagt att hon skulle spela en föreställning som heter *Varat och skenet* där. Framför dessa sittplatser stod ett antal svarta kuber i olika storlekar, på en av dessa kuber stod en TV, där fanns en filmkamera, och en skådespelare klädd i vit kort klänning och med blond peruk rörde sig runt i detta rum och uttalade ord skrivna av Elfriede Jelinek. Vi får förmoda att skådespelaren var Petra Hultberg. Bakom kuberna och skådespelaren fanns ett ca fem meter brett draperi av glansigt silverfärgat papper. Ljuset i lokalen förändrades under tiden skådespelaren rörde sig och talade, och ibland spelades det musik. Vid ett tillfälle gick skådespelaren ut ur rummet och in på en närliggande toalett och fortsatte prata och röra på sig där. På toaletten fanns en filmkamera och en mikrofon och bilden från kameran visades i TV:n på kuben och ljudet från mikrofonen gick ut i det stora rummets högtalarsystem. Efter ett tag kom skådespelaren tillbaka in i det stora rummet, sprang över den andra delen av rummet som låg i mörker, och kom in i vår del av rummet genom silverdraperiet. Där fortsatte hon, för skådespelaren var en hon, att prata och röra på sig tills orden av Elfriede Jelinek som hon på förhand hade bestämt sig för att säga till människorna på de ca 50 sittplatserna, var slut. När skådespelaren hade pratat färdigt, blev det lite ljusare i rummet och människorna på de ca 50 sittplatserna applåderade.

Detta var situationen och jag hade ingen ambition att publiken skulle tro eller låtsas något annat. Jag försökte inte få publiken att tro eller tänka sig att jag var någon annan än den jag är och att jag befann mig på någon annan plats än den jag verkligen befann mig på. Jag försökte inte få publiken att tro att det var jag eller min roll som kom på orden där och då, jag ville att de hela tiden skulle vara medvetna om att det var Elfriede Jelineks ord som jag valde att uttala vid detta specifika tillfälle. Min ambition var endast att publiken skulle höra vad jag sade och att dessa ord, skrivna av Elfriede Jelinek, skulle komma att betyda något för människorna på de ca 50 sittplatserna. Kanske skulle rummets utseende, ljusets skiftningar, musiken och det sättet jag rörde mig på och uttalade orden på komma att påverka hur dessa människor uppfattade orden.

Detta sätt att förhålla sig till materialet och situationen, dvs. att som skådespelare levandegöra materialet i den faktiska situationen utan roll, tycker jag blir riktigt intressant om man använder det när man sätter upp traditionellt realistiska pjäser. Låt säga att man ska spela *Morbror Vanja* av Anton Tjechov. Istället för att låtsas att skådespelarna på scenen är Vanja, Jelena, Sonja, Astrov osv. låter man skådespelarna gestalta innehållet i dessa roller. Överenskommelsen med publiken är att nu befinner vi oss tillsammans i ett rum på den och den teatern, som vi för dagen har bestämt ser ut så och så och så. I detta rum ska vi ta del av en text skriven av Anton Tjechov år 1897 i Ryssland. Vi låtsas alltså inte att vi befinner oss på ett gods på den ryska landsbygden i slutet av 1800-talet. Vi låtsas heller inte att vi befinner oss på någon annan påhittad plats i vår samtid där det finns människor som heter Vanja, Jelena, Sonja, Astrov osv. Jag som skådespelare försöker överhuvudtaget inte få publiken att tro att jag är Vanja, Jelena, Sonja, Astrov osv., jag försöker inte spela rollen, utan förhåller mig till pjäsens och min specifika rolls *innehåll* som den människa jag på riktigt är. Jag förhåller mig till att jag som människa föds ensam och dör ensam, och att tiden däremellan också kan kännas väldigt ensam. Jag förhåller mig till att jag inte vet varför jag har fötts in i detta liv, vart jag är på väg och vad som händer efter döden. Jag förhåller mig till att jag hela tiden letar efter en uppgift och att det inte går att veta om det är bäst att bara leva och arbeta för det som verkligen ger resultat här och nu eller om jag ska ge mitt liv och min kraft åt något som är högre och större än mig själv. Jag förhåller mig till att det är så svårt att kommunicera med andra människor, att få dem att förstå vem man är. Jag förhåller mig till att

det är så svårt att veta vem man själv är. Jag förhåller mig till att detta ofta är väldigt svårt att hantera och att man kan känna sig väldigt olycklig över denna ensamhet och totala vilshenhet. Jag förhåller mig till att man som människa förälskar sig i andra människor och att man då tror att om jag bara får vara tillsammans med denna människa så kommer jag aldrig mer att känna mig ensam. Då kommer jag att bli lycklig. Då kommer det inte göra något att jag inte vet vem jag är, varför jag är här och vart jag är på väg. Genom den andra människan kommer jag att vara någon. Jag kommer att bli hel. Jag förhåller mig till att ensamheten blir nästan outhärdlig om det visar sig att den människa jag har förälskat mig i inte vill vara tillsammans med mig. Jag förhåller mig till att man kan komma fram till att det är mycket bättre att inte hålla på att förälska sig i andra människor, utan välja att leva tillsammans med en människa som någonstans behöver mig och som jag håller mycket av. Att offra sig. Att kontrollera sig. Att inte svika denna människa kan kännas som det mest meningsfulla i livet. Jag förhåller mig till att det trots det ibland inte går att låta bli att bara vilja vara tillsammans med en annan människa. Hur man än försöker så längtar kroppen efter den människan. Jag förhåller mig till att en sådan längtan kan vara så stark att den ställer sig i vägen för allt annat. Jag förhåller mig till att man kan känna sig väldigt besviken, för att inte säga totalt tillintetgjord, när det visar sig att det man har lagt ner större delen av sitt liv på visar sig inte vara någonting värt. När det visar sig att de idealen och den moralen man har byggt sitt liv på inte längre håller. När man inser att de offer man har gjort har varit meningslösa. Jag förhåller mig till att det då kan kännas som om det vore skönare om allt tog slut med en gång. Livet kan bli så svårt och tungt och meningslöst att leva att man helt enkelt inte orkar längre. Likgiltigheten vinner. Och jag förhåller mig till att hoppet och tron är det sista som överger människan. Och jag förhåller mig till att vi är bra patetiska som tar oss själva på så stort allvar. Och jag förhåller mig till att just det är något väldigt vackert.

Detta kommer jag som skådespelare fram till genom att läsa, studera och fysiskt arbeta med Tjechovs text och det är detta som jag som skådespelare ska gestalta och upptäcka tillsammans med publiken under de ögonblick vi befinner oss tillsammans i teaterlokalen. Jag tittar på innehållet utifrån istället för att spela rollen, samtidigt som jag levandegör det. Det som står till buds för att levandegöra innehållet är det som Anton Tjechovs pjäs säger åt mig att jag måste säga och göra. Det är Tjechovs komposition som jag har att använda mig av. Men jag är fortfarande skådespelaren, inte rollen. Att texten exempelvis säger att hästarna är framkörda är inte att betrakta som ett problem. Alla vet att texten är skriven i en tid då bilar inte fanns och som skådespelare behöver jag inte låtsas något annat. Det intressanta är vad det innehåller att hästarna har körts fram. Det är där jag lägger mitt fokus. Det är det jag förhåller mig till. Det är det jag vill att publiken ska få en upplevelse av. Utöver det som pjäsen ger mig i form av ord och handlingar kan jag hitta på vad som helst. Jag är helt fri att gestalta innehållet med alla till buds stående medel. Huruvida det är trovärdigt att exempelvis Jelena skulle göra så eller så blir ointressant. Jag är inte Jelena, jag är jag som uttrycker innehållet i Jelena. Det intressanta är vad det jag gör har för innehåll, vilken metaforisk och symbolisk kvalitet det har, och vilka associationer det väcker hos publiken. På samma sätt blir scenografi och kostym ett sätt att ge publiken associationer, det handlar alltså inte om att få publiken att tro eller tänka sig att vi befinner oss på någon särskild plats i någon särskild tid som skiljer sig från den plats och den tid vi faktiskt befinner oss i. Scenografi och kostym blir, på samma sätt som rollen, koder och poetiska världar. För att kunna uttrycka dessa poetiska världar måste man jobba med uttryck som håller hög nivå, uttryck som är stringenta och dynamiska. Man måste vända blicken mot annan konst; dans, musik, lyrik osv. och där leta efter uttryck som vi kan använda i vårt sceniska gestaltande av pjäsens innehåll. Uttrycken måste ha hög kvalitet; i Luc Percevals uppsättning av Schillers *Maria Stuart* på Schaubühne inleds andra akten med att bågskyttar, riktiga bågskyttar, i ca 10 min skjuter pil rakt över scenen. Det är viktigt att det var riktiga bågskyttar, landslagsbågskyttar till och med, och inte skådespelare som hade lärt

sig skjuta pilbåge. Kvalitén i utförandet blev en helt annan, det blev rent och oerhört vackert. Och det fanns en poäng med att deras enda uppgift var att skjuta sina pilar. De låtsades inte vara något annat än tyska landslagsbågskyttar som stod på en av Schaubühnes scener och lugnt och stilla avfytrade pilar. Det är bland det bästa jag någonsin sett på en teaterscen. Väldigt enkelt, väldigt rakt och helt genialt. En total sinnesupplevelse med knivskarpt innehåll. När man ser sådan teater blir det futtigt att jobba med att försöka få publiken att för stunden tänka sig att jag är en annan människa som levde i Ryssland runt förra sekelskiftet, eller att använda den överenskommelsen som uttryck. Det är mycket bättre att öppet möta materialet som sig själv och gå rakt på innehållet och uttrycka det istället. Att lyfta sagoslöjan av pjäsen och blotta dess mekanism. Då kan man få fatt i ett uttryck som är helt rent och som blir livet värdigt.

Att inte spela rollen, utan att spela innehållet i rollen istället, öppnar upp möjligheterna för vem som kan gestalta en roll. För innehållets skull kan det rent av vara en poäng med att skådespelaren inte har samma ålder eller kön som rollen. Det viktiga är att rollen tas om hand, förvaltas och levandegörs av en människa. För när kompositionen av textflöde och fysiskt uttryck finns där, behöver kompositionen en människa. Uppgiften för skådespelaren blir att ”tänka ner”. Alltså inte försöka spela något som rör sig på en abstrakt, atmosfärisk eller upphöjd nivå, utan hitta kontakten med sig själv och tiden och rummet och göra det så jordnära, enkelt, självklart och angeläget som möjligt. Det går inte att spela en symbol eller metafor; symbolen och metaforen måste finnas i kompositionen. Det enda jag kan göra är att säga orden och utföra handlingarna och vara närvarande i det. Få kontakt med bilderna i texten och bilderna av dess innehåll och vara i sinnlig kontakt med rummet, människorna i rummet och rörelsen i rummet. Göra uttrycket och innehållet så fysiskt påtagligt som möjligt. Det konkreta redskapet är som bekant att andas och spänna av.

Min poäng är att vi måste börja tänka i banor utanför rollen och den påhittade situationen och fiktionen, för: ”I konsten är tiden ett rum där allting finns alltid” (Bondesson 2005). Min poäng är att vi måste skaffa oss en större medvetenhet om innehållet i det vi spelar. *Innehållet* måste hela tiden vara föremålet för diskussionen och uttrycket, inte rollen eller intrigen. Min poäng är också att jag tror att teatern skulle utvecklas om skådespelare sysslade mer med andra konstnärliga uttryck än de traditionella teateruttrycken. Vi får inte vara rädda att öppna upp teaterns uttryck mot det abstrakta. Andra konstformer sysslar väldigt handfast med abstrakta uttryck. En musikers uttryck är abstrakt, dvs. uttrycket innebär en förhöjning, men att arbeta med det uttrycket är att dag ut och dag in öva teknik och få in musiken i musklerna. Det handlar inte om att känna en massa, men det handlar om att förstå vad det är man spelar och vad det betyder. Det handlar om att ha ett liv som man spelar om. På konsert är det inte noterna man spelar, det är innehållet. På samma sätt är orden inte bara orden, de är heller inte bara en undertext, en vilja i situationen eller ett uttryck för en viss karaktär, de är i sig ett innehåll. Ett innehåll som kommunicerar direkt till publiken frikopplat från det sceniska sammanhanget, ett innehåll som lever på riktigt i det faktiska rummet. Och det är innehållet vi som skådespelare måste möta – som oss själva.

Att bara vara människa

Jag var nyligen och såg en uppsättning av en nyskriven pjäs som kan kategoriseras som språkdramatik. Repetitionsperioden hade varit väldigt tung eftersom ingen riktigt visste hur de skulle hantera detta material där det inte fanns någon handling och där rollerna var långt ifrån konsekventa i sin uppbyggnad. Frustrationen över att inte kunna jobba med vare sig situation, relation eller karaktärsarbete hade milt sagt varit stor. Efteråt talade jag med skådespelarna och en av de mest rutinerade av dem hade lagt märke till att en av amatörskådespelarna som

hade en större uppgift i uppsättningen, vissa föreställningar träffade helt rätt och lyckades göra texten levande på ett sätt som ingen av proffsen förmådde. Det var en äldre kvinna som helt enkelt bara sa texten och förhöll sig till den med sig själv som referensram. Våldigt rent, utan att försöka känna eller spela en massa och utan att aktivt vilja något med texten. Texten fick stå för sig själv. Hon bara tog hand om den som den människa hon var.

Jag tror att vi behöver odla detta som skådespelare. Vi måste komma till rätta med våra neuroser så att vi vågar möta texterna enkelt, rakt upp och ner som de människor vi är. Utan starka känsloutspel, utan konstfulla karaktärsarbeten, utan raffinerade intriger. Bara med stor ödmjukhet och innerlighet inför konsten och livet. Vi måste sluta vara så förbaskat rädda för vår egen otillräcklighet, och visar det sig mot förmodan att vi inte räcker till så måste vi kunna möta det hos oss själva. Det är ofta jag hör skådespelare säga några dagar innan premiär: "Det känns som om jag inte har någonting". Materialet och vårt instrument, som ju är vi själva, gör oss så nakna och vi griper efter saker att ställa upp mellan oss själva och publiken. En situation, en intrig, en karaktär, en känsla – vad som helst. Bara man slipper stå där och inte ha något annat än sig själv att hålla sig i. Om vi åter igen gör en parallell till musikens värld, så hör man aldrig en musiker prata om att den inte har något att komma med inför en konsert. Antingen kan eller inte kan hon eller han spela det som ska spelas. Instrumentet och musiken i sig är något att hålla i. Detta på gott och ont. Det går att gömma sig bakom musiken och instrumentet på ett sätt som inte går med ord. Ordens nakenhet tvingar fram någon form av investering. Att vara professionell skådespelare är dock alltför ofta liktydigt med att vara ett proffs på att hitta andra saker än sig själv att investera med; investera allt i att spela en fantastisk karaktär, investera allt i att vara trovärdig, investera allt i att gråta på riktigt, investera allt i att vara vacker, investera allt i att få publiken att skratta, investera allt i att predika ett budskap, investera allt i en fulländad teknik osv. När allt som krävs för att teater ska bli viktigt är att möta textens innehåll som den enkla människa man är. Det räcker. Det handlar bara om mod. Och andning och avspänning.

Den sexistiska realismen

Varför görs det så många porträtt av irrationella, fladdriga och smått korkade alternativt emotionellt överladdade, djuriska och mystiska kvinnor på landets teaterscener? Kvinnor som är jättekonstiga alternativt ryggradslösa och fullkomligt ofarliga. Horan eller madonnan. Djuret eller den naiva, förvirrade, ofta hopplöst förälskade unga kvinnan. Aldrig den rationella människan. Ofta skyller man på dramatiken; pjäserna är skrivna av män och perspektivet är således alltid den manliga blickens. Mannen är subjektet som författaren har identifierat sig med och kvinnornas existens är beroende av relationen till mannen. Det är alltså rollerna det är fel på. En högst berättigad kritik, men för mig blir det ändå smått absurt. Med det kastar man ut hela den klassiska repertoaren och att välja bort Shakespeare, Tjechov och Strindberg är som att välja bort Bach, Mozart och Beethoven. Det handlar om förbaskat bra konst och kan vi inte se bortom könet på rollen är det bra sorgligt. Vi måste vara medvetna om att all klassisk konst och filosofi utgår från den patriarkala maktstrukturen som förutsättning och mall och att det är ett gigantiskt problem, men det betyder inte att klassikerna inte har något att säga mig som modern kvinna. Bara för att kung Lear är en man betyder inte det att innehållet i den rollen inte har med mig och mitt liv att göra. Det är vår uppgift som teatermakare att jobba med innehållet bortom den ytliga strukturen, att öppna upp pjäserna och rollerna och blotta innehållet. För det krävs kunskap och analys. Ett stort problem är att regissörer och dramaturger, och för den delen även skådespelare, gör så traditionella och stereotyperande läsningar av materialet. Man tränger inte in i materialet och undersöker dess mekanismer, vilka olika riktningar och svängningar som finns i en scen,

utan man nöjer sig med den ytliga igenkänningen och identifierandet med rollerna och handlingen. Det blir privatpsykologi av alltsammans. Vi är så fundamentalt fastnaglade vid realismen att vi inte kan se något annat än det som direkt liknar vår vardag. Det som bekräftar vår uppfattning om vad som är en man och vad som är en kvinna. Det är klart vi får problem med klassikerna om vi bara "går på känsla" och tolkar dem med våra egna vardagliga referensramar som mall. Att gå på känsla är konserverande. Brist på analys och att inte söka ny kunskap är bakåtsträvande. Vi måste ta reda på vad klassikerna faktiskt handlar om. För att kunna göra det måste man dels skaffa sig teoretisk kunskap, och dels gå på djupet i arbetet med texterna.

Nu börjar vi närma oss den punkten som jag tycker är intressant och som är det det här arbetet handlar om, nämligen verktygen man som skådespelare använder sig av för att tränga in i materialet. Hur regissörer och dramaturger gör lämnar jag för tillfället därhän. Min upplevelse är nämligen att de gånger skådespelarna har arbetat tekniskt med *textens komposition* snarare än med rollerna, så blir resultatet mer jämställt. Då blir rörelsen i rummet, den rent fysiska kontakten med publiken genom ljud, rytm och andning det som verkligen kommunicerar något. Vem som gör vilken roll och hur dessa roller var och en för sig fungerar blir mindre intressant. Det som blir intressant är vad verket som helhet berättar.

Ofta upplever jag det som att det är vi, skådespelarna, som är de största bovarna när det gäller att göra sexistiska rollporträtt. Anledningen är förmodligen okunskap och rädsla. Det finns en tradition i Sverige som mystifierar skådespelarens arbete, som tror att om man klargör och blir medveten om vad det faktiskt är man gör på scenen, så försvinner magin. Inget kunde vara mer fel. Min erfarenhet av att jobba med utländska pedagoger är att de jobbar väldigt tekniskt, och resultatet blir inte direkt mindre magiskt. Tvärtom. Genom tekniken spränger man gränsen för sin egen och publikens förväntningar av tiden, rummet och könet. Kommunikationen börjar röra sig på en slags evig mänsklig berättarnivå. Det finns paralleller att dra till den senromantiska tiden då musiken befann sig på gränsen till det tonala sammanbrottet. Konflikten mellan det medvetna och det omedvetna blev tydlig och en tillnyktring i den romantiska skaparattityden utmärker senromantikerna och impressionisterna. För tonsättaren Richard Strauss föll det sig svårt att precisera i vilken utsträckning det som vanligen kallas teknik kan hållas isär från det man brukar betrakta som inspiration. (Tawaststjerna 1993, s.16).

Problemet är att så få svenska skådespelare har verktyg som sträcker sig utanför realismen och karaktärsarbetet. I brist på kunskap jobbar man med det som är igenkänningsbart; man återskapar sammanhang, strukturer och mänskliga beteenden som man känner till och som (på ytan) liknar det som vi betraktar som den objektiva uppfattningen av verkligheten. I den realistiska teaterns natur ligger att den strävar efter att på teaterscenen reproducera och imitera det samhälle vi lever i och de människor som lever i detta samhälle, och därmed reproduceras också könsmaktsordningen.

Bristerna är två: brist på teknik och brist på handlingsanalys. Handlingsanalysen är nödvändig för att ta sig förbi sin egen förutfattade uppfattning om rollen. Vi är så snara med att sätta etiketter både på situationerna och på rollerna. "Hon är en sån och han är en sån." Utan handlingsanalys trillar vi hela tiden i vår egen fördomsfulla fälla. Unga tjejer som har svårt att hantera alla krav, förväntningar och motstridiga känslor blir naiva och lite smått korkade, kvinnor som upplever stor passion blir hysteriska och irrationella, rationella kvinnor som tar kontroll över situationen och utövar makt blir bitchar. Som jag tidigare har nämnt har handlingsanalysen varit själva förutsättningen för att jag ska kunna fungera på en scen och på sätt och vis kanske det har varit tur. Hade jag varit bättre på att förutsättningslöst bara "spela" teater hade jag förmodligen slarvat med analysen och gjort en hel del fladdriga och tunna rollporträtt. Handlingsanalysen har gett mig en hållning i mitt gestaltande. Den har gett mig något att komma in med på scenen, rollen har med hjälp av handlingsanalysen fått en egen

berättelse att bära på. Det har gett mig en startpunkt och en riktning i gestaltningen och det har hjälpt mig att göra kontrasterande sceniska val som är det som i förlängningen gör rollporträttet flerdimensionellt. Utan handlingsanalysen som startpunkt hade jag förmodligen också i slutänden oftare hamnat i överspel, dvs. jobbat med uttryck som jag inte har täckning för, bara för att ha något att hålla i.

Men ibland är det svårt att göra en handlingsanalys. Särskilt den klassiska litteraturen är full av roller som inte går att lösa med handlingsanalys som ingång. Framförallt är det kvinnorollerna som blir problematiska. Fröken Julie har jag aldrig begripit mig på. Som realistisk människa i en realistisk, om än historisk, situation vill säga. Jag kan helt enkelt inte acceptera att hon gör som hon gör, jag kan inte begripa varför hon inte förmår tänka längre än hon gör, de yttre omständigheterna till trots. Hon handlar irrationellt och ska jag göra en handlingsanalys baserad på Julies omständigheter måste jag kompromissa så mycket med min egen förståelse av vad en människa är kapabel till att jag blir tvungen att lura både mig själv och publiken. Om *Fröken Julie* verkligen handlar om vad den realistiska situationen säger att den handlar om, blir det, om inte obegripligt, så i alla fall ointressant. En adelsfrökens totala sammanbrott och förhastade självmord efter ett oplanerat samlag med faderns betjänt. Enda sättet att förklara det på är att hon inte är riktigt frisk. Om jag däremot frikopplar Julies text från rollen, intrigen, situationen och relationen, från all form av realism, börjar texten leva. I det gränslösa tillståndet kan jag relatera till den, texten talar direkt till mig och då börjar *Fröken Julie* att handla om mitt liv. Detta gränslösa tillstånd når jag genom teknik.

När man stöter på den här typen av roller uppstår alltså samma problem som när man jobbar med språkdramatik: att jobba med mål, vilja och medel som ingång frigör mig inte. Det kan hjälpa, men det lyfter inte. Det är för mycket irrationellt som ska pressas in i handlingsanalysen. Situationen och relationen ger mig inte det jag behöver. Ofta får det rent tekniska konsekvenser: jag lättar, bottenar varken i min röst eller i min kropp. Jag får ingen stadga i rollen. Detta i sin tur får konsekvenser för min koncentration och min förmåga att vara närvarande och lokalisera och reagera på impulser. Jag blir helt enkelt en låst och ganska dålig skådespelare. I det läget är det lätt att börja ta till diverse knep: spela naiv och lite smått korkad och att hela tiden använda charm som medel, helt enkelt för att det är spelbart, livfullt och underhållande. Alternativt att helt och hållet jobba med emotionen som impuls och drivkraft. Resultatet blir charmiga och ofarliga alternativt irrationella och neurotiska kvinnoporträtt. Riskerna att man hamnar i att spela tillstånd är överhängande. Och ett charmigt, livfullt och underhållande kvinnoporträtt är alltså att betrakta som ett sjukdomssymptom.

Jag menar att det är helt galet att möta den klassiska dramatiken med realism som utgångspunkt. Så länge vi ser på rollerna som realistiskt trovärdiga män och kvinnor i realistiska situationer får vi problem. Det är som att tolka ett visst musikaliskt tema i en symfoni som en realistiskt trovärdig kvinna och ett annat tema som en realistiskt trovärdig man. Den klassiska litteraturens roller är komplexa sammansättningar av teman, funktioner och innehåll som jag som skådespelare har att relatera till, men försöker jag identifiera mig med karaktären som helhet får jag problem. Så länge vi försöker tvinga in rollerna i det realistiskt trovärdiga kommer vi ohjälpligt att fortsätta att förenkla och berätta för vår publik att kvinnor är irrationella, att de drivs av förälskelse, passion eller galenskap. Anledningen till att vi fortsätter tolka den klassiska dramatiken realistiskt är att svensk teater så totalt domineras av den manliga blicken. Och mansrollerna fungerar att tolka realistiskt eftersom den världsordning som pjäserna är skapade i är den patriarkala. Människan med stort M uppträder alltid i form av en man. Som man och skådespelare är det därför inga problem med att gå in i situationen med ett mål utifrån vilket du formulerar din uppgift. Som man och skådespelare kan du göra en handlingsanalys som håller. Situationen och relationerna ger dig det du behöver för att kunna spela med botten och riktning. Det realistiskt trovärdiga står inte i konflikt med handlingsanalysen. En man förhåller sig till situationen och människorna

utifrån sin egen kompromisslösa uppfattning om sakernas tillstånd – det ligger både i dramatiken och i vårt traditionella sätt att se på manligt och kvinnligt. Och det avspeglar sig inte bara i våra tolkningar av pjäserna och rollerna, utan även i sättet vi förhåller oss till varandra som yrkesmänniskor under repetitionsprocessen. Rollerna smittar lätt av sig på våra egna identiteter. Den som spelar kung får makt inte bara på scenen utan också i ensemblen. Om ett realistiskt förhållningssätt till varandra och situationen är inkörspporten i repetitionsarbetet blir det ohjälpligt så att männen kommer att stå stadigt i mitten och driva sina projekt och kvinnorna kommer att fladdra runt omkring honom utan att riktigt veta vart de är på väg och ha som enda redskap att reagera på de impulser han ger. Inte konstigt att tjejer på Teaterhögskolan blir frustrerade och känner sig begränsade när de tvingas möta sina roller med handlingsanalys baserad på en realistisk situation. Det går helt enkelt inte; man är på förhand dömd att köra fast. Man kommer aldrig att bli riktigt fri. Rollen kommer hela tiden att ställa till med logiska problem. Kanske är detta anledningen till att killarna har lättare för att ta plats på scenen? För dem funkar den realistiska ingången. Handlingarna blir logiska och rationella. När jag fick jobba med en mansroll ur den klassiska litteraturen blev jag också fri. Jag gjorde en handlingsanalys utifrån min egen förståelse av vad det är att vara människa och rollen inte bara gick med mig, utan lyfte mig och min förståelse bortom det jag hade förväntat mig. När man betänker att Stanislavskij, som är det realistiska skådespeleriets fader, faktiskt var både man och skådespelare blir resonemanget intressant. Kan det vara så att hans tankar om att jobba med mål, vilja och medel till stor del är baserade på hans erfarenheter av att jobba med stora, drivande roller skrivna för män?

Ur mitt perspektiv är det som sagt helt galet att betrakta klassikernas roller som realistiskt trovärdiga människor, att som skådespelare försöka identifiera sig med karaktären och dess situation och nå fördjupning genom psykologi. Rollerna är snarare personifierade livsbetingelser, kalejdoskop av symboler. De är, som jag tidigare varit inne på, komplexa sammansättningar av teman, funktioner och innehåll. Det är detta innehåll, i sina fragmentariska delar, jag har att jobba med, inte rollen som helhet. För att kunna levandegöra en livsbetingelse, en symbol eller ett tema måste man jobba tekniskt. Man måste närma sig texten på ett sätt som liknar musikerns sätt att studera in ett stycke musik; lära sig att rent tekniskt kunna spela tonerna/uttala orden utan att tolka, kunna periodisera och frasera, bestämma var man ska andas, undersöka olika tempi, olika dragningar, olika färger i tonerna/orden, hitta en grundrytm att förhålla sig till osv. I ensemblen måste man rent tekniskt kunna spela kompositionen tillsammans. Få ut styckets ljud, rytm och andning i rummet. Med den ingången öppnar man upp innehållet i rollen och verket. Skärvorna i kalejdoskopet blottläggs. Först när jag har fått en fysisk upplevelse av min rolls musikaliska karaktär och funktion kan jag börja jobba med min förståelse av innehållet i rollen, situationen och relationen och göra en handlingsanalys. Handlingsanalysen kommer på så sätt att tjäna innehållet i rollen och pjäsen, inte den realistiska begripligheten av rollen och pjäsen. Om man jobbar med den gemensamma kompositionen, den gemensamma rytmen och flödet, är det min övertygelse att de enskilda rollerna kommer att bli både starkare och mer beroende av varandra. Statusförhållanden kommer att jämnas ut. Det kommer att bli omöjligt att spela solo och det kommer att bli omöjligt att spela på någon annans bekostnad. Man kommer att bli tvingad till att lyssna, *alla* kommer att bli tvingade till att lyssna, för att hitta sin ton, sin rytm och sin funktion i kompositionen. "Kvinnorollerna" kommer att existera på samma villkor som "mansrollerna" och de kommer att få ett liv och en identitet bortom den manliga blicken. Den realistiska illusionen kommer att bli ointressant, könet på rollen kommer att minska i betydelse, vilket i sin tur öppnar upp för vem som kan spela rollen. Kanske kan rollerna då på allvar och i en djupare mening bli realistiskt trovärdiga människor. Det är de gånger jag har jobbat tekniskt snarare än funderat på vem jag är och var jag är som jag har hamnat närmast

verkligheten. I essän *Ett eget rum* betonar Virginia Woolf (1985, s. 112) androgynitet som viktigt för det konstnärliga uttrycket:

”Han [Coleridge] menade kanske att den androgyna tanken är i stånd att ge genklang och i sig uppta vad som kommer utifrån, att den utan hinder kan vidarebefordra känslan, att den av naturen är skapande, glödande och enhetlig.”

Hon betonar hur fördärvligt det är att tänka på sitt kön och blott och bart vara man eller kvinna. Hon menar också att Shakespeare som författare är androgyn. För min egen del är jag som utgångspunkt fullkomligt ointresserad av att gestalta kön.

Hans-Thies Lehmann (2004, cit. efter Jürs-Munby 2006, s. 12) drar intressant nog paralleller mellan Shakespeares och den postdramatiska teaterns gränslöshet:

”The impression of an open world without borders ... is always present in Shakespeare’s theatre. Empires of thought and matter – wide and inexhaustible, endless in their various aspects, from those encompassing the world to the most banal – are travelled by this theatre with the breath of Welt-Zeit (worldtime), back and forth, between fairy tales and reality, dream and triviality, the cosmos and the inn, between Lear and Falstaff, the sublime and the inebriated, tragic and comic ... It is just that kind of feeling one has when watching Forced Entertainment, for here too, the theatre is reaching effortlessly across the most varied areas imaginable, amalgamating wit, black humor, fear, and melancholy.”

Vi måste bli bättre på att odla vägar in i materialet som inte har med realismen att göra. Det räcker inte med att regi och iscensättning bryter upp från realismen, blottar maskineriet och jobbar med symboler, även vi skådespelare måste göra det. Vi måste sluta se på rollerna som realistiska enheter och i stället börja jobba med innehållet i delarna. Med det här resonemanget blir det en jämställdhetsfråga eftersom den realistiska ingången gynnar mansrollerna och i förlängningen de skådespelande männen. Jämställdhetsarbetet handlar alltså inte bara om att hitta nytt material och nya läsningar av materialet, det handlar också om skådespelarens teknik och metod – hur och med vilka referensramar man repeterar. Det handlar om vilken väg vi som skådespelare väljer in i materialet. Vägen är avgörande för läsningen. Vi måste avmystifiera och avpsykologisera skådespelarens arbete. För mig handlar det om teknik, om att vara påläst, om att vara öppen och om att vara konstnärligt formulerad. Det handlar om att å ena sidan vara strikt instrumentell, och å andra sidan våga vara helt och hållet personlig, för att inte säga privat. Ju mer instrumentell och teknisk jag är, ju mer ohämmat privat kan jag också vara på scenen. Tekniken lyfter mig från det vardagliga till det gränslösa och allomfattande. Att hitta vägar in i materialet som inte har med realismen att göra är viktigt både för klassikernas överlevnad och för den nya postdramatiska teatern.

Intuition, form, teknik, analys och metod – om teatermagi och om att hitta nya uttryck

Man skulle kunna säga att min intuition har varit ett genomgående verktyg i mitt arbete med Jelineks text. Jag vill dock undvika att tala om intuition. Det får med en gång något mystiskt över sig, och mitt arbete med Jelineks text har varit allt annat än mystiskt. Det har varit väldigt medvetet och metodiskt. Väldigt tekniskt. Jag tror inte jag har varit mer faktisk, rakt på sak och oflummig någon gång tidigare.

I teatersammanhang stöter jag ofta på en stor förundran över att det finns innehåll i en texts rytm och form. Det tolkas som magi. Åtminstone talar man ofta i termer av magi. Det

gör mig enormt frustrerad. För mig är det fullkomligt självklart att en stor del av berättelsen ligger i rytmen, formen och textens och uttryckets rörelse i rummet. Det är inget konstigt eller mystiskt eller svåråtkomligt. Det handlar bara om att skaffa sig konkreta verktyg att hantera det med. Som jag tidigare har varit inne på: musiker och dansare gör det hela tiden. Magi handlar om teknik. Självklart måste den så kallade intuitionen ständigt vara närvarande, men jag föredrar att tala om intuition i tekniska och metodiska termer. Det blir mindre mystiskt då. Andning och avspänning är den tekniska nyckeln som frigör intuitionen.

Vad som är viktigt att förstå är att intuition inte är något annat än förvärvad kunskap som sitter så i ryggraden att vi inte är medvetna om den. Förstår man det, förstår man också att man kan utveckla och odla sin intuition. Genom medvetet arbete kan man styra vad som i framtiden kommer att bli intuitiv kunskap för mig.

Jag har tillbringat sammanlagt åtta år på konstnärliga högskoleutbildningar. Min intuition såg helt annorlunda ut för åtta år sedan. Det som var magiskt då är inte alls magiskt nu. Under dessa år har jag aktivt valt att jobba mycket med form, analys och struktur. Det intresserar mig. Jag har aktivt valt att jobba väldigt *fysiskt* med form, analys och struktur. Rytmikpedagogen i mig har förstått att en stor del av känslan sitter i musklerna. Inte i själen eller i det undermedvetna. Jag har också valt att odla min röst – helt enkelt för att det är det viktigaste instrumentet en skådespelare har när det gäller att rent fysiskt beröra sin publik. Jag har tagit hur mycket sång- och röstlektioner som helst, jag har övat och övat och övat. Teknik, teknik, teknik. Metod, metod, metod.

Varför all denna teknik och metod? Jo, jag hela tiden har längtat efter att upptäcka det som ligger utanför min egen begreppsvärld. Jag har längtat efter att kunna uttrycka mer än jag själv förstår. Jag har inte velat nöja mig med att använda det jag redan har. Att utveckla och utmana sig själv och sin egen förmågas gränser är att upptäcka både sig själv och det man vill berätta om. Människan är föränderlig, det finns ingen gräns för vad hon kan lära sig. Jag tänker väldigt sällan ”jag går på intuition” i repetitionsarbetet. Att nöja sig med intuitionen är att nöja sig med det bekanta, det som jag begriper, det som känns ”hemma”. För att komma längre behöver jag teknik, metod, form och analys. Tekniken, metoden, formen och analysen tar mig med utanför mig själv. Jag tror att ett av de största problemen, kanske det största problemet, för svensk teater idag är att man jobbar med känsla och intuition istället för analys och teknik. Att använda känsla och intuition som huvudsakligt verktyg är reaktionärt. Det leder till att vi hela tiden bekräftar gamla sanningar. Eller åtminstone det vår kulturella fostran har fått oss att tro är sanningar. Detta är givetvis i förlängningen också orsaken till att svensk teater är så ohyggligt sexistisk. När det gäller sann jämställdhet kan vi inte lita på oss själva och vår känsla för vad som känns rätt. Vi är alla, kvinnor som män, fostrade med den patriarkala världsbilden som självklar utgångspunkt. Enda sättet att nå jämställdhet på scenerna är att genom analys och teknik tvinga sig förbi sig själv. På så sätt når man en jämställdhet i innehållets kärna och inte bara i de yttre bilderna. Så här skriver Malin Krutmeijer (2007, s. 30), journalist, i tidskriften *Ottar*:

”När vi »är oss själva« och »går på magkänsla« återspeglar vi alltför ofta bara samhällsnormer vi omedvetet internaliserat, och de är ofta inte alltför radikala. Att falla tillbaka på instinkt när det bränner till är därför en konservativ hållning. Idén om »magkänsla« och »spontana val« får alltså inte bara konsekvenser för rättvisa mått i andelen kvinnor och män, och resurstilldelning. Den påverkar också innehållet i vad vi får se på teatern – inte minst hur kön och sexualitet gestaltas.”

Att tvinga in sig själv i något som känns ”onaturligt” är, åter igen, att utveckla sig själv, sitt uttryck och de berättelser man berättar. Det är också att utveckla sin intuition. Poeten Lars

Gustafsson fick en gång frågan varför han skrev sonetter, det måste väl vara mycket lättare att uttrycka det man vill uttrycka i fri vers? Han svarade att, att skriva fri vers är som att ta motorvägen förbi staden. Att tvinga in sig själv i en form är som att köra in i staden utan karta, köra på smågatorna, hamna i alla återvändsgränder, enkelriktade gator, upp och nerför backar osv. Det tar väldigt mycket längre tid men i gengäld upptäcker man världar som man aldrig hade hittat till för egen maskin. Man upptäcker saker att uttrycka som man inte visste fanns att uttrycka.

Samtidigt är intuitionen ett absolut nödvändigt redskap för en skådespelare. Framförallt i spelögonblicket, men även under repetitionsprocessen måste man kunna ”släppa” och låta kroppen styra. Närvaron och det organiska flödet ligger i ”släppet”. Att kunna arbeta med sin kropps lagrade kunskap är enligt Lehmann (2006, s. 32) inte minst viktigt i ett postdramatiskt sammanhang:

”Rather, it is often a matter of the authentic presence of individual performers, who appear not as mere carriers of an intention external to them – whether this derives from the text or the director. They act out their own corporeal logic within a given framework: hidden impulses, energy dynamics and mechanics of body and motorics.”

Skådespelarens förhållningssätt närmar sig musikerns och dansarens: det att ständigt växla mellan att ena stunden jobba strikt tekniskt för att en halv sekund senare låta kroppen och det ”inre” flödet ta över. Men som sagt: intuition går att odla. Därför är ett intuitivt förhållningssätt inte samma sak som ett omedvetet, mystiskt, magiskt eller heligt förhållningssätt. På lång sikt kan, och kanske bör, man som skådespelare ta kontroll över och styra sin intuition. Teknik, metod, form och analys är förutsättningen för att kunna genomföra ett sådant arbete.

Genom att göra en analys av ett material kommer man att känna andra saker, djupare och mer än vad man skulle ha gjort om man bara går på intuition. Kunskapen som analysen ger skapar ”nya kablar” att koppla in sig på i materialet. Utan kunskapen kanske jag bara har en eller två kablar till 50 uttag. Ju fler uttag jag är inkopplad på, desto större blir känslan och förståelsen. Viss känsla når man endast genom att först intellektuellt förstå ett materials uppbyggnad. Det går att lära sig att känna. Det är lätt att luras att tro att dramatik är lätt att förstå. Teaterns inbyggda realism, dvs. orden och det att tala, lurar en att tro att det är som att förstå ett vardagligt samtal. När man stöter på dramatik av det slag Elfriede Jelinek skriver blir det uppenbart att så inte är fallet. Det vardagliga finns inte där, ens på ytan. Då *måste* man ge sig in i materialets övriga dimensioner. För det krävs en viss kunskap. Det krävs analys. Och det krävs metod och teknik.

Metoden och tekniken blir också en del av resultatet. Vägen man väljer styr var man kommer i mål. Med olika metoder får man olika resultat. Därför finns det en poäng med att jobba på olika sätt vid olika tillfällen, beroende av vad man vill uppnå för resultat. Eller så släpper man helt tanken på resultatet och fokuserar helt på metoden. Detta för att hitta nya sceniska uttryck. Man kan säga att jag hade den inställningen i mitt arbete med Jelinek. Jag bestämde mig för att jobba på ett visst sätt och resultatet fick bli därefter.

Om man ska dra en parallell till musikens värld kan man jämföra det med serialismen. Efter tonalitetens sammanbrott letade man efter nya tonspråk. När man ska leta nytt kan man inte gå på känsla, då skulle det obönhörligen få karaktär av det gamla. Man måste hitta metoder att ta sig förbi sig själv och traditionen med. Man började komponera musik enligt matematiska serier. Schönbergs tolvtonsserie är ett exempel: man väljer ut tolv toner, och när

man har använt en av tonerna får man inte använda den igen innan man har använt de övriga elva. Operan *Lulu* av Alban Berg är komponerad enligt tolvtonstekniken och den liknar inget annat. Otroligt expressiv. Den danske kompositören Per Nørgaards oändlighetsserie är ett annat exempel. Den ska jag inte försöka mig på att förklara. Men det blir väldigt bra musik med ett alldeles unikt uttryck.

Som skådespelare får man ständigt sig själv slängd i ansiktet. Man står och stampar på samma ställe, kommer aldrig vidare, hittar inga nya uttryck. Man känner så väl igen sig själv och det kan ta död på vilken kreativitet som helst. En del talar om att "alltid göra samma gubbe". I vissa perioder kan det leda till ordentliga identitetskriser och ett stort självförakt. Jag tror att det att skådespelare tenderar att alltid jobba enligt samma metodiska mönster är en stor del av problemet. Visst, vi är väldigt olika och olika skådespelare behöver olika vägar för att "komma loss", och har man hittat sin väg så är väl det jättebra. Men man ska vara medveten om att så länge jag jobbar enligt samma grundmönster i alla mina uppgifter så kommer resultatet också att ha väldigt stora likheter. Man kan också se fenomenet ur ett annat perspektiv; så som arbetsvillkoren ser ut i dag med övervägande korta projektanställningar, så tvingas man dels att bli bra på lite allt möjligt så att man kan funka i vilket sammanhang som helst, dels tvingas man att hitta ett eget sätt att jobba som är säkert och som alltid funkar. Funkar var ordet. Jag är så väldigt trött på fungerande teater! Hellre teater som har något som är intressant men som inte riktigt fungerar, än teater som fungerar men som samtidigt bara bekräftar det vi redan känner till. I takt med att ensemblerna försvinner, försvinner också de gemensamma och konsekventa arbetsmetoderna. Det ger ett helt annat uttryck med en ensemble som talar samma språk jämfört med en ensemble som har kompromissat sig fram till något som funkar. Vi måste börja välja, eller snarare välja bort, och våga välja helt nya vägar. Det kanske är en väg som ingen av oss har gått tidigare och som vi inte vet vad den resulterar i. Det ligger en kvalité i det som är helt genomfört, oavsett om resultatet blir bra eller dåligt, funkar eller inte funkar.

Det att medvetet hitta nya metoder, nya vägar in i materialet, är väldigt viktigt för att kunna utveckla teaterns uttryck.

Jag gillar material, former och metoder som är nästan ogenomträngliga. Som är nästan omöjliga att genomföra. Att bit för bit jobba sig igenom sådant är som att vara upptäcktsresande och upptäcka nya kontinenter som man aldrig kunde föreställa sig att de fanns. Jag älskar också att befinna mig i det läget när jag ser att det finns mer att förstå och känna än det som jag idag har tillgång till. Det ligger ett sug i det som är obetalbart. Detta tillstånd borde också vara det ideala för en publik. Det ska finnas sådant som man inte förstår, utan bara anar... Då blir det intressant och levande. Vi får inte vara rädda för att utmana vår egen och publikens förståelse av livet.

Om att arbeta med rytm – att få det att svänga

För ett tag sedan kände jag lite på Jelineks text igen, drygt ett halvår efter det att jag spelade *Varat och skenet*. Vad som hände var att texten fick en rytm som skilde sig ganska mycket från när jag gjorde den för ett halvår sedan. Grundrytmen fanns fortfarande kvar, det var samma impulser och samma innehåll, men på ytan blev det väldigt annorlunda. Jag kunde obekymrat ta ut svängarna mycket mer, allt blev mycket renare och mer kontrastrikt. Jag hade en rytmisk kärna att hålla i och därför blev jag fri. Det uppstod en dynamik mellan den rytm som jag har i kroppen och den rytm som nu uppstod. Jag insåg att detta är ett verktyg att använda sig av när man jobbar med obundna texter. Genom att skaffa sig en metrisk medvetenhet och arbeta rytmiskt med texten när man repeterar skapar man en referenspunkt,

något att arbeta med och förhålla sig till i spelögonblicket. Om man har arbetat fysiskt med rytmen blir den referenspunkten sinnligt förnimbar.

Augustin Mannerheim (1987, s. 60-61), poet, skriver så här om text och rytm:

”All text är på något sätt rytmisk Rytmstrukturen framkommer väsentligen i de auditiva händelserna inklusive pauser: stavelsernas varierande intensitet, tonhöjd och längd samt pausernas läge och längd. Men till rytmstrukturen hör också annat som är av mera svåråtkomlig natur men som påverkar rytmupplevelsen, såsom klang, kontraster, spänningar, likheter och semantiska rörelseföreställningar som projiceras på textens egna rörelser. Omvänt kan rytmiska faktorer, liksom klangliga, innebära semantisk information ... Vi upplever samtidigt två nivåer: den faktiska texten och det, mer eller mindre suveränt, styrande system, som bara är föreställt i tanken men inte är en i verkligheten föreliggande struktur. Detta system är därför ett referenssystem. Allt rytmiskt skeende i språket ser jag under denna dubbla aspekt. Textens större eller mindre grad av olydnad mot referenssystemet är spänningsskapande och därför en viktig betingelse för rytm.”

I bundet material är grundrytmen uppenbar. Referenssystemet är relativt suveränt. När jag arbetade med *Kung Lear* jobbade jag väldigt noggrant med blankversen, dels strikt tekniskt/rytmiskt, och dels undersökte jag innehållet och förståelsen av texten genom rytmen. Jag arbetade hela tiden fysiskt. När jag sedan spelade hade jag en oerhörd hjälp av detta. Jag kunde släppa mig själv fri i bilder, tankar, känslor och impulser och låta det rytmiska referenssystemet verka som spänningsskapande motpol. Det blev svängigt. I krångliga moment kunde jag gå in och jobba med referenssystemet och lita på att så länge jag var rytmisk så levde texten på ena eller andra sättet.

I obundet material är grundrytmen mindre uppenbar. Referenssystemet är mindre suveränt. Men det finns där. Det handlar bara om att skaffa sig mer känsliga metriska verktyg att jobba med. Mycket handlar om att jobba noggrant och andas med interpunktionen. Det handlar också till stor del om att lyssna till textens ljud och innehåll. På samma sätt som med bundna texter skapar man så en rytmisk kärna som dels fungerar som spänningsskapande motpol till det sceniska livet, och dels som verktyg att hantera texten med när det inte finns något annat.

I arbetet med Charlotta och *The perfect kiss* jobbade jag ett tag uteslutande rytmiskt/metriskt med vissa textpartier. När jag lyssnar på inspelningen hör jag att så länge jag är rytmisk så lever texten. Särskilt på ett ställe ”klämmer jag åt”, förmodligen för att jag desperat försökte producera en känsla, jag stressar och blir orytmisk. Glittret försvinner och det dödar texten. Att jobba ”utifrån” genom att verkligen se till att vara rytmisk, oberoende av vilja, handling, känsla och t.o.m. innehåll, är alltså ett sätt att angripa språkdramatiska texter. Det är ett sätt att närma sig texten när det inte finns någon vilja eller situation. Och i spelögonblicket är det som sagt en fokuseringspunkt att jobba med när det inte finns några andra fokuseringspunkter. Ett rytmiskt flöde är i allra högsta grad fysiskt förnimbart och fungerar som stimulans och impulsgeverare åt kroppen. Medvetenhet om textens rytm och metriska uppbyggnad är också något som gör att man kan bromsa sig själv när man blir överväldigad av känsla och riskerar att ”dra iväg” på ett sätt som inte gynnar innehållet eller berättelsen. Om det händer uppstår det en otrolig spänning mellan de båda polerna rytmen – känslan. Det är samma sak som händer i musiksammanhang när sångaren/musikern ”får feeling”, som man säger, men tvingas kanalisera känslan in i de rytmiska, dynamiska och klangliga ramarna för musiken. Ett sug eller ett ”häng” kan uppstå och det känns som om man befinner sig i ett viktlost tillstånd. Jag

har en inspelning av Rachmaninovs 2:a pianokonsert där finalen är full av sådana ”häng”. Jag går nästan sönder varje gång jag lyssnar på det.

Rytm, riktning och varande tänker jag också på som ett samspel mellan en vertikal och en horisontell rörelse. Även detta är ett verktyg att använda sig av när det inte finns någon vilja, relation eller situation. Att antingen använda upptäckten och varandet som uttryck, eller att använda genomträngandet och angelägenheten som uttryck. Jag pendlade i arbetet med Jelinek mellan att *upptäcka* texten och innehållet, vilket för mig är ett vertikalt uttryck, och att *tränga igenom* texten och innehållet, vilket är ett uttryck med en horisontell riktning. Som jag tidigare har varit inne på hade jag samma upplevelse av samspelet mellan vertikalt och horisontellt med *Kung Lear*.

Att *upptäcka* texten och innehållet innebär att bara vara här och nu, i en linje som går snett uppåt, bakåt från nacken och hjässan, samtidigt som kontakten hela tiden finns med fötterna och marken. Det är lätt och det rör sig försiktigt framåt i små cirkelrörelser. Att å andra sidan *tränga igenom* texten och innehållet, att hela tiden försöka komma ett steg längre, öppna en dörr till, forcera uttryckets bortersta gräns, innebär att med fokuserad kraft färdas framåt på en horisontell linje som hela tiden vill tränga igenom och komma ut på andra sidan. I den rörelsen finns också hela tiden en riktning som drar bakåt.

Dessa två riktningar, dessa två uttryck, är grunden för alla uttryck jag ägnar mig åt på scenen. Antingen vill jag förändra nuet eller så upptäcker jag nuet. När jag har jobbat med texter utan vilja och situation har uttrycket reducerats till en upplevelse av att jobba antingen horisontellt eller vertikalt. Det har reducerats till en rent fysisk upplevelse av rörelsen i rummet.

Det är i samspelet mellan dessa två riktningar som ”svänget” uppstår. Så är det även i musik. En melodi är något som rör sig horisontellt och den harmoniska klangen tillsammans med rytmen är en vertikal struktur. I musik ser man denna struktur rent grafiskt på notpappret. Gunther Schuller (1989, s. 224) resonerar kring detta i ”The Swing Era”:

”A perfectly horizontal rendition – let’s say of a theme or melody or riff – will not in itself produce swing if the vertical aspects, i.e. the rhythmic (and in most cases the harmonic), are not equally attended to. Similarly, the most impeccably accurate rhythmic timing of notes will not by itself produce swing if the horizontal connections between those notes and the harmonic implications inherent in the vertical structure which modify those notes are not fulfilled.”

Förhållandet och spänningen mellan vertikalt och horisontellt återkommer även i föreställningens rytm. Där står föreställningsformen för det vertikala, för grundrytmen, referenssystemet, och skådespelarens närvaro och driv, nuet, för det horisontella. För att kunna använda sig av detta som verktyg måste man som skådespelare ha föreställningens form i sig. Dels måste man veta vad formen har för uppgift, vad den berättar, och dels måste man veta var föreställningen befinner sig, känna dess rytm och andning, när man går in och jobbar i föreställningen. För detta krävs åter igen lyssnande. När formen finns där som referenspunkt, kan jag börja jobba med den, antingen genom spänningsskapande olydnad, eller som något att hålla mig i och andas med när det inte finns något annat att hålla sig i.

Många är rädda för att om man som skådespelare lägger för stor vikt vid textbehandling och form så dör det sceniska livet. För det första: en död textbehandling är en dålig textbehandling. Då har man förmodligen bara arbetat enligt skolboken och inte lyssnat ordentligt. För det andra: jag kan faktiskt föredra en välbehandlad text där man hör och förstår vad skådespelaren säger framför en skådespelare som lever ut. Sammanhanget,

föreställningen och texten är, eller i alla fall bör, alltid vara större än den enskilda skådespelarinsatsen. Jag som skådespelare får ödmjukt lämna över mig i publikens tjänst och försöka motstå frestelsen att själv till varje pris bli drabbad. För det tredje: det finns ingen motsättning mellan ett noggrant rytmiskt arbete med texten och föreställningsformen och att investera av sig själv i materialet och berättandet. När det handlar om sväng kan det ena inte leva utan det andra.

I ”hänget”, ”suget” och ”svänget” bor det där ögonblicket jag talade om i inledningen och som jag ständigt söker efter: punkten där man i ett ögonblick är rakt på kärnan av vad det är att vara människa, och där alla dimensioner av det gränslösa livet finns med på en och samma gång. Det är ett ögonblick som är väldigt enkelt och där det inte finns någon motsättning mellan sorgen och lyckan.

Epilog – en ny skådespelare

En ny teater kräver en ny skådespelare. När teaterns uttryck och tilltal förändras, förändras också skådespelarens uppgift och roll. Dessutom ställer dagens arbetssituation nya krav på skådespelaren, både som hantverkare och som konstnärer.

Ett stort problem är att skådespelare ofta är så rädda. Bra konst kräver ett ohyggligt mod. Rädslans grund är som i alla sammanhang okunnighet och maktlöshet. Så länge skådespelarens arbete fortsätter att vara mystiskt och antiintellektuellt, så kommer skådespelaren också att förbli maktlös och rädd. För skådespelerskor har maktlösheten alltid varit ett faktum när 40-årsstrecket närmar sig och rollerna börjar sina. I dagens frilanstillvaro är maktlösheten för alla skådespelare mer påtaglig än någonsin och då är det väldigt svårt att inte vara rädd. Det finns två sätt att överleva: antingen anpassar man alla sina tillgångar till efterfrågan eller så formulerar man sig konstnärligt. Har man formulerat sig konstnärligt måste man börja välja istället för att bli vald. Har man valt vet man varför man gör det man gör och då är det mycket lättare att inte vara rädd. Man frigör sig från den yttre kritiken och bekräftelsen och behöver inte vara något annat troget än den egna övertygelsen, nyfikenheten och lusten. Har man formulerat sig konstnärligt kan man dessutom ta att inte alltid ha jobb. Har man formulerat sig konstnärligt har man alltid jobb. Betalt eller ej. I slutänden handlar det givetvis om att välja liv. För konstens och för sin egen skull måste man också våga välja bort konsten.

Jag tror att det nu är viktigare än någonsin att skaffa sig en konstnärlig identitet som skådespelare. I takt med att fiktionen, situationen och rollen försvinner från teaterscenen är det nödvändigt att ha en stark identitet i sig själv, både som människa och som konstnär. I ett postdramatiskt sammanhang är det sig själv, och bara sig själv, i förhållande till materialet och den faktiska tiden och rummet man befinner sig i som man har att jobba med som skådespelare. Man måste kunna göra konst av sitt privata jag. Man måste skapa sig egna konstnärliga drivkrafter och teman och förhålla sig till dem i allt arbete man gör, oavsett om man jobbar själv eller i ensemble. Jag har kommit fram till att frågorna: Vem är jag? Var är jag? Vad vill jag? Varifrån kommer jag? Vart är jag på väg? fortfarande är nödvändiga att ställa, men nu som sig själv, inte som rollen. Alltså: Vem är *jag*? Var är *jag*? Vad vill *jag*? Varifrån kommer *jag*? Vart är *jag* på väg? Det är den egna erfarenheten, viljan och målet i förhållande till materialet som skapar riktningen och angelägenheten. Det är sitt eget liv med materialet som omständighet som man har att erbjuda publiken och sina medspelare. Det och endast det. Rollen och sagan är borta. Det finns inte längre något alibi för ens sceniska handlingar. Inget ”som om”. Allt är jag och mitt liv. Inför öppen ridå. Att ställa dessa frågor och att sedan kunna göra konst av allt det man får i famnen när man börjar ana svaren är ingen barnlek. Då krävs ett gediget hantverkarskunnande att hålla sig i och det krävs skarp och kritisk reflektion, diskussion och analys. Konstnärliga drivkrafter är också en förutsättning om vi någonsin ska ta oss ur det förflutna. Särskilda drivkrafter är nödvändiga för att ta sig vidare, bort från det invanda och bekanta. Det är så lätt och väldigt mänskligt att nöja sig med att bekräfta och leva upp till sådant som redan är känt och eftersom teatern i och med realismen och dess verklighetsimitation har en inbyggd konservatism i sitt uttryck, är de konstnärliga drivkrafterna särskilt viktiga för skådespelare.

Att skaffa sig kunskap och konstnärliga drivkrafter kan vara smärtsamt. Vissa känslor försvinner med kunskapen. Vissa förhållningssätt, hur fungerande de än har varit, måste man

överge för att komma vidare. Livet och konsten går inte att cementera. Man måste dö för att kunna leva. Det är kunskapens, livets och konstens pris.

Måsen är symbolen för det fria konstnärskapet, konstnärskapet som började så vackert, rent och oskyldigt, som dog när det kom i kontakt med världen, med kunskapen, men som i och med döden blev fritt. Nina är måsen, Nina är konstnären. För när hon inser att hon är måsen, inser hon också att hon är konstnär. Hon dog, och det måste man göra. När man väl har dött har man inte längre något att vara rädd för. Då kan det riktiga konstnärskapet börja. Konstnärskapet som inte fåfängt eftersträvar framgång. Konstnärskapet som är oskiljaktigt från livet. Konstnärskapet som är befriat från rädslan att vara pretentiös. Konstnärskapet som är befriat från rädslan att misslyckas. Konstnärskapet som förstår att man *måste* misslyckas. Konstnärskapet som tror, för man måste tro. Tro på konsten, tro på människan, och tro på sig själv och sin egen botten. ”Bära sitt kors och tro” som Nina säger. Man får kosta på sig att ibland vara pretentiös och att ibland misslyckas. Ett ärligt uppsåt kan ingen ta ifrån en. Det är svårt med teater. Och det kostar. När Nina kommer tillbaka i fjärde akten är hon på väg ur krisen. Hon har befunnit sig på botten, har sett både livets och konstens tarvliga villkor i vitögat. Hon befinner sig precis i det stadiet då man balanserar på gränsen mellan att ena stunden vara kristallklar och väldigt, väldigt klok och nästa stund säga något som för omvärlden är förvirring och galenskap. Men Nina är på väg åt rätt håll. Hon har förstått vad det handlar om att betala kunskapens, livets och konstens pris, hon är beredd att överge det gamla för att kunna söka nytt. Därför är hon den som har potentialen att bli den största konstnären av dem alla. Hon är Måsen.

Att som skådespelare bryta upp från rollen, fiktionen och ”som om” är inte helt enkelt. Priset man får betala är att det är svårt att gå tillbaka till sagan, till att kunna använda sig av rollen för att bli fri. När man väl har fått känna på den där sanna, allvarliga, viktiga, upprörande, raka, aktuella, konstiga, underhållande, svängiga och skitsnygga teatern som aldrig är på låtsas och som kräver hela ens kapacitet som människa, blir verkligen allt annat patetiskt. Varje moment av ”på låtsas” blir efter det till oöverstigliga hinder mellan mig och publiken och med det försvinner det som för många skådespelare är anledningen till att man började spela teater; friheten och det rena livet man får genom rollen och sagan.

Det är märkligt... Konstmusiken bröt upp från tonaliteten i början av 1900-talet. Inom teatern står vi fortfarande och gräver i intrigen. Jag misstänker att det är skådespelarens rädsla för att verkligen konkretisera sina verktyg och på allvar våga möta sig själv som gör att vi inte har kommit vidare. Vad annars krävs för att vi äntligen ska kunna ta steget över till ett sceniskt uttryck som är gränslöst och där teaterögonblicken blir ett rum där allting finns alltid?

Litteraturlista

Otryckta källor

- Bondesson, Nina. Föreläsning på Artisten, Göteborg oktober 2005. Anteckningar i förf:s ägo.
- Jelinek, E. (u.å.). *Bambiland* (övers. Magnus Lindman). Nordiska Strakosch Teaterförlaget.
- Jelinek, E. (u.å.). *Prinsessdramer. Döden och flickan I-V* (övers. Magnus Lindman). Nordiska Strakosch Teaterförlaget.
- Lindman, Magnus. Seminarium på Inkonst, Malmö 27/2 2006. Anteckningar i förf:s ägo.
- Sundberg, L. (u.å.). *Skådespelarens vägar – del II: Louis Jouvet* (Ku-arbete). Stockholm: Teaterhögskolan.

Tryckta källor

- Aston, E. (1999). *Feminist Theatre Practice: a Handbook*. London/New York: Routledge.
- Högskoleverket (2007). *Utvärdering av grund- och forskarutbildning inom scenisk gestaltning och produktion*. Rapport 2007:26 R. Stockholm: Högskoleverket.
- Jürs-Munby, K. (2006) Introduction. I Lehmann, H.-Th. (2006). *Postdramatic Theatre* (s. 1–15). London/New York: Routledge.
- Krutmeijer, M. (2007). Så tuktas sexualiteten. *Ottar*, 2007(4), s. 28-31.
- Lehmann, H.-Th. (2006). *Postdramatic Theatre*. London/New York: Routledge.
- Lehmann, H.-Th. (2004). Shakespeare's Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment. I F. Malzacher & Helmer, *Not Even a Game Anymore*. Berlin: Alexander Verlag.
- Mannerheim, A. (1989). Den rytmiska texten. En kort metrisk katekes. I S. Bäckman m. fl. *Från fornyrdslag till fri vers: studier framlagda vid Första nordiska metrikkonferensen* (s. 59-89). Göteborg: Centrum för metriska studier.
- Schuller, G. (1989). *The Swing Era: The development of jazz 1930-1945*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Styan, J.L. (1981). *Modern drama in theory and practice 1. Realism and Naturalism*. Cambridge/London/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press.

Tawaststjerna, E. (1993). *Jean Sibelius*. [D.1], Åren 1865-1893. Stockholm: Atlantis.

Wallner, B. (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. [D.2]. Stockholm: Norstedt.

Woolf, V. (1985). *Ett eget rum* (övers. Jane Lundblad). Stockholm: Tidens förlag.

Elektroniska källor

Packalén, S. (u.å./2008). Elfriede Jelinek. *Nationalencyklopedin*.

http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=215829&i_word=Jelinek

(2008-01-12)

Tack

Stort tack till Birgitta Vallgård och Jakob Hultberg för att ni har hjälpt och hjälper mig att förstå vad det är jag gör och menar, och för att ni låter mig använda er kunskap och era tankar som vore de mina egna.

Stort tack också till Sven Bjerstedt för fenomenal korrekturläsning, goda råd och outtröttlig hjälp med litteratur och referenser.

Petra Hultberg, Malmö 22/1 2008