

En skådespelares arbete under utbildningen

av

Jesper Åvall

Magisteruppsats HT 2003 och VT 2004

Handledare: Birgitta Vallgård



TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

Inledning.

Högt ärade Läsare, det Du nu håller i Din hand är en magisteruppsats som jag, Jesper Åvall, skrivit under mina två sista terminer på Teaterhögskolan i Malmö hösten 2003 och våren 2004.

Utgångspunkten för min uppsats har varit en dokumentation av ett rollarbete på skolan, en slags dagbok. För att få innehållet i uppsatsen så autentiskt som möjligt har jag valt att inte göra några förändringar i efterhand. Jag har under skrivandets gång dragit en hel massa slutsatser och skulle jag efter alla de insikter som förändrat min syn på teater och hur man repeterar förändrat uppsatsens innehåll skulle den i mina ögon vara förkastlig.

Jag har istället valt att skildra den process som jag genomgått som tänkande konstnär, detta i sin tur leder till att jag ibland förkastar konklusioner som jag dragit bara någon dag tidigare.

Det är förändringen i tankesätt som jag har valt att skildra.

Först, bäste Läsare, kommer Du att få en bakgrund till varför jag skrivit denna uppsats. Det får du i kapitlet "Min praktik" Upplägget för min uppsats har varit mycket enkelt och kommer att tas upp i stycket "Tankar kring kommande projekt" som skrevs redan 9/9-2003. Därefter följer en dagboksdelen som inalles innefattar 27 daterade dagars vedermödor. Slutligen kommer Du att möta tre stycken konklusioner, också de daterade, där jag försöker att sammanfatta det jag lärt mig och det jag iakttagit under dessa två terminer.

Därför kära Läsare, bli inte som jag skulle ha blivit, rädd inför den textmassa som gömmer sig bakom denna sida, utan följ med på en resa i en ambivalent sökares fotspår.

Slutligen, låt mig tacka Birgitta Vallgård och årskurs två för ett fantastiskt arbete. Jag vill också tacka Anna Harling som hjälpt mig att läsa korrektur.

Jesper Åvall 7/5-04

Innehåll:

<u>”Min praktik”</u>	<u>Sida: 4</u>
<u>”Tankar kring kommande projekt”</u>	<u>Sida: 6</u>
<u>”Dokumentationen”</u>	<u>Sida: 9</u>
<u>”Konklusion 1”</u>	<u>Sida: 56</u>
<u>”Konklusion 2”</u>	<u>Sida: 58</u>
<u>”Konklusion 3”</u>	<u>Sida: 60</u>
<u>”Slutord”</u>	<u>Sida: 62</u>

Min praktik

Höstterminen i årskurs tre på Teaterhögskolan har sedan flera år tillbaka inneburit en praktiktid för eleverna. Detta innebär i sin tur att samtliga elever i klassen åker till olika teatrar runt om i landet för att få pröva på hur det är att arbeta i en professionell miljö. Man får möta allt ifrån kanslipersonal som hjälper till med resor och boende till regissör som berättar hur man skall stå på scenen.

Jag valde att göra min praktik på Teater Västernorrland i Sundsvall, av följande anledningar:

Jag ville vara på en länsteater för att i relativt liten skala se hur en teaterinstitution fungerar.

Jag visste att de skulle sätta upp Stormen av William Shakespeare. Jag älskar Shakespeare, så där handlade det om egoism.

Jag visste att pjäsen skulle ut på turné, något jag absolut ville vara med om.

Jag ville slutligen vara i en stad som jag inte kände till allt för mycket från början. Detta för att undgå att falla in i gamla mönster.

Nåväl, min uppgift blev att spela prins Ferdinand, en enligt min uppfattning perfekt dimensionerad roll för en praktikant. Jag hade tre större spelscener, samt en hel del ensemblescener. Emellertid bjöd min repetitionsperiod på så många överraskningar att jag i efterhand beslöt att använda den som en utgångspunkt för en magisteruppsats. Vad var det då som gjorde att den var så speciell?

Jag vill börja med att säga att detta var första gången som jag, i vuxen ålder, befann mig i en professionell skådespelarmiljö, och jag kunde redan under kollationeringen upptäcka en hel del skillnader mot hur vi jobbar på skolan. En sådan bestod i att ett flertal skådespelare redan vid detta tillfälle "spelade" sin roll. De färgade texten och hade därigenom gjort ett flertal val, val som jag anser bör göras på golvet under repetition.

Varför då?

Därför att man annars går miste om en karaktärs alla möjligheter.

Om man redan bestämt att min roll är "arg" och "talar sluddrigt" här så är det något som jag teoretiskt har bestämt hemma på min kammare utan att ha provat det mot mina medspelare i situation på golvet. Därigenom har man begränsat sig och sitt uttryck. Framförallt tycker jag att man genom att "spela" sin roll så tidigt och därigenom försöker att visa att "jag är duktig och vet allt om min roll" inte främjar en tillåtande och undersökande atmosfär, en atmosfär som är nödvändig för att nå ett optimalt resultat.

När vi sedan började repetera förundrades jag över hur snabbt vi nöjde oss med ett resultat av scenen. I mitt fall gällde detta exempelvis en kärleksscen där jag blir förälskad i en flicka och friar i min tredje replik. Jag hade enorm ångest innan vi började repa den scenen och visste inte alls hur den skulle spelas. Dröm då om min förvåning när regissören godtar vårt första förslag och tycker att vi kan gå vidare men nästa scen. Eftersom jag var praktikant blev jag naturligtvis först väldigt smickrad och tänkte att jag måste vara en djävligt duktig skådespelare, men vid närmare eftertanke så tyckte jag att det handlade om lathet och liknöjdhet. Min teori blev följande:

Visst, det går säkert att spela scenen så som vi gör och vårt förslag var säkert inte så tokigt. Vi kan naturligtvis fördjupa det efterhand men scenen måste väl kunna spelas på tusentals andra sätt. Min tanke är att vi genom att nöja oss så fort missar en massa material som skulle ha varit till nytta för karaktärerna. För även om vi väljer att inte använda de förslag som vi prövar så ger de mat åt våra roller, dessutom kan man genom att pröva utesluta vissa förslag och därigenom skona skådespelaren från onödigt huvudbry och regissören från ovidkommande frågor.

Det är bla emot bakgrund av den repetitionsmentalitet som jag mötte på under min praktik som jag valt att följa ytterligare ett rollarbete på skolan. För att få möjlighet jämföra det sätt som vi använder oss av på skolan med det sätt som jag stötte på under min praktik. Genom att göra en grundlig dokumentation får jag också möjlighet att på ett utmärkt sätt kunna minnas den arbetsmetod som vi använder oss av på skolan. Jag tror nämligen att man snabbt kan komma att glömma bort hur specifikt och grundligt man kan gå till väga vid instuderandet av en pjäs, scen eller situation. Jag tror också att man kan komma att känna sig ganska ensam "därute" och att det lätt kan hända att man faller in i slentrian och lättja då man inte längre har en pedagog som flåsar en i nacken. Genom denna dokumentation får jag inte bara en "hjälpreda" i hur man undersöker en scen, men också en exakt minnesbild av "hur vi gör det på skolan".

Tankar kring kommande projekt.

Jag har valt att följa årskurs två i deras rollarbete med Birgitta Vallgård. De kommer att arbeta med Tjeckovs "Måsen". Min tanke är att jag, samtidigt som jag gör en mindre roll i själva arbetet, dokumenterar gruppens arbete mot ett "färdigt" resultat. Det som jag tycker är intressant är dock inte det som vi kallar det "färdiga" utan vägen dit. Vi talar ofta om det på skolan. Om att det är arbetet som är det viktiga och att det intressanta är att undersöka rollens och scenens möjligheter. Min erfarenhet från min praktik är dock att det är resultatet som räknas. Det är klart att när man arbetar på en teater som säljer biljetter till en publik så är det ofrånkomligt att ha resultatet i åtanke. Men behöver det inkräkta så enormt på själva repetitionsarbetet? Jag hävdar att man kan använda sig av de metoder som vi faktiskt använder i exempelvis rollarbete 3 i en professionell miljö. Varför använder vi de annars på skolan? Den fundamentala skillnaden anser jag är själva undersökandet av situationen och den enskilda scenen. Min erfarenhet är att man nöjer sig för snabbt. Man tar sig helt enkelt inte tid att angripa scenen från olika synvinklar, något jag anser är grundläggande för att nå det färdiga resultat som man så hårt eftersträvar. Jag hävdar vidare att de "förslag" som man väljer att inte visa sin publik kommer skådespelarna till godo genom att de ger karaktären ett "djup". Dvs, man har undersökt sin roll i olika situationer med olika förutsättningar, vilket ger en djupare kännedom om hur just denna karaktär kan reagera i just dessa situationer.

Så vad är då problemet?

Jag tror att ett problem vi har på teatrar idag är att allt skall gå på räls. Vi har en deadline. Det är klart att man måste sluta repetera och undersöka efter ett tag, men vad är det som säger att alla roller och alla pjäser tar exakt 8 veckor att färdigställa? På detta har jag ett konkret och dagfärskt exempel.

En kollega som arbetar på Norrbottensteatern berättade igår att av de fyra pjäser som skall ha premiär om två veckor är en redan klar, men att en fortfarande inte har ett färdigt manus. Visserligen är det kanske svårt att i förväg veta hur lång tid ett arbete kommer att ta, men inte helt omöjligt.

Mitt badrum skall renoveras i veckan. Inte fan kan den person som skall utföra detta jobb säga exakt hur lång tid det kommer att ta utan att först ha undersökt hur mitt badrum ser ut, vilka delar han behöver byta osv.

Samma sak borde gälla vid uppsättandet av en pjäs på vilken teater som helst.

Regissören och kanske en dramatiker borde först undersöka materialet och utifrån det beräkna hur lång repetitionstid man kan tänkas behöva. Jag tror inte

att det behöver ta lika lång tid att repetera in låt oss säga "Paria" av August Strindberg där två skådespelare ingår och där scenbilden aldrig skiftar som det tar att repetera in exempelvis "Stormen" av William Shakespeare som berör elva skådespelare och som är kraftigt varierad i sina miljöskiften. Jag menar inte på något sätt att man bör korta all repetitionstid för kortare pjäser. Tvärtom kan dessa ofta innehålla en tematik som kräver lång tid att undersöka. Jag hävdar däremot att alla pjäser ser olika ut, att de innehåller olika förutsättningar för att kunna repeteras in. Inte minst innehåller de nästan alltid olika många personer. Det säger sig självt att om en pjäs innehåller elva karaktärer, som för pjäsens essens är lika viktiga, då de faktiskt är inskrivna av författaren, kräver lite mer tid än en pjäs med bara två roller.

Jag antar att det förhåller sig såhär:

En regissör läser en pjäs. Regissören får en idé om hur han eller hon vill iscensätta pjäsen ifråga. Eftersom det är så att regissören bestämmer hur resultatet ska se ut så behövs inte längre repetitions tid än ex åtta veckor. Om förfarandet är så som jag ovan nämnt, vilket jag tror att det är, har jag två invändningar.

- 1) Borde inte hela ensemblen vara med när beslutet fattas om vad det är man skall göra. Med hela ensemblen menar jag skådespelarna, scenografen, kostymören, sminkören och belysningsmästaren. Dessa blir, som jag ser det annars bara marionetter i regissörens händer.
- 2) Om nu ändå regissören bestämmer vart han vill "vrída" pjäsen anser jag att det arbete som jag tidigare pratat om gällande undersökandet av scener och situationer är lika viktigt. Repetitionsförfarandet kommer annars bara att handla om att tillfredsställa en persons visioner om ett färdigt resultat. Djupet i scenerna går i annat fall förlorade, då man inte har skärskådat dessa ur olika synvinklar.

Varför vill jag då följa ännu ett rollarbete?

Jag kände, då jag gjorde min praktik, att de lärdomar jag gjort under mina rollarbeten inte riktigt kom till sin rätt. Det kan bero på att man, när man är så att säga mitt inne i ett arbete, inte kan sätta det i ett större perspektiv. Då jag tycker att den arbetsmetod vi använde oss av var bra och givande, vill jag återigen gå igenom samma sak för att om möjligt skaffa mig det perspektiv som jag saknade.

Dvs, att på en gång vara mitt i arbetet, men ändå ha en möjlighet att kunna se möjligheten att använda sig av metoden i en "professionell" situation. Kanske går det inte att fullt ut använda sig av en sådan metod, men varför inte delvis. Eftersom jag har min praktik bakom mig med de erfarenheter jag där gjorde kan

jag förhoppningsvis genomföra ett rollarbete med en annan utgångspunkt. Den utgångspunkten kommer att vara mer undersökande än den var den gången då jag först gjorde samma sak. Visserligen vet jag att vi på skolan alltid talar om just detta. Att det är undersökandet som är det viktigaste. Men, och detta är för mig viktigt, den här gången vet jag vad som kan vänta mig "där ute" och kan därför lägga vikten på det som jag anser vara av godo för min framtid som en "medskapande" skådespelare.

Jag vet varför jag undersöker en situation och gör det därför inte för att tillfredsställa någon annan. Jag tror faktiskt att det är ganska viktigt. Hur många av de elever som gör de olika rollarbetena vet egentligen varför vi gör ett så grundligt förarbete. Kanske borde man på något sätt informera om det?

Vad är då mitt upplägg?

Jag tänker mig att jag skall dokumentera ett rollarbete in i minsta detalj. (Naturligtvis med ovan nämnda påståenden i åtanke.) Från första läsningen till det som blir det slutgiltiga "förslaget". Jag är intresserad av att veta varför man väljer bort en del förslag men behåller andra. Vad är det som förändrar en scen? Kan det räcka med att man har en annan vilja och hur påverkar det isåfall de övriga aktörerna.

Jag är också intresserad av att jämföra detta arbetet med det jag gjorde för två år sedan. Skillnader och likheter. Har jag förändrats i mitt sätt att tänka? Går det att sätta i relation till exempelvis mitt arbete i Sundsvall?

Min förhoppning är att jag skall få en liten "hjälpreda" i skrift som kan vara nyttig att återvända till då man faller in i det "allmänna" eller då man känner sig vilsen i en repetition.

Dag 1 15/9- 03.

Vi träffas i teorirummet för en kortare presentation av Tjeckov, om Konstnärligateatern och om projektets övergripande mål. Jag presenterar mig och berättar vad jag kommer att ha för funktion under arbetets gång. (Projektets över gripande mål är att kunna driva en övergripande vilja från scen ett till slut. Se läroplanen) Vi får ett utdrag ur Stanislavskijs "Arbetet med rollen" som handlar om den övergripande viljan.

Vi läser manuset.

Läsningen går till så att vem som vill läser vilken roll han eller hon vill. Man hoppar alltså in när man känner för det och har inte bestämda roller från början. Värt att notera är att skådespelarna i detta skede ännu inte vet vilken roll de kommer att arbeta med. Ingen färgar heller texten nämnvärt. Scenanvisningarna läses sporadiskt, något jag tycker är synd. Eleverna får två uppgifter:

1) De är indelade i tre grupper. Varje grupp får varsin akt. Jag blir ensam om akt fyra. Vi skall göra en "handlingsanalys" över respektive akt. Detta kommer att genomföras under morgondagen.

2) Eleverna skall parvis titta på scenen mellan Masja och Medvedenko. De skall läsa den, undersöka den för att kunna använda den som improvisationsmaterial under torsdagen.

Dag 2 16/9- 03

Jag börjar dagen med ett kortare möte med Birgitta. Jag tar upp det jag funderat över med översättare. Jag tycker att den översättning vi skall jobba med är lite väl "modern" ibland. Jag visar den översättning som jag läst och Birgitta tycker att det är en bra idé att jämföra de båda åtminstone i de scener vi väljer att arbeta med.

Vi går sedan och träffar grupp 1. Den består av X, Y, Z och Q. Q är sjuk och frånvarande. Vi börjar gå igenom akt ett. Vi letar efter "övergripande" omständigheter. Dvs, något som engagerar samtliga roller i akten. Gruppmedlemmarna kommer med förslag och reflektioner kring akten och Birgitta styr in dem på det som hon anser vara riktigt, nämligen teaterföreställningen. Alla roller i akt ett förhåller sig faktiskt till den på något sätt.

Vi fortsätter med att diskutera de olika karaktärernas drömmar och strävanden. Vi kommer fram till att alla figurer har någon typ av förhållande till konsten. Vi anser att det finns en konflikt mellan livet och konsten och mellan dröm och verklighet.

Efter ca en timmes diskussion berättar Birgitta vilka scener som skall spelas. Först nu berättar hon också vilken roll var och en kommer att få spela. Vi får två uppgifter av Fredrik.

- 1) Vi skall titta på samtida Rysk konst och försöka hitta någon målning som vi tycker beskriver vår roll eller de omgivningar som rollen rör sig i. Som inspiration antar jag?
- 2) Vi skall skriva ett par sidor om vår roll ur ett historiskt perspektiv exempelvis om hur rollen kan tänkas ha levt etc, som ett litet mini berättari som vi skall redovisa för varandra om tre veckor.

Slutligen får gruppen i uppgift att under resten av dagen göra en objektiv handlingsanalys över akt ett. Svårigheten ligger i att vara objektiv i det arbetet och inte börja spekulera om varför en roll gör på ett visst sätt utan bara "kallt" notera att den faktiskt gör så och så. Jag får i uppgift att göra samma sak med akt

fyra. Birgitta har också sagt att jag kan börja fundera över Sorin, som jag kommer att spela i alla tre grupper.

Vilken typ av bakgrund har han, vad drömmer han om och var befinner han sig i "nuet"? Hur påverkar min historia mig i nuet och hur påverkar den min möjlighet att nå min dröm? Hur fungerar jag själv, iaktta det och jämför med Sorin.

Dag 3 17/9- 03

Dagens uppgift går ut på att omsätta de teoretiska erfarenheter vi gjort i praktisk handling. Vi har gruppvis gått igenom akterna och letat efter övergripande handlingar och efter den omständighet som påverkar alla karaktärer i akten oberoende av varandra. För att undvika att hamna i det allmänna och börja spela generellt poängterar Birgitta vikten av att ställa sig frågan.

Varför just nu?

Vi arbetar med scenen mellan Medvedenko och Masja i akt ett. Den är bara en och en halv sida lång.

Gruppen är överens om att den omständighet som påverkar alla är premiären av Konstantins pjäs. Birgitta föreslår att vi skall spetsa till den ytterligare till att handla om, "revolten från de unga".

Vi börjar med att spåna kring varför det som händer händer just idag. Vi kommer fram till att Medvedenkos tillvaro är hotad p.g.a. alla personer som plötsligt dykt upp på godset. Så länge han är "ensam" med Masja går det an. Nu har emellertid Arkadina, Trigorin och framförallt Konstantin dykt upp. Detta gör att Medvedenko måste handla nu för att inte förlora Masja. Hans positiva vilja blir sålunda att få Masja att se honom. Masjas koncentrationspunkt är å andra sidan riktad på teaterföreställningen och då framförallt på Konstantin. Vi är överens om att hon genom hela pjäsen så att säga "ställer sig till förfogande" för Kostia. Förmodligen för att visa att han behöver henne och att hon gör allt för honom. Birgitta påvisar likheten med ungdomar som jobbar gratis åt fria teatergrupper. De gör allt bara för att få vara i ett sådant sammanhang.

Vi försöker på golvet.

Det visar sig att det är svårare än vi alla trott. Vi försöker då att spetsa till situationen för att hitta en konflikt. På vilket sätt avvisar Masja Medvedenko. Efter ett par förslag fastnar gruppen för ett konkret förslag. Eftersom Masja som sagt vill vara till hands för att hjälpa Konstantin prövar vi med att hon, så fort hon kommer in på scen, börjar att sätta i ordning stolarna. På så vis blir Medvedenko ett hinder för henne. Medan Medvedenko å sin sida kanske vill att folk skall se dem tillsammans för att ge intrycket av att vara ett par. Detta ger mat åt situationen och man kan se fröet av en konflikt. Medvedenko kämpar för att bli sedd och Masja undviker att se honom genom en konkret handling, ordnar stolarna.

Christer påpekar att det är viktigt att veta varför man säger en replik. Han återkommer till det som vi redan talat om under dagen, varför just nu? Kan man ge svar på den frågan blir det förhoppningsvis enklare att veta varför man säger nästa. Detta påstående visar sig vara riktigt, särskilt i den scen vi just nu jobbar med.

Nästa par ger sig på scenen.

Vi ser att det inte är produktivt att flytta stolar hela tiden. En egen reflektion är att om man nu väljer att flytta stolar så bör man göra det "på riktigt". Det är lätt att hamna i en generell möblering snarare än att rollen har ett mål med sin handling. Vi ser att en fysisk attack kombinerat med en attack i repliken verkar vara av godo.

Dags för nästa par.

De har bestämt att Masja och Medvedenko redan små gnabbas då de kommer in på scenen, vilket ytterligare fördjupar situationen. Dock faller Masja i fällan att känna sympati med Medvedenko. Det i sin tur leder till att scenen tappas spänning. Efter ytterligare diskussion inser vi att scenen tar upp det tema vi pratat om att hela pjäsen tar upp nämligen, konflikten mellan livet och konsten. Birgitta är nog med att eleverna skall undersöka sina förslag på golvet så att det inte bara blir teoretiska påståenden.

Ytterligare ett par intar scenen.

Vi märker nu att Masja håller på att förlora relationen till teaterföreställningen. Stolarna har blivit för viktiga. Det har blivit en kamp om vem som skall möblera rummet. Därför föreslår Birgitta att Masja skall sufflera vid den kommande premiären. En annan sak som poängteras är att karaktärerna inte vet redan då de kommer in att det kommer att bli konflikt dem emellan. Medvedenkos vilja är att bli sedd, inte att provocera Masja till att bli förbannad, det är något som bara inträffar p.g.a. hans exempelvis burdusa sätt. Här kan man börja tala om vikten av att ha en positiv vilja, vilket vi också gör.

Dag 4 18/9- 03

Idag är klassen indelad i de grupper som de kommer att jobba i. Det är samma grupper som vi hade under arbetet med att leta efter övergripande handlingar i de olika akterna. Då vi samlats berättar Fredrik att han kollat upp "dekadenterna", en sammanslutning av poeter i Ryssland under samma tid som pjäsen utspelar sig. Han tillhandahåller mer information för de som är intresserade.

Dagens arbete går ut på att gå igenom de scener vi kommer att arbeta med och i de hitta omständigheter och förutsättningar som ger mat åt situationen. Jag måste medge att det var ett pedagogiskt snilledrag att arbeta med scenen mellan Medvedenko och Masja under gårdagen. Det gör att vi alla vet vad det är vi letar efter och inte blir generella och börjar gå in på alltför personliga tolkningar utan istället ser, helt krasst, vad som faktiskt händer i scenen. Vilka som är de rådande omständigheterna.

Den första scenen vi skall arbeta med utspelar sig i mitten av akt två, därför går vi igenom vad som hänt tidigare i akten innan vi börjar läsa "vår" scen.

Efter läsningen diskuterar gruppen scenen. Varför handlar karaktärerna som de gör.

Varför har Konstantin skjutit en mås? Är det för att imponera på Nina? Eleverna ger egna exempel på hur det kan vara att försöka imponera på någon men misslyckas. Vi enas om att det är ett starkt "påstående" som Kostia gör i och med måsen. Både för honom och för Nina. Menar Kostia att han är beredd att göra vad som helst för att det skall bli han och Nina igen? Vi anser hur som helst att det får motsatt effekt. En omständighet som är viktig i scenen är premiärföreställningen. För Konstantin var den ett stort misslyckande medan den för Ninas vidkommande innebar att hon fick kontakt med såväl Arkadina som Trigorin. Alltså en succé för henne. Vill Kostia att hon skall ta ställning? Visa vilken sida hon vill tillhöra. Vi tror att hon vill vara en del av det sammanhang som hon nu fått känna på och Konstantins handlande får henne att bestämma sig.

Vi läser resterande text i akt två.

Efter läsningen diskuterar vi och kommer fram till att det är värdefullt att Trigorin tar Nina på allvar. Vi utgår ifrån att det finns ett genuint intresse från hans sida att faktiskt veta hur en tjej i hennes ålder har det. Vi letar efter nödvändigheter.

Vad är det som gör att Trigorin berättar om sitt liv just nu. Kan det vara så att eftersom han vet att han snart kommer att lämna godset inte behöver ta ansvar för deras "relation"? Birgitta jämför det med att träffa någon på en flygplats, någon man inte känner men som man kan tala om allt för just därför att man vet att man inte kommer att ses igen.

Nina å sin sida "växer" i samtalet med Trigorin. Hon känner att han tar henne på allvar, och att han är "en stor författare" gör inte saken mindre betydelsefull för henne. Hon ser en "öppning", en väg ut, bort från det hon har, eller inte har, här och nu.

Det blir den skådespelerskas uppgift som skall spela Nina att upptäcka var i Trigorins långa tal som hon skymtar den "öppningen", var hon blir förälskad i honom. Senare i pjäsen går hon och köper en medaljong till Trigorin. Är det redan i denna scen som grunden för det beslutet tas?

Eleven som just läst Ninas text påpekar att hon kände en rädsla, eller obehag då Trigorin sa att han förde anteckningar under deras samtal. Birgitta tycker att det är viktigt att som skådespelare komma ihåg en sådan känsla. Den kan vara värdefull när vi senare kommer att pröva scenen på golvet.

Vi börjar läsa akt tre.

Vi letar omständigheter och finner att Arkadinas "problem" är att hon för allas skull måste få bort Trigorin från godset. Dels för sin egen del då han håller på att umgås lite väl mycket med Nina, dels för att hennes son inte tål att se honom då han är förälskad i Nina. Hon vill alltså resa i sällskap med Trigorin. Motståndet ligger i att hennes son faktiskt försökt att skjuta sig men också i att hennes bror, Sorin, är sjuk. Här tycker vi att vi återigen ser en konflikt mellan livet och konsten. Vi är eniga om att scenen, för att inte säga akten, präglas av brådska. Vi ser utvecklingen från akt två när Nina överlämnar en medaljong till Trigorin. Sorin fungerar som en medlare mellan son och mor, man kan säga att han befinner sig "i skottlinjen". Han försöker att få Arkadina att se sin son men hon försvarar sitt beslut att resa. Hon förminskar problemet på olika sätt för att överhuvudtaget kunna resa. Sorin är väldigt försiktig i sin kritik, om man överhuvudtaget kan kalla det kritik, men som det så ofta är hör syskon så att säga mellan raderna. Han behöver inte säga rent ut att han tycker att hon är en snåljåk, hon känner att han tycker det ändå.

Christer tror att Arkadinas rikedom är ett sätt för Tjeckov att säga att hon är en mycket stor skådespelerska, en stjärna. Tycker hon att Konstantin skall tjäna ihop till sitt eget leverbröd för att det är karaktärsdanande? Det blir åtminstone en mycket mer positiv drivkraft än att spela att hon är snål i allmänhet.

Vi läser vidare.

Sorins "svimningsanfall" ligger kvar som en omständighet trots att han gått ut. Vi diskuterar scenen och tycker oss kunna se att Arkadina och Konstantin har svårt att mötas som två vuxna. Det är först när Arkadina tar rollen som mor som de två kommer samman. Vad är det då som gör att det ändå blir konflikt? Så fort Trigorin nämns så börjar det att bli ohållbart, båda intar försvarsposition och bråket är ett faktum. Redan i början av scenen håller det på att gå åt skogen men Kostia räddar situationen den gången. Han vill så gärna att hans mor skall se honom, inte att de skall bråka. Här ser vi likheter med scenen som vi arbetade med igår mellan Medvedenko och Masja. De går inte in för att skapa en konflikt dem emellan, den uppstår ändå av olika anledningar. Återigen ser vi vikten av att ha en positiv strävan snarare än att söka konflikten. Det är heller inte så svårt att inse detta om man jämför med verkligheten. Det är sällan man söker konflikter, man försöker väl snarare att undvika dem. Efter detta är tiden ute. Birgitta ska gå till nästa grupp för att göra samma sak med dem och jag går och skriver.

Dag 5 19/9- 03

Idag har vi helklass. En av eleverna har tagit reda på lite om Brjusov, en av "dekadenterna". I en av sina dikter, som eleven läser upp, ger Brjusov sin bild av hur en poet skall vara:

”Lev ej i nuet, endast det kommande tillhör poeten, tänk på ingen älska dig själv utan gräns. Vörda konsten, endast den, utan tvivel och mål.”

Vi diskuterar om inte Konstantin är inspirerad av dekadenterna, och enas om att vi ser många likheter mellan honom och dem.

Vi fortsätter att läsa där vi slutade igår dvs slutet av akt tre. En omständighet i denna scen är den medaljong som Trigorin fått av Nina. Scenen börjar med att Trigorin läser budskapet som Nina lämnat honom via medaljongen.

Vi tror att Trigorins beslut att han vill stanna fattas först i denna scen, det känns också mer spelbart. Vi kommer fram till att Arkadina och Trigorin är ett par inte bara som man och kvinna utan också inom konsten. Trigorin vill göra slut eftersom han tror sig behöva Nina och den kärlek som hon kan ge honom.

Frågan är om Trigorin vill ha Nina för att han tror att det kommer att hjälpa honom i hans skapande, eller om det handlar om mer mänsklig kärlek? Vi är inne på att det handlar om konsten och skapandet. Diskussionen leder oss in på att vissa förhållanden kan liksom glida över i ett slags syskonskap. Kan det vara så att Arkadina och Trigorins förhållanden har gjort det och att han av den anledningen letar efter en gnista som kan "tända" honom och hans konst igen? Trigorin vädjar till Arkadina att hon måste förstå honom, hon måste förstå att hans skapande behöver detta offer från hennes sida. Han vill göra slut, men vill ha hennes godkännande. Arkadina vill å sin sida inte förlora Trigorin då han är "konsten" för henne och i någon mån också livet. Vi funderar på om det kan vara så att det är tack vare Nina som Trigorin går från att vara en "iakttagare" till att bli en man som agerar. Tidigare har han varit intellektuellt handlande men nu börjar han att handla även "fysiskt". Arkadina har i aktens början blivit kritiserad av såväl Sorin som Konstantin, förlorar hon nu också Trigorin så står hon ensam. Hon lyckas emellertid att övertyga Trigorin att stanna.

Vi läser vidare.

I denna scen gör Nina det alla talar om i pjäsen. Hon ger upp livet för konsten. Dvs, hon bestämmer sig för att lämna sin fars gods för att resa till Moskva och gå in vid teatern.

Vi diskuterar huruvida Ninas beslut att verkligen resa ligger före eller efter det att Trigorin säger att hon är välkommen hem till honom i Moskva.

Vi talar om akt fyra.

Vi enas om att den övergripande omständigheten i denna akt är Sorins sjukdom, eller snarare dödsbädd. Den får de andra karaktärerna att börja reflektera kring sina egna liv. Med ett undantag, Nina, har de dock svårt att förhålla sig till sitt förflutna. De har till och med svårt att minnas vissa sekvenser.

Vi läser scenen mellan Nina och Konstantin i akt fyra. Nina har återvänt till godset, till sitt förflutna för att göra upp med det. Birgitta tror att i Nina ligger Tjeckovs "hopp". Hon kan gå vidare eftersom hon vågar se sitt förflutna medan Konstantin vill tillbaka till det som var, vilket naturligtvis är omöjligt. Endast genom att göra upp med det som varit kan hon kämpa sig vidare, hon har hittat sin väg "ut" och försöker få även Konstantin att se sin väg ut ur det förflutna. Det kan han dock inte utan klamrar sig krampaktigt fast vid det som varit. Nina har insett att man måste starta från grunden för att bli något stort och har tagit anställning vid en teater i Jelets, som vi förövrigt jämför med Hallsberg! Hon är inte tillräckligt stark att "bära" dem båda och ger sig av.

Vi funderar över huruvida Konstantins handling att riva sönder allt han skrivit är ett slags avskedsbrev. Det sista han tänker på innan självmordet är sin mor, Arkadina.

Birgitta poängterar hur viktigt det är för den skådespelare som skall spela Kostia att bestämma när han tar beslutet att skjuta sig.

Nu när vi gått igenom hela pjäsen och alla de scener vi skall spela delar vi ut de handlingsanalyser vi gjort kring de olika akterna. Vi inser att de säkert kommer att modifieras under "resans" gång men att de ändå kan komma att fungera som någon slags "skelett".

Gruppen tycker att veckans arbete med att på detta sätt fördjupa sig i såväl pjäsen som scenerna varit mycket givande, något jag personligen instämmer i. Vi avslutar veckan med att se en film. Filmen heter "Ofullbordat stycke för mekaniskt piano" och är brottstycken ur Tjeckovs första pjäs "Platonov". För regin står Michalkov. Filmen är mycket inspirerande både miljömässigt och spelmässigt.

Dag 6 22/9- 03

Vi är idag indelade i våra respektive grupper. Eftersom jag kommer att delta i alla grupper redovisningar får jag välja vilken grupp jag följer idag. Resterande tid använder jag till att repetera text och skriva dagbok.

Dagens arbete går ut på att undersöka de scener vi valt på golvet. Varje grupp disponerar en timma med Birgitta och Christer. Idag hinner respektive grupp att tillsammans med pedagogerna gå igenom de två första scenerna. Vi gör det för att "känna" lite på situationerna och för att få grepp om hur viljor och handlingar fungerar fysiskt på golvet. Vi har ju redan diskuterat varje enskild scens övergripande handling. Nu vill vi få en "fysisk skiss" på den samma. Vi går igenom var karaktärerna befinner sig och var de kommer ifrån innan det är dags att pröva.

Vad upptäcker vi?

I första försöket tyckte Birgitta att måsen inte var tillräckligt "stark". Som vi redan talat om är den ett starkt "påstående". Vi tror att vi genom att förstärka den kan hitta en naturligare ingång i resterande text och aktioner i scenen.

Christer frågar hur vi tror att Konstantin förhåller sig till måsen? Hur håller Konstantin den? Blöder den? Detta är naturligtvis viktigt inser vi alla.

Vi prövar igen.

Båda eleverna förhåller sig nu helt annorlunda till måsen, dock vill Birgitta ha en större kroppslig reaktion från Nina. Det är ju trots allt en död mås hon får framför fötterna.

I nästa försök förhåller sig de båda skådespelarna bra till måsen. Men när i scenen blir den "oviktig"? Här drar jag en parallell till det arbete vi gjorde med scenen mellan Medvedenko och Masja. I den förhöll sig Masja till stolarna som hon ställde i ordning, men efter ett tag insåg vi att det inte var fruktsamt för scenen längre. Det är samma sak i "mås scenen". Det är inte spelbart att konstant vara låst vid måsen. Alltså frågar Birgitta när den inte längre är viktig på samma sätt. Det prövas i nästa försök liksom att Konstantin kommer in och anser sig ha utfört något storslaget då han skjutit en mås. Han vet ju inte när han kommer in att Nina kommer att se hans handling som konstig och bisarr. Nina får också instruktion att ta ut mer för att därigenom ge mer motstånd åt Konstantin.

Vad händer?

Konstantin kommer in med ett "positivt projekt", möts av anklagelser och voila, konflikten är ett faktum. Slutsatsen av detta är att det inte gynnar scenen, eller egentligen någon scen, att komma in som en förlorare, en som redan vet att det är kört. Genom att komma in med en positiv drivkraft blir fallet så mycket större när man möts av mothugg och därigenom får vi en tydlig vändpunkt.

I sista försöket ser vi hur länge Konstantin kan hålla sitt positiva projekt innan han faller och går till motangrepp.

Birgitta vill också att Konstantin skall undersöka om det finns något i texten som gör att Nina stannar. Det blir mer intressant att se på än om Konstantin rent fysiskt håller kvar henne.

Efter dessa försök har eleverna nu hittat en spelbar möjlighet med måsen samt en tydlig vändpunkt i scenen, vi har sålunda ett gott förslag att jobba vidare med. Det kan eleverna göra då inte pedagogerna är närvarande, det är alltså dags för nästa scen.

Den scen vi nu ger oss i kast med är direkt efter den förra, alltså den då Trigorin möter Nina. Vi kommer överens om att han är på väg för att packa sina väskor. Efter första försöket diskuterar vi vem det är som har initiativet i scenen och kommer fram till att det är Nina. En annan sak som är viktig att tänka på är att Trigorin inte vet att han skall möta Nina, han är verkligen på väg att packa. Vi tror oss se att vändpunkten i scenen ligger då Trigorin beslutar sig för att stanna och prata med Nina. Det är alltså inte spelbart att han vill stanna redan då han kommer in. Vi prövar igen.

Birgitta påvisar att det inte är av godo att fysiskt gå därifrån och prata samtidigt. Trigorin kan däremot vara på väg, trots att han står still och talar, för att efter sin replik börja gå. Christer undrar varför Trigorin säger det han säger och varför just nu? Han vill se en stegring i replikerna. Nu stöter vi på samma problem som i förra scenen. Hur skall Nina få Trigorin att stanna utan att bli fysisk. Vi diskuterar problemet och kommer fram till att Trigorin kanske blir provocerad när Nina säger att hans liv är "underbart". Om det är så, hur reagerar då Trigorin och vad får det för följd för resten av scenen?

Vi prövar.

Det fungerar bra, men för att ytterligare spetsa till situationen drar Birgitta en parallell med att arbeta på tetrapak. Hon vill att eleven som spelar Trigorin skall jämföra Trigorins skrivande med att arbeta på tetrapak. Att åka tillbaka till Moskva och börja skriva det är för Trigorin som om semestern vore slut och han skall tillbaka och börja vid "bandet" igen.

Det är detta skådespelaren skall tänka sig när Nina säger att hon tycker att hans liv är underbart. Dessa tankar bär frukt i nästkommande försök och vi kan se fröet till en konflikt och vändpunkt.

I scenen har Trigorin långa textpartier. Birgitta poängterar att det är viktigt att i ett sådant läge inte börja ironisera över texten. Det är lätt hänt men det är svårt att komma ur senare. Det är bättre att ta det lugnt och försöka att vara uppriktig i sin replik, det ger mer i det stadiet vi nu befinner oss i. Sedan kan man, om man vill, lägga in ironi men inte i första skedet.

Dag 7 23/9- 03

Dagens anteckningar kommer att skilja sig lite från föregående dagars noteringar. Anledningen till detta är att det varit min första dag på "golvet". Vilken dag, jag vet inte var jag skall börja. Naturligtvis var jag nervös, det är inte så konstigt men att det skulle vara så svårt att göra det som jag suttit här och antecknat i praktiken, det hade jag aldrig trott. Det började med att jag, mina kloka anteckningar till trots, kom in på scen som en förlorare. Jag hade inte ett positivt projekt. Tillråga på allt spelade jag någon underlig karaktär vilket, som mycket riktigt påpekades av Birgitta, är alldeles för tidigt, om det alls är nödvändigt. Jag glömde att undersöka texten och situationen som man borde göra i det skede vi nu befinner oss i. Dessutom så stressade jag på och glömde att lyssna på mina motspelare. Frågan är hur jag kan sitta här och skriva detta och samtidigt vara enormt glad och ha en vilja att gå upp på golvet igen. Borde jag inte snarare gå och gömma mig? Nej, för först nu inser jag att jag valt helt rätt projekt för mig. Jag behöver verkligen det här. Jag behöver en grundlig genomgång om hur man skapar en scen för att kunna besvara de frågor jag ställt mig så länge. Först nu inser jag på riktigt att man, oavsett var man befinner sig som skådespelare, måste gå grundligt till väga. Visst är det lätt att vara stor skådespelare i teorin men det är först på golvet som man kan få svar på om de tankar man har angående scenen är fruktsamma. Det slog mig att jag upplevde samma sak i ettan dock med den skillnaden att jag inte alls visste vad jag skulle ta mig till. Nu vet jag vad jag skall göra! Jag måste på ett ärligt sätt undersöka situationerna för att överhuvudtaget kunna säga en replik på ett naturligt och organiskt sätt. Jag kom att tänka på ett uttryck som vår pedagog i rollarbete ett använde sig av, nämligen "terminator vilja". Med det menade hon att man först måste ha en klar och stark vilja klar för sig innan, som hon uttryckte det, man börjar att ornamentera den. I klartext betyder det att man skaffar sig en, bara en stark vilja och sen använder man den fullt ut tills det inte går längre, först då byter man vilja. När man sedan har alla viljor klart för sig först då kan man "smycka ut dem".

Under dagen har jag gjort "min" scen i tre olika grupper med tre olika motspelerskor och jag kan summera det så här.

Vid ett tillfälle, i en grupp, i ett av otaliga försök kände jag att jag var sann i en enda replik. Jag tror att skillnaden mot när jag gjorde första rollarbetet ligger just där. Nu, idag kan jag faktiskt identifiera när jag är ärlig och undersökande på scen.

Trots att det bara hände vid ett enda tillfälle så känner jag att det är en seger, det ger mig ett enormt hopp om framtiden. Jag längtar nämligen tillbaka till just det ögonblicket, jag vill uppleva det igen. Jag kommer alltså att försöka att vara ärlig och undersökande så ofta jag kan, inte vara duktig och "spela" bra. Ity nyckeln till att vara bra ligger i att göra ett mödosamt och grundligt förarbete. Först när det arbetet är gjort kommer en känsla av spelglädje och lust att infinna sig tror och hoppas jag.

I övrigt kan jag väl tillägga att jag känner mig enormt ringrostig och stel. Mitt "instrument" behöver verkligen en "rundsmörjning", eller som Birgitta uttryckte det:

-Alla skådespelare borde få en 1000- mila service!

Jag tror att hon har rätt och jag känner att jag är någonting på spåret vad gäller detta skrivande överlag. Jag skulle ju jämföra ett rollarbete med min praktiktid och redan här tror jag att jag upplevt en enorm skillnad. Jag tror att alla som spelat teater ett tag skulle må bra av att göra ett rollarbete så som vi gör det här på skolan. Om inte annat för att få en inblick i hur man kan undersöka en scen om man vill. Det är mänskligt att glömma av det, men det är å andra sidan aldrig fel att medge att man har varit ute och cyklat. Jag tror, liksom Birgitta, att en fortbildningskurs skulle vara av godo, om inte annat så för att det faktiskt innebär att man är tillåten att göra fel. Det är så fruktansvärt lätt att glömma det och att man istället går upp och försöker leverera ett färdigt resultat. För att visa att man är en stor skådespelare som minsann borde få ett treårskontrakt. Nina i pjäsen inser att hon måste börja ifrån början innan hon kan spela de stora rollerna på de stora teatrarna och som jag redan nämnt är hon Tjeckovs hopp. Kan det bli tydligare?

I övrigt kan jag nämna att vi arbetade enligt samma metod som vi arbetade under gårdagen.

Dag 8 24/9- 03

Vi är under dagen indelade i grupper och kommer att arbeta med scenen mellan Trigorin och Arkadina i akt 3. Om tiden medger det kommer vi också att titta på scenen då Trigorin möter Nina och de kommer överens om att träffas igen.

Eleverna spelar upp ett förslag och Birgitta kommenterar det. Vi kommer fram till att vi måste ta det lite varligare för att inte stressa över vändpunkterna. Birgitta vill att Arkadina skall undersöka vilken ton hon använder till sin älskare, Trigorin. Det är spännande med tanke på att hon alldeles nyss haft ett samtal med sin son och dessförinnan ett med sin bror. Är det möjligt att förändra tonen så att den är olika mellan de tre olika scenerna?

Vi kommer också fram till att Arkadinas vilja är att "länka ihop sig" med Trigorin. Han å sin sida har en process som går från att vilja stanna till att faktiskt acceptera att åka.

Eleven som spelar Trigorin berättar att han tänker sig sin drivkraft i scenen som att Arkadina faktiskt måste gå med på att låta honom inleda en kärleksförbindelse med Nina. Han tror att det är möjligt att hon går med på det och det är viktigt eftersom det gör hans projekt positivt.

I övrigt får eleverna i uppgift att försöka ta tillvara på pauserna så att besluten som karaktärerna tar får "genljuda" i tystnaden.

Jag noterar svårigheten med att ta det lugnt och göra en handling och ha en tanke. Vi har en tendens att, när vi kommer upp på scenen, börja göra allt på en och samma gång. Ta det lugnt, en tanke och en handling och glöm inte att andas, det är lätt att glömma bort att människor i pjäser också behöver syre.

Vi diskuterar "psykologiska rum". Birgitta förklarar begreppet som att man ibland "flyter iväg", man dagdrömmer för att sedan kastas tillbaka in i verkligheten. Vi provar att använda oss av det i scenen. Trigorin sitter och läser sin bok och tänker på Nina. Plötsligt tilltalas han av Arkadina och rycks därmed från sitt möte med Nina i tankarna till en verklig situation med Arkadina, för att åter återvända till boken och tankarna på Nina. Det finns ett par ställen i scenen då det visar sig fruktsamt att använda sig av denna metod.

Birgitta liknar skådespelaryrket med kriminalpolisens. Vi vet hur det börjar och hur det slutar, men vi måste hitta vägen däremellan. I scenen blir det tydligt för Arkadina att hon "spelar" för sitt liv. Hon håller på att förlora Trigorin och måste

därför väga sina ord på guldvåg för att få honom att stanna hos henne. Även här är det av goda att leta efter olika toner så att man inte använder en och samma hela tiden. Trigorin formulerar sin kärlek till Nina under scenens gång, både för sig själv och för Arkadina. Vi tror att om Arkadina skulle bryta ihop, eller få ett utbrott så är det snarare på Trigorins repliker än på sina egna. Han står faktiskt och säger att han vill ha en annan kvinna och dessutom till den han har ett förhållande med. Tillråga på allt vill han att Arkadina skall förstå honom och låta honom få "pröva på" Nina som inspirationskälla och naturligtvis som sängkamrat.

Vi hinner att titta lite på nästkommande scen. I denna scen har rummet en viss betydelse. I det har Trigorin nyss haft sin uppgörelse med Arkadina och nu träffar han på Nina som var källan till uppgörelsen. Liksom vi talat om tidigare är det enormt viktigt att inte spela slutet från början. De vet inte vad som skall ske eller ens att de skall mötas. Nå, jag gör en intressant iakttagelse. I första försöket får Trigorin en helt organisk impuls att rygga tillbaka inför åsynen av Nina. När vi efteråt diskuterar just detta och säger att vi tyckte att det var ett bra förslag håller skådespelaren med. När vi så gör scenen igen märker jag att den impuls som vi alla såg i första försöket är bortsuddad och konstlad. Jag diskuterar detta med Birgitta efteråt eftersom jag själv har varit med om samma sak otaliga gånger, man får beröm för något man inte tänker på och plötsligt går det inte att göra naturligt längre. Jag får till svar att det handlar om fokus. Min uppmärksamhet har helt enkelt förflyttats från motspelare, situation och rum till mig själv och min geniala impuls. Eftersom impulsen föds utanför mig, måste också mitt fokus ligga utanför mig själv, så att jag får de "stimulanser" som en gång födde den givna impulsen. Först när jag går tillväga på det sättet kommer jag att kunna återupprepa det jag en gång skapat.

Det är lätt att Nina föregriper sin tragedi och dessutom spelar Trigorins problem med Arkadina. Det behöver inte hon bry sig om, hennes fokus ligger på att få Trigorin. För Trigorin gäller det att inte smittas av Ninas "tempo" utan koncentrera sig på sin uppgift. Han skall resa inte spela en kärleks scen. Alltså, Trigorin skall resa, han stöter på ett "hinder", Nina, tar itu med problemet och reser.

Teoretiskt enkelt men ack så svårt att utföra på golvet.

Dag 9 25/9- 03

Idag arbetar vi med den scen som kommer att vara vår sista. Den är mellan Nina och Konstantin och utspelar sig i det som förut varit ett vardagsrum, men som numer är Konstantins arbetsrum. Det är en komplicerad scen, så vi börjar med att gå igenom omständigheterna. Det är kväll, det regnar, Nina har varit i "omgivningarna" en vecka, Konstantin har försökt att träffa henne men hon har undvikit honom. Konstantin sitter vid sitt bord och försöker att skriva, men är uppfylld av tanken på Nina och har därför svårt att koncentrera sig, han är orolig. När väl Nina dyker upp vill hon bara träffa Konstantin, ingen annan. Vi ser ett motstånd i att komma in hos Nina, kan det ha med rummet att göra. I detta rum har så mycket inträffat som har påverkat hennes liv. Vi gör ett försök. Idag arbetar Birgitta på ett annat sätt med eleverna. Istället för att bryta "totalt", så "coachar" hon skådespelarna på golvet med tips och råd. Endast i undantagsfall bryter hon helt och diskuterar med dem. Detta beror på scenens struktur, den är väldigt emotionell och vi tar det därför väldigt långsamt för att skådespelarna skall hinna med att uppleva alla vändningar. Detta verkar också fungera. Man ser att eleverna, trots att de är inne i scenen och spelar med varann, kan ta in de instruktioner som de får av Birgitta. På så vis tar vi oss långsamt igenom hela situationsförloppet. Nåväl, Nina kommer in. Konstantin och hon har inte setts på två år. Skådespelarna undersöker vad det vill säga, men det är först efter att Konstantin har låst dörrarna som Nina börjar att se honom ordentligt. Det är först då hon börjar känna sig trygg där inne. Vad vill då Nina? Varför söker hon upp Konstantin? Vi tror att det beror på att hon vill säga förlåt och samtidigt ta farväl av honom en gång för alla. Kanske vill hon få ett "godkännande" för att kunna gå vidare. Det finns dock många spöken dem emellan, men också många glada minnen, kanske är det av glädje som Nina gråter i början av scenen. Hon har samlat mod under de två år som gått och det är först nu som hon kan möta Konstantin, det är därför inte konstigt om hon går försiktigt fram. Birgitta påminner därför eleverna, medan de är i situationen, att ta det försiktigt, andas och att de skall se varandra. Kanske ser Nina den smärta som hon åsamkat Konstantin i hans ögon? Konstantin vill komma nära Nina, han vill att hon skall må bra och söker sig därför nära henne. Nina å sin sida vill ju ta farväl och inte inge Konstantin något hopp om att det kommer att bli dem igen. Därför vill förmodligen hon ha ett visst avstånd, rent fysiskt, dem emellan. Nina vet att hon har sårat Konstantin för länge sedan och som ett försök att be om förlåtelse börjar hon tala om hur bra de två hade det förr. Hon säger till och med att hon älskade honom då. Men medan Nina talar om det som varit i imperfekt är det som om Konstantin är kvar i den tiden.

Åtminstone vill han att det skall vara som då, dvs Nina och han som ett par. Han försöker få Nina att förstå att utan henne har han inget liv. Nina försöker då att förklara för Konstantin att han inte älskar henne. Han älskar det hon var en annan gång, för länge sedan, men hon är inte samma person nu som då. Hon ser bara tillbaka för att kunna gå vidare medan han är fast i det förgångna. En plausibel tolkning av "måsberrättelsen" som Birgitta gör är att den beskriver hur Trigorin krossade Nina. För att bygga upp Konstantin säger Nina att hon har förstått att man, om man vill bli konstnär, måste ha en tro. Detta får dock motsatt effekt i Konstantin då han inte har den tron. För att rycka ur Konstantin ur hans vanföreställningar om att det skall bli han och Nina igen säger Nina att hon älskar Trigorin. Hon älskar honom till och med mer än förut. Detta hjälper dock inte Konstantin, utan han "går sönder". I ett sista desperat försök att beskriva hur bra och begåvad Konstantin faktiskt är så reciterar hon delar ur den pjäs som de gjorde tillsammans för två år sedan. Det knäcker honom fullständigt, han inser att han förlorat allt. För den person som spelar Nina gäller det att hitta styrkan trots de "hemska" saker hon säger. Hon säger ju de inte för att knäcka honom, tvärtom! Då Nina gett sig av börjar Konstantins process att fatta sitt beslut. Kan man se på hans kropp när beslutet är fattat? Beslutet om att ta sitt liv! Kanske det bara syns genom en tempo förändring i de aktioner han har på scen.

Det måste utforskas av eleverna.

Dag 10 26/9- 03

Vi börjar dagen med ett möte där alla inbladade ses. Vi pratar om den gångna veckan, om vad vi tycker är bra respektive mindre bra, dock verkar alla vara nöjda såhär långt. Vi känner att vi nått långt, trots att vi bara gjort scenerna en enda gång tillsammans med Birgitta. Vi är överens om att arbetsklimatet är gott. Det finns ingen rädsla över att utmana sig själv. Som vi ser det har vi skapat oss ett "skelett" som vi nu kan börja utforska och utveckla.

Som fredagspresent får vi ett häfte med bilder från Konstnärligateaterns uppsättning av Måsen 1898. Det är mycket inspirerande och roligt att se såväl scenografi som roll lista.

Eftersom Birgitta kommer att arbeta med den grupp som fortfarande inte gjort gårdagens scen får de övriga grupperna i uppgift att fördjupa scenerna. De skall leta efter karaktärernas "uppsåt". Vad händer och vad får karaktären att handla så som den gör? Eftersom eleverna redan har ett hum om det på ett fysiskt plan, skall detta ske i skrift. Alltså, gå igenom viljor och handlingar och varför man utför dem inte bara att man utför dem. Viktigt att betona är att om man inte har en susning över vad man gör i en scen så är det faktiskt bra att veta det så vi kan göra något åt det. Birgitta poängterar att eleverna skall leta efter verb som kan hjälpa dem framåt i scenerna.

Christer kommer att hjälpa de som spelar Trigorin och Arkadina med text under dagen. Vi får också i uppgift att göra ett litet berättari över vår karaktär. Temat för historien skall vara: "En avgörande dag i mitt liv." Vi skall utgå från pjäsen och naturligtvis ta vår fantasi till hjälp. Vi gör detta för att ytterligare fördjupa våra karaktärer. Det kommer att bli en intern redovisning 8/10 och det skall berättas i "jag- form".

Jag följer sedan med Birgitta och tittar på samma scen som jag såg igår dock med andra elever idag. Jag kan bara konstatera att vi jobbar på samma vis som med gruppen igår men jag skall försöka att skriva ned det som möjligen kan vara annorlunda. Birgitta påpekar att eleverna inte skall prestera ett färdigt resultat, utan undersöka och framförallt ta det väldigt lugnt. Vi jobbar med en handling en tanke, men också att inte reflektera över sin text innan man säger den utan låta den uppstå och sedan reflektera, om det är nödvändigt. Birgitta jobbar med att försöka få skådespelarna att hitta en "djupare" andning, detta för att komma bort från det vardagliga och allmänna.

I båda grupperna som jag sett göra denna scen har det blivit väldigt emotionellt. Det fantastiska är dock att vi inte letar efter känslorna; de uppstår. Genom att

Birgitta "coachar" eleverna att andas och känna tyngd så börjar de att förhålla sig till situationen och blir därigenom drabbade av de omständigheter som finns i den. Det roliga är att jag faktiskt ser att det funkar på ett praktiskt plan. I båda grupperna har Birgitta i princip använt samma vokabulär och trots att gruppernas resultat ser olika ut så finns där djupa emotionella stråk med mycket tårar. Vad jag vill få sagt är att pedagogen inte säger att hon vill se känslor eller utspel. Hon får dem, genom att ge dem små nycklar, att förhålla sig till situationen och därigenom blir de drabbade.

Viktigt är också att inte ta ansvar för hela scenen från början utan att gå steg för steg, först då kan man upptäcka helheten.

Efter repetitionen har jag ett litet samtal med Birgitta dels om hur hon arbetar, - vilket finns med i det jag nämnt tidigare här ovan, dels om de skillnader som jag tycker finns från den gång som jag gjorde rollarbete tre. En stor skillnad är naturligtvis att vi jobbade med Strindberg och inte en pjäs utan alla grupper hade olika. En annan skillnad är att vi inte hade samma gedigna förarbete vad gäller situationsanalys. Detta tror Birgitta beror på just att vi hade olika pjäser och att det därför blev svårt att ha de diskussioner och de gruppsamtal vi nu haft rörande analyser och omständigheter.

Dag 11 29/9- 03

Idag arbetar vi gruppvis. Eleverna fick i uppgift att under fredagen fördjupa de olika scenerna genom att leta efter karaktärernas uppsåt och efter spelbara verb. Vi kommer under veckan att titta på scenerna och se om de verb och uppsåt som hittats är produktiva för situationen och för rollerna. Idag kommer samtliga elever att få en "kostymlektion" i ateljén, detta för att få en förståelse om hur man gick klädd i slutet av 1800- talet.

Vi kommer idag bara att hinna titta på scenen mellan Konstantin och Nina i akt två. Jag kommer att kalla denna scen för "måsen scenen" framöver. Vi diskuterar vilka verb eleverna har hittat. Vi tror att Konstantin vill imponera på Nina då han kommer in och kastar måsen framför fötterna på henne. Det spelbara verb vi vill använda blir alltså imponera alternativt skryta. Det är dock viktigt att skilja på medel och mål. Verben vi använder oss av är medel för att nå ett specifikt mål. Konstantins mål i scenen är, tror vi efter att ha talat om det, att reparera sitt förhållande med Nina. Ninas mål är något mer diffust eftersom hon så att säga blir uppsökt av Kostia. Dessutom fortsätter hennes scen när han går ut för då kommer Trigorin in. Efter att ha diskuterat detta med Birgitta kommer vi fram till följande. Ninas mål i scenen är att vinna tid, hon vet ännu inte riktigt hur hon skall hantera den situation som uppstår mellan henne och Konstantin. Direkt efter scenen kommer Trigorin in. Ninas mål kan möjligen ändras där från att vilja vinna tid till att göra slut med Konstantin. Det finns spår av att göra slut redan i föregående scen, men vi tror inte att det är så uttalat ännu. Eftersom det är Konstantin som driver måsen scenen är det viktigt att Nina förhåller sig till honom. Man skulle kanske kunna säga att hans verb föder hennes.

Nåväl, Konstantin försöker imponera på Nina. Vi prövar det på golvet och det fungerar fram till att Nina säger att hon inte känner igen Konstantin, där byts medlet, verbet. Efter diskussion vill vi pröva att "imponera" byts ut mot "anklaga". Observera att målet fortfarande är detsamma. På detta svarar Nina genom att försvara sig, hon anklagar tillbaka. Viktigt att tänka på är att det finns många nyanser på de olika verben. När Nina anklagar Konstantin tillräckligt mycket byts hans verb från att anklaga till att "ömka", dvs han börjar tycka synd om sig själv. Konstantin har i detta läge i scenen ett längre text parti, i det partiet finns möjlighet att växla mellan de två verben anklaga och ömka, kanske finns här ännu fler spelbara verb. Eleverna som spelar Konstantin får i uppgift att leta reda på tre stycken verb som de anser vara möjliga i det partiet.

För Konstantin ser scenen nu ut på följande sätt:

Imponera, anklaga och ömka.

Möjligen har vi som sagt en växling mot slutet men det hinner vi inte att se på idag. När man letar efter "spelbara verb" bör man ta starka verb. Jag menar inte ordklassen starka verb utan verb med en stark innebörd, de skall innehålla en viss "temperatur". Vi kan ta exemplet med imponera. Det skulle vara möjligt att använda verbet visa istället, dock är det lite svagare i sin temperatur. Av den anledningen väljer vi istället imponera. Värt att tillägga är att när eleverna söker efter spelbara verb på golvet blir de automatiskt också mer specifika i sina handlingar. En annan intressant upptäckt är att när Birgitta frågar en av de elever som spelar Konstantin hur han har tänkt sig början på mås scenen så förklarar han på ett kraftigt vis hur han tänkt sig att trumpeter ljuder i bakgrunden och hur Nina får tårar i ögonen. Han går verkligen in i "bilden" av hur han tänkt sig. Birgitta ber honom att göra samma sak som Konstantin i scenen och tro det eller ej, vi ser en markant och positiv skillnad. Han tog alltså med sina tankar om scenen i situationen utan att för den sakens skull spela analysen. För eleven som spelar Nina är det viktigt att komma ihåg att hon inte behöver "avslöja" allt i denna scenen. Förklaringen på hennes handlings sätt kommer i scenen efter.

Dag 12 30/9- 03

Idag arbetar vi med scenen som kommer direkt efter mås scenen. I den möts Trigorin och Nina. Idag arbetar vi inte lika mycket med verb som vi gjorde igår. Vi arbetar snarare som vi gjorde i fredags alltså med lugn och tillförsikt. Jag antar att det beror på scenens struktur liksom den scenen vi arbetade med i fredags så innehåller denna scenen långa textpartier. Genom att ta det långsamt ger man skådespelarna en chans att upptäcka karaktärens tankegångar och situationens möjligheter. Vi låter därför Trigorins vilja vara att han vill förklara, inte bara för Nina utan också för sig själv. Det är karaktärernas första egentliga möte vilket gör att vi får en fruktsam omständighet. Man kan också säga att scenen präglas av ett avsked, Trigorin vet ju inte i scenens början att Arkadina bestämmer sig för att stanna. Birgitta är nog med att eleverna skall ta det mycket lugnt, så lugnt att de hinner upptäcka allt scenen innehåller. I detta skede gör det inget om det uppstår pauser, det kan tvärtom vara av godo då det ger en möjlighet att reflektera över vad som faktiskt händer rollerna emellan. En intressant iakttagelse som en av eleverna gjorde var att texten inte kändes så lång när han tog det så lugnt som han gjorde. Birgitta ber den skådespelare som spelar Trigorin att berätta lite om vad han upplevde i scenen. När eleven då berättar är han helt avslappnad och lugn, Birgitta avbryter honom då och ber honom att direkt börja scenen, var som helst i texten, i den avslappning som han nu har i sin kropp. Det ger ett mycket spännande resultat, vi upplever en helt annan tyngd såväl i skådespelarens kropp som i texten. Eleven själv säger efteråt att han nu märker att det finns såpass mycket utrymme för avslappning. Man skulle alltså kunna säga att man inte vet hur mycket utrymme det finns för avslappning i en scen förrän man har prövat det. Att använda det lugn som vi nu gör innebär att vi som tittar på "tillåts" att vara med på ett helt annat sätt. Vi hinner följa med i de olika rollernas tankar och bilder, för att de hinner med själva. Man kan alltså se att en skådespelares ambition att skapa något på scenen motverkar sitt syfte. Viljan att skapa en situation gör att man glömmer av att se varann och vara i situationen. I det läget är det bra att exempelvis jobba med andningen. Ta det lugnt och andas, se varann och inte försöka producera så mycket.

Så är det då dags för "min" scen. Även i denna scen skall vi försöka hitta ett lugn och en tyngd. Min uppgift idag går ut på att hitta motsättningen mellan mitt positiva mål- att vilja åka till staden- och Sorins skröpliga fysik. Han är gammal och trött vilket gör att jag får en naturlig motsättning i hans kropp.

I de första försöken märker jag att det är lätt att jag hamnar i motståndet, min vilja att åka blir för otydlig för att jag "spelar" sjuk. Svårigheten blir att hitta ett mellanting, att dölja min svaghet för att "få" åka. Sorin vinner ingenting på att visa för Arkadina att han är sjuk, tvärtom. Jag jobbar också med att hitta ett tempo i min kropp, långsamt och trögt, och ett tempo i replikerna, rappt och engagerat. Det är bara att studera en äldre person så ser man att det ofta kan vara just på det sättet, Andris exempelvis. Naturligtvis så får man inte bli demonstrativ vare sig i text eller handling.

Vi går till nästa grupp och arbetar där på samma sätt. Birgitta "coachar" eleverna med olika instruktioner som:

Tyngd, slappna av, släpp ansiktet, andas, se henne/honom, gå in i det rummet, känn behovet av att exempelvis förklara.

Jag har en diskussion med ett par av eleverna och slås av en tanke:

Att försöka att visa ett färdigt resultat från början föds ur att man vill visa hur duktig man är, redan innan man ens har undersökt scenens situation. Jag kommer att tänka på mitt arbete med Stormen i Sundsvall. Redan på kollationeringen "färgade" en del av skådespelarna texten. Varför? De vill visa att de är duktiga, att de redan har bra koll på pjäs och situation. Jag menar att det är fullständigt självklart att de gör det med tanke på hur marknaden ser ut i Sverige idag. Det tråkiga är dock att den duktighet som de vill visa ligger dem i fatet senare i repetitionsarbetet. I värsta fall har de redan låst sig vid hur de skall spela, vilket gör att de går miste om alla dem möjligheter som scenerna innehåller. Det skulle alltså vara av godo att regissören redan från dag ett visar att arbetsmiljön kommer att vara tillåtande. Detta skulle regenerera "modiga" skådespelare som vågar undersöka materialet på ett sätt som är det värdigt istället för att producera något halvdant skrivbordsteoretiskt förslag. Jag anser alltså att om man har ett arbetsklimat som är tillåtande så kommer man att få skådespelare som vågar vara ärliga på scenen, mot varandra och sig själva. Det är precis ett sådant klimat som vi har i detta arbete. Vi ser hos varann att det är bra att inte göra någonting vilket gör att vi själva också vill pröva det. Detta i sin tur gör att vi blir tillgängliga för texten, för situationen och inte minst för oss själva och våra motspelare. Karaktärerna kommer i andra hand, de föds ur situationen och ur omständigheterna.

Dag 13 1/10- 03

Idag arbetar vi med scenen mellan Konstantin och Arkadina, jag kommer att kalla den för "bandage- scenen" framöver. Eftersom den ligger direkt efter Sorins sorti så tar vi slutet av min scen i alla grupper. Det gör att Arkadina får en bättre ingång i mötet med Konstantin. Idag sitter Christer med och tittar. I början av scenen har Konstantin verbet lugna som sin motor, det glider sedan över i vädjan. Kanske kan det vara en kombination, övergången mellan verben behöver inte vara exakt och man kan växla lite mellan olika. Eftersom Arkadina blir arg redan i scenens öppning så får Konstantin, och även i viss mån Arkadina, jobba för att hitta tillbaka till varandra och till att vara sams. Konstantin vill ju vara hos sin mamma. Lite senare i scenen har Konstantin ett parti där han beskriver ett barndomsminne, han gör det för att komma närmare sin mor. Det är viktigt att han verkligen försöker att få med Arkadina in i "bilden" av minnet, hon var ju där också. Att han beskriver sitt minne för henne är ett medel för att få henne närmare sig, mentalt, minns du hur bra vi hade det. Alltså är det bra att vara tydlig i beskrivandet av den bild han målar upp för Arkadina, och sig själv. Konstantin försöker sedan att få över sin mamma på "sin sida", mot Trigorin, han använder i det försöket olika medel. Det som slutligen tar skruv är när han nämner Trigorins intresse för Nina. Att nämna henne är å andra sidan smärtsamt även för honom själv vilket gör att det är det sista medel han använder. Arkadina svarar då med att visa att nu räcker det, hit men inte längre. Hon går inte till direkt angrepp, inte ännu. Konstantin fortsätter dock att provocera Arkadina som då, helt utan förbehåll, försöker att krossa sin son. Jag skriver "sin son", men det är inget som hon tänker på i det skede som situationen befinner sig i nu. Nu är det krig, och hon vill visa att hon är starkast. Det är därför viktigt att Arkadina använder sin auktoritet. Det är lätt hänt att hon får en ton av sorg med i sitt angrepp på Konstantin med det gagnar inte scenen. Vändpunkten mår mycket bättre av att hon fullt ut angriper konstantin utan förbehåll eller sympati för honom.

Jag har efter dagens repetitioner ett samtal med Christer. Vi tittar på Sorins repliker och benar ut lite kring hans sjukdom. Christer vill att jag skall vara mer specifik i min sjukdomsbild och inte gå in för mycket i den, och det har han ju helt rätt i. Vi försöker också att lätta upp några av Sorins repliker så att vi får lite driv i dem annars är det lätt att han bara blir en i allmänhet sjuk kuf. Jag har nämnt det förut men det tål att sägas igen. Spela inte problemet utan den positiva viljan mot det lika positiva målet. Då blir det intressant att titta och kontrasterna blir så mycket större.

Dag 14 2/10- 03

Dagens huvudscen är den som kommer direkt efter bandage scenen. Den är mellan Trigorin och Arkadina, men för att få en ordentlig båge för Trigorin så jobbar vi först med scenen mellan honom och Nina. I scenen kommer Nina in med en ärta i handen och ber Trigorin säga om hon har ett jämt eller udda antal i sin hand. Nina är i denna scen helt uppe i Trigorin men för honom tror vi att det är först här han inser att han är förälskad i henne. Första delen av scenen ligger på ett lekfullt plan medan den andra halvan innehåller mer allvar. Det är viktigt att de kontrasterna får komma fram så att inte allt ligger på en och samma nivå. Det är kontrasterna som får scenen att leva och bölja fram och tillbaka. Som exempel på detta kan vi ta den ärta som Nina har i sin hand i scenens början, den har ett annat värde än medaljongen som hon sedan plockar fram. Detta kan mycket väl få synas i skådespelarna på scenen, kanske i en fysisk förändring i exempelvis hållning eller i förändring av ton eller tempo.

Vi tittar sedan på scenen där Trigorin berättar för Arkadina att han vill stanna. Eleverna har jobbat själva med den scenen och gjort stora landvinningar, därför går Birgitta in och börjar specificera deras handlingar och viljor. Hon är noga med att poängtera andningens betydelse då man vill uppnå en närvaro på scenen. Låt andningen guida dig till dina känslor. Vi tittar på scenen igen och Birgitta coachar eleverna på golvet. Vi har ju tidigare pratat om "ny tanke, ny ton", kanske den nya tonen kan vara fysisk också. Kroppshållningen kan förändras av olika omständigheter såväl yttre som inre. Eleven som spelar Arkadina berättar att hon känner "att det brinner", att det är bråttom för henne att förklara vad hon tycker och tänker för Trigorin. Birgitta svarar då att om det faktiskt brann någonstans, på riktigt, då tar man det ofta ganska lugnt och är saklig i det man vill, trots att ens inre tempo är fruktansvärt högt. Samma sak kanske gäller för Arkadina i denna scenen; hon har ett högt inre tempo för hon känner att hon håller på att förlora Trigorin, men utåt måste hon hålla igen för att inte bli hysterisk.

Under dagen har jag funderat mycket kring vad det är som är så svårt med att göra det man vill på scen? Jag vet , rent teoretiskt, vilka viljor, vilka medel, vilka omständigheter, vilka fokus och vilka tempon jag ska använda. vad är det som gör att jag inte får fram det på golvet? Varför tror man när man är på golvet att det inte räcker, varför vill man alltid göra mer än vad som behövs? Exempelvis så har Sorin reumatism men han behöver inte vara totalt rörelsehindrad för det.

Vad är det då som får mig att framställa honom så? Tror jag att det inte syns annars? Jag lovar mig själv, som så många gånger förut att ta en sak i taget. Man kan omöjligt klara av allt på en gång. Alltså:

- 1) Bestäm viljor och omständigheter och pröva dem på golvet.
- 2) Pröva hur dina medel rimmar med ditt positiva mål.
- 3) Se vilka motsättningar som finns, såväl yttre som inre.
- 4) Spela inte en karaktär, låt den växa fram ur de saker som jag nämnt i de andra punkterna.

Snälla Jesper, försök att komma ihåg detta nästa gång du skall göra an scen.

Dag 15 3/10- 03

Dagen börjar med att vi samlas allihop för en Veckosummering. Birgitta undrar om det är något särskilt i arbetet som eleverna funderar kring, handlingar eller viljor. En majoritet anser att det börjar kännas mer klart nu fast det är som tango: två steg fram och ett tillbaka. Vi tycker alla att det är svårt att vara ärlig på scen, men samtidigt ser vi det positiva med att vara det. Ibland är det lätt att man bara går efter "sin egen karta" istället för att ta in motspelare och situation. Vi enas om att det är ett livslångt arbete med att försöka att vara totalt ärlig på scen, men samtidigt ett arbete som vi alla vill göra. Eller? Eleverna pratar om att de inser vikten av att vara hos varandra och våga lämna sin egen "bubbla", och vi tror att vägen dit går igenom avslappning och andning på scen. Samtidigt är det viktigt att "ta tåget när det kommer", dvs att inte slappna av för avslappnandets skull utan att göra det för att hitta de impulser som man har och att gripa dem när de kommer. Vare sig de föds ur dig själv, medspelare eller situation. Det verkar också som om eleverna överlag gillar att bli coachade på golvet. Birgitta berättar att hennes mening med coachingen är att försöka få eleverna att frångå sin intellektuella tanke kring scenen och att istället få dem att lita på sin egna kropps intuition. Jag som sitter bredvid ser också att hon leder eleverna genom att hon ser en mindre kroppslig impuls hos dem och sedan försöker få dem att förstärka den. Det gör hon genom att använda sig av olika ord såsom, slappna av eller andas. Fredagspressenten idag är en skrivelse som Charles Marowich har författat. I den menar han att en skådespelare är en person som minns.

Nå, vi kommer under dagen att arbeta med den sista scenen, mellan Konstantin och Nina. Eleverna har arbetat med scenen själva under veckan och visar ett förslag. Efter förslaget går vi igenom förlopp och vändpunkter. Exempelvis diskuterar vi hur det är att börja gråta. Ofta så är det en process som startar långt tidigare än att själva gråten kommer. Gråten är kontentan av ett längre förlopp. I mitten av scenen börjar Nina att gråta men hon måste redan tidigare göra sig tillgänglig för den process som föder gråten i henne. Hon måste vara öppen och sårbar för att släppa in de faktorer som får henne att slutligen börja gråta. Hur gör man då det?

Vi tar scenen från början och redan innan scenen börjar ber Birgitta eleverna att ta det lugnt och vara öppna, dels för varandra och dels för situation och omständigheter. Hon fortsätter sedan att coacha eleverna genom hela scenen.

Eftersom rummet är mycket laddat för Nina så låter vi henne backa in. På så vis kan hon ta en sak i taget, först ta in Konstantin och sedan rummet.

Hur skall jag då beskriva det jag ser?

Skillnaden från första försöket är monumental därmed inte sagt att första försöket var dåligt men det var mindre kommunikativt. Jag som åskådare släpps in och tillåts att följa med i de processer som skådespelarna själva går igenom. Jag vet inte om skådespelarna blev drabbade på scenen i första varianten men jag vet att de blir det i andra. Det syns och känns, situationen blir så påtaglig att det är omöjligt att inte vara med i den. Det som är skillnaden från första gången är att skådespelarna arbetar aktivt med att slappna av. Så fort de inte gör det så coachar Birgitta dem i en riktning så att avslappningen kommer tillbaka, och det är ur denna avslappning som den avgörande skillnaden ligger. Eleverna behöver inte producera någonting utan bara slappna av och helt enkelt låta sig drabbas, av varandra, av situationen och av texten. Jag bör kanske understryka att eleverna inte pressas mot att visa stora emotioner eller starka känslor, de uppstår ändå ur den täta atmosfär som uppstår då de slappnar av i röst, kropp och tanke. Coachingen går alltså inte ut på att få eleverna att exempelvis börja gråta utan på att få de att slappna av och att se varandra, ur det föds sedan emotioner. Jag måste säga att det är fantastiskt att se att det jag nu sitter och skriver fungerar på golvet, det är faktiskt inte något "hokus pokus" utan ren skådespelar träning så som den borde se ut. Min insikt för dagen blir alltså:

"All teater föds ur en avslappning, av att man låter sig drabbas och att man ställer sig till förfogande."

För att ytterligare förstå det jag sett så pratar jag med eleverna direkt efter lektionen. Jag frågar om de upplevde någon skillnad på de olika förslagen. De gjorde de naturligtvis och jag undrar då vilken skillnaden var. En av eleverna säger att det var mer precist i andra försöket, att de inte behövde leta efter varandra utan att de var på samma "nivå", de var där båda två. Den andra eleven beskriver hur hon gled med i det som skedde. (Min egen reflektion på det uttalandet är väl att hon helt enkelt lät sig drabbas snarare än att hon tvingade sig själv att känna en massa olika saker.) Jag får också höra att de kunde känna att avslappningen fick dem att vara mer närvarande på scenen, om man är på väg bort, mentalt, så funkar det att fokusera på att slappna av i vänster armen. En av dem beskriver att avslappningen fungerade som en "trigger", man ser och känner saker som man inte gör annars. (Beror det på att vi alla spänner oss för att hålla sådana saker på avstånd?)

De säger också att det kändes som att kroppen födde känslorna. Jag frågar hur de såg på situationen under det andra genomdraget.

Där går deras beskrivningar isär. En av dem tycker att stressen släppte och att man kunde släppa det intellektuella arbete man gjort kring scenen, vilket var skönt, vändpunkterna fann sig naturligt och man behövde inte tänka på dem. Den andra eleven tyckte att det intellektuella arbetet fanns kvar men på ett bekvämt plan. Han kunde använda sig av det utan att pressa fram något. Kanske är de två förklaringarna inte så olika när allt kommer omkring, det kanske handlar om hur man minns tillbaka och var man lägger sitt fokus.

Jag gjorde för övrigt en helt annan upptäckt idag och jag skriver ner den bara för att minnas den så jag vet att det funkar. Nå, jag drack en mun ljummet kaffe med för mycket socker i. Jag förflyttades då på bråkdelen av en sekund tillbaka till min barndom. Helt plötsligt satt jag hemma i våra gamla slitna soffor, som jag kallade solsofforna, och drack ljummet kaffe med socker. Mamma och morfar satt med och solen sken in genom fönstret. Jag skulle kunna fortsätta att beskriva allt, men poängen är att det faktiskt funkar med olika sinnliga stimuli för att komma åt ett minne. Nu vet jag det för nu har jag varit med om det och skrivit ner det.

Dag 16 6/10- 03

Idag har varje grupp en timma tillsammans med Birgitta. Vi kommer att arbeta med de två första scenerna i ett svep. Alltså först när Konstantin och Nina möts i mås scenen och vidare in i scenen mellan Trigorin och Nina. Det är ju också klokt med tanke på de lärdomar vi drog angående Ninas projekt i mås scenen. Hon vill ju vinna tid och dessutom så går hennes "båge" över i scenen med Trigorin. Det är skönt att se hur eleverna trots att det gått tre veckor fortfarande söker efter vändpunkter och handlingar. Vi har fortfarande inte cementerat något så alla är fortfarande öppna för varandras impulser och för sina egna. Vi pratar efter första försöket och enas om att vi vill ha en tydligare reaktion hos Konstantin då han säger att Nina har förändrats, det får vi också i andra försöket. Vi talar också om hur Ninas projekt att vinna tid påverkar situationen, går hon i öppen konflikt eller väljer hon att vara lite försiktigare? Vi letar efter nyanser i det. Vi ser också att Trigorin kommer in och är formellt trevlig mot Nina i början av den scenen, vilket också är positivt. Det gör att vi kommer att se en större förändring hos honom när det blir personligare. Nina pratar ju med honom om saker som gör att han liksom får förklara sig, både för henne och för sig själv.

Något jag personligen tycker är spännande är Konstantins självklara hållning i början av mås scenen. Han har hållningen av att det är en självklarhet att skjuta en mås. Han verkar tro att alla förstår varför man gör det. Den hållningen är också gynnsam då vändpunkten kommer, när han förklarar att det är Nina som förändrats, förändringen blir så stor i hans inställning till Nina. En annan sak som slår mig är hur många tusen sätt det finns att säga en replik på. Vilka ord man betonar, vilket tempo och vilken ton och volym. Det är mycket spännande att se när eleverna använder sig av olika medel i repliken eftersom resultaten blir så skilda från varandra.

Vi diskuterar också när Konstantin faktiskt inser att det är Trigorin som är i Ninas tankar. Vi vill pröva att det är då han ser honom i slutet av mås scenen, då inser Konstantin vad det är som är förändrat hos Nina. Frågan är om Nina förstår det, att hon är förändrad och att det är Trigorin som förändrat henne. Det är spännande om hon inte gör det utan "ljuger" för Konstantin när hon verkar oberörd då de båda tittar bort mot Trigorin. Slutligen diskuterar vi huruvida Trigorins process påverkar honom i hans långa textparti. Mår han bättre eller sämre av det han säger och inser? Hur kommer det isåfall att påverka hans ton och tempo? Det blir spännande att se, men det hinner vi inte se idag utan eleverna får själva arbeta vidare.

Dag 17 7/10- 03

Idag arbetar vi med Sorins och Arkadinas scen. Vi glider också över i nästa scen för att precis som i mäs scenen få en längre båge. I detta fallet är det Arkadina som är med i tre scener i rad.

Precis i början av scenen så försvinner Nina ut och Arkadina undrar vem det var som gick. (Hon frågar Trigorin.) Eftersom Arkadina inte helt gillar att Trigorin och Nina träffas hela tiden skulle det inte vara omöjligt att hon reagerar på det. Dock finns det ställen där det inte är gynnsamt att ta för långa värderings pauser. Det är onödigt att skapa ett problem om det inte behövs, vi låter därför Arkadina vara stressad över sin förestående resa och hon tar därför inte till "strids yxan". Det är däremot viktigt att hon noterar att Nina lämnar rummet. Birgitta berättar att Stanislaskij pratade om olika "lampor". Han menade att det finns en lampa som bara lyser på mig, ensam, vilket gör mig lite inbunden och jag talar mer med mig själv. Det finns en som lyser i hela rummet som gör att alla berörs av det jag säger. Den tredje använder jag när jag talar till Gud eller med publik. Det är jämförbart med "psykologiska rum".

Idag hjälper Birgitta mig att leta efter skillnader hos Sorin så att scenen blir lite annorlunda för varje gång. Det är mycket inspirerande och jag tycker att vi hittat grunden till tre olika, men möjliga, förslag. Jag får rådet av Birgitta att ha något för mig på scen. I en av grupperna så har Sorin en pipa som han "pysslar" med och i en annan så delar han ett äpple med sin syster. Just äpple ätandet ger en fin ingång till hur syskonskapet ser ut mellan Arkadina och Sorin. Det är också roligt att jag börjar känna att Sorin är en levande person som kan reagera på olika sätt bara situationen ändras lite grand. Jag pratade igår om hur olika man kan säga en replik och nu måste jag säga att jag praktiserat en bit av denna upptäckt på golvet. Svårigheten för mig ligger i att inte ta med mina tidigare värderingar av situationen och Arkadina mellan de olika grupperna. Jag måste försöka att hålla mig "fräsch" och vaken så att jag svarar på det jag får i den situation som uppstår just nu. Det är svårt, men grymt inspirerande. Tack vare Christers råd angående reumatism och kärlekskramp börjar jag hitta en mer specifik hållning till min karaktär. Jag märker också att ju mer precis jag är i min kropp desto mer levande blir jag på golvet. Jag kan ägna mig åt situationen snarare än att stappla omkring i en sörja av sjukdomar och krämpor. Det gäller nu att jag minns hur vi gjorde i de olika grupperna eftersom det kommer att dröja innan vi gör scenen igen, iallafall med Birgitta.

Jag väljer att skriva ner de olika scenerierna och handlingarna på ett separat
papper, eftersom det bara handlar om mig och hur jag skall gå och tänka.
Idag har jag också använt en stillbilds kamera för första gången.
Förhoppningsvis kommer jag att kunna använda de bilderna för att ge en accent
till mina resonemang och anteckningar.

Dag 18 8/10- 03

Idag har vi haft redovisning av berättelserna kring vår rollfigur. Vi samlades i 306, Birgitta och Christer hade kokat kaffe och köpt bullar. Uppgiften var att berätta om den viktigaste dagen i karaktärens liv. Vi får höra många spännande historier och jag måste säga att jag ångrar att jag inte gjorde en berättelse själv. Som inspiration funkar det utmärkt, inte bara för de som berättar utan även för oss åhörare. Det föds många tankar kring såväl personerna som deras miljö och tid. Också Sorin nämns i ett par historier vilket ger mig en bild av hur andra ser på honom.

Dag 19 9/10- 03

Idag arbetar vi med scenerna ur akt tre. Eftersom Sorins scen ingår i den akten skall alltså jag också upp på golvet, något jag inte visste från början. Jag blir en erfarenhet rikare då jag oförberedd och ouppvärmad gör vår scen. Resultatet blir inte särskilt lyckat, men vi ser ändå att bågarna finns och att det vi behöver nu är att täta ihop våra processer.

Det är förövrigt något som gäller generellt i de scener som börjar ta form. Vi måste komma bort från det analyserande planet för att komma in i handlandets fas. Jag menar med det att vi har analyserat, provat och undersökt. Kroppen har känt på de olika situationerna och minns de oftast ganska väl. Det gäller nu att vi litar på att vår kropp är ett intelligent instrument som kan styra oss. Vi skall helt enkelt släppa huvudet och lita på kroppens impulser. Eftersom det förslag vi ser av akten är bra så finjusterar Birgitta handlingar och situationer för att få det tätare. Nu när vi börjar kunna materialet behövs inte längre så långa pauser. Man behöver inte processa innan varje replik, försök istället att, i detta skede, låta processen vara med i repliken. Låt alltså allt som händer hända "här och nu". Försök att hitta en aktivitet i kroppen snarare än i huvudet, text och kropp hjälper dig att hitta rätt i situationerna. För att skapa ett flöde och en hållbar båge är det viktigt att inte trilla ner i ett "processande". Dvs:

Jag har byggt upp ett skelett med viljor, handlingar och mål. Låt oss säga att jag från punkt A till punkt B använder mig av medlet "briljera" för att nå mitt mål, C. Det finns då ingen anledning att stanna upp mittemellan A och B för att värdera och processa kring vad det är jag håller på med. Om jag gör det så kommer "spelet" att sacka och situationen kännas långsam och otät. Vi måste sträva framåt i kropp, vilja och handling. Stannar jag upp mellan A och B, så släpper jag allt som oftast medlet, i detta fall "briljera", och måste återta det, vilket betyder ytterligare en "process". Den sistnämnda processen är överflödigt och onödig. Den stannar upp situationen och tar oss bort från "här och nu".

Alltså, sikta mot C, gå från A till B med ett och samma medel, stanna inte upp och reflektera i onödan - "håll bollen i luften".

Dag 20 10/10- 03

Vi börjar med fredags samling för att gå igenom veckan som gått. Vi får veta att nästa vecka kommer att innehålla mer scenframställning eftersom teknikämnen utgår. Vi pratar om att arbetet gått framåt i grupperna och vi tycker att vi fått en god sammanhållning. Det är också bra att de elever som inte är på golvet sitter med och tittar, dels ger det mycket eftersom man då reflekterar över exempelvis sin egen andning om det diskuteras under repetitionen, dels så tar de upp anteckningar åt de som repar på golvet.

Vi går sedan vidare och repeterar sista scenen mellan Nina och Konstantin. Vi tittar på elevernas förslag och Birgitta tycker att linjerna är klara men att scenen behöver tätas ihop. Som igår kommer vi att arbeta med att ta bort onödiga processer så att replik och process sker samtidigt. Vi tittar också över grundviljorna i scenen så att de inte går förlorade. Eleverna uttrycker att de känner sig fast i ett gammalt sceneri som inte längre främjar deras aktioner. Vi arbetar därför bit för bit med scenen för att upptäcka vad det var som en gång födde de nämnda scenerierna. Vi letar efter drivet i scenen, tar bort onödiga pauser och processer för att föra situationen framåt.

"Kasta er in i texten, där finns processen."

Som jag skrev igår är analysen gjord, nu skall vi våga lita på det och inte falla in i ett "såsigt, analyserande processande"- Sök efter flödet och rytmen i texten, expandera i den, låt den föra er framåt! Ett medel att hitta rytm och flöde är andningen. Använd dig av den på ett aktivt sätt och fall inte in i eftertänksamhet. "Här och nu" uppstår då replik och process är samtidiga.

Jag och X repar lite ensamma med Christer. Han hjälper oss att hitta lite driv i vår scen. Den reumatism som Sorin har behöver inte synas hela tiden. Det räcker att jag planterar den i början så sköter publiken resten genom sin egen fantasi. Jag skall tänka på att lätta upp replikerna i början, jag vill åka och är glad över det. Jag kan sedan våga lite mer i mina krav på Arkadina. Eftersom jag inte vill ha pengar själv så kan jag våga ställa henne lite mer emot väggen. Kräv! Jag skall också försöka att vara kvar i Arkadinas ögon lite längre då anfallet kommer, det är först i "jag mår inte bra, det är hela saken", som jag släpper ögonkontakten. Det hela utvecklas till ett litet familjegräl, vilket både jag och X tycker är bra. Vi börjar att hitta ett naturligare driv i scenen. Christer påminner oss också om att ge varandra lite spelutrymme så att vi inte spelar i varandra.

Dag 21 13/10- 03

Idag är det kollegium så Birgitta och Christer är upptagna på annat håll. Vi har dock fått i uppgift att läsa hela pjäsen i grupperna, för att fräscha upp helheten. Det är bra eftersom man faktiskt glömmer bort omständigheter och hittar nya.

Dag 22 14/10- 03

Det är idag en vecka till "premiär" och vi skall ha genomdrag av alla scener i ett svep. Vi gör det för att se vad vi har och vad vi behöver rätta till eller fördjupa.

Överlag är det bra i alla grupper. Bågarna finns och vi har ett fungerande "skelett". Dock saknar vi i vissa situationer det tempo och driv som krävs. Det är som om vi väntar för länge på impulser och, som vi redan pratat om, processar lite i onödan. Vi skall därför titta över våra "projekt" för att hitta drivet i dem. Vi behöver inte redovisa våra impulser, det är inte meningen, men vi måste "ta tåget när det kommer". Vi måste helt enkelt lita på vårt bygge och gå in i ett lite högre tempo, om inte i text så iallafall ha ett inre tempo. Det är inte vi på scenen som skall dra scenerna framåt, dem skall glida framåt av sig självt och det gör dem om vi slappnar av och låter det hända som ska hända. Generellt måste vi också ge varandra spelutrymme rent fysiskt. Som jag så många gånger skrivit så skall Sorin komma in med ett positivt projekt- jag vill åka till staden och det skall bli roligt!! Jag tenderar trots allt jag skrivit och allt jag vet att ha med mig den kommande konflikten redan då jag kommer in.

Skärpning!

Att tänka på i den scenen är också att det finns ett tempo, vi ska inte gå in och vila, dvs; bryt inte bågarna och håll motorn, viljan, igång.

Överlag kan jag väl säga att jag känner mig stel i min scen, i alla grupper. Jag funderar på om jag behöver någon fysisk och röstmässig uppvärmning. Frågan är varför jag funderar på det då det är en självklarhet. Jag kan väl beskriva känslan av att dels dokumentera och dels stå på scenen som "hattigt". Jag upplever i vissa stunder att jag inte riktigt vet vad jag gör, en slags vilshenhet framförallt på golvet. Jag tror att medicinen för detta dilemma är att:

A) Gå igenom viljor och handlingar.

B) Bestämma hur Sorin uppför sig i de olika grupperna.

C) Slappna av och låta situationerna ha sin gång och inte bryta bågarna med onödigt processande.

Dag 23 15/10- 03

Jaha då var det dags att jobba med Sorin igen. Jag börjar att spela mot X. Vi hade som jag skrivit lagt ett förslag som vi utarbetat med Christer i fredags men det ändrar vi helt nu med Birgitta. Jag minns att det var mycket så när jag gjorde rollarbetet för två år sedan och jag minns att jag upplevde det som mycket frustrerande. Idag känns det naturligtvis lite jobbigt eftersom jag inte har så mycket tid på golvet men samtidigt upplever jag det inte som någon större katastrof. Tvärtom är det ju det här jag pratat om att jag vill skriva om. Hur man kommer fram till olika plausibla lösningar, men väljer av olika anledningar att inte använda sig av dem. När vi jobbade med Christer så krävde Sorin mer öppet och ställde sin syster mer mot väggen. Birgitta vill att jag skall lätta upp mycket mer. Som scenen nu ser ut så kommer Sorin in visslandes och mycket munter eftersom han skall resa till staden. Alla repliker i början kommer ur total glädje inför den stundande avresan. Jag märker, precis som i radioblocket, att jag har en tendens att falla in i ett beklagande tonfall. Jag arbetar därför med att överdriva mitt muntra tonfall och det verkar som att det då ligger på en nivå som är naturlig, iallafall om man får tro Birgitta. Första gången vi gör scenen på detta glädjefyllda vis så känner jag mig urfånig. Jag känner att jag är stel och inte har tacksägning i mina repliker. Samtidigt hittar jag en spelglädje som jag inte känt på länge vilket gör att min känsla för det hela är något paradoxal. Hur som helst gör vi det hela en gång till och då har känslan av fånighet bleknat något men spelglädjen är kvar. Jag upplever att Sorin lever och är, han är en person som tar in och värderar situationen. Jag kan ta in Arkadina, ta ton från henne om jag vill, eller också strunta i det och istället gå på en annan linje. Det är så jag definierar spelglädje. Man gör karaktärens val på scenen aktivt och allt beroende på vad man får av motspelare och vilken situation man befinner sig i. Ett annat sätt att beskriva det på är att man inte behöver tänka, kroppen och hjärnan är ett. Jag, Jesper, låter bli att värdera Sorin och hans tankar och låter istället honom använda sig av min kropp och min röst. Jag låter Sorin få tänka på scenen istället för att jag utifrån skall bedöma hur han borde handla. Känslan är fenomenal och jag förstår varför alla i pjäsen går och drömmer om att bli en "skapande skådespelare om så bara för en liten stund". Nu är det å andra sidan så här: För att nå fram till detta lustfyllda spelstadie krävs mod och framförallt avslappning. Jag känner att jag personligen har mycket lättare att sitta här och beskriva i text vad det är jag menar. På golvet är det helt annorlunda.

Jag måste våga ge mig hän. Våga att inte bromsa upp och kanske viktigast av allt: Jag måste våga att misslyckas för om jag inte vågar det så kommer jag aldrig att göra något annat än att spela på ytan. Alltså återkommer jag till det som jag skrivit om tidigare. Först då man vågar att misslyckas kan man slappna av och lämna sig själv i fred. Detta är naturligtvis ingen lag men jag tror att det åtminstone för mig ligger något i det. För mig ligger avslappning och misslyckande inte helt långt ifrån varann. Detta kan visserligen bero på att jag är en relativt spänd person men jag tror att man genom att slappna av lämnar sig själv ifred. Detta i sin tur gör att man får en högre form av scenisk närvaro och kan värdera omständigheter och motspelares handlingar på ett sätt som främjar situationen snarare än mitt ego som skådespelare.

Jag hamnar lätt i fällan att spela "svår" och "tung". Det behöver inte vara fel, men jag får samtidigt inte vara rädd för naiviteten och det glada. Jag upplever ett visst motstånd i att vara glad på scen, vilket är helt befängt. Varför skulle det vara mindre naturligt att vara glad än att vara ledsen. Jag tror helt enkelt att jag behöver komma i kontakt med mina positiva sidor för att bli en mer komplett skådespelare.

I övrigt så arbetade vi idag med de övergångar och de scener som vi under gårdagen upplevde som svåra. Grupperna börjar nu bli klara och vi är inne i en fas där vi tätar ihop situationer och tar bort onödiga processer. Vi har också kommit fram till den punkt då "uppreparingsförbannelse" börjar att vila över oss. För att komma vidare har vi sagt till en del lärare att komma under morgondagens repetition. På så sätt höjer vi angelägenhetsgraden och ett nytt moment av nervositet infinner sig. Det gäller nu för oss alla att lita på vårt bygge, våga att ta ut svängarna och inte processa i onödan.

Dag 24 16/10- 03

Dagen börjar med att en av grupperna har genomdrag för en mindre publik. Det blir en nyttig erfarenhet för oss alla. Alla upplever naturligtvis en viss nervositet och slinter lite på replikerna.

Efteråt pratar vi igenom vad vi gjort och alla eleverna är överens om att det kändes enormt jobbigt och tungt. "Som att paddla i skit", som någon uttryckte det. Trots det så såg det bra ut utifrån. Självklart så noterades nervositeten men bygget finns där och det är bara att slappna av så kommer det att gå fint. Eleverna hade gjort att genomdrag kvällen innan och det hade känts helt perfekt, allt hade fungerat och de tyckte att de hade allt på plats. Christer säger att man ser att gruppen jobbat mycket och ingående. Det är därför så att man inte kommer under en viss nivå, även om det inte känns helt bra så finns bågarna där. Flytet och rytmen finns där överlag, dock är det en sak som vi bör se över. Som det var nu använde vi början av alla scener som en startsträcka, vi kom in och kom inte in i tempo förrän efter ett par tre repliker. Vi måste se till att ha den laddning som situationen kräver innan vi kommer in på scenen. Vi måste därför se över våra uppsåt och göra de mer angelägna redan från början av scenen. Så fort vi kommer in är spelet igång, det finns inte plats för någon mjukstart, "pang på". Vi skall också tänka på att inte bryta bågarna då det får till följd att situationen sackar. Alla använde sig av bra variationer i sina repliker men det finns plats för ännu större kontraster, allt vi säger betyder inte lika mycket. -Ny tanke, ny ton.

Scenen där Sorin är med fungerade bra, vi har äntligen lyckats att hitta den lätthet som vi sökt efter dock har jag en tendens att falla in i någon konstig "gubbröst" vilket inte gynnar spelet. Jag skall försöka att använda min egen röst och lita på lättheten. Ju lättare vi gör det för oss själva desto trovärdigare blir situationen och dessutom kommer också impulserna av sig själv på det sättet. Låt dialogen vara luftig och fri.

Vad det sedan gäller de mer sentimentala partierna så handskas eleverna bra med dem. Det finns dock ett par tillfällen då vi har en tendens att falla in i det sentimentala tonfallet. Detta får till följd att man lätt missar aktionen i texten. För att undvika att bli sentimental och glida med så skall vi försöka att vara konkreta i våra viljor och aktioner. Låt istället publiken bli berörd, ju konkretare och handlingskraftigare vi är i situationen desto mer påverkar vi de som ser på. I slutscenen då Konstantin bryter ihop fungerar bra. Birgitta understryker dock att det viktiga inte är att Konstantin börjar gråta utan att publiken upplever att

han är "slut". Här har vi ett konkret exempel på det jag skrev om att inte spela sentimentalitet. Bara genom att hålla sig "öppen" för vad Nina säger till honom och öppen inför situationen ser vi som publik att han är knäckt. Konstantins gråt är en bonus som inte är nödvändig, kommer den så kommer den och det är gott. Det finns ingen anledning att pressa fram något. Öppenheten som han jobbar med och hans konkreta handlingar innan självmordet gör ett så starkt intryck i sig att tårar inte är nödvändigt. Publiken ser och förstår hans situation ändå.

I nästa grupp arbetar vi mycket med Sorin scenen eftersom Nina är sjuk. Vi går igenom situationen steg för steg, lägger exakta scenerier och exakta tonfall. Efter ca en timmas repetition har vi kommit fram till ett fungerande förslag. Jag måste dock tänka på att inte använda denna förbannade gubbröst.

I sista gruppen spelar vi igenom hela akt tre och det ser mycket bra ut. Det är några mindre justeringar i scenerier och viljor men överlag ser det mycket fint ut.

Dag 25 17/10- 03

Vi samlas i 406 för en veckosummering och lite reflektioner över veckans arbete. Diskussionen kommer in på svårigheterna med att upprepa en scen och att det kan kännas tomt då man inte drabbas på samma sätt av materialet längre. I det läget får man helt enkelt lita på det arbete som man gjort, att bågarna finns där och spela med varandra. Faran ligger i att man vill "tillfredsställa" publiken genom att själv bli berörd. Publiken blir dock inte mer berörd bara för att jag lyckas att klämma fram en tår, snarare tvärtom. Vårt arbete går ut på att beröra andra inte att själv bli berörd i alla lägen. Alltså lita på era viljor och handlingar, spela dem till 100%, med varandra, hos varandra och låt situationen uppstå ur det, blir jag sedan berörd av det som sker så är det bra, men grunden ligger i att lita på det arbete vi gjort. Eleverna uttrycker också en frustration över att de vill fortsätta att undersöka och inte nöja sig. De är rädda att de missar möjligheter som de inte upptäckt. Jag tror att det handlar om samma sak, om att man inte blir berörd på samma sätt som man blev de två första gångerna man undersökte situationen. Det är ändå så att man vid en viss tidpunkt måste bestämma sig, visst måste det finnas möjlighet att modifiera situationer, men de övergripande aktionerna måste vara någorlunda fast bestämda. Jag tror alltså att det finns en tendens att man ibland ändrar något som faktiskt är bra bara för att man vill tillfredsställa sitt eget ego. Man vill uppleva de stora känslorna så som man gjorde första gången man gjorde scenen. Man bör vara försiktig när man ändrar så att man vet varför man gör det. Gör man det för att publiken skall få en större förståelse och för att det gynnar situationen eller gör man det för att man vill slippa undan det svåra i att upprepa en komplicerad situation. Jag talar med ett par elever om detta. Vi är överens om att när man nått långt med en scen, man har blivit drabbad och allt känns bra, det är då det blir jobbigt. Jag tror att det handlar om ett fokus fel, om att man byter ut sin målbild från att ha sin rollfigurs mål och viljor till att målet blir - "jag skall nå dit jag nådde igår, här skall jag känna det jag kände igår". Man har helt enkelt släppt viljor och handlingar till förmån för privata önsknings och mål. För att kunna upprepa ett stycke gäller det alltså att skärpa till angelägenhetsgraden, viljorna och handlingarna så mycket man kan och koncentrera sig på hur situationen utvecklas, först då kan man på ett fullgott sätt upprepa en situation.

Vi arbetar efter behov i grupperna, dvs de scener som känns svajiga får sig en genomgång. Vi tittar över mås scenen och pratar i den om att vi måste ta oss tid att värdera innan vi reagerar. "Upptäck, värdera och reagera." Vi letar också efter olika toner så att karaktärerna inte tar ton av varann hela tiden. Blir jag hårt ansatt så kanske jag svarar i ett lugnt tonläge. På så sätt får vi en mer dynamisk scen. Vi ger oss sedan i kast med slutscenen. I den stöter vi på det problem som vi avhandlade igår med att inte bli sentimental. Föreläsningen i scenen är att Nina glider med i texten och spelar känslan. Hon måste arbeta mot det och istället vara så konkret som hon kan, annars riskerar hon att stoppa impulser både hos sig själv och hos Konstantin. Eftersom scenen i sig är väldigt känslomässigt laddad är det lätt att man fastnar i "känsloträsket", men var konkret och specifik i viljor och handlingar, låt sedan texten tala för sig så föds situationen automatiskt utan att man pressar fram den. Ur det specifika och konkreta föds emotionen. Efter att ha repeterat scenen ett par gånger så måste Birgitta gå, jag stannar dock kvar och vi tittar på slutscenen igen. Vi pratar om att vi måste höja karaktärernas angelägenhetsgrad redan från början av scenen, det finns inte tid för en startsträcka. Vi kommer också överens om att ändra ett par scenerier för att på så vis främja aktionerna på scenen. Vi byter ut ett par tonfall och plockar bort ett par onödiga processer. Sedan pratar vi om att viljorna måste vara hundra procentiga, annars blir det ljummet. På så vis kommer vi fram till en lösning av scenen som är tillfredsställande. Jag kan för allt i världen erkänna att eleverna hade allt från början, vad som saknades var lite självförtroende men genom att vi gemensamt diskuterade kring situationens problematik så hittade vi tillbaka. Nervositeten börjar göra sig gällande nu när det är så nära redovisning, men som alltid ska fokuset inte vara redovisningen utan arbetet. Vi måste helt enkelt förstärka viljor och arbeta på, det är så vi skapar som bäst på scen.

Dag 26 20/10- 03

Idag har alla grupper genomdrag för att vi skall se var någonstans scenerna befinner sig. Alla grupper har nu nått så långt att viljor och bågar är helt klara. Det som saknas är energi i början av scener och ibland gör någon en onödig process eller glömmer av att vara konkret. Annars är bygget stabilt och vi skall egentligen bara lita på det arbete som vi gjort. Vad som övrigt tilläggas kan är att jag tycker mig se olika former av nervositetsyttringar. Vissa av oss forcerar i texten och ligger därmed lite före i tanken, medan andra blir för tillbakalutade och faller in i ett lågt tempo och processande. Av den anledningen är det bra att vi denna vecka har ett par genomdrag för några utvalda innan själva "premiären". På så vis lär vi oss känna igen vår egen nervositet, hur den yttrar sig och kan hantera den på bästa sätt.

Dag 27 21/10- 03

Jaha, idag har vi då visat upp scenerna för varandra samt spelat in dem med videokamera. Vi har naturligtvis varit nervösa eftersom detta blev som ett "genrep" inför morgondagens redovisning men det har ändå gått mycket bra. Personligen måste jag erkänna att jag är mycket imponerad av elevernas arbete, de har verkligen jobbat mycket bra. Det syns också när vi nu börjar få in publik, även om det finns en viss nervositet så har de en så välgrundad bas att stå på. Det finns inga luckor i bågarna eller i processerna. För egen del kan jag känna att det är tungt att göra tre stycken "inhopp" under en och samma dag, jag blev faktiskt fysiskt trött. Även om inte rollen jag gör är särskilt stor, eller scenen som jag medverkar i inte är mer än sju minuter så krävs en koncentration och en laddning inför varje redovisning. Det togs sig till uttryck genom en textmiss i sista redovisningen idag. Till imorgon skall jag se till att vara ordentligt utsövd och hinna att värma upp ordentligt.

Konklusion 1

19/1- 2004

Efter att ha följt rollarbete tre med Birgitta Vallgård och årskurs två var jag säker på att jag hade rätt. En situation kan aldrig undersökas för många gånger. Karaktärerna får bara ett större djup genom det.

Jag har dock ändrat uppfattning.

Direkt efter mitt arbete med Birgitta så började vår klass att repetera slutproduktion 1 med Tobias Theorell. En slutproduktion, eller diplomarbete som det numera kallas, är enligt min uppfattning något som går att likna vid en professionell uppsättning. Den enda skillnaden är väl att vi inte tar betalt för biljetterna. Vad var det då som fick mig att ändra åsikt?

Ja, jag vill väl inte säga att den helt har ändrats utan snarare modifierats. Jag är fortfarande av den åsikten att man inte nog många gånger kan pröva en situation. Jag kommer längre fram att beskriva hur vi repeterade in "Våren vaknar" och enligt min uppfattning var det repetitionsarbetet en lyckad mix av undersökande arbete såsom vi bedriver det på skolan och den tidspress som finns ute på våra teatrar. Den stora skillnaden ligger naturligtvis i att ett rollarbete på skolan är ett arbete i utbildningssyfte medan en länsteater har ett uppdrag att producera en pjäs till det datum som är satt för premiär. Om vi på skolan skulle "misslyckas", om en redovisning inte skulle bli av eller om den skulle bli "misslyckad" så kan det fortfarande vara positivt eftersom det kanske innebär att vi som studenter har lärt oss så mycket mer. Om länsteaterns pjäs däremot skulle bli fiasko kan detta medföra ekonomisk ruin, nedskärningar och nedläggning. I det perspektivet kan man förstå att en skådespelares förslag på en scen kan förbises. Jag vill redan här understryka att jag anser att denna situation är oacceptabel. Om en teater måste producera succéer för att överleva, och dessutom göra det på kortare och kortare tid innebär det i förlängningen att vi kommer att få se pjäser som anses som "säkra kort" med skådespelare som inte vågar utmana sig själva, sina motspelare eller sin roll, dvs tråkig och uddlös vardagsunderhållning. Vad är då mitt recept för att förbättra situationen?

Jag anser därför att man noga bör se över vad det är för typ av pjäs man skall sätta upp innan man bestämmer hur lång tid det får ta att göra den klar. (Se

exemplet med "Stormen" och "Paria" i stycke 1 på sidan 4). Den enda teater jag känner till som arbetar efter denna modell är Unga Klara i Stockholm. Man kan då ställa sig frågan: Hur går det då för Unga Klara, har de någon publik? Mig veterligen så finns det ingen teater i hela Sverige som är så uppskattad av en så bred publik som just den. Man kan i samma veva fråga sig: Är de skådespelare som arbetar på Unga Klara så fantastiskt mycket duktigare än övriga aktörer i vårt avlånga land. Nej, det tror inte jag men jag tror att de, just genom att ha längre repetitionsfas kan få en mer tillåtande atmosfär och att de därigenom får de skådespelare som vågar utmana sig själva, sina motspelare och rollen. Med andra ord, de vågar att göra fel, att "göra bort sig" inför varandra något som vi på skolan i bästa fall också vågar. Detta i sin tur leder till att situationen på "golvet" blir fylld av en nerv, man balanserar hela tiden på knivseggen vilket i sin tur leder till en intressantare teaterupplevelse.

Vad gäller min förändrade syn på undersökandet av en roll kan jag väl säga såhär:

Det är självklart så att en karaktär mår bra av att man undersöker en situation flera gånger. Vissa scener behöver man titta på fler gånger än andra. Att undersöka en situation så grundligt som vi gör på skolan är kanske inte alltid nödvändigt i en professionell uppsättning. Utbildning är en sak och föreställning för betalande publik en annan. Jag tror dock att många teatrar skulle må bra av att anamma vissa delar av det repetitionsarbete som vi använder oss av på skolan. Dels för att uppsättningarna skulle bli bättre och intressantare och dels för att skådespelarna får möjlighet att använda den kompetens de faktiskt har.

I oktober 2003 började vår klass att repetera "Våren vaknar" av Frank Wedekind. För regin stod Tobias Theorell. Jag har tidigare nämnt att det var under detta arbete som jag förändrade min syn på hur jag tidigare såg på ett repetitionsförfarande. Jag tror att jag kommer att förändra den synen vid ett flertal tillfällen i mitt skådespelarliv. Jag hade som läsaren redan vet såväl praktik som ett flertal rollarbeten på skolan bakom mig. När vi repeterade in Wedekinds pjäs gick vid grundligt tillväga. Vi började med att noga läsa varje scen, inalles nitton stycken. Vid lästillfällena var samtliga elever med, även de som inte var med i scenen. De som läste färgade inte texten utan förhöll sig "neutrala". Efter att scenen var genomläst letade vi gemensamt ut vändpunkter, inte för enskilda karaktärer, utan för situationen och för scenens utveckling. Tobias var ute efter de "skarpa kanterna" som han uttryckte det. Detta sätt att hitta vändpunkter tog cirka en vecka, kanske hade det gått snabbare om inte samtliga skådespelare varit närvarande, men vi hade då missat de många och långa diskussioner som följer då så många starka viljor skall enas om något. Jag tror att redan i de meningsskiljaktigheter som visade sig på det stadiet fick vi ut en del "mat" åt våra karaktärer. Varför? Jo, av den anledningen att vi alla tänker olika och att inget av de alternativ som föreslås egentligen behöver vara fel, det handlar bara om från vilket håll man väljer att se saken. Precis som i själva repetitionsförfarandet, som jag tidigare varit inne på, där det alltid finns flera sätt att lösa scenen på och där det första alternativet inte alltid behöver vara det bästa eller det mest fruktsamma för scenens utveckling. Jag fick genom dessa diskussioner inblick i hur de andra såg på scenerna, vad de ansåg vara viktigt och mindre viktigt. Jag insåg att det fokus som jag hade då jag läste scenen kanske inte var det som stod i centrum och tvärtom. Det kändes som att vi som ensemble växte och fick fram ett manuskript som vi alla ville använda och som var "vår egen gemensamma tolkning" av Wedekinds stycke. Nåväl, detta var ju än så länge bara teorier. Vi hade ännu inte prövat våra vändpunkter på golvet. Att göra det tog oss nästan två veckor och även här deltog samtliga. Liksom i tidigare fas gick vi även här grundligt tillväga. Vi lade inte huvudvikten vid att försöka "spela" vår karaktär utan undersökte situationen i scenen och huruvida den eller de vändpunkter vi valt att placera ut stämde överens med vad som kändes naturligt på golvet. Till min förvåning stämde det ganska bra och det var endast vid ett fåtal tillfällen som vi valde att flytta på vändpunkterna.

Efter tre veckor, kollationering borträknad, hade vi alltså ett "skelett" som vi som ensemble kunde börja att använda oss av. Vi hade vändpunkter och situationer dvs ett material som var gripbart och inte bara en massa text. Först nu började vi att repetera "på riktigt".

Repetitionerna gick till så att de som var med i scenen, samt de som hade tid och lust, tillsammans med Tobias började undersöka såväl karaktär som situation. Jag är medveten om att jag sagt tidigare att vi redan hade situationerna men det betyder inte att de inte behöver undersökas in i minsta detalj. Att på detta sätt gå igenom scen för scen tar tid, lång tid. Vi hann med att göra detta cirka tre gånger per scen. Vissa mer komplicerade scener gick igenom upp till sex, sju gånger innan vi kände oss nöjda. När detta var gjort fanns egentligen bara tid för att göra mindre justeringar i scenerna, koncentrationen låg nu istället på att göra publikgenomdrag. Dessa genomdrags funktion var framförallt till för att se om vår historia höll ihop och för att se om pjäsens båge höll. Naturligtvis också för att vi som skådespelare skall vänja oss med att spela för en publik och inte bara för oss själva. Det var roligt att notera att vi faktiskt gjorde justeringar efter publikgenomdragen. Det handlade sällan, eller aldrig om att någon karaktär skulle förändras utan snarare om att historien som helhet inte hängde ihop. Vissa scener ströks och andra kom till, allt för att lyckas få bågen att hålla ihop från början till slut. Det slutgiltiga resultatet hade vi inte färdigt förrän tre, fyra dagar innan premiär.

Det sätt som jag beskrivit att vi repeterade in "Våren vaknar" på skiljer sig från det sätt som åtminstone jag upplever att vi på skolan repeterar in pjäser och roller. Det skiljer sig också från det sätt på vilket "Stormen" repeterades in då jag gjorde min praktik i Sundsvall. Min läsare blir säkert inte förvånad av att det naturligtvis också skiljer sig från det repetitionsarbete som jag just nu är inblandad i nämligen "Improvisation på slottet". Det verkar som att det inte finns någon som helst given mall för hur en repetitionsfas går till. Det finns lika många olika sätt att repetera in en pjäs på som det finns lösningar på en scen. Jag har förstått att den största anledningen att det skiljer sig så mycket mellan skolan och teatrarna är att målen är olika. Skolan vill att vi som elever skall förstå vad det är vi håller på med och att vi skall bli så bra skådespelare som möjligt. Teatrarna vill få sin "produkt" färdig, så snabbt som möjligt, och bryr sig egentligen inte om huruvida jag som skådespelare utvecklar mig. Det kanske låter cyniskt, men jag tror att det är så det ligger till.

Men om det nu är så att en repetitionsfas ser så olika ut från en gång till en annan hur kommer det sig då att de alltid tar åtta veckor?

Efter att ha genomgått ytterligare en repetitionstid är det återigen dags att skriva ner några reflektioner. Mitt sista "rollarbete" på skolan kom att bli i "Improvisation på slottet" av Molière. För regin stod Benedikt Erlingsson från Island. På ett sätt kan man inte jämföra detta arbete med tidigare jag gjort eftersom det så monumentalt skiljer sig från de, men jag skall ändå försöka att beskriva det.

För det första så använde vi oss av en ganska situationslös text som bara är skriven i en akt. Av den anledningen fick vi som ensemble i uppgift att samla på oss texter som behandlade det ämne som pjäsen tog upp, nämligen "hur det är att vara skådespelare". Texterna skulle helst vara skrivna av Molière, men även andra författare var välkomna. Till skillnad från vårt förra diplomarbete fick vi inte rollerna på kollationeringen, istället lät regissören det vara öppet i ca två veckor. För att göra materialet mer angeläget för vår samtid gjorde vi karaktärsimprovisationer där vi i ensemblen valde varsin nutida "stjärnskådis" som vi tog reda så mycket vi kunde om för att sedan låta de träffas i en fingerad kollationerings situation. Efter ett antal veckors samlande av texter och situationer som eventuellt kunde användas fick vi så våra respektive roller. Regissören hade då bestämt att vi skulle använda oss av hela "Improvisation på slottet" och delar av "Don Juan", till detta hade vi också oräkneliga scener ur allt från "Scener ur ett äktenskap" av Ingemar Bergman till "Fucking Åmål" av Lucas Modysson. Det som nu följde kan väl närmast beskrivas som en utgallring av material som inte kunde användas. Vi skrev ner alla scener vi hade, var och en på ett A4 och pusslade hit och dit för att försöka få ihop en fungerande båge. Min personliga åsikt är att vi under detta tålamodsprövande pusslande bitvis tappade bort själva repetitionsarbetet. Det var snarare frågan om att lyckas få ihop en fungerande mix av de olika material vi samlat ihop än att hitta situationen och vändpunkterna i de scener som vi visste att vi skulle använda oss av. Jag tror inte att jag var ensam om att känna en viss frustration över detta. Vi fick som skådespelare lita till att Benedikt visste vad han gjorde och att han med sitt öga utifrån kunde bedöma vad som fungerade. Jag har under min utbildning fått lära mig att man som skådespelare inte skall se sig själv för mycket utifrån och det är säkert sant, men samtidigt kan man inte som skådespelare helt bortse ifrån vad som känns som en fungerande scensituation. Jag måste säga att jag till viss del var tvungen till det i detta arbete, formen för vår repetition medgav inte riktigt att jag "hade på mig de glasögonen". Jag fick helt och hållet lita på regin. Så här i efterhand kan jag tyvärr känna att jag önskar att jag hade undersökt de situationer vi gestaltar på scenen mer.

Det var mer frågan om hur jag skulle spela scenen snarare än om vilka omständigheter som var aktuella och var vändpunkterna var. Alltså, vad scenen handlade om var inte lika viktigt som hur vi spelade den! På ett sätt kan man säga att det liknar min situation i Sundsvall även om skillnaden är stor. Jag skall försöka förklara vad jag menar:

I Sundsvall jobbade jag med en regissör som jag ansåg nöjde sig för snabbt och inte var särdeles intresserad av att se ett otal bra och dåliga lösningar på den givna scenen.

I "Improvisation på slottet" jobbade jag med en regissör som var mer intresserad av hur jag spelade min karaktär än vad scenens situation var.

Jag skulle kunna göra det lätt för mig genom att skylla dessa tillkortakommanden på att jag har haft att göra med dåliga regissörer. Det gör jag dock inte då jag inte har vare sig den erfarenhet eller kunskap som krävs för detta. Jag kan bara konstatera att jag tycker att de båda har bortsett från viktiga detaljer när vi repeterat tillsammans. Jag kan mycket väl tänka mig att det är så här det kommer att se ut på flera av de teatrar som jag kommer att arbeta på och det är också därför som jag valt att skriva denna uppsats. Därför att svaret är ju ingen annans än mitt eget. Det är jag som kommer att stå på scenen då premiären äger rum, inte regissören! Mitt recept på vad man bör göra i situationer som de jag nämnt är helt enkelt; jobba!

Om regissören bortser från situationen så gör han det, därmed inte sagt att jag och mina motspelare behöver göra det. Om regissören nöjer sig med en lösning på scenen är det inte så att jag behöver göra det. Jag kan fortsätta att undersöka precis så länge som jag behagar. Så den dag jag står på en scen och känner att det jag gör inte är bra, eller att situationen i scenen "dribblas bort" kan jag plocka fram den uppsats som jag skrev mitt sista år på Teaterhögskolan i Malmö och läsa den, begrunda de metoder som vi där använde oss av för att nå ett gott resultat. Förhoppningsvis kommer denna min dokumentation av ett arbete på skolan fungera för mig som en liten injektion av inspiration i svåra stunder av vilshenhet och borttappad lust.

Till den ihärdige Läsaren.

Jag har funnit det passande att göra ett par förklaringar och kommentarer här i slutet av min uppsats. Som jag redan nämnt är det ni läst helt och hållet autentiskt, dvs; jag har inte i efterhand förändrat, lagt till eller tagit bort. Det Du läst har hänt och de funderingar som i detta dokument har kommit på pränt är tankar som jag tänkt i de situationer som skildrats. Jag vill dock understryka det som jag skrev redan i inledningen:

”Det är förändringen i tankesätt som jag valt att skildra.”

Eftersom jag inte tidigare skrivit ner mina tankar på det sätt som jag i denna dokumentation har gjort, inser jag nu, då jag tittar tillbaka, att jag har förändrats. På vilket sätt är svårare att beskriva och om jag försökte göra det skulle jag förmodligen beskriva det på ett annat sätt imorgon.

För mig kommer detta arbete att fungera som den hjälpreda som jag föresatte mig att skriva, (se sida 3). Jag kommer att kunna återvända till det arbete vi gjorde i ”Måsen” och faktiskt förstå att man får göra fel och att man kan undersöka en situation flera gånger, något som faktiskt inte är självklart ute i den ”riktiga världen”. Dessutom är det ju så, att vi människor, hur fantastiska vi än må vara, glömmen. En observation som jag gjorde under mitt arbete var ju just att man, vare sig man tror det eller ej, behöver en ”rundsmörjning” (se sida 12). Vad passar då bättre än att återvända till det grundliga sätt som vi praktiserar på skolan. För min egen del kommer det inte vålla mig några som helst problem att återvända då jag ju har denna ”manual” att tillgå. En skrift som gör det möjligt för mig att minnas, reflektera och dra slutsatser. Det kommer alltså förhoppningsvis inte krävas av mig att jag fysiskt återvänder till skolan, utan bara några timmars läsning och eftertanke.

Min förhoppning är att Du som läsare, precis som jag, kommer att ha nytta av denna autentiska dokumentation. Jag vill också varmt rekommendera att skriva ner de reflektioner Du själv gör i liknande situationer, om inte annat för att senare läsa det och inse hur mycket klokare Du blivit.

Slutligen vill jag säga att det inte finns någon som helst källförteckning eftersom allt som står i denna uppsats är tankar som är mina egna.

Mvh, Jesper Åvall