

LYCKOPÄRS RESA

Ett magisterarbete om inre och yttre bilder

av

Pär Malmström

Magisterarbete VT 2005 av Pär Malmström, årskurs 4

Handledare: Kent Sjöström

Examinatorer: Pentti Paavolainen och Staffan Göthe

2005-05-24



TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

Innehållsförteckning

INLEDNING

PROLOG

Brev till Henry

Varför vill jag skriva om Chekhov ?

KAPITEL 1

Nu börjar jag med mitt magisterarbete

KAPITEL 2

Hur jag arbetar med Chekhovövningar under "Ett Drömspel"

KAPITEL 3

Varför är det inte lika roligt längre ?

KAPITEL 4

Hur kan jag använda mig av den träning vi fått av Erik Söderblom praktiskt på scen i "Ett Drömspel"

KAPITEL 5

Nu vill jag återknyta till min officersscen, vad har förändrats ?

KAPITEL 6

Mitt förvirrande möte med Sergej Meruskjev

KAPITEL 7

Texter om och av Chekhov

KAPITEL 8

Avslutning och reflektion

Inledning

Välkommen till ”Lyckopärs resa. Det namnet har jag valt för i många stunder, dock inte alla, har jag varit lycklig och en resa har det definitivt varit.

Den resa ni ska få följa med på börjar i ett brev till skolans prefekt Henry Stiglund där jag bland annat nämner två upptäckter under våren 2004 som jag blev mer nyfiken på och som jag hade en önskan att få fördjupa mig i. Dels var det en övning vi gjorde under genusedagarna på skolan och dels på sättet jag hittade en nyckel till min roll Trigorin i ”Måsen” under workshopen då vi tog in de nya ettorna. Upptäckterna går under rubriken ”att få se världen på ett nytt sätt”. I brevet nämner jag också hur jag hade tänkt att gå till väga för att dokumentera mitt magisterarbete. Det visade sig i efterhand att jag hade för höga intentioner men jag har valt att ha med hela brevet för att man ska se hur saker och ting förändrats under resans gång.

Under våren 2004 hade jag ett annat block jag tyckte hörde ihop med rubriken ”att få se världen på ett nytt sätt”. Det var Henrys Chekhovövningar vi hade på vår morgonträning. Det är inte Anton Tjechov utan Michael Chekhov jag menar. Michael Chekhov var brorson till Anton Tjechov och elev till Stanislavskij. Under Chekhovövningarna arbetade vi med inre bilder såsom ”föreställ dig att du har exempelvis två meter långa fötter eller att ditt huvud är stort som en badboll full med vatten”. Dessa bilder gjorde att jag var tvungen att förhålla mig till världen på ett nytt sätt, jag fick nya begränsningar men också nya förmågor jag inte har i min vanliga kropp. Jag fann nya centrum i kroppen, nya sätt att röra mig på. Då väcktes frågorna:

Hur för jag över Chekhovövningarna i ett rollarbete praktiskt ?

Vid vilka tillfällen i en scen är de användbara ?

Vilka övningar lämpar sig bäst i en viss scenisk situation ?

Kan jag använda en viss Chekhovövning till grund för en karaktär ?

Jag hade en längtan att komma ifrån min/Pärs kropp och uttryckssätt. På skolan tycker jag tyngdpunkten ligger på att hitta viljan och situationen. Men jag gjorde för det mesta viljan och situationen i min vanliga kropp. För att komma ifrån mina vanliga uttryckssätt så var min förhoppning att detta magisterarbete skulle hjälpa mig med det. Att hitta nya sätt att se på världen.

Vår första slutproduktion var ”Ett Drömspel” av August Strindberg. Jag startade mitt magisterarbete med att pröva mina frågeställningar främst på Officeren men även i mina andra roller i pjäsen. I kapitel ett och två kommer jag konkret steg för steg beskriva vilka övningar och inre bilder jag använder mig utav under olika delar av scenerna. Jag vill varna känsliga läsare för att en del grova ord förekommer. Dessa ord/bilder har jag valt att ha med för jag tror att dessa gav mig starka målbilder som jag kunde använda mig utav. Orden/bilderna gav mig en stark drivkraft i scenerna. Jag

vill redan nu påpeka att ordvalen inte ger uttryck för en egen privat hållning utan det är rollens hållning.

När vi kommer till kapitel tre hade vi spelat ”Ett Drömspel” i två veckor och jag kände att det inte var lika roligt längre. Många utav mina inre bilder var inte lika användbara. Som tur var hade vi en workshop med Erik Söderblom som är professor på den finlandssvenska Teaterhögskolan i Helsingfors. Med honom arbetade vi bland annat med så kallade diabilidsövningar. Med det menar jag att vi övade på att applicera inre bilder på våra medspelare. Denna workshop kom mycket passande eftersom många av mina inre bilder inte var lika produktiva längre. I kapitel fyra och fem kommer jag beskriva hur jag använt mig av så kallade diabilider på mina medspelare, jag kommer också beskriva scenerna i ”Ett Drömspel” igen steg för steg för att visa vad som hade förändrats och utvecklats under spelperiodens gång.

I nästa kapitel som är nummer sex har jag ett förvirrande möte med Sergej Meruskjev som gått på GITIS i Moskva, det är en skola som arbetar efter Chekhovmetoden. Honom ville jag ha ett samtal med för att få reda på mer om vad Chekhovmetoden innebar. Innan vårt möte hade jag skickat delar av mitt material så att han skulle kunna se hur jag arbetat. Det visade sig att jag bara nosat lite på ytan. Här öppnades en helt ny värld för mig. Han pratade mycket om att man ska ställa frågor till sin roll i sitt inre. Till det undermedvetna. Ex. om man ska spela Hamlet, då ska man sätta sig på en stol och exempelvis ställa frågan: Vem är du ? sen ska Hamlet svara dig i ditt huvud hur han är. Mycket lät övernaturligt och flummigt.

I kapitel sju beslutar jag mig för att läsa om vad Chekhov själv har skrivit om sin metod. Detta avsnitt har jag fritt översatt från engelska ur hans bok ”On the technique of acting” och sammanfattat det viktigaste. Där tar jag även upp innebörden av den ”psykologiska gesten” som vi arbetat lite med på skolan. I den sista delen försöker jag göra en sammanfattning av vad jag lärt mig under resans gång. Innan ni börjar läsa mitt magisterarbete vill jag påpeka att skolan inte säger sig arbeta med Chekhovmetoden utan den använder bara vissa Chekhovövningar i sin undervisning.

PROLOG

Varför vill jag skriva om Chekhov?

Jag vill inleda mitt arbete med att beskriva hur jag tänkte för ett år sedan, våren 2004 och hur mina funderingar såg ut då. Detta är det brev jag skrev till prefekten Henry Stiglund angående mitt magisterarbete.

Brev till Henry Stiglund

På skolan har jag lärt mig hur jag ska hitta situation och viljor. Detta är absolut det viktigaste.

Nu skulle jag vilja fördjupa mig i karaktärsarbete. Att förfina skådespeleriet.

(Detta uttryck kommer jag att kommentera i min sammanfattning i slutet på arbetet. Jag skulle kunna ändra det nu men jag vill att det ska stå kvar så man ser vad jag har grubblat på under tidens gång, nu vidare.) *Exempelvis vad ger det karaktären att förändra kropp och röst, kan man på så sätt hitta nya nycklar till en roll och situation.*

Upptäckt under workshopen

När jag jobbade med Trigorin i "Måsen" under workshopen då jag var med och tog in de nya ettorna så hittade jag nycklar som fungerade med Trigorin genom att bara sträcka på kroppen, ha huvudet lite högre och bita på en tändsticka. Detta blev nyckeln för mig i det rollarbetet.

Detta förändrade Trigorins sätt att se på världen och det påverkade alla runtomkring.

Låt oss säga att vi skulle fortsatt jobba med scenen i en vecka till. Hade jag nöjt mig med det jag redan funnit, för jag var nöjd då. Kanske. Fegt!

Med fejt menar jag att man ska våga pröva allting under en rep period för att det är kul.

Man måste hela tiden våga bryta sig loss även om man blivit trygg i något. För om man ska spela pjäsen 60 gånger måste man våga samla så mycket material som möjligt under rep perioden. Då underhåller man sig själv, öppnar nya vägar så att man blir öppen på scen när man sen ska spela.

För allt ska kunna hända. Vad hade hänt med Trigorin om han ex. läspat eller haft en röst som Sven Wollter. Vad hade det gett?

Under studietiden har jag då och då kommit i kontakt med Chekhovövningar. För mig innebär hans övningar att man arbetar med inre bilder och hur dom påverkar mitt sätt att se på världen. Lite kortfattat kan man säga att Chekhov arbetar utifrån devisen "föreställ dig att du exempelvis har två meter långa fötter". Dessa typer av övningar har jag funnit mycket underhållande. Framförallt för att jag fått chansen att upptäcka världen på nytt. Kunde jag ha gjort Trigorin med tanken att jag har två meter långa fötter – vad hade det gett?

Frågan är också - varför ska jag göra det?

Ett svar kan vara att underhålla sig själv, för det gör man, men för medspelarna, publiken och tolkningen av pjäsen. Kan jag om vi hittat situationen, alla viljor och drivkrafter i pjäsen för det är det primära, börja söka Trigorin i tron att han har två meter långa fötter också? Detta vill jag förklara med en upptäckt jag gjorde under genusedagarna.

Upptäckt under genusedagarna

Under dessa dagar gjorde jag en intressant erfarenhet. Vi låg på golvet och pedagogen sa åt oss att vi skulle ut på en resa. Jag minns inte exakt vad han sa men jag hamnade i alla fall på en strand på en medelhavsö och kände mig som en 200 kilos afrikan med stora röda läppar och blodet pulserade långsamt i kroppen. När vi skulle resa oss och upptäcka den nya kroppen blev jag oerhört tung och långsam i mina rörelser. Vad hade hänt om Trigorin känt sig så? Nu tror jag ni förstår min frågeställning.

Hur kan jag arbeta?

Tillvägagångssättet för min fördjupning skulle vara att läsa om Chekhov och hans övningar. Prata med Henry och Kent som arbetar ibland med hans metoder. Jag skulle vilja få in dom mer praktiskt i ett rollarbete. Jag vill även prata med Teta och Barbara inom rörelse och röst.

Sen skulle jag ta en text, troligen monolog eller varför inte dialog och byta roll med hjälp av övningarna jag gjort. Jag skulle göra texten med exempelvis Sven Wollterröst, 2 meter långa fötter, 200 kilos afrikan. Köper man det eller gör man det inte.

Jag kommer att skriva ner mina funderingar samt videofilma övningarna jag gör och vägen till ett resultat. Eventuellt göra en föreställning om hur arbetet gick till.

Det känns som ett stort arbete men jag tror det är nyttigt att ha med sig något sådant i arbetslivet för att alltid vara nyfiken.

Här tar mitt brev till Henry Stiglund slut. Jag vill understryka att detta var utgångspunkten för mitt arbete och mycket har förändrats. Jag visste inte mer om Chekhov och hans övningar än så här men under resans gång har jag tagit reda på mer och mer.

Jag kommer senare i arbetet att beskriva mer utförligt vad Chekhovs metod innebär.

KAPITEL 1

Nu börjar jag med mitt magisterarbete

Vad är min fråga?

Hur för jag över Chekhovövningar i ett rollarbete praktiskt? (Med det menar jag Chekhovs devis "föreställ dig att du har..." Alltså skådespelarens föreställningsförmåga.)

Vid vilka tillfällen i en scen är de användbara?

Vilka övningar lämpar sig bäst i en viss scenisk situation?

Kan man använda en viss Chekhovövning som grund till en karaktär?

Vad menar jag med en Chekhovövning

Som jag nämnt innan betyder det för mig att arbeta med inre bilder och hur dessa bilder påverkar mig. Jag skulle nog kunna säga att mitt magisterarbete handlar om inre bildövningar och hur jag konkret använder mig av dem i mina rollarbeten. Jag kommer ändå att kalla dem Chekhovövningar eftersom Henry sa att de övningarna han gjorde med oss då jag fastnade för dem var inspirerande utav Chekhov.

På vårterminen i trean hade vi t.ex. två block som intresserade mig mycket, dels Kents målbildsträning och Henrys Chekhovövningar som vi hade under vår morgonträning. Jag tar nu bara upp Henrys övningar i inledningen men i slutet av arbetet kommer jag att redogöra för vad Kents målbildsträning gick ut på och varför jag tycker den är relevant i mitt arbete.

Under Henrys Chekhovträning.

Beskrivning av övning

Vi arbetade exempelvis med bilder som att vi hade huvuden stora som badbollar, två meter långa fötter, öron stora som parabler, att vi var gjorda av glas. Om vi arbetade med bilden att vi var gjorda av glas skulle vi också specificera vilken typ av glas vi var. Alla skulle ta med sig ett glasföremål. Jag tog med mig en bastant glas skulptur i form av stjärntecknet vågen. Framsidan var frostad och den var lite deformerad längst ner så när man ställde den på golvet så lutade den starkt framåt.

Först skulle vi bara sitta och titta på vårt föremål, sen känna på den. Efter en stund började vi hantera den och sen skulle vi börja röra oss som föremålet. Min glasvåg var ju bastant och tung så det gick knappt att röra sig. För att ta mig fram fick jag flytta tyngden från ena sidan av kroppen så att den andra sidan lättade lite för att då snabbt vinkla kroppen lite framåt. Hela tiden stod jag lite framåtlutad, typ givakt eftersom mitt föremål såg ut så. Den frostiga framsidan ledde till att jag kisade så att omvärlden blev lite otydligare. Allt kändes väldigt jobbigt och ansträngt.

Sen ställde Henry frågan hur vi skulle röra oss om vi var tvungna att leva på detta sätt för resten av livet. Vi började lätta upp våra begränsningar, men dom färgade oss fortfarande. Detta är ett exempel på hur man kan upptäcka världen på nytt.

Slutsats/reflektion.

Vilka för och nackdelar finns det med att föreställa sig att vara en glasvåg?

Jag kände mig väldigt kraftfull eftersom jag var så bastant och de andra i klassen undvek mig i rädsla av att gå sönder. Det var nog det enda positiva till att föreställa sig att vara en glasvåg. Om jag ska spela en bastant kille i någon pjäs så kanske jag kan använda mig utav den bilden. Tänk om man skulle ha spelat skalbaggen i "Förvandlingen" av Kafka. Det hade nog känts liknande för honom som det gjorde för oss, men till slut vänjer man sig vid sina nya förmågor och begränsningar så allt man gör känns mer och mer naturligt och inte lika ansträngt. Någon annan i klassen hade med sig en tunn glasskiva, så fort han kom åt något så gick han i tusen bitar. Han blev tvungen att vara mycket försiktig mot sin omvärld så han inte gick sönder.

Med denna övning går man ju utifrån och in. Man observerar ett föremål på liknande sätt som om man gör observationer på människor på stan för att bli specifik. Jag är inte vilket glasföremål som helst utan en glasvåg. Man tar ett konkret föremål, observerar den och försöker träda in i den, till slut bli den. Det blir ju ändå en inre bild som man arbetar med till slut när man observerat föremålet klart. Om man tappar bort bilden så kan man ju bara plocka fram föremålet och studera det igen så att bilden blir tydlig. Om man ska träna på att arbeta med inre bilder är det nog bra att börja med att studera föremål konkret, då förstår man vikten av att vara specifik.

Det andra sättet är att föreställa sig ett föremål som man inte ser framför sig konkret. Exempelvis att man har ett huvud stort som en badboll fyllt med vatten eller en medicinboll. Varje bild som man har ger olika förutsättningar till hur man förhåller sig till omvärlden. Nya sätt att leva på.

KAPITEL 2

Hur jag arbetar med Chekhovövningar under ”Ett Drömspel”

Jag kommer nu att redogöra för hur jag använt mig av Chekhovövningar i olika sceniska situationer. Framförallt tar jag exempel ur vårt första diplomarbete som är ”Ett Drömspel” av August Strindberg. Rollen som jag främst använder mig utav Chekhovövningar i är Officeren i akt 1, scen 5. Jag kommer också att nämna andra roller ur ”Ett Drömspel” och även rollarbeten som inte hör till den pjäsen. Siffrorna står för de gånger jag medvetet använder mig av vad jag i nuläget tror är Chekhovövningar som verktyg i skådespelarbetet.

Officers scen

Officeren i scen 5 är uppdelad mellan tre skådespelare. Jag kommer in som nummer två.

I min officer har jag utgått från ett djur, nämligen syrsan/gräshoppan. Detta har jag gjort för att jag vill hitta andra rörelser/energier än mina vanliga.

1- I början av scenen kommer jag in i en kullerbytta, det spritter i kroppen att äntligen få se Victoria.

Min positiva målbild är att få smeka hennes bröst, känna hennes bara hud emot min. Den specifika Chekhovövningen är att jag tänker mig att mitt hjärta är så stort att det uppfyller hela bröstet och det pulserar häftigt. Jag är övertygad om att idag är dagen då jag kommer att få hålla henne i min famn.

2- När jag hamnat på golvet bakom pelaren, så är mitt första mål att se mot ingången till operan, om hon är där. Då använder jag mig av bilden att ögonen sticker ut 20 meter från ögongloberna för att verkligen noggrant se så bra som möjligt om Victoria är där.

3- Officeren ser henne inte, då använder jag mig av öronen, bilden att de blir stora som parabolantenner för att höra om dörren till operan kommer att öppnas.

4- Nu vet jag att hon inte är där, men jag är ändå övertygad att idag är dagen. Då kommer min första replik

Officeren: - Hon har inte kommit än?

Portvakterskan: - Nej!

Jag går nu upp och går min vanliga väntecirkel, hela tiden medveten om dörren, även om jag riktar mig ut mot publiken, fast bara en sak i taget som vi fått lära oss på skolan, övertygad att hon snart kommer att uppenbara sig för mig. Hur Victoria ser ut för mig tänker jag inte avslöja, men nu använder jag mig av en bild av en verklig kvinna som jag har känslor för. Positiv målbild. Den bilden kan man ju byta lite då och då beroende på vem man är lite småkär i för tillfället. (Kärleken är beständig, man byter bara objekt. Citat från mormor).

5- Jag nynnade toreadortemat ur Carmen, vill visa min lycka, går förbi portvakterskan, möter hennes blick, har då vänt ryggen mot operadörren. Mina öron är som parabol, tycker att jag hör henne komma bakom min rygg, vänder mig om, ej där. Går till min väntehållplats, hela tiden med alla mina förstorade sinnen vid operadörren.

För att dra dessa paralleller till sig själv, när man är kär, så fungerar man ju så i verkligheten. I skrivandets stund är jag lite förtjust i en kvinna. När jag vet att hon är på samma plats som jag, samma byggnad och möjligheten att hon dyker upp finns, så är man ju medveten utav bara helvete om en dörr öppnas eller man hör steg i närheten. Det kan vara hon!.

Nu står jag vid min väntepåls, där jag alltid står när jag väntar på att Victoria ska komma, med alla sinnen riktade mot dörren. Förväntansfull. Tystnad. Gör under tiden handlingar för att förbereda mig för mötet. Exempelvis knäpper den sista knappen, rättar till ögonbrynen likt en syrsa när den putsar sitt huvud och tar munspray för att undvika dålig andedräkt vid den första kysen.



6- När väntan blivit olidlig, kastar jag försiktigt ett öga på klockan. När jag ser hur mycket den är och inser att hon nog inte kommer att dyka upp ikväll, går luften ur mig likt en uppblåst ballong för en sekund. Blåser sen upp ballongen igen när jag kommer på att det nog är bäst att avbeställa middagen ändå som jag planerat, eftersom det är kväll. För Victoria kommer ju senare, det är bara det att vi

missar middagen. Vi kommer ju att göra så mycket annat roligt tillsammans. Lycklig av upptäckten springer jag ut från scen och gör en kullerbytta likt en syrsa. Snart kommer vi vara tillsammans för alltid.

Officers scen nummer 2

Andra gången jag kommer in som officeren har det gått en tid, han har blivit gammal. För att hitta en äldre kropp har jag gjort observationer på Malmös gator. Jag fastnade för en äldre herre c:a 70 år ung. Hans huvud var framtungt, det var den som ledde honom, förde fram honom i livet.

Skulderpartiet riktade sig upp i luften, var fastsatt i en tråd som en marionettspelare höll honom upprätt i. Om inte den funnits hade han trillat ihop i en liten hög. Gången var kobent, dvs inåt med fötterna. Andningen var ansträngd, den satt under naveln. Tung andning. Vikten var c:a 100 kg. Händerna något stela, reumatiska. När han gick var det som om marionettspelaren höll honom lite för högt från marken, studsade lite lätt, vikten fördelad främst på fotpartiet och huvudet förde honom framåt. Han hann inte riktigt med att sätta ner hela foten. Nacken var stel, så när han vände sig om var han tvungen att vrida överdelen av kroppen. Armarna var långa och hängde utmed sidorna, drog honom samtidigt neråt.

Hur får jag in kroppen

För att få in den kroppen har jag gått mycket så själv privat. I repetitionsarbetet har jag försökt ta med lite av sakerna i taget, inte allt på en gång. Det är svårt att repa och tänka på kropp samtidigt som man ska ha sin vilja. I början hade jag bara med kroppen i början av scenen och glömde sen bort den för att jag var så upptagen med situationen på scenen. Men jag får med delarna mer och mer. Meningen är ju att inte behöva tänka på kroppen när man är i situation. Allt ska bara finnas där.

Vilken Chekhov eller bildskapningsövning använder jag mig utav

I preparationen innan jag ska gå in, lägger jag mig på golvet och försöker spänna av, få kroppen avspänd och tung, varm, huden expanderar, som om jag låg på en strand i Västindien och solen värmdde min kropp, breder ut sig, som om jag vägde 100 kg. Tar ner andningen i bäckenet. Sen reser jag mig sakta upp, tänker tråden vid skulderbladen och armarna långa, ner till golvet. Krummar händerna, håller blomman som jag ska ge till Victoria i ett hårdare grepp än i scenen innan då jag var yngre och höll den i fingertopparna och kunde hålla den lättare.

Denna preparation fungerar lite olika varje gång, vissa dagar bättre än andra, beroende på hur man själv är just den dagen, men som Fil. Dr. Lars Erik Uneståhl som arbetar med avspänning säger: ”pressa inte dig själv, utan kom så långt som du kommer idag”. Faran är ju alltid att om det har gått väldigt bra ena dagen, så vill man komma dit nästa dag igen. Får man inte in den känslan så straffar

man sig själv. Vilket leder till att man inte riktigt är där. Tag allt från där man är idag. Lätt att säga men svårt i praktiken.

Att använda en specifik Chekhovövning till grund för en hel karaktär

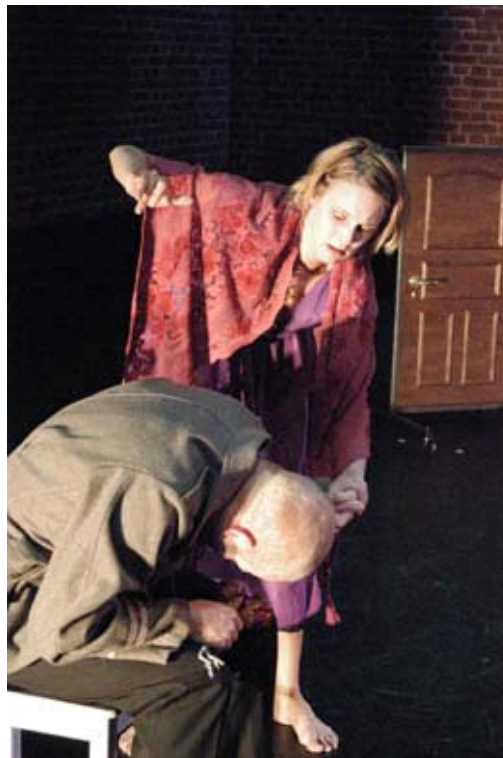
I början av arbetet försökte jag bygga hela officerskaraktären på Chekhovövningen, att man har ett huvud stort som en badboll full med vatten. Detta skulle leda till att rörelserna blev långsamma. Det var fruktansvärt svårt. Eller det gick inte. Då pratade jag med Kent Sjöström som även är min handledare om saken. Han sa att Chekhovövningarna lämpar sig bäst när situationen kräver det. Till exempel som när officeren tittar mot operadörren och ögonen sticker ut 20 meter från ögongloberna, för att han vill se om Victoria är där. Jag ska försöka motbevisa honom, ett av mina mål är att bygga en hel karaktär på en Chekhovövning. Jag tror jag delvis lyckats med det i en annan karaktär i "Ett drömspel", men det återkommer jag till senare. Nu åter till min officers andra entré i scen 5.

Åter till min andra officers scen

Jag kommer alltså in på scen som en äldre officer med alla de kroppsliga förändringar jag redogjort för. Målbilden är den samma som i min förra entré, äntligen ska jag få kyssa Victoria, burra in min näsa mellan hennes vackra bröst. Jag går så snabbt jag kan in på scen för att se Victoria, hon är ju tyvärr inte där, bara dottern. Men snart kommer hon. Jag går min vanliga väntecirkel, alla sinnen mot operadörren. Efter halva väntecirkeln blir jag mycket trött och andfådd, så jag måste stanna upp för att hämta kraft. Det går inte, måste få sätta mig ner, annars trillar jag ihop och kommer antagligen aldrig mer komma upp.



7 - Rumpan blir fruktansvärt baktung, den drar mig neråt. Nu springer jag mot stolen där dottern är, det är min enda räddning. Men rumpan är så pass tung och på något sätt vill den inte sätta sig på stolen utan den drar sig ut på kanten så jag missar sitsen och hamnar på golvet. Två gånger. Som tur är, är dottern där och hjälper mig.



8 - Väl uppe på stolen, somnar jag genast av trötthet, sjunker ihop som om en marionettspelare släpper taget om linorna. Hela kroppen flyter ut över scengolvet. När jag sitter på stolen och sover får jag mardrömmar om dörren. Jag trillar av stolen och för att försöka bli lite rädd på riktigt så tänker jag att jag blir anfallen av spindlar, det är nämligen det värsta jag vet. Dottern vill nu visa mig dörren så hon hjälper mig upp. Marionettspelaren tar tag i sin lina och vi närmar oss dörren i skräckblandad förtjusning. Nu hörs toner från ett piano. Repetitionerna har börjat. Ett konkret bevis på att Victoria är inne på operan och snart kommer.

”Att försöka bli lite rädd” är ett uttryck jag vill förklarar lite närmre

Bilden med spindlarna fungerar ju inte varje gång utan snarare endast första gången den kommer, utan att jag har planerat den innan. Då kan jag uppleva att jag blir rädd på riktigt. Men i ärlighetens namn så blir jag väl inte så rädd heller utan man får kanske en liten känsla av rädsla och så förstärker jag den med en fysisk handling till exempel genom att vända mig bort och sätta händerna för ögonen. Även om jag inte blir rädd på riktigt så kan jag göra dessa fysiska handlingar och utifrån dom kan publiken utläsa att jag blir rädd. Det är ju ändå dock skönt om man får impulsen att sätta händerna för ögonen från något. Den gången jag såg spindlarna komma emot mig fick jag det, annars fejkade jag den impulsen för det mesta. Genom den fysiska handlingen att sätta händerna framför ögonen så händer ju också något i kroppen. När jag gör det minns kroppen att jag gör så när jag privat blir rädd och blir genom att göra rörelsen lite rädd. Jag får en impuls som jag kan följa med i och förstärka. Kroppsminnet gör sig gällande.

9 - Öron som parabler och 20- meters ögon, för att se om hon är där. Jag går mot operaingången. Nu håller dottern för mina ögon och gör växelvis dag och natt, dag, och natt.

Officeren: vad är det?

Dottern: en nådig försyn vill förkorta din väntan! Och därför fly dagarna, jagandes nätterna!!

Dessa ord är jobbiga att höra, han vill inte inse att Victoria aldrig kommer att komma. Jag kliar mig i örat, snabbt, likt en syrsa för att slippa höra sanningen och som tur är dyker affischören upp och jag kan rikta min uppmärksamhet på honom.



Officeren: Har det fiskat bra? (Till affischören).

Affischören: Håven var nog så bra, men inte så som jag tänkt mig.

Officeren: Inte så som jag hade tänkt mig! Det är utmärkt sagt! Ingenting är som jag hade tänkt mig.

Nu kommer alla killar in som Officeren och slår med blommorna mot väggen, för att förstärka att ”ingenting är som jag hade tänkt mig”.

Detta är fruktansvärt, att bli medveten om att Victoria aldrig kommer att komma. All längtan är förgäves! Allt är en livslögn! Att komma på att man ljuger för sig själv!

10 - Under min nästa replik: Därför att tanken är mer än gärningen – högre än saken!, sjunker jag åter ihop något likt livsluften som går ur en ballong. Marionettspelaren släpper greppet lite.

Affischören säger retsamt: Har hon inte kommit ännu?

11 - Då blåser jag upp mig igen.

Officeren: Nej, inte än, men hon kommer snart! ... Vet affischören vad det är bakom den där dörren?
Detta säger jag för att skrämma honom, ge igen.

Affischören: Nej, jag har aldrig sett den dörren öppen. (Han blir rädd.)

Officeren: Jag ska telefonera efter en smed som kommer att öppna den!

Detta säger han för att han ska få sista ordet i nuläget i alla fall. Nu, full av mod och att jag har ett tydligt uppdrag att få dörren öppnad rusar jag ut och gör en kullerbytta innan scenen lämnas av officeren.

Andra roller jag använt mig av Chekhovövningar i

Polisscenen

12- Nästa gång jag tror mig använda en Chekhovövning är när jag kommer in som polis med gevär i en mycket kort sekvens i pjäsen. Då har jag tagit en bild av att jag som polis har en stor kuk, som jag gärna vill visa upp. Geväret är också en kukförlängare. Med den har jag makt. Det gör att han står bredbent för att organet ska ligga rätt och synligt. Eftersom geväret är en kukförlängare så innebär det att jag håller kolven mot mitt egna organ. Alltså på ett annorlunda sätt än man som vanligt håller ett gevär.

Ska man prata med sina medspelare om vilka bilder man använder?

Mitt svar är att om jag nu ska åtrå en person på scen och min positiva målbild är att få burra in min näsa mellan hennes vackra bröst så får man väl känna av läget lite. Om jag inte känner min medspelare så bra privat kan det ju hända att hon tar illa vid sig. Då kan man ju behålla sin inre bild som sin egna lilla hemlighet. Men vi i klassen känner ju dock varandra ganska bra vid det här laget så jag talade ganska öppet om mina bilder. Ingen i klassen har öppet sagt att de skulle ta illa upp och Victoria i denna pjäs finns inte, ingen spelar henne och då är det ju ingen som drabbas.

Agrol

Nästa karaktär som jag försökt att skapa helt med utgång från en Chekhovövning är Agrol. Det är ingen person som finns med i manuset, han kom till för att det behövdes någon som bar in och ut stolar. Snabbt skulle det gå också. En scenarbetare med andra ord. För att det skulle gå fort satte jag på honom ett par rullskridskor och för att han inte skulle bli en scenarbetare blev han en vaktmästare

som gör i ordning promoveringslokalen inför doktorspromotionen. Det är scen 7 i drömspelet när advokaten ska promoveras. I början blev det mer en pajas, typ Papphammar, som trillade hela tiden. Det blev som om jag försökte göra som Gösta Ekman och återupprepa det han gjorde, vilket är omöjligt för han är en mästare på det. Gösta Ekman är en av mina idoler så nu har jag i alla fall prövat och insett att jag inte är lika bra som han, på att trilla i alla fall.



En annan fråga man ska ställa. Varför ska jag trilla för att vara rolig i Ett Drömspel, vad tillför det? Det måste finnas en situation, inte bara försöka vara rolig för att det ska vara kul. Mitt mål får inte bli att få publiken att skratta. Situationen blev att han måste ställa ordning stolarna rätt och exakt på millimetern, annars blir han av med jobbet. Han måste också hinna göra det innan själva promoveringen börjar.

13 - Nästa steg blev att föra över övningen ”stort huvud, likt en badboll full med vatten”. Detta ledde till att han inte kunde åka fort på rullskridskorna, då skulle huvudet lossna. Långsamt måste det gå. En annan omständighet är att han inte kan åka rullskridskor, för han har precis fått dom, han kan inte rulla utan går med dom istället.

14 - Ljudet i scenbytet är kyrkklockor som slår högt och eftersom Agrol nu också är känslig för starka ljud, för han har också öron som parabol **hela tiden** och inte bara när situationen kräver det som jag gjort med officeren. Han lider något så fruktansvärt men är ändå tvungen att utföra sitt jobb.

För att skydda sitt stora huvud har han tagit på sig en cykelhjälm. Han trillar dock en gång när han tappar balansen, men han har hela tiden sin uppgift klar för sig. Förutom att jag var tvungen att snabbt ställa ordning stolarna så hade jag som målbild min fru som var klädd i en vacker klargul cykelhjälm. För pengarna vi tjänade skulle vi åka på smekmånad, ligga och kramas i sanden i solnedgången medan vågorna slog in mot stranden. Agrol återkommer då och då under föreställningen där jag använder mig av samma omständigheter som jag nämnt. Han finns med i Skamsund som Karantänsmästarens assistent, som elev i Magisterscenen och som dansare i pestdansen.

Advokatscenen

Som Advokat använder jag mig inte av någon specifik Chekhovövning, förutom när situationen kräver det. Ett exempel som ändå är värd att nämna är i scen 14, när advokaten väntar på Dottern, för att han vill ha henne tillbaka. För er som inte känner till pjäsen så lämnar dottern advokaten för att hon vill ut i livet i slutet av första akt. Advokatens mål är att få henne tillbaka, dom har barn tillsammans, om hon nu vill se hur det är på jorden måste hon tillbaks till sina plikter. (Hela livet är bara omtagningar. Man kan inte bara springa runt och vara nyfiken. Detta är vad Advokaten tycker). I början på den scenen har jag stått bakom en pelare och väntat på henne, till och med tagit tid, klockat henne för hon brukar gå just där varje dag. Nu ska jag ta henne tillbaka.

15 - Jag går in på scenen, ser åt det hållet jag vet att hon snart ska komma ifrån, tittar på klockan, går sakta med ryggen vänd mot det håll hon ska komma ifrån. Hela ryggpartiet, öron, är helt öppna mot det hållet som jag vet hon snart ska komma ifrån. Även om jag inte ser åt det hållet är hela min uppmärksamhet där. När jag känner att hon kommer säger jag repliken.

Advokaten: - Nu har du sett det mesta, men du har inte provat det värsta.

Dekanscenen

Nu kommer vi till scen 16, även kallad dekanscenen, där har jag äran att få spela Doktor för medicinska fakulteten. Min bild är att eftersom han är doktor så är han ständigt förkyld, nästäppa. Det kommer från att han har en replik som är ”Bosch, där är ju intet!”. Ordet bosch har jag haft svårt för att säga på ett bra sätt, men jag tyckte att det lät som om man nyste. På så sätt blev han förkyld. Eftersom han är doktor är hans hållning uppsträckt, rak i ryggen, stolt för sitt ämbete.



16 - Jag leker med tanken att eftersom han är förkyld så har han också en lång vacker näsa, minst 1 decimeter. (Det kan vara så att han är öron – näsa och halsdoktor. Då har man ju en stor näsa det säger ju sig självt!) Det ger en något överlägsen attityd, ser världen lite från ovan. På grund av den långa näsan kan han inte komma så nära medspelarna för den får ju inte bli knäckt. En vacker näsa betyder ju som alla vet, stor framgång i livet! (Detta är tankar jag lekt med).

Glasmästaren

17 - En klasskamrat till mig som heter Björn Johansson Boklund har gjort ett väldigt fint arbete utav sin roll som glasmästaren. I början av repetitionsarbetet arbetade han utifrån att vara gjord av glas, mycket påfundigt. Det innebar att så fort någon rörde honom så gick han i tusen bitar. Men det blev lite svårt att spela mot honom då han hela tiden gick sönder. Han har nu tagit bort bilden att han är helt gjord av glas, men när glasmästaren blir arg så knixar han till med huvudet åt något håll, likt en glasskärva som går sönder, vilket är mycket kul att se på och man förstår varför.



Hur jag arbetat med bilder under "Göthe" blocket

Att använda sig av bilden att jag har en stor kuk, likt polisen, som jag vill visa upp för alla har jag använt mig av tidigare i ett arbete på skolan. Det var Staffan Götheblocket. Då jobbade vi med hans pjäs "Arma Irma". Alla i klassen spelade Irma.

Att skriva att jag använde mig av bilden att jag har en "stor kuk" kanske kan uppfattas som lite stötande. När jag läser det själv på pappret låter det lite grovt men eftersom jag formulerade mig så i mina tankar under repetitionerna så tycker jag att jag kan behålla uttrycket.

I början av det arbetet skulle vi hitta ett djur som vi identifierade Irma med. Jag valde en siamesisk katt. Det var mycket lärorikt, då förstod jag hur man kan hitta andra rörelser och energier till en karaktär än sin egna som man vid det här laget har tröttnat på. Jag rörde mig som en katt, med mjuka rörelser och ville hela tiden visa upp hur vacker jag var. Till det la jag ett stort vackert könsorgan. Detta ledde till att bäckenet hela tiden förde mig framåt, för att göra organet så synligt som möjligt. Då vågade jag också pröva en annan röst än min egen. Den var mörkare, låg lägre än min vanliga röst. När man vill pröva att göra så stora förändringar mot sina vanliga får man räkna med att det känns dåligt och konstlat väldigt länge. Men ge inte upp, till slut faller saker på plats och man får möjlighet att se världen på nya sätt.

Reflektion av mitt arbete hittills

Allt som jag nu har skrivit gjordes en vecka innan premiär. Efter jag skrivit ner allt i denna form så blev det inte lika kul att spela, för jag tänkte att jag måste göra allt som jag skrivit ner på scen. Kände mig lite låst. Nu ska jag försöka släppa allt jag skrivit och lita på att jag fått med så pass mycket i ryggsäcken, att det bara är att ha kul och vara i situation. Det som är med är med. Skit i resten. Det är nog inte bra att reflektera för mycket under tiden man spelar och repeterar. Jag skriver nu endast ner stödord i mitt anteckningsblock, som jag kan utveckla när jag spelat klart.

KAPITEL 3

Varför är det inte lika roligt längre ?

Nu har vi spelat ett drömspel i två veckor. De positiva målbilderna framförallt i officers scenerna är inte lika positiva längre. Det är inte lika roligt att göra dom.

Varför ? Dom positiva drivkrafterna jag haft är inte längre lika positiva. Det är inte lika lätt och roligt.

Som tur är kom Erik Söderblom – Upprepandets konst.

Som tur är har vi haft en workshop dagtid med Helsingforsprofessorn Erik Söderblom. Honom har jag haft kontakt med tidigare under min praktik då jag satte upp ”Mathissen” av Harold Pinter med en av hans elever på deras skola. Jag kommer nu att redogöra lite kort om vad hans träning gick ut på och sedan förklara hur den hjälpt mig under själva föreställningen. Erik Söderblom pratade om upprepandets konst, vilket passade utmärkt nu när vi spelat föreställningen så länge att det ibland är svårt att hålla situationen levande. En övning vi gjorde var en favorit i repris. Det var den sortens övning som bland annat gjorde att jag gick igång på Chekhovarbetet. Här kommer den!

Övning 1

Vi elever sprang runt i rummet utan att vidröra varandra, men vi skulle ändå komma så pass nära att vi kände varandras luftdrag. När Erik klappade en gång skulle vi nudda varandra i fart och få ny riktning. Nästa gång han klappade skulle vi återigen komma så pass nära att vi kände luftdraget, utan att få kontakt. Detta upprepades om vartannat i c:a 10 minuter. Sen stannade vi upp och på Eriks direktiv skulle vi:

Känna golvet mot våra fötter.

Hur huvudet, armarna, överkroppen, benen blir tyngre. Vill ner.

Vi väger 200 kilo

Blodet rinner tungt i kroppen, huden expanderar.

Det roliga är att när jag skriver detta så börjar jag känna mig som jag kände mig då. Kroppsminne.

Bra upptäckt. Jag upplever det jag upplevde då genom de bilder jag har i huvudet av det tillfället.

Kroppen minns. Fan vad kul.

Andningen blir tyngre, åker ner i bäckenet.

Vi hamnar på golvet i en bekväm ställning.

Vi blir tyngre och tyngre.

Golvet ger vika, vi sjunker till nästa våning.

Hur ser det ut där?

Vad finns där?

Vi sjunker ännu en våning.
Hur ser det ut där?
Nu kommer vi ner till grunden.
Hur känns det? Hur luktar det? Hur ser det ut?
Vi fortsätter 20m ner, 100m ner.
Nu hamnar du i ett rum.
Hur ser det ut? Vad finns där?
I rummet finns 3 utgångar.
Välj en av dom. Gå in.
Du ser en öppning längre fram.
Gå dit.
När du kommer ut, finns en skog.
Hur ser den ut?
Du går genom skogen och kommer till en öppen plats.
På den platsen finns ett hus.
Gå in, hur ser det ut?
Du känner av närvaron från någon annan i stugan.
Du ser dig omkring.
Nu ser du den.
Du och den andra möts, ett viktigt möte, som betyder något.
Ni tar farväl.
Du stiger nu uppåt.
Svävar upp i luften.
Hamnar tillslut på golvet igen. I det konkreta rummet.
Nu öppnar du ögonen sakta.
Rör lite på kroppen.
Sätter dig upp.
Ser dina kamrater, som om du aldrig sett dom förut.
Nu är övningen slut.

Detta är ungefär samma upplevelse som jag hade under genusdagarna, då jag kände mig som en 200 kilos afrikan. Att med fantasins hjälp kan man få så många bilder, som i sin tur sätter sig i kroppen. Jag gillar dessa övningar mycket, men varför gör man dom? Varför tränar man på dom under en workshop i upprepandets konst?

Denna typ av övning har vi gjort innan på skolan, framförallt under grundutbildningen. Då gjorde man ju en massa övningar, vissa tyckte man om andra inte. Jag har inget minne av att jag gick igång

på denna övning under grundutbildningen, men ju mer utbildningen lider och framförallt nu när jag skriver om Chekhovövningar så reflekterar jag på ett nytt sätt. Försöker förstå varför man gör vissa övningar, vad dom är till för och vad man tränar med dom. Jag tycker det är viktigt att i trean och fyran återgå till grundövningarna, jag tror man kan ta till sig dom på ett nytt sätt och se dom i ett större sammanhang.

Övning 2

Diabildsövningen.

Vi går runt i rummet, sätter en diabild med exempelvis rött hår på Erik i min klass. Eller stor näsa, svans på rumpan, svarta ögon. Vi ska inte bestämma innan utan ta det som kommer i ögonblicket. Överraska oss själva. Erik använde inte det uttrycket, som tur är. För det ordet är det värsta jag vet, i övningssammanhang. Det handlar mer om att vara så pass öppen att man kan ta det som kommer, ta tillvara de impulser man får. Använda sig av dom. Nu skulle vi sätta teman på våra diabilder. Erik Söderblom gjorde en liknelse vid sökmotorer på Internet.

Vi skulle skriva in exempelvis djur på sökmotorn. Nu gick vi runt i rummet och såg på varandra som om vi var djur. Vi skulle inte bestämma innan, utan ta det som kommer. Om jag såg på Anna i min klass och jag i det ögonblicket tyckte hon hade långa armar så blev hon för en sekund en orangutang.

Nästa sökord var erotik. Nu fick Cissi fem cm långa ögonbryn, som hon flörtade med. Jag börjar förstå ordet "överraskad", för det blev jag. Man ville gärna, om man till exempel såg Anna som orangutang för en sekund stanna kvar vid den, för att se hur pälsen såg ut, var den brun eller gul, hur exakt lång var svansen, hur såg öronen ut. Detta skulle man inte göra, för då konstruerade man för mycket.

Erik skulle förklara varför lite senare.

Övning 3

Hälften av oss fick stå på golvet medan de andra satt och tittade på.

Vi stod utspridda i rummet och såg på det konkret. Vi observerade endast rummet.

Exempelvis där är en kontakt, där är en gardin, den ser ut så! Konkret.

Sen satte vi på diabliderna. Tag det första som kommer till er.

Studio C på Teaterhögskolan i Malmö är vanligtvis ett mycket ljust rum med fönster och trägolv.

I mitt fall blev rummets väggar och golv nu svarta, i mitten rann en glödande åder av eld, från taket kom rök, stalaktiter hängde ner här och där. Jag såg rummet på ett helt nytt sätt.

När jag sen satt ner och såg mina vänner arbeta först konkret med rummet och sedan när de använde sina diabilder, såg man även förändringarna hos dom. I kropp och blick. Man undrade vad dom såg, blev nyfiken och skapade egna bilder av vad dom såg.

Övning 4

Nu gick vi runt i rummet med bilder på oss själva. Vi skulle hitta egna begränsningar. Exempelvis stor penis, limpor på fötterna, höna på huvudet. Gravid. Om man sätter sådana bilder på sig själv som ger en begränsning så kan man inte uppträda som vanligt. Erik i min klass valde att ha en råtta i halsen vilket gjorde att han drog sig för att prata och när han väl var tvungen att prata, rörde han så lite som möjligt på munnen för att ingen skulle se råttan. Han höll sig också ifrån de andra på golvet för att han skämdes så mycket. För mig som satt utanför och såg Erik, trodde jag att han var en blygis som hade satt en brödbit i halsen. Dessa skådespelarens hemligheter gör att jag som publik sätter igång min egen fantasi. Dessa bilder är för mig Chekhovövningar.

Varför gör vi dessa övningar, vad är det vi tränar?

I övning 1, när vi skulle ligga på golvet och sjunka. Då tränade i alla fall jag upp att använda mig av min fantasi, att skapa mina egna bilder utan att konstruera dom först. Ta det som kommer. Om man gör den övningen då och då, har man nog lättare att skaffa sig diabilder som man inte skapar själv utan som kommer i ögonblicket. Diabildsövningarna var 2-4.

När kan man använda sig av diabildsövningar i en scen?

Jag vill nämna ett exempel av Erik Söderblom. Om man till i en scen ska få ett bud att man vunnit 1 miljon kronor, så är det svårt att bli glad på ett trovärdigt sätt efter ett antal föreställningar. Överraskningsmomentet är ju borta. Man vet ju om att snart kommer Leif "Loket" Olsson in på scen och meddelar att man vunnit en massa pengar. Igen. Hur kan man göra för att glädjebudet ska kännas äkta? I varje föreställning? Jo, ett knep enligt Erik Söderblom är att när "Loket" kommer fram till dig och meddelar vinsten så kan man ta fram en diabil på att han har en näsa som ser ut som en morot. Om man har tränat detta, och får en ögonblicksbild på en morotsnäsa så börjar man skratta. Man känner en riktig glädje. Publiken tror att man blir glad för att man vunnit pengar. Skådespelarens hemlighet. Detta kanske är ett dåligt exempel men jag tror ni förstår vad jag menar.

Vad är då bäst? Att få ögonblicksbilder eller kan man bestämma innan vad man ska se i en viss vändpunkt, som meddelandet med "Loket" faktiskt är.

Där menar Erik att man får pröva sig fram men ögonblicksbilden är nog mest överraskande. Han gör en liknelse med att man går in på scen med en del triumfkort som det bara är att plocka fram i vissa situationer. Som det undermedvetna automatiskt efter träning plockar fram åt en, om man bara är tillräckligt öppen och mottaglig för inre impulser. Den osynliga verkligheten.

Enligt Erik ska man passa sig för att stanna upp för länge vid diabilderna. Exempelvis titta efter hur lång är "Lokets" morotsnäsa, är den knagglig eller slät, är den jordig eller skalad. Diabilderna är bäst

att använda sig av för en sekund, sen har dom gjort sitt. Annars tappar man situationen. Den kan ju om man stannar för länge vid morotsbilden bli att situationen är, hur ser "lokets" morotsnäsa ut? Det kanske inte är det som scenen handlar om. Om man varje föreställning innan man går in och gör vinstscenen går in på "sökmotorn" och skriver "Lycka" så får man se vad som händer när man får meddelandet. Nästa gång kan man tänka att "Loket" kommer in med en schimpans på axeln och börjar skratta därför.

På skolan har jag hört sägas att om man inte får en impuls som i det här fallet är att skratta så ska man inte göra det. Vi kan ändå leka med tanken att regissören tycker att man måste skratta just här. Det är lagd regi. I det fallet kan man använda sig av Eriks diabildsteknik.

Människan ett membran.

Erik menar att människan har ett membran mellan den yttre och inre verkligheten. Man får impulser både utifrån och inifrån. Man kan se sig själv som en trumma. Att man själv är skinnet.

Exempelvis går jag på en gatan.

Någon framför mig tappar sin nyckel. (Yttre)

Ser det konkret. (Yttre)

Tänker, fan glömde jag låsa min dörr.

Man får direkt bilder som går igenom om man gjorde det.(Inre)

Ser att man stängde dörren. (Inre)

Går vidare.

Om man till exempel är mörkrädd så skapar fantasin bilder åt en i mörkret. Om man hör ett litet ljud, kanske en dörr som knarrar till, så kan man i sin fantasi se en råtta springa över golvet. Erik poängterar vikten av att använda sig av sina inre bilder.

Högsta punkten

En till sak Erik talade om var "den högsta punkten". Han menar att vändpunkten inte är det viktigaste eller intressantast i en scen. Utan momentet innan man gör en vändpunkt. Då man i sitt inre går igenom de val man har att välja på. Det kallar han för "den högsta punkten". Detta tycker han oftast glöms bort när han ser på teater. Värt att tänka på! Men jag kommer inte att gå in på det mer nu. Det är bara en parentes, men en viktig sådan som jag får skriva om i mitt nästa magisterarbete. Om det blir något sådant.

KAPITEL 4

Hur ska jag nu använda mig av den träning vi fått av Erik Söderblom praktiskt på scen i ”Ett drömspel”.

Jag kommer att redogöra för detta, samt visa steg för steg vilka bilder och tekniker jag använder/ använt. De byts ut lite då och då. Eftersom teater är en levande konstform så händer det hela tiden saker på scen som man måste förhålla sig till. Jag kommer inte att redogöra för alla, utan de som har koppling till mitt arbete och det som jag kommer ihåg. Det händer ju hela tiden massa saker och man orkar inte skriva ner allt. Då skulle det nog bli för reflekterande. Jag har märkt att det inte riktigt såg ut som det gjorde då jag skrev hur det såg ut en vecka innan premiär.

Hur jobbar jag nu

Jag kommer att redogöra hur preparationen såg ut innan jag går in i ny scen samt vad som hänt på scen. Jag antydde innan jag skrev om Erik Söderbloms workshop att de positiva målbilderna inte längre var lika positiva. Glassen på slickepinnen har tagit slut. Det är bara pinnen kvar. Jag måste nu som skådespelare fylla på med mer glass. (Citat från Erik Söderblom). För det ska smaka gott när man står på scen. Snålvattnet ska rinna! Jag kommer nu att ta upp alla scener jag är med i, för under spelperiodens gång kunde jag tillföra nya Chekhovövningar.

Scen 4. Fadern och modern i ”Ett Drömspel”.

I denna scen spelar jag Fadern och Anna Harling Modern. Vi dubblerar även scenen så Erik Johansson och Therese Lindberg har samma roller och vi är på scenen samtidigt. Spelar samtidigt. När vi repeterade scenen arbetade jag och Anna själva på vårt håll och Erik och Therese själva på sitt håll. Vi kom med helt olika förslag. Sen satte vi ihop de båda scenerna med regissören Thomas Müllers hjälp. Vi, de båda paren spelade scenen samtidigt på scenen. Även fast den andra gruppen sa replikerna så spelade vi dom som om vi också sa dom. Fast utan ord, vi använde bara de fysiska handlingarna. Replikerna vandrade mellan de olika versionerna. Detta fungerade bra i denna produktion då allt är en dröm, vissa repliker jag sa kunde Erik sen upprepa för att förstärka det vi ville berätta. I min och Annas version av scenen var jag den förtryckande mannen. I Eriks och Thereses version var det tvärtom.

I min och Annas version skulle jag komma in och försöka strypa henne då hon satt och vek barnens kläder för att det skulle vara fint hemma när hon gick bort. Modern skulle snart dö och Fadern bli lämnad ensam att ta hand om barnen. Innan vi gick in på scen använde jag mig utav den ”psykologiska gesten”, vilken är en Chekhovteknik, den innebär i korthet följande. Man gör en fysisk rörelse/ gest som sätter igång viljan, som leder till att viljan även sitter i kroppen och inte bara i huvudet. Jag kommer senare utförligt beskriva vad den psykologiska gesten innebär. Detta få räcka

så länge. Vid den tidpunkt jag skrev det som kommer visste jag inte så mycket om vad den psykologiska gesten innebar.

Vår psykologiska gest. Preparation innan entré.

Min och Annas psykologiska gest var att vi kramade och pussade varandra på kinderna ömt bakom skärmen innan vi gick in på scen. Detta var den handling vi båda egentligen ville göra mot varandra. Det var ju så det var när vi var förälskade i början av vårt förhållande. Men det är svårt att bevara den ömheten under ett helt äktenskap. Framförallt när barnen kommer mellan. (Detta är min privata tolkning av scenen). Enligt Fadern brydde sig Modern endast om barnen och sket i mig. Det är svårt att ta sig ur ett gammalt mönster. Det kan vara så att man gör varandra illa. Båda ville ge varandra ömhet men det blev tvärtom istället. Lida skulle hon få göra för att hon ska lämna mig ensam på denna gudsförgätna jord. Det jag nu tagit upp är den psykologiska analys vi gjort av Fadern och Moderns äktenskap.

Entrén

Anna satt alltså på sin stol och vek barnens kläder. Jag kom in bakom skärmen och ville strypa henne med sidenmantiljen som är en sorts fin halsduk, för att hon aldrig brytt sig om mig utan bara barnen, till råga på allt skulle hon gå ifrån mig. Det var synen av barnkläderna som gjorde att jag fick impuls att strypa henne. Anna slet sig loss, hamnade i mitten av rummet. Nu ville jag/Fadern knulla med henne, ha makt över henne. Här kunde jag inplacera några av Erik Söderbloms diabilder. Tryckte in sökordet ”kåt”, fick sen se vad som kom upp. Oftast blev hon en fitta som jag ville penetrera. (Som jag tidigare nämnt är detta ur rollens perspektiv.)



I rollens perspektiv var medlet för att få penetrera henne att ge sidenmantiljen i present till henne, så hon skulle släppa till, samt att ge henne lite ömhet som kvinnor alltid vill ha, det kallas visst förspel. Jag försöker kyssa henne men hon vänder bort huvudet, min tunga möts av sammanbitna kalla tänder. (Detta är Faderns åsikt). I frustration för att jag/Fadern inte får knulla henne säger jag:

– Du tänker på dina barn först och sist!

Sen sparkar jag undan barnkläderna som ligger på golvet, sätter mig på stolen.

Modern: Dom var ju mitt liv: Mitt berättigande... min glädje, min sorg...

Då slår jag till henne. (Undertext- "Du tänker aldrig på mig").

Nu ger modern mig förmaningar om på vilket sätt jag ska ta hand om barnen på, samt att hon ger mig barnkläderna i min famn. Jag trycker in dom i hennes mun och går ut. Tänker aldrig mer komma tillbaks. Lämna allt. Men Fadern kommer snart tillbaka så häng med...

Dessa val vi gjorde är ganska kraftfulla, men eftersom det andra parets version var tvärtom, att Therese var den överlägsna så blev det en bra helhetsbild. Jag vill återigen förtydliga att allt jag skriver om Modern är ur Faderns perspektiv. Om jag förstått den psykologiska gesten rätt, så skulle jag ha gjort alla "elaka" handlingar i mina tankar och inte visat dom. Fast personligen så gillar jag starka och tydliga val. Fadern går alltså ut, kvar är Modern, Officeren och Agnes.

Nu ska snart Lina som är piga hos dom in på scen.

Vår lösning

Vår lösning var att Fadern och Lina kommer in samtidigt, Lina vill bli av med mig för att jag försöker våldta henne. Får jag/Fadern inte knulla modern ska jag/Fadern knulla pigan. Kåthet är en bra och rolig målbild, i alla fall för mig i den här pjäsen. Jag kommer in på scen med ett fast grepp runt Linas midja och byxorna nere. När Modern ser oss släpper jag greppet och Lina säger sin första replik.

Lina: - Snälla frun, jag kan inte gå på kristningen!

Kommentar av ordval

Här vill jag återigen kommentera mina ordval. Det kanske inte är så lämpligt att använda uttryck som ”knulla, penetrera och våldta” i ett magisterarbete och jag är medveten om att det är obehagliga bilder i mångas ögon. Jag skulle kunna omformulera mig men då jag i föreställningen använde mig av dessa ord i min formulering av målbilder så vill jag behålla dem. Det är brutala ord men jag tror att sexuella brutala bilder är produktiva och kan ge mycket energi. Att använda sig av sex för att utöva makt tror jag inte är så ovanligt i det verkliga livet.

Min tolkning av Fadern är att Modern har fjärrat sig från honom under en längre tid, hon planerar hela tiden sin bortgång. Han känner sig kränkt och bortglömd. Han har försökt att närma sig henne flera gånger innan men alltid fått avslag. Nu står han/Fadern inte ut längre, han måste få älska med henne, känna sig älskad. Går inte det vill han knulla henne. Han tror att det kommer att hjälpa honom. När han/Fadern återigen blir nekad fast han köpt en sidenmantilj till henne slår han Modern. Fadern känner sig djupt sårad och förbisedd. Då han inte får Modern, väljer han att försöka våldta Pigan för att visa att han har makt, för att visa Modern att han kommer att klara sig utan henne. Väljer Modern bort Fadern kan Fadern ta någon annan.

I detta rollarbete experimenterade jag mycket med att plocka ner drifterna/viljorna i rollerna till vad jag tror är de grundläggande beståndsdelarna i livet. Jag tror att sex är en grundläggande drift. Att den alltid finns med i det undermedvetna på något sätt. Om jag till exempel skulle vilja bli statsminister och ska hålla ett viktigt tal som ska avgöra hela min framtid, så skulle jag kunna ha bilden att när jag väl blir statsminister så får jag makt och folk kommer se upp till mig och på så sätt skulle jag få ligga med massa tjejer. Det låter väldigt dumt när jag skriver det, men man behöver ju inte redovisa sin vilja synligt vare sig för publiken eller för medspelarna. Om man själv tycker en vilja är underhållande så är den bra, vad den än är. Jag tycker den är värd att pröva.

Preparation

Förberedelserna när jag/Fadern och Lina skulle göra entré var följande:

I början av spelperioden gick jag fram ganska tidigt till pigan Lina, säkert 4 minuter innan vi skulle in för att försöka ta av henne kläderna. Det blev lite långträdigt tillslut, så efter ett tag nöjde jag mig med att närma mig henne långsamt bakom scen och se på hennes kropp, exakt hur jag skulle ta henne. Hur jag skulle gå tillväga för att spänna på henne.

Entré

När det bara var några repliker kvar tog jag tag om hennes midja, våldtäkten kunde börja. Den avbröts ju dock snabbt när vi kom in på scen och Modern fick syn på oss och Lina kunde slita sig loss. För att hämnas på Fadern tog Modern sidenmantiljen och gav den till Lina, det blir ett knivhugg i mitt hjärta då det var en gåva till min fru. Då fick jag ibland diabilden att Modern är djävulen, med horn och huggtänder där det rinner blod ifrån. Lina springer gråtande ut, kastar sidenmantiljen på mig, jag puttar undan Modern för att ställa henne till svars. Vill slå henne.

Fadern: - Tänker du låna ut min present till pigan. Varför ska du såra mig, din make!
Sen sorti.

KAPITEL 5

Nu vill jag återknyta till min Officersscen, vad har förändrats?

Nu kommer vi återigen till min första officersscen. Jag gör så nu att jag återupprepar det jag skrivit innan, för att man tydligt ska se ändringarna jag gjort och vad som är kvar. Vi får se om det fungerar. Upprepningarna är med kursiv stil.

Då

Officeren i scen 5 är uppdelad mellan tre skådespelare. Jag kommer in som nummer två.

I min officer har jag utgått från ett djur, nämligen syrsan. Detta har jag gjort för att jag vill hitta andra rörelser/energier än mina vanliga. Detta har lett till att i början av scenen kommer jag in i en kullerbytta, det spritter i kroppen att äntligen få se Victoria. Min positiva målbild är att få smeka hennes bröst, känna hennes bara hud emot min. Den specifika Chekhovövningen är att jag tänker mig att mitt hjärta är så stort att det uppfyller hela bröstet och det pulserar häftigt. Jag är övertygad om att idag är dagen då jag kommer att få hålla henne i min famn.

Nu, Preparation

1 – Förberedelsen bakom scen är följande:

Jag kullrar ryggen för att inte göra illa mig i kullerbyttan. Höga upphopp och lite dans för att komma i stämning inför mötet med Victoria. Det gör att jag blir glad i sinnet innan jag går in på scen. Sen tänker jag att hjärtat i mitt bröst växer och fyller ut hela min bröstkorg. Mig hjälper det på så sätt att jag kommer i ett lyckligt tillstånd. Jag vet att det är fel att hamna i tillstånd, men jag tror att ett litet tillstånd inte kan vara helt fel för att komma i stämning.

Min positiva målbild som jag nämner ovan att få smeka hennes bröst fungerar inte lika bra längre. Därför har jag gått över till att pröva diverse ”diabilder”. Exempelvis att jag föreställer mig att snart få smaka på en fin sockervadd med rosa skimmer, att det är den rosa medlemmen i barbarpappagänget som jag snart ska få träffa eller en vacker vit svan. Jag använde inte alla bilder på en gång. En bild i taget. Första gången jag provade diabildestekniken använde jag mig av sockervaddsbilden. Den bilden fungerade mycket bra för mig den föreställningen. Jag blev mycket glad utav den. Det dumma var att den inte fungerade lika bra föreställningen efter, så sen fick jag byta till någon annan bild.

En tolkning av Erik Söderblom

Erik Söderblom gav mig ett tydligt exempel på hur jag skulle kunna använda mig av ”diabildstekniken” på ett mer vågat sätt i officersscenen. Den var att jag skulle se Victoria som en svävande kniv som jag ville använda för att döda min mor. Tolkningen skulle bli att officeren alltid varit mammas lilla gosse, om han nu bara träffade en tjej så skulle modern bli utom sig av svartsjuka för att någon kommer och tar hennes son ifrån sig. Att bli ihop med Victoria skulle vara ett led för att frigöra sig från modern. Denna tolkning hade varit rolig att pröva men jag vågade inte göra den under föreställning.

Entré. Då.

2- När jag hamnat på golvet bakom pelaren är mitt första mål att se mot ingången till operan, om hon är där. Då använder jag mig av övningen att ögonen sticker ut 20 meter från ögongloberna för att verkligen noggrant se så bra som möjligt om Victoria är där.

Nu

2- Jag gör kullerbyttan. Mitt första mål är att se mot ingången. Bilden av ögonen funkar inte längre och i ärlighetens namn så fungerade den bara ett tag under rep perioden, sen hade den gjort sitt. Jag tror dock att den hjälpte mig att hitta en tydlig riktning i spelet i början. Nu var jag mer konkret när jag tittade mot dörren. Ingen där! Fan! Äh, hon kommer nog.!(undertext)

Jag kämpade dock hårt länge för att få fram bilden av 20 meter långa ögon, men då tappade jag situationen. Jag tror att jag kämpade för att få fram bilden just för att jag nämnt att jag använde mig av den i magisterarbetet. Detta är nog en av reflektionens stora fara framförallt om man ska dokumentera den. Den reflektion jag nu gjort är ett bevis på att man inte ska fastna vid en bild. Så fort man känner att den inte ger något så ska man ta bort den. Om man krampar sig fast vid att få fram den och det inte går så straffar man sig själv och kommer ur situation. Det får inte bli att situationen är att jag måste få fram bilden av 20 meter långa ögon.

Då

3- Officeren ser henne inte, då använder jag mig av öronen, bilden att de blir stora som parabolantenner för att höra om dörren till operan kommer att öppnas.

Nu

3- Jag struntade helt och hållet i öronen. Jag lyssnade mer konkret efter ljud. Inga bilder där inte.

Då

4- Nu vet jag att hon inte är där, men jag är ändå övertygad att idag är dagen. Då kommer min första replik

Officeren: - Hon har inte kommit än?

Portvakterskan: - Nej!

Jag går nu upp och går min vanliga väntecirkel, hela tiden medveten om dörren, även om jag riktar mig ut mot publiken, fast bara en sak i taget som vi fått lära oss på skolan, övertygad att hon snart kommer att uppenbara sig för mig. Hur Victoria ser ut för mig tänker jag inte avslöja, men nu använder jag mig av en bild av en verklig kvinna som jag har känslor för. Positiv målbild

Nu

4- När jag går min vanliga väntecirkel märkte jag att jag mer och mer vände mig utåt mot publiken för att fiska efter skratt. Så efter ett tag tappade jag situationen. Då hade jag uppenbarligen fel målbild. Målet var att få skratt inte att jag ville få se Victoria. Lätt hänt. Det är ju förbannat skönt när man får skratt. Då gällde det att ha en stark bild av Victoria, vilken jag nu använde.

När jag kommit till mitten av scenen i min väntecirkel brukade jag stanna upp för att klika mig på benet likt en syrsa. En i publiken sa efter en föreställning att de trott att officeren haft eksem för att han väntat så länge. Detta är lite av vad jag kallar en skådespelares hemlighet, som inte är så tydlig för publiken. Deras egna fantasi sätts igång. Det tycker jag är lyckat. Jag övergav bilden av kvinnan, den bilden var inte produktiv längre. Fick köra andra bilder. Jag fick oftast bilder samtidigt som jag kliade mig på benet och tittade bort mot operadörren. När jag fick ögonblicksbilder som jag inte planerat innan, gick jag igång som fan och det blev mycket roligt att spela.

Då

5- *Jag nynnar ”toreadore” vill visa min lycka, går förbi portvakterskan, möter hennes blick, har då vänt ryggen mot operadörren. Mina öron är som parabol, tycker att jag hör henne komma bakom min rygg, vänder mig om, ej där. Går till min väntehållplats, hela tiden med alla mina förstorade sinnen vid operadörren. Nu står jag vid min väntplats med alla sinnen riktade mot dörren.*

Förväntansfull. Tystnad. Gör under tiden handlingar för att förbereda mig för mötet. Ex. knäpper den sista knappen, rättar till ögonbrynen likt en syrsa när den putsar sitt huvud och tar munspray för att undvika dålig andedräkt vid den första kyssen.



Nu

5- Allt stämmer utom att jag tog bort parabolöronen. Jag märkte att ju mer förväntansfull och ju roligare målbild jag hade desto lättare var det att spela.

Då

6- När väntan blivit olidlig, kastar jag försiktigt ett öga på klockan. När jag ser hur mycket den är och inser att hon nog inte kommer att dyka upp ikväll, går luften ur mig likt en uppblåst ballong för en sekund. Blåser sen upp ballongen igen när jag kommer på att det nog är bäst att avbeställa middagen ändå som jag planerat, eftersom det är kväll. För Victoria kommer ju senare, det är bara det att vi missar middagen. Lycklig av upptäckten springer jag ut från scen och gör en kullerbytta likt en syrsa. Snart kommer vi vara tillsammans för alltid.

Nu

6- Bilden att jag är en ballong då luften går ur mig när jag inser att klockan är sen och att hon nog inte kommer att komma kunde ibland kännas lite statisk. Ibland var det som att jag gjorde den bara för att jag tänkt så mycket på vilka ställen som man kan använda Chekhovövningar på. Att den fanns till enkom för mitt magisterarbets skull!

Nu är frågan – Om en rörelse eller handling är lagd, även om den inte kommer organiskt så betyder den ju någonting för publiken. Om jag sjunker ihop så ser väl publiken att han blir ledsen, när han blåser upp sig igen så ser dom att hoppet kommer tillbaka. Jag vet inte, egentligen ska man väl bara go with the flow, om något inte känns organiskt så ska man väl skita i det. (Men som Fadil Jaff, en

irakisk regissör vi hade i vårt Molièreblock som arbetar med Meierhold tekniken sa – Om det känns fel, är det rätt.)

Att spela problemet

Under spelperiodens gång i officersscenen så kände jag att jag hade en svacka under några föreställningar. Jag kom senare på vad det var. Istället för att spela som jag gjorde i början att jag hela tiden försöker hålla hoppet uppe så började jag spela problemet. I början, såsom det var lagt, skulle jag bara förlora hoppet en gång, det var då de andra officerarna kommer in och slår med sina rosenkvistar i väggarna för att förstärka känslan att jag ljuger för mig själv. Jag hade börjat spela den känslan flera gånger i den scenen istället för att hålla modet uppe så länge som det bara går. Publiken vet ju att jag väntar på någon som aldrig kommer att komma. Det vet dom ju redan, så det behöver jag inte spela. Om någon försöker hålla hoppet uppe så blir det mer tragiskt att se på om publiken anar att det aldrig kommer att ske.

Scen 9, klister scenen

Detta är den berömda klister scenen mellan Advokaten/jag och Agnes/Maja, i rummet finns även deras hushållerska Kristin som håller på att klistra igen alla luftspringor så att inte värmen ska gå ut. Scenen är uppdelad i tre stycken där jag och Maja står för del ett.

I inledningen av scenen är vår läsning att vi får se den naiva nyförälskelsen. Agnes ska pröva livet som Advokatens fru. De kärleksbråkar, kittlar, biter, jagar varandra, upp över öronen förälskade. Detta läge i början av en relation då man tycks sväva på moln, man kan inte vara utan varandra. Efter en tids naiv lek stannar båda upp och verkligen ser på varandra på avstånd.

Regissören sa att vi i detta läge skulle ladda rummet. Här fick jag diabilder såsom att en ljusgloria uppenbarade sig bakom Agnes. Hon var en ängel, min ängel. Hennes ögon glittrade likt polstjärnan och nästan bländade mig. Ett blänk på hennes läppar blev det blänk jag inte kunde vara utan, ett blänk som jag ville kyssa. Någon föreställning var hennes hår något statiskt, stod åt alla håll, då fick jag bilden att hårstråna var ormar som slingrade sig ut från hennes huvud, likt Medusa, då blev jag lite avtänd på henne. Bilder kan kanske ställa till det lite för en, om de inte passar in.

I laddningen drogs vi mot varandra likt en mutter till en magnet. Jag rörde försiktigt hennes sammetslena hud och kysste blänket på läppen. Passion.



Min vilja var att få tränga in i henne, dock inte sexuellt utan bildligt. (Fast det ena leder väl slutligen till det andra.) Här slutar inledningen av scenen. Den gråa vardagen kommer in i gestalt av Advokatens hushållerska Kristin.

Kristin: – Jag klistrar, jag klistrar!

Nu barkar allt åt helvete. Den där förbannade vardagen kryper fram och nosar en i nacken.

I slutet av min och Majas del av scenen säger Agnes:

– För mig är kål motbjudande.

För Advokaten är kål billig, närande och god. Att säga att kål är motbjudande är ett hårt slag mot honom. Detta blev vändpunkten för Advokaten. Här fick jag bilden att Agnes är en häxa, alla hennes skavanker kommer fram. Det man innan älskade blir bara avsky och avsmak. Nu blev min vilja att undvika konflikt och beslutar mig för att gå ut till mina klienter som väntar ute på advokatkontoret.

I början av repetitionsarbetet spelade vi att vi skulle få problem redan i början av scenen, vilket ledde till att det är lätt att förutse hur det ska gå. Men denna lätta början som vi valde att göra, gjorde att vi hela tiden försökte undvika problemen. Vi tänkte ”lätt” in i det längsta.

De flesta repliker, även om de vid första läsningen förefaller ödestunga använde jag till att jag ville säga att jag ville tränga in i Agnes. Att jag inte kunde motstå henne. Jag tror det medföljde att scenen blev mer oförutsägbar.

Nu är det PAUS!

Akt 2, Skamsund

Nu kommer vi till Skamsund, och de älskande som är jag och Cissi. Vi är på väg till Fagervik där lyckan finns, men innan man kommer dit måste man ligga i karantän på Skamsund. Aldrig får kärleken bara vara. Alltid kommer det något mellan som förstör den eviga lyckan. Vi springer in på scen med ett stort blått silkestyg som böljar över scengolvet. Vi representerar den stora kärleken som är varje individs dröm. Det vackraste!

Förberedelsen för mig är återigen att tänka mig mitt hjärta som uppfyller hela bröstkorgen. Jag ser på Cissi och vill ha varenda del på hennes kropp. Efter att vi sprungit med tyget fram och tillbaka över golvet några gånger breder vi ut tyget och hamnar på ca 10 meters avstånd från varandra. Av lycka och kärlek läser jag följande dikt.

Hell dig, fagra vik,
där min ungdom såg sina vårar,
där jag drömde mina första rosendrömmar,
här har du mig åter,
ej ensam som då!
lundar och vikar,
himmel och hav,
hälsn henne!
Min kärlek, min brud!
Min sol, mitt liv!

Hela den dikten vill jag lyfta upp henne i mina armar högt över jorden.

Hylla kvinnan och denna vackra vik. När man är kär blir allt vackert.

Vill dyka ner i hennes mörka ögon, kyssa hennes bröst

Men som hela tiden i denna pjäs, så förbyts lyckan av motsatsen.

Vi blir infångade och strandsatta på Skamsund, i karantänsmästarens våld.

Så kort är glädjen och lyckan! (replik ur ”Ett Drömspel”).

När vi blivit infångade, öppnar ögonen och ser det fasansfulla, använde jag mig av den övningen Erik Söderblom gjorde med oss, då vi med hjälp av inre bilder förändrade rummet. Det konkreta

rummet som jag såg medan jag öppnade ögonen var publiken, men jag hade ljuset i ögonen så jag föreställde mig dom som svarta vålnader som ville äta upp mig. Som vanligt fungerade det bäst första gången. Andra gånger såg jag mer konkret vad som fanns i rummet, registrerade det endast. Detta var endast ett kort ögonblick, sen rullade scenen vidare och vi var i situation. Vi ville komma därifrån.

KAPITEL 6

Efter att ha arbetat med vad jag tror är Chekhovövningar under Ett Drömspel så ville jag diskutera mitt material med någon som var tränad i Chekhovmetoden, för att få reda på om jag var på rätt väg.

Mitt förvirrande möte med Sergej Meruskjev

Den 19 december 2004 bokade jag in ett möte med en rysk skådespelare vid namn Sergej Meruskjev. Han hade gått på GITIS i Moskva och hade där träffat en svensk flicka, de hade blivit förälskade och bodde nu i Gustavsberg i Stockholm. De väntade även tillökning i familjen. På GITIS var huvuddelen av utbildningen anknuten till Chekhov och hans övningar. Tanken med besöket var att ta reda på hur han använde sig av Chekhovövningarna i sitt arbete. Jag kom dit klockan 13.00 med buss från slussen och dem mötte mig vid hållplatsen. Med mig hade jag en filmkamera och diktafon så att jag skulle kunna visa delar av intervjun för er. Han talade dock endast ryska så hans flickvän fick agera tolk. Ibland gick han upp så mycket i varv att det var svårt för tolken att hänga med, än värre för mig. Han sprang runt i köket och skulle visa olika exempel, det blev omöjligt att hänga med i kameran och samtidigt anteckna så jag lade ner filmandet efter en stund. I början var det även svårt att hänga med då svenska och ryska teatertermer inte är densamma, men efter några timmar tror jag att jag började förstå vad han menade, innan dess blev det många missförstånd. Sergej var väl förberedd på vårt möte och jag hade innan skickat delar av mitt material så han skulle veta vad vi skulle prata om. Han började med att visa tre stycken teckningar han gjort för att jag enklare skulle förstå hur han arbetar och vad Chekhovs övningar gick ut på och vad man tränar. Jag vet inte ännu om jag fattar, men jag ska försöka förklara vad han menar. Dom är i alla fall mycket fina. Jag vet inte om mötet med honom gjorde mig klarare om vad Chekhovövningar är till för och vad de innebär, snarare blev allt mer mystifierat och lite skumt, men har man praktiskt tränat dom så förstår man ju bättre. Vi talade ju bara teoretiskt om vad det innebar.

Kommentarer till teckningarna.

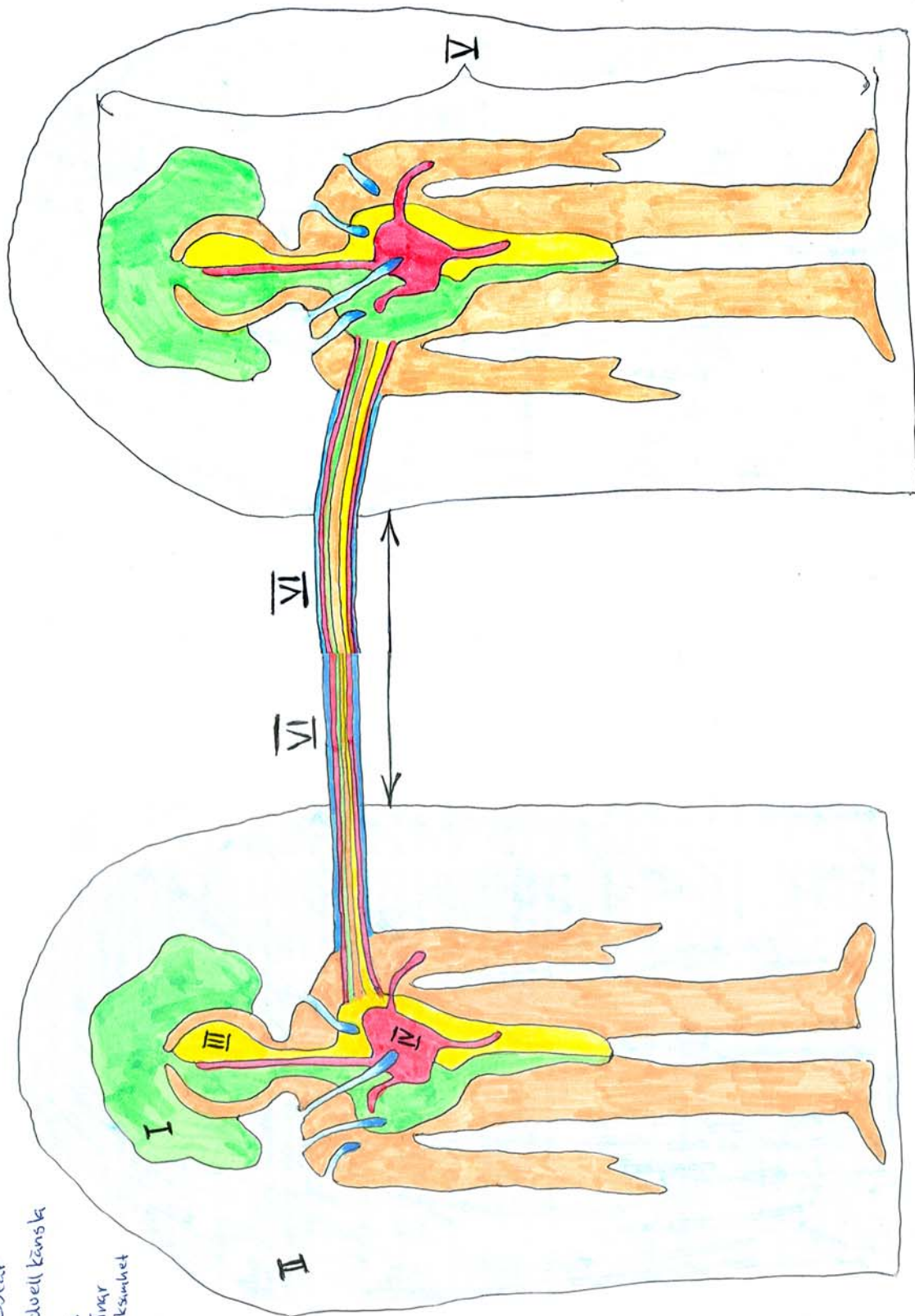
Bild 1 – Skådespelaren och hans fyra olika delar, vilka var och en ska tränas för sig. Man ska kunna hantera varje enskild del. Om man bara arbetar med en del finns ingenting. Tillsammans skapar dem en helhet.

Grön: Tankar och bilder. Blå: Atmosfären. Gul: Individuell känsla. Rosa: Vilja (önskningar, uppmärksamhet).

Bild 2 – Rollen/karaktären. Om man har alla delar blir man rollen, det som publiken ser.

I navelsträngen mellan skådespelaren och karaktären vandrar känslor och tankar.

Grön - Tankar och bilder
 Blå - Åtneslar
 Gul - Inljuduell känsla
 Rosa - Vilja
 Cönskninar
 Uppmärksamhet



Nedanstående bild förstår jag inte riktigt heller, men även den tycker jag är fin, så därför får den också vara med.



Hur arbetar jag med den föreställda kroppen ?

(Med den frågan menar jag typ som när jag gjorde observationer på Malmös gator för att hitta en kropp till den äldre officeren).

Sergej:

Detta är ett hemarbete som man inte gör på repetitionstid. Jag ska till exempel spela Hamlet. Jag har läst manuset några gånger, har gjort den vanliga analysen. Nu sätter man sig ner och väntar exempelvis på en stol. Väntar på att Hamlet skall komma till en. I huvudet. Ger honom uppmärksamhet genom att ställa frågor.

Exempelvis vem är du?

Hur rör du dig?

Vad gör du i den och den situationen?

Hur förhåller du dig till dom andra konkret?

Hur föddes du?

Vad väger du?

Man ska förbereda sig på att han inte genast svarar. Svaret kanske kommer då du en dag repeterar, helt plötsligt. Man ska inte tvinga fram resultat. Det kan ta flera dagar innan han svarar. Då får man bara vänta. På tredje dagen kanske man ser ett finger mot pannan.

Pär: Kan en rörelse som Hamlet har vara att sätta fingret mot pannan någon gång under föreställningen i en viss situation?

Sergej: Nej, då ska man gå vidare och fråga sig om det verkligen är Hamlets finger, det kanske är Hamlets pappa som vill säga dig något. Det gäller att ha tålmod. Man ska inte själv tänka ut ett beteende som man kan ge karaktären. Låt det komma från det undermedvetna. Det viktiga är att aktivt vänta och ställa frågor.

Sergejs kritik till mitt arbete under ”Ett drömspel”. (Utifrån min beskrivning gav han följande kommentarer)

Sergej tycker att jag arbetade för snabbt med min äldre Officer i Drömspelet. Som jag skrivit tidigare så iakttog jag en gammal man på stan i Malmö. Observerade hans rörelser och gjorde dem till mina. Enligt Sergej nosade jag bara lite på ytan. Han menar att jag skulle sitta ner och minnas de minsta detaljer som gubben gjorde. Bara sitta och minnas, först då kommer man ihåg kroppen. Det är där Chekhovarbetet börjar. Man måste komma ihåg mer och mer. Ställa frågor till honom i huvudet. Sen ska man sakta börja röra sig som gubben. Stoppa aldrig dig själv – gå längre. Gör saker hemma i den kroppen. Diska, bädda sängen, borsta tänderna som gubben skulle ha gjort. Lagg märke till när du förlorar honom och när han kommer tillbaka. Detta kallas att arbeta med den föreställda kroppen.

Pärs kommentar:

Detta tycker jag låter flummigt, det är klart att man ska arbeta sakta men jag ställer mig ju självklart frågan – Vem är det egentligen som svarar i mitt huvud. Det kan ju inte vara gubben som talar till mig. Alltså han som jag observerade på stan, utan det blir ju någon fantasifigur, som jag själv hittar på. Det är ju i ju för sig inte fel att använda det som metod, om man tycker att det fungerar och man finner det underhållande för sig själv. Om skådespelaren tycker det är intressant så är det intressant.

Det låter mycket som observationerna vi gjorde i ettan under grundkursen. Då gick vi ut på stan och observerade exempelvis en kvinna på ett fik. Då skulle vi skriva upp exakt hur hon drack sitt kaffe, hur hon rörde med skeden, hur hon höll i kaffekoppen. Det gick ju aldrig att göra exakt som hon. Man kom ju inte ihåg allt. Men vi insåg ju då att man kan dricka kaffe på en mängd olika sätt. Det är ju jävligt intressant, användbart och underhållande. Men enligt Chekhov ska man alltså gå ännu längre. Sitta och vänta på att den man observerat ska komma till en i huvudet och förhoppningsvis ge en svar på de frågor man ställer.

Hur har jag undersökt metoden att ”vänta” på svar

Jag har faktiskt provat att arbeta lite på det viset under mitt ”Egna projekt” som man har under fjärde året. Jag gjorde Gogols novell ”Näsan” med hjälp av grönsaker. Jag arbetade på det viset att grönsakerna fick symboliserade alla karaktärerna i pjäsen, lite som dockteater. Men ibland släppte jag att använda grönsakerna som dockor och ”klev själv in” i grönsakerna.

För att kunna ”kliva in” i grönsakerna observerade jag deras form, hur de rörde sig när man skakade på dom, hur de luktade, lät när man tog på dom för att kunna få in dom i kroppen. Den föreställda kroppen. Exempelvis så finns en karaktär i föreställningen som är en annonsmottagare. Till den karaktären valde jag en purjolök med långa blad som var något vissnade och slappa.

När man skakade på den så svängde bladen omkring. Purjolöken verkade yvig i sina rörelser, lite obstinat. När jag arbetade med purjolökskaraktären så svängde jag mycket med underarmarna och handlederna var ledlösa, gick sina egna vägar. Bäckenet var det ställe där rörelserna kom ifrån. Jag försökte öppna alla ledpartier så de skakade. Jag prövade att sätta purjolöken på en stol framför mig och bara titta på den. Kände mig lite dum men jag arbetade ensam så ingen såg mig. Jag ställde frågor som:

– Hur talar du?, Vem är du?

I ärlighetens namn så fick jag inget svar, jag var väl lite otålig, kanske skulle ha väntat lite längre. Jag prövade inte mer än i 10 minuter. Istället gick jag ut på stan ett tag för att köpa lunch. Då prövade jag att röra mig som purjolöken, på det ledlösa sättet. Då upptäckte jag att man inte kan gå så fort, det blir en något ryckig gång. Jag slutade ganska fort för man vill ju inte väcka för mycket uppmärksamhet på stan. Tillbaka i replokalen stod jag länge och rörde mig ledlöst för att hitta rösten.

Jag började med att mmmmma, eftersom nacken också var ledlös så kändes det som centrumet för rösten låg i halsen. Rösten blev lite som en operasångerska med något spända halsmuskler, tungan åkte bak i munnen. Jag tror att man ska försöka att vara tålmodig och sitta ner och fantisera om sina karaktärer. För att öva upp den förmågan är det nog bra att göra sådana övningar som vi gjorde med Erik Söderblom. De övningarna övar ju upp fantasin och man går längre och längre med dom. Om man tycker att det är tråkigt så kan man ju gå omkring. När man arbetar med en roll går man ju hela tiden och funderar på vem han eller hon är. När man handlar, diskar och städar. Omedvetet så ställer man ju hela tiden frågor och funderar hur karaktären beter sig i olika situationer. Man försöker komma på flera olika förslag att pröva sig fram på. Chekhov kanske menar att man ska göra det mer medvetet, samt att inte bestämma sig för fort.

Intervjun fortsätter

Pär: - Kan du ge fler exempel på den föreställda kroppen?

Sergej: Man kan exempelvis ställa frågor till karaktären som – Var ligger ditt centrum?

Om man ska spela Pancha i Don Quijote, så kanske hans centrum ligger under rumpan, då ska man gå runt så hemma. Panchas livskraft, tankar och bilder kommer från under rumpan. Om man gör Don Quijote så kanske han hänger som en marionett med en tråd i huvudet som marionettskötaren håller i. Centrumet kan vara hårt och av roterande glas. Man ska sen jobba med det hemma, det kommer efter ett tag. När man väl repeterar ska man inte tänka på att pröva det på golvet. Då ska man bara vara i situation, vara med sin medspelare. Om man har ställt de rätta frågorna och arbetat hemma ska det sen automatiskt komma av sig självt. Ha tålmod. Kommer det inte så kommer det inte. Arbeta sakta men säkert.

Pärs kommentar

Hittills under utbildningen har jag hittat en rörelse, handling eller bild som jag vill pröva. Jag har kommit på den hemma och sen prövar jag den. Oftast fungerar den inte på en gång, men man har en känsla av att den skulle kunna fungera här i scenen. Ibland får man tvinga in den.

Jag är medveten om att det kommer att kännas konstruerat i början, men jag ger mig inte. Till slut är den där utan att jag behöver tänka på den. Jag vet inte om jag nånsin vågar vänta och se om den kommer av sig självt. Tänk om den aldrig kommer, då har jag ju aldrig prövat den praktiskt på golvet. Har jag inte prövat den så vet jag inte om det skulle fungera. Då blir man lite sne om man inte skulle ha prövat den. Självklart ska man när man repar alltid vara i situation, i min metod så kanske jag inte alltid är det eftersom jag ibland kanske är mer fokuserad på att pröva den bild, handling jag tänkt ut. Fast jag tror att det fungerar bra som jag arbetar nu. Men man ska aldrig nöja sig. Ska bli kul att se hur nästa rollarbete blir, om jag vågar prova denna nya metod.

Pär – Jag har ju arbetat med bilder såsom att tänka mig att mina öron är som parabolantenner och att ögonen skjuter ut 20 meter. Är det bra bilder att använda.

Sergej – När du använder dig av dessa bilder så ägnar du dig inte åt objektet.

Du skulle ha ägnat dig mer åt Victoria. Du skulle kunna ha haft en dialog med henne i huvudet. Fått bilden att hon kanske är med en annan just nu, vad hade den bilden gett? Eller att hon just nu byter om.

Pärs kommentar

Jag kände ju själv att parabolbilden och ögonen inte fungerade efter ett tag. Att de tidigt hade spelat ut en roll. Men jag tror att de bilderna gav mig tydliga riktningar i början av repetitionsarbetet. Det hade varit jävligt intressant om jag fått bilden att hon var med en annan. Det hade blivit något helt annat då.

Hur använder du dig av bilder?

Pär – Kan du ge ett konkret exempel på hur du använder dig av bilder i ett rollarbete. Vilken typ av svar har du fått när du ställt frågor till din karaktär?

Sergej - När jag var 23 år så spelade jag en desertör under andra världskriget. Jag arbetade så att jag satt hemma och ställde frågor till min karaktär. Det tog flera dagar. Men jag väntade tålmodigt. Till slut fick jag svaret att centrumet låg i bröstet. En halvmeter framför bröstet fanns ett svart hett föremål med taggar. Jag arbetade mycket med den bilden hemma. Som du ser är jag ganska så kort men många sa att jag såg så lång ut när jag spelade. Den bilden gav mig en otrolig kraft och jag växte på höjden.

När man sitter hemma och får svar och bilder då kan man se de på två olika sätt.

Ett är bedömande, det här var intressant. Går sen vidare. Det andra är aktivt, stannar upp vid en viss bild. Ställer just den bilden några frågor och väntar aktivt på att han ska svara. Specificerar exakt vad man ser. Det kan vara ett träd som kommer till en. Då ska man se hur barken är, vilken färg, lukt har löven mm.

Atmosfären

Pär – Vad innebär atmosfären för skådespelaren som du har ritat på dina teckningar?

Sergej – Atmosfären finns oberoende av skådespelaren. Det är viktigt att se vad det är för atmosfär i en föreställning. Exempelvis. Det finns ett övergivet slott. In på slottet kommer en grupp unga livliga turister. De befinner sig i en festatmosfär. Vad händer när de två atmosfärerna möts, krockar med varandra. Vilken atmosfär vinner kampen. Ett annat exempel är Fröken Julie. Där är det midsommaratmosfär. Den är bara en gång om året och alla väntar på den. Vad är det exakt som

skapar midsommaratmosfären? Man ska också ta hänsyn till att atmosfären ändras under dagens gång. Påtagligt. Atmosfären har en egen vilja, ett eget liv, den påverkar mig som skådespelare. Ska man följa med atmosfären eller kämpa emot den. När man läser en pjäs ska man hitta den konkreta situationen. Tid på dygnet, vilket land, gata, väder. För att hitta den rätta atmosfären gäller det också att sätta sig ner och ställa frågor. Börja enkelt. Tid på dygnet, plats. Om det är kväll. Vad för en kväll, varm, blåser det eller är det vindstilla. Hur länge sen var det som det regnade. Specificera. Du sitter hemma, känner hur atmosfären tar form. Tänker och tänker. Gör enkla handlingar i den här atmosfären. Hur påverkar den ditt sätt att röra på dig. Är det fint väder, blir du lycklig då eller har din tjej gjort slut, så att det påverkar dig mer. Sätt aldrig stopp – gå längre! Kom tidigare till repetitionslokalen, sitt i rummet. Känn in.

Pärs kommentar

På skolan tror jag inte vi pratar så mycket om Chekhovs begrepp atmosfären. Vi använder nog mer ordet omständighet. Vi arbetar mer konkret med omständigheten. Efter det som man konkret och objektivt kan uttyda av manuset. Enligt Chekhov ska man ställa frågor och få svar av något som kommer till en. Man ska inte tänka ut det innan utan det ska komma av sig själv. Jag undrar verkligen vem det egentligen är som ger svaren. Hur ser den personen ut?

Psykologiska gesten

Pär – Vad innebär den psykologiska gesten? När jag spelade fadern i Drömspelet så visade jag Modern ömhet innan vi gick in på scen, men när vi spelade så misshandlade jag henne. Är det en psykologisk gest?

Sergej - Det är en typ av en psykologisk gest. Gesten ska vara något som väcker viljan. Helst ska hela kroppen röra sig, så man känner gestens kärna. Den ska vara nödvändig för din roll. Gör den om och om igen tills den är förankrad.

Gesten är en känsla och målet är att på scen ska man kunna hitta den i vilken situation som helst. Det är målet. En sån gest är också något som bara ska komma till dig när du sitter och ställer frågor. (Här visar han en mängd olika abstrakta typer av gester, de påminner också om skolans övningar med "svart och vitt". I den övningen arbetar man i par och står mitt emot varandra. Den ena gör en abstrakt gest, till exempel hela kroppen uppsträckt mot taket, den andre ska sedan göra motsatsen till den gesten. Till exempel en hopdragelse. Målet med övningen är att ge varandra starka förslag hur abstrakt gesten än är. Att stå för de val man gör. Man ska inte tänka ut innan vilken gest man ska göra utan man ska svara direkt på den andre.)

Slut på intervjun.

KAPITEL 7

Texter om och av Michael Chekhov

Nu när jag har träffat Sergej och han fått berätta om sin syn på Chekhov tycker jag det passar att sätta in lite texter om vad andra har skrivit om Chekhov samt lite om vad han själv skrivit i sina böcker om sin metod. Det kan bli en del upprepningar men det tror jag bara är nyttigt då det vid en första läsning kan vara svårt att begripa tankesättet.

Om Michael Chekhov

Michael Chekhov föddes 1891 och var brorson till Anton Chekhov och blev en av Stanislavskis elever och efter att ha arbetat med honom sökte han sig utomlands och utvecklade en egen pedagogik framförallt i USA, men också i Baltikum och England.

Om Chekhovs läromästare Stanislavskij belyste vikten av den fysiska handlingen så lade Chekhov vikten mer på instruktionen ”föreställ dig att...”.

Hans tilltro till skådespelarens föreställningsförmåga och bildskapande var stor och han krävde att den skulle fungera annars var man inte begåvad nog för yrket. Trots att Chekhov i huvudsak är mentalt orienterad var han emot användningen av personliga minnen. Om en elev talade om det personliga minnets roll påpekade Chekhov att den skapande fantasin är pålitligare. Han menar att det personliga emotionella minnet som Methodskådespelare använder sig utav drar skådespelarens uppmärksamhet till det privata planet. Tillexempel om jag/Pär ska gråta i en scen så börjar jag tänka på hur jag kände det när min morfar dog. Man ska inte använda sig av sitt privata liv, vanor och beteenden i sin sceniska gestaltning. Chekhov hänvisar till ”det kreativa jaget” eller ”det högre jaget”. I dessa element finner man nya rörelser och röster som man utvecklar i samband med begreppet ”atmosfär”. Chekhov tillämpar en teknik som påminner om visualiseringar för ett mål. Man ska för sitt inre se den förändring man vill åstadkomma med sina ord och handlingar. Här kan vi göra en liknelse till ett uttryck som är vanligt i sportsammanhang i dag, nämligen mental träning. Om Kajsa Bergqvist ska hoppa höjdhopp och ribban ligger på över två meter så ska hon exempelvis i sitt inre se hur hon klarar hoppet, hur hon sedan står överst på prispallen och känner guldmedaljen mot bröstet. Om jag/Pär ska spela Romeo så ska jag för mitt inre se hur jag håller Julia i mina armar, känner lukten från hennes hår mm.mm. Ett annat exempel är att Chekhov misstrodde uppmaningen att ”spänna av”. Det föder bara ett sökande efter spänningar i kroppen. Man koncentrerar sig mer på att spänna av än på situationen i scenen. I stället uppmanade Chekhov sina elever att arbeta med ”en känsla av lätthet”. Man finner bilder som skapar förlösanden. Positiva bilder. Han talar om två olika personligheter, ett delat medvetande som det sista och högsta stadiet i den skapande processen. I detta delade medvetande eller då man använder sig av sitt ”högre jag” betar sig kroppen annorlunda

än i sin vardag. Den är fri att bete sig hur den vill. Man kommer osökt att tänka på Chekhovs andliga intressen. Han var en övertygad antroposof och intresserad av hinduismen. Han tror alltså på en objektiv existerande fantasivärld. I alla Chekhovs förklaringar anar man hans egna starka föreställningsförmåga och kanske också spår av sin mentala sjukdom. Om Stanislavskij förespråkar logik och konsekvens så säger Chekhov att vi inte ska leta efter orsaker: "In our art we don't have to have reasons".¹

Förord till den psykologiska gesten

Jag kommer nu att beskriva vad den psykologiska gesten innebär. Jag har hämtat resonemanget från Chekhovs bok "On the technique of acting".

Jag vill påpeka att i boken är texten skriven på engelska så jag har gjort en fri översättning. Jag har inte översatt ordagrant utan mitt mål är att försöka sammanfatta det han skrivit så det blir förståeligt. Översättningen börjar nedan och pågår till och med sid. 56. Översättningen är med kursiv stil.

Vad är den Psykologiska Gesten?

I det mänskliga språket när vi läser en text så kan man sammanfatta den med en mening, teoretiskt och intellektuellt, det ger inte mycket för skådespelaren att arbeta med. Man måste även kunna göra det praktiskt. Att förkroppsliga sammanfattningen. Den ska inte bara vara centrerad till hjärnan utan också i hela skådespelarens kropp. Chekhov kritiserar ofta skådespelare för att de inte spelar med hela kroppen, det innebär inte att man ska ha stora kroppsörelser typ som kroppsspråket i Sydeuropa utan att viljan ska finnas i hela kroppen. Genom gestens kvalitet får man reda på mer om pjäsen och karaktärerna än vad forskare någonsin skulle klara av. Gesten måste vara stark, klar och enkel. Initialt är det en övning för att väcka vår vilja och för att förbereda oss för kreativt arbete. Den får inte göras halvhjärtad. Den måste vara ihopkopplad med vår aktion. Utan viljan inkopplad är den till ingen nytta. Den psykologiska gesten har ingenting att göra med och kan inte användas som en fysisk handling på repetition eller i en föreställning. Alltså, en gest kan användas på scen men inte en psykologisk gest.

¹ Sammanfattningen om Chekhov utgår från en stencil av Kent Sjöström "Om Chekhov".

Vad är och hur kan den användas

Ta en pjäs, helst någon du inte kan så mycket om. Läs den flera gånger, föreställ dig sen den för ditt inre, utan att ha valt någon roll till dig själv. Fortsätt föreställ dig den tills karaktärerna börjar visa sig och händelser spelas upp framför dina ögon. Du får en egen föreställning av pjäsen uppspelad i ditt inre. Medan du gör det, rikta din uppmärksamhet på moment som för någon anledning blir betydande och starka för dig. Koncentrera dig på karaktärerna som dyker upp i de moment du valt. Välj en karaktär och be den att spela upp något för dig i din fantasi och observera spelet noggrant. Samtidigt som du gör det, försök att se VAD karaktärens mål är, VAD är hans önskan och begär? Så fort du börjar förstå VAD karaktären gör, försök att finna den mest enkla psykologiska gesten för det. Gör det fysiskt samtidigt som du ser den i ditt inre. Öva gesten i sin enkelhet och uttrycksfullhet genom att träna den. Fråga aldrig karaktären vad dennes psykologiska gest är. Det är meningslöst. Karaktären får bara agera inom pjäsens ramar. Om du till exempel i ditt inre ser att ridån går upp och där sitter Hamlet orörlig i kungsalen, så kan Hamlets psykologiska gest vara en stor, långsam, tung rörelse som börjar med att båda armarna och händerna är uppsträckta mot himlen och sen går ner mot jorden. Du kanske tycker att denna gest passar Hamlets mörka pressade sinne i den tidpunkten av hans liv. Det är denna gest du måste göra samtidigt som du ser bilden av Hamlet i kungsalen för ditt inre. Försök sen att agera och prata som Hamlet med den psykologiska gesten i ditt medvetande, utan att göra den praktiskt. Gör gesten och spela växelvis tills det blir uppenbart för dig att bakom varje situation eller handling i skådespelet finns en enkel och uttrycksfull psykologisk gest som blir essensen i ditt spel. Om man ska spela Falstaff så kanske han har stora yviga kraftfulla gester i sitt spel, då kan den psykologiska gesten som inspirerar skådespelaren vara en liten sammandragning som när man försiktigt knagglar ihop ett papper. Ta andra händelser och moment i dina inre föreställningar och studera dem på samma sätt. Den psykologiska gesten framträder framför ditt inre öga och efter att den blivit praktiserad så kommer den alltid att finnas med som inspirationskälla när du spelar. När du tränar den psykologiska gesten så använd dig av olika kvaliteter av rörelser som kommer att göra träningen mer rolig och behagfull.

Den psykologiska gesten ihopkopplad till text

Övning, steg 1

När man arbetar med en roll finner kanske också skådespelaren att det är nödvändigt att använda sig av den psykologiska gesten när man jobbar med texten. Nu ska vi få ett exempel på hur det kan gå till. Till exempel kan vi ta följande text som Horatio har till vålnaden i Hamlet. (Texten har jag hämtat från Björn Collinders översättning av Shakespeares Hamlet)

(Vålnaden in)

HORATIO

Jag går emot den trotsigt. Irrsyn stanna!

Om du har läte eller människoröst,

tala till mig!

Ifall det finnes någonting gott att göra

som länder dig till hugnad, mig till fromma,

tala till mig!

Om du har vetskap om en landsolycka

som man kan undgå, om den röjs i tid,

o, tala!

Har du på din tid gömt i jordens kved

roffade skatter, ty för sådant sägs det

att andar ofta vandrar efter döden,

(tuppen gal)

så säg det, stanna! Hejda den, Marcellus!

Skådespelarens inre bild kanske är att Horatio befinner sig i ett extremt tillstånd av upphetsning som driver honom genom hela textpartiet. Det finns många möjligheter och nyanser i denna text men först måste skådespelaren hitta huvudlinjen i texten. Lyssna till din inre bild på hur Horatios repliker låter och sök intuitivt möjliga psykologiska gester som kan vara gömda bakom dom. Hoppa över de fina nyanserna och sök dig till den karaktäristiska gesten. Låt oss anta att gesten är ett skarpt utfall med kroppen och att i slutet av rörelsen så är den högra armen och handen riktad mot vålnaden. Att fixera den okända vålnaden kan vara begäret/viljan. Det är svaret på VAD gestens vilja är. HUR man ska göra den kan vara kvaliteten, ett kommenderande.

Efter att skådespelaren börjat praktisera den psykologiska gesten, kommer karaktärens vilja att uppenbara sig för honom medan han säger replikerna och de blir färgstarka och nyanserade. Viljan sitter i kroppen. Faran med att använda texten så att den bara berättar sitt innehåll och ingenting annat gör att texten förminskas. Det är HUR man gör den som är det konstnärliga arbetet. VAD texten vill förmedla kommer aldrig att försvinna eftersom skådespelaren förstår vad dramatikern vill säga med texten. HURet kommer att segra stort om skådespelaren bygger den på den psykologiska gestens grund med alla dess kvaliteter. Skådespelaren övar sina gester så länge som det behövs för att trigga igång det inre livet, sätta igång den inre viljan. Den psykologiska gesten blir den första råskissen för den framtida rollen.

Steg 2

Efter att ha fullföljt detta förberedande steg, finner skådespelaren några karaktäristiska huvudrepliker i texten och uttalar dem medan han gör den psykologiska gesten. I vårt exempel delar

han upp texten, skiljer länkarna från kedjan och varje länk blir ett kraftfullt utropstecken. Varje understruket ord nedan är ett exempel på vad skådespelaren valt till huvudreplik. Varje huvudreplik kan få sin egna psykologiska gest.

(Vålnaden in)

HORATIO

Jag går emot den trotsigt. Irrsyn stanna!

Om du har läte eller människoröst,

tala till mig!

Ifall det finnes någonting gott att göra

som länder dig till hugnad, mig till fromma,

tala till mig!

Om du har vetskap om en landsolycka

som man kan undgå, om den röjs i tid,

o, tala!

Har du på din tid gömt i jordens kved

roffade skatter, ty för sådant sägs det

att andar ofta vandrar efter döden,

(tuppen gal)

så säg det, stanna! Hejda den, Marcellus!

Genom att göra detta blir orden mer och mer i harmoni med den psykologiska gesten som är VAD och HUR.

Övning steg 3

Det bästa sättet att repetera orden skiljda från Horatios text är att först göra gesten utan ord, sen gest och ord tillsammans, slutligen ordet utan den psykologiska gesten. Styrkan och kvaliteterna av gesten fylls i ordet och blir förståeligt.

Övning steg 4

Varje huvudord måste ha sin egna nyans, sitt egna utropstecken. Skådespelarens inre bild av Horatio kanske avslöjar att det till en början finns en upphetsning i texten men i slutet av den vill han bli lämnad ifred. Det kan vara det första steget till att komma ifrån grund gesten då han fixerade höger arm och hand mot vålnaden. Den gesten kan förvandlas till sju olika delgester.

Här följer några exempel på hur den psykologiska gesten kan se ut. Den första kan vara en bild som är långsam, säker, stark med en oböjlig vilja och en vilja fylld med hat och äckel. Den första gesten till den första huvudrepliken skulle kunna se ut som på Teckning 1:

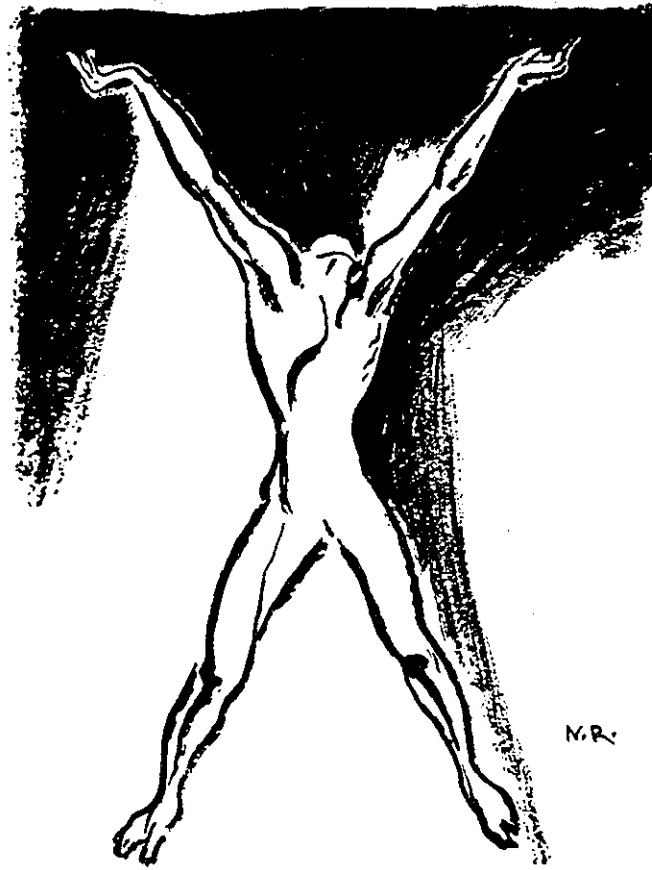


DRAWING 1

Den är stark och välformad. När du gjort den ett flertal gånger förstärker och förlänger den din vilja. Riktningen på kroppen och dess slutgiltiga position med huvudet böjt kallar fram ett tydligt begär att dominera och förtrycka. Kvaliteten som fyller hela kroppen lockar fram din känsla av hat och äckel. Genom gesten penetrerar och stimulerar du djupet av din rolls psykologi.

Teckning 2

Nu kanske du ser karaktären som aggressiv, kanske till och med fanatisk med en glödhet vilja. Rollen är motaglig för energier ovanifrån, den är fylld av mystiska kvaliteter men samtidigt står den på stadig grund och får krafter från jordens kärna. Den inhämtar kraft från två olika håll.



DRAWING 2

Teckning 3

Den är helt innesluten och vill inte komma i kontakt med varken världen ovan eller under, den är inte nödvändigtvis svag. Viljan att få vara ensam kan vara mycket stark. Den njuter av sin ensamhet. Kom ihåg att tempot betyder mycket när du utför gesterna. Alla går igenom livet i olika tempon, ta vara på det.



DRAWING 3

Teckning 4

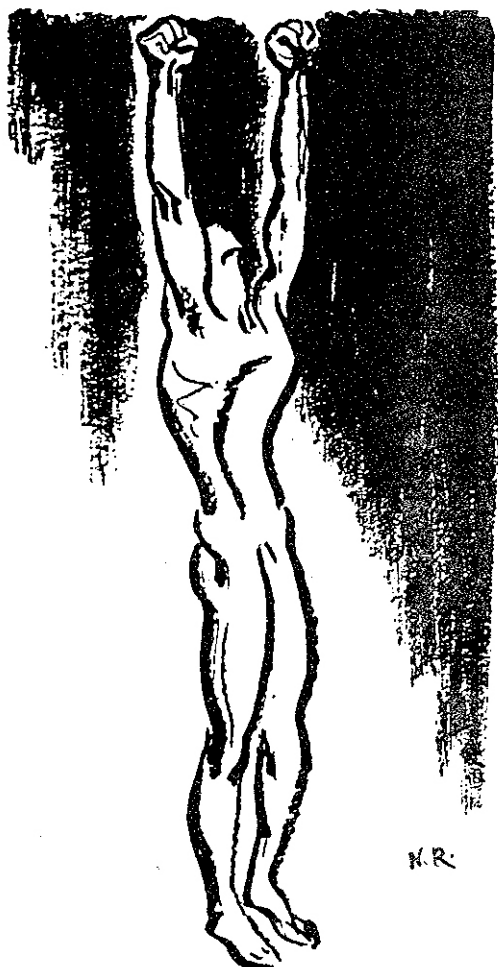
Föreställ dig att karaktären hör ihop med det jordiska livet. Den har ingen sympati för någon eller något. Misstroende och skuld fyller hela det inre livet och den förnekar ett uppriktigt sätt att leva på. Det är en självcentrerad och samtidigt aggressiv typ.



DRAWING 4

Teckning 5

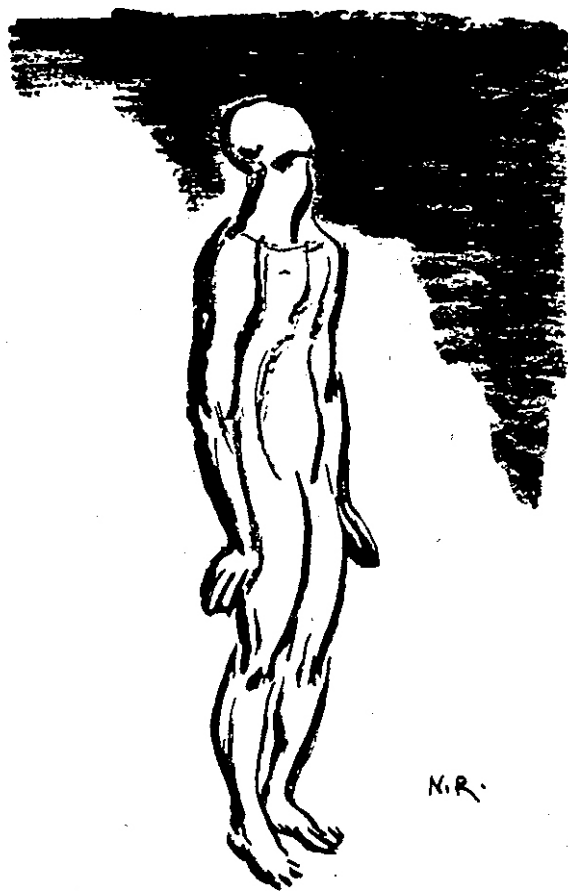
Styrkan i denna karaktär är protesterandet och den negativa viljan. Kvaliteten kanske ser ut som om den är lidande med nyansen av ånger. En stor svaghet är grunden för gesten.



DRAWING 5

Teckning 6

Din karaktär är här återigen svag och oförmögen att kämpa för sitt liv.



DRAWING 6

Teckning 7

Den psykologiska gesten av att lugnt stänga sig själv.

Lägg till orden: - "Jag vill bli lämnad ensam".

Repetera både gesten och meningen ihop så att kvaliteten av viljan att bli lämnad ensam blir ett stillsamt uttryck som även märks i rösten.



DRAWING 7

Dessa gester upprepar man och sen lägger man in dem vid huvudorden som man valt ut.

En ny gest vid varje ny huvudmening. Var noga med att lyssna till ordens harmoni och nyans tillsammans med de nya kvaliteterna av de nya gesterna.

Övning steg 5

I början av Horatios text har du som jag skrev i början en gest att du gör ett skarpt utfall med kroppen, att i slutet av rörelsen är den högra armen och handen riktad mot vålnaden. När du nu har tränat de andra psykologiska gesterna så kommer de påverka din första grundgest för scenen.

Positionen för hela din kropp kommer i början vara med viljan att fixera vålnaden, men under tiden du spelar kommer du förlora mer och mer av din värdighet, du blir aggressiv, förlorar din riktning till vålnaden, du kanske även känner dig förolämpad.

Dessa olika moment faller på plats organiskt med hjälp av de sju psykologiska gesterna.²

² Fri översättning ur boken "On the technique of acting" av Chekhov

Pärs reflektion över texten

Detta med att gestalta texten med att förstärka och överdriva rörelser är något vi även fått göra på skolan både under scenframställningen och under röstlektionerna.

Under grundkursen i ettan arbetade vi med "Ett dockhem" av Ibsen. En övning vi gjorde var att vi utan ord skulle dansa och röra oss genom scenerna. Jag tycker personligen att texten blir mer förankrad i kroppen om man gör en sådan övning då och då. Framförallt är det ett bra sätt att göra sig fri och öppen på, så man inte bara traskar runt i sina vanliga spår. Jag tycker att detta är ett gott komplement till att arbeta med text. Alltid finner man något. Vi gjorde också den övning jag nämnt innan som jag kallar "svart eller vitt". Dessvärre anses det nog flummigt att arbeta på det viset. Det är något man gör i ettan, sen är det förbi. Jag ska sträva efter att få arbeta så när jag kommer ut i arbetslivet. Chekhov nämner också hur man stegvis delar upp texten i huvudord och knyter en psykologisk gest till varje enskilt ord. Det påminner om hur vi på Kents målbildsträning delade upp varje moment i en ny målbild. Jag har skrivit mer ingående om det blocket senare i mitt arbete. Även under rösten, när vi arbetat med dikter så har vi fått röra oss som orden i texten. Vi förkroppsligar texten, så den finns i oss och inte bara i vår hjärna.

Om Chekhovmetoden

Michael Chekhov utvecklade sin metod på Moscow artists theatre. Vad som främst karakteriserar hans arbete är att föra ihop idéer av Stanislavskis system med Rudolf Steiners idéer om konst. Den centrala frågan för Chekhov som även är ledstjärnan i hans sökande av metod var: Hur når skådespelaren en nivå av konstnärlig inspiration. Är det en fråga om slump eller finns det vägar och möjligheter som medvetet leder oss dit och kan man metodiskt lära sig det.

Chekhov fann källan i omvandlingen av tänkandet. Han insåg, som många innan redan gjort att den vardagliga medvetenheten inte var till någon hjälp i den kreativa processen. Han beskrev den analytiska och intellektuella resonemanget som en mördare. Hjälp skulle man inte få av att tänka utan hellre genom att transformera det till ett imaginärt tänkande. Efter att ha bemästrat de olika grundövningarna och förhöjningen av koncentrationens kraft blir studenten mer medveten i sina iakttagelser och de får möjlighet att se sina inre bilder och de lär sig att transformera dem. Eleven är sen öppen för att kunna skönja sin rollfigur för sina ögon. Efter en tid är rollfiguren ingjuten i skådespelarens fantasi, den lever sitt egna liv och börjar konversera med skådespelaren.

(Ex. om man spelar Malvolio i 13-dagsafton så ska man fråga sig) - Visa mig Malvolio hur du öppnar grinden till trädgården, hur du snyter dig?".

Chekhovs uppmaning är inte något nytt. Det var och är för många skådespelare det inre seendet som är början i ett rollarbete. Även Goethe, Pirandello, Dickens och många andra författare ser sina

dramatiska hjältar uppträda framför sina ögon och de pratar med sina karaktärer innan de skriver ner vad de sett och hört. Denna teknik ligger långt ifrån den psykologiska tolkningen.

Skådespelaren ser hur sin karaktär gör och kan omvandla denna inre bild till ett yttre uttryck.

Ett nytt hinder dyker ofta upp vid den här punkten av elevens process, som Chekhov beskriver med Hamlets ord: O, detta det alldeles för fasta människoköttet ska drunkna.

Det är ofta skådespelarens kropp som inte är tillräckligt genomskinligt för att låta den inre bilden komma fram av sig själv. För att komma över detta hinder har Chekhov utvecklat sina psykofysiska övningar. Dessa övningar tränar den fina överensstämmelsen mellan kropp och själ, man når en balans mellan tanke, känsla och vilja. Chekhov beskriver ofta sin metod för sina elever med följande ord: Koncentration – Föreställningsförmåga - Inkarnation³

³ Fri översättning ur Michael Tschekow Studio Berlins hemsida www.mtsb.de/

KAPITEL 8

Avslutning och reflektion

I början av mitt arbete skrev jag om två block i trean som jag fann mycket lärorika och intressanta. Den ena var Henrys Chekhovövningar, nu följer Kent Sjöströms målbildsträning. Kents träning berör mycket det som även Chekhov talar om, nämligen att visualisera sina mål.

Kents målbildsträning

Kents målbildsträning handlar till stor del om att hitta positiva målbilder. Bilder som vi går igång på som gör att vi får viljor som är stimulerande att driva. Ett exempel är Lady Macbeth. Hennes vilja är att få makt, men att gå runt på scen och tänka att man vill ha makt ger inte mycket. Tänk istället att man vill känna kungakronans guld och tyngd mot huvudet, se hur folk knäböjer framför en, se framför sig hur man ger en order och genast blir den utförd. Det är det sinnliga, lukten, smaken, hörseln, synen och känslan som gör att man går igång.

I vårt 6:e rollarbete då jag bland annat spelade Körledaren i "Antigone" använde jag mig just av Lady Macbeths vilja. Körledarens vilja var att få makten i riket. På scenen hade vi en kungatron och hela tiden tänkte jag på hur det skulle vara att få sitta just på den tronen, hur skulle den kännas mot min rumpa, hur skulle världen se ut när jag såg på den därifrån. Samtidigt sprang Kreon runt på scen med kungakronan på huvudet. Jag fantiserade hela tiden om hur den skulle kännas på mitt huvud. Jag var som besatt av dessa tankar. Jag tror det underlättade för min positiva målbild att kronan och tronen fanns i rummet konkret, på så sätt var grundviljan alltid närvarande.

Om jag skulle tappa den någon gång så var det bara att se på föremålet och fantisera om hur det skulle kännas. Under hela föreställningen försökte Körledaren styra de andra så att han slutligen skulle få makten, vilket han också tillslut fick. Denna roll var den roligaste jag någonsin spelat och mycket tack vare det som Kent lärt oss. Under målbildsträningen övade vi också på att sätta bilder på våra viljor i varje enskild replik. Om jag exempelvis ska säga till någon att:

– Gå härifrån!

Så kunde jag formulera min målbild antingen genom att jag ville se att personen går ut från rummet konkret, så att jag får vara själv och dricka min öl, känna humle smaken i gommen och hur vätskan rinner ner i min kropp. Eller att säga repliken: Gå härifrån!

Och då ha målbilden att jag vill att hon/han ska komma fram till mig och krama mig, känna lukten av det nytvättade håret i min näsa hur kroppsvärmen gör mig trygg. Det var mycket intressant att se hur de olika målbilderna förändrade nyansen i repliken.

Reflektion av mitt arbete

I inledningen på mitt arbete skriver jag att: ”jag vill fördjupa mig i karaktärsarbete. Att förfina skådespeleriet”. Min handledare Kent Sjöström vill poängtera sin hållning angående detta, mitt skriftliga uttalande. Jag vill understryka att det inte behöver vara alla pedagogers hållning.

På skolan lär sig eleverna att hitta situation och viljor. Detta är absolut det viktigaste. Skolan lär inte ut att spela karaktärer. Varför? Man inte gå runt och se sig själv som en karaktär utan det är situationen och viljan som skapar karaktären/rollfiguren. Exempelvis så kan man inte spela en gammal gubbe. Det är hans fysiska handlingar, vilja och situation som skapar den gamla gubben. Man kan inte heller säga att en roll man har är neurotisk, sorgsen, elak, envig etc., som dessvärre ofta skådespelare säger i intervjuer när journalisterna frågar om hur ens rollfigur är.

Exempelvis så tar vi en gammal gubbe som är för skröplig för att klara sig själv hemma. Hans barn vill att han ska flytta till äldreboende men gubbens vilja är att få bo hemma, sitta i sitt kök och dricka sitt eget kaffe. Om barnen tvingar honom att ändå bo på hem så kanske gubbens handling blir att slå till ett av sina barn i frustration. ”Han har blivit en envig och elak gammal gubbe.” Han slår ju inte för att vara elak, utan för att barnen ska förstå att han vill bo kvar hemma. Hans positiva målbild är att få sitta i sin trädgård och lukta på blommorna som han själv odlat. Äta sina egna odlade rädisor med en klick smör på.

Detta håller jag med om att vi fått lära oss, men jag måste säga att jag tröttnar på mig själv ibland. Jag tröttnar lite på att bara spela viljan och situationen i min gamla vanliga kropp och de uttryckssätt som man alltid tar till. Framförallt nu i våra slutproduktioner då det i vår klass fall har blivit så att vi alla har upp till 9 roller i en föreställning. Självklart har ju varje roll sin egen vilja och handlingar men det känns som om jag tar till lite samma uttryckssätt i alla roller. Min önskan är att hitta fler uttryckssätt. Ex prova att lägga ner rösten, prata nasalt, dra upp axlarna, byta centrum i kroppen, inbilla mig att jag har en stor kuk som jag vill visa upp mm. Jag tror ni fattar vad jag menar. Varför ska jag tex. prata nasalt? Det är ju ingenting som jag behöver göra.

Jag tycker svaret är enkelt. För att underhålla sig själv, för det händer saker i kroppen om man pratar nasalt, man upptäcker en liten ny sida av sig själv. I början låter det kanske karikatyriskt, att man gör en figur, man tycker att det låter roligt och det är lätt att tappa situationen men det tror jag att man ska tillåta sig att göra under ett visst skede. Om man märker att det inte håller så är det ju bara att plocka bort det. Det är också viktigt att tänka på Henrys ord som han sa när vi gjorde övningen att vi var gjorda av glas. Hur skulle det vara om du var tvungen att prata nasalt för resten av ditt liv? Tillslut tänker man inte på det längre, det bara finns där. Det nasala finns där och du kan koncentrera dig på att bara vara i situation med dina medspelare. Prata nasalt när du talar med folk som du inte känner, om du inte känner dom så vet dom ju inte om hur du pratar egentligen. Ingen i publiken vet

ju om hur du pratar i verkligheten, så dom kanske inte ens ställer frågan: - Va fan pratar han nasalt för! Men om ingen jävel bryr sig om att du pratar nasalt varför ska du då göra det? För att du underhåller dig själv. Upptäcker nya sidor hos dig själv!

Varför ska jag repetera en roll med tanken att jag har ett huvud stort som en badboll full med vatten som jag gjorde när jag spelade Agrol i Drömspelet?

Jag insåg ju själv tidigt att det inte gick att gå in på scen och bara tänka att jag har ett stort huvud som en badboll full med vatten. Då blir ju situationen att jag går omkring med bilden att jag har ett huvud stor som en badboll full med vatten. Det var ju inte det jag ville berätta med den karaktären när han kom in på scen. Situationen var att han var tvungen att ställa i ordning stolarna inför promoveringen och exakt på millimetern annars hade han blivit av med jobbet.

Tanken med ett huvud som en badboll full med vatten blev en förutsättning för hans sätt att röra sig. Centrumet i hans kropp låg också i hans huvud eftersom han hela tiden tänkte på att inte få övervikt åt något håll så han skulle trilla. Den gjorde också något åt kostymen eftersom han ville skydda sitt känsliga huvud mot stötar så därför var han tvungen att ha på sig en hjälm.

När vi började spela föreställningen så tänkte jag inte på att jag hade ett huvud som en badboll full med vatten. Då var jag i situation, men långsamheten, försiktigheten och centrumet fanns där ändå. I alla fall delar av dom. Jag hade med hjälp av en Chekhovövning hittat ett nytt centrum och ett nytt sätt att röra mig, som jag inte skulle ha funnit annars.

Jag måste ta upp en tanke till. Om jag exempelvis ska spela Trigorin i ”Måsen” och väljer under en repetition att arbeta med bilden att han har två meter långa fötter, så kommer det att medföra att han inte kan gå nära saker och att han inte fysiskt kan komma så nära andra människor i sin omgivning. Hindret är ju hans fötter. Det närmsta han kan komma någon eller något är två meter. Varför ska han då göra det, varför ska jag pröva att arbeta så? Om vi går förbi inledningsfasen av arbetet då det är lite svårt att vara i situation för att man tänker på bilden att man har två meter långa fötter, så skulle tanken tillslut kunna ge att Trigorin inte vill komma nära något eller någon för att han är rädd för att få basiller och bli sjuk. Då har jag använt mig av en Chekhovbild som gör att jag kommer på en vilja som jag inte skulle ha kommit på annars. Den viljan har man ju sen inte hela tiden utan den tillslut kanske bara kommer fram för en viss person tex. Konstantin. Det enda som återstår av övningen från att man hållit sig på två meters avstånd från allting, är att man kanske bara i ett visst ögonblick vill hålla ett två meters avstånd från Konstantin. Istället för att arbeta med bilden att jag har två meter långa fötter så skulle jag kunnat välja direkt att Trigorins vilja är att inte komma nära någon eller något för att han är rädd för att få baciller. Det hade kanske någon annan gjort. Jag kom på viljan utifrån en Chekhovövning. Det är viktigt att kunna närma sig en roll från olika håll och med olika tekniker, känner man att man kör fast med en teknik kan man välja en annan.

På skolan får vi lära oss olika verktyg att närma sig en text och roll med, men många tekniker blir bara tekniker som man sen inte vet hur man ska applicera i ett rollarbete. På samma sätt som man har avsatt lektioner under scenframställningen med utgång från att bara arbeta med rösten, kan man väl avsätta tid för att bara använda sig av hur man kan applicera Chekhovbilder under ett rollarbete. Likaså med rösttekniker så som Nadine George lär ut mm.mm. En teknik får inte bara bli en teknik. Det blir inte bara teknik om man vet hur man ska använda den. En skiftnyckel är ett bra verktyg men om man inte vet vad man ska använda den till så gör den ingen nytta.

Jag tycker att man ska ha mer uppsamlingsblock typ de som man har innan juluppehållet i ettan. Då ska man använda sig av alla tekniker som man lärt sig under hösten och grundkursen för att göra en liten föreställning. Vi i vår klass gjorde "Vägen till klockriket". Den blev kanske inte så bra men vi fick tillfälle att lära oss hur och var man kan använda sig av det man lärt sig för att göra en berättelse. Vi kanske stoppade in lite för mycket tekniker tex drömmimprovisationer men då fick vi ju lära oss hur man kan använda sig av den kunskapen praktiskt som ett verktyg för att berätta något.

Krypa till korset

Två år innan jag kom in på skolan gick jag en kurs på Linköpings Universitet som tog upp hur man kan använda sig av hur man arbetar med drama som undervisningsmetod i skolor. En övning jag minns med fasa var att vi skulle observera havregrynsgröt när det kokar upp. Hur rör den sig, vad blir förändringen när den är lös tills den blir tjockare, sen skulle vi visa upp det för alla. Få in gröten i kroppen. En annan övning var att vi skulle ha en gummisnodd som vi skulle skjuta mot en vägg, även den skulle vi observera och sen träda in i snoddens kropp. Vi kastade oss mot väggen för att sedan falla ihop och hoppa lite lätt på golvet likt en gummisnodd som når marken efter ett hårt skjut mot väggen. Jag fann dessa övningar oerhört dumma och det blev roliga anekdoter att dra för kompisarna när man kom hem. Nu vill jag krypa till korset och säga att det var mycket lärorika övningar som man enligt mig kan använda sig av för att hitta andra centrum/energier som man kan använda sig av i sina rollarbeten. För att få möjlighet att komma ifrån sina vanliga uttryckssätt.

Under skoltiden lär vi oss att arbeta så konkret det bara går. När vi sen har lärt oss att arbeta på detta metodiska sätt tycker jag inte man ska känna sig främmande för att ta till exempelvis grötmetoden. Låt det "flummiga" komma fram. Pröva under en repetition att du rör dig som kokande gröt. Med den konkreta utbildningen vi får på skolan tror jag att vi som skådespelare sen kan välja var, när och hur exempelvis grötbilden ska få komma fram.

Vad ska jag fortsätta undersöka i mitt liv utanför skolan

När jag spelade Agrol i "Ett Drömspel" arbetade jag med Chekhovövningen "föreställ dig att du har ett huvud som en badboll full med vatten". Till det lade jag Kents målbildsträning. Min målbild var

att ställa i ordning stolarna exakt på millimetern så jag skulle få ut lön och kunna åka på smekmånad med min fru, ligga på stranden i solnedgången medan vågorna slog in mot stranden.

Med dessa två tekniker hade jag uppnått dels att hitta nya rörelser/centrum åt min karaktär (kommit ifrån Pärs vanliga uttryckssätt) samt hittat viljan i situationen. När jag nu läst om den psykologiska gesten så skulle nästa steg i mitt undersökande ha blivit att finna den rätta psykologiska gesten för Agrol som jag skulle ha använt mig av i preparationen innan entrén. För att sätta igång viljan även i kroppen. Att viljan finns i hela min kropp. Att få in den psykologiska gesten tillsammans med de övriga två teknikerna ska jag fortsätta undersöka i mitt liv utanför skolan.

I vår sista slutproduktion arbetade jag inte alls med Chekhovövningar.

Varför? Jag tror att jag blev påverkad av Kents ord, att man inte kan se sig själv som en karaktär. Att det är handlingarna och viljan som skapar karaktären. Jag försökte dock i början av repetitionen lägga in övningar men eftersom viljan i scenerna var så svåra att finna så fick jag lägga det arbetet på hyllan. Pjäsen vi spelade var "Frankenstein – Ur tjänstemännens levnad" av Wolfgang Deischel. Texten var oerhört svårtolkad och eftersom det tog till sista veckan innan vi riktade in pjäsen mot vad vi ville berätta så blev det svårt att använda mig av Chekhovövningarna, eftersom jag inte visste vad scenerna skulle berätta och vara till för i sitt sammanhang. Jag kunde inte försvara varför jag skulle använda övningarna i denna pjäs. Varje pjäs kräver sina egna verktyg. Det finns inget universalverktyg förutom att finna viljan och situation och vad man vill berätta med pjäsen. Detta är det viktigaste. Även om jag inte kunde arbeta på samma sätt med mina roller som i Ett Drömspel så fann jag en ny uppenbarelse i denna pjäs. Det kändes som om jag var en bricka i ett sammanhang, en bricka i ett påstående. Jag gick inte in på samma sätt och spelade för att jag ville att publiken ska tycka jag var individuellt bra i en scen, utan för att jag ville att publiken skulle se scenen i pjäsens påstående. För det är det viktigaste, vad pjäsen påstår. Om man brinner för sitt budskap som skådespelare så blir publiken berörd, hur man än gör, för de känner engagemanget. Det är vad jag tror i alla fall.

Angående spänningar

I början på skolan var jag mycket spänd och fruktansvärt nervös inför varje lektion då man skulle prestera. Detta ledde till att jag nog inte lärde mig så mycket eftersom jag hela tiden tänkte att jag måste vara duktig för alla andra. Jag var rädd att vara för dålig, att lärarna skulle ångra att de tog in mig. Under praktiken fick jag arbeta tillsammans med mycket erfarna skådespelare och till min stora förvåning så var de otroligt mycket mer nervösa och rädda än vad jag tyckte att jag var. Om de kan vara så dåliga och nervösa, då är det inte någon fara om jag också är det ibland. Det är en del av arbetet. Att våga vara så dålig som möjligt under repetitionerna betyder att man vågar pröva något nytt som man inte gjort tidigare. Vilket gör att man utvecklar sig. När jag sen i trean kom tillbaka till skolan kunde jag arbeta på ett helt nytt sätt. Vi hade Marek som ligger på att vi ska spela viljan och situationen, vi hade Kents målbildsträning och Henrys Chekhovkurs.

Jag upptäckte att ju tydligare vilja/mål och bilder man hade desto mindre tänkte jag på vad jag skulle prestera. Jag var så upptagen av dessa tre komponenter att jag glömde bort att jag stod på scen. Så är det ju inte alltid, men jag vet vad jag ska sträva efter. Allt blev mycket enklare och roligare. Är man koncentrerad på sin vilja och målbild och går in och möter situationen så är jag så upptagen av det att jag spänner av och inte är låst på samma sätt som jag var de första två åren.

Ordet – ”gör det med en känsla av lätthet” av Chekhov är verkligen nyttig att ta till när man krånglar till det för sig. Självklart letar mina spänningar sig fram ibland men inte på samma sätt. Sen är ju jag också den jag är. Jag har en energisk ådra och det är något som jag får sakta men säkert jobba bort. Jag vet också att denna ådra är en stor tillgång. På skolan har jag fått verktygen och jag vet hur jag ska använda dom. Jag har hela livet framför mig, förhoppningsvis kommer också erfarenheten att spela ut sin rätt. Med stark vilja och en tydlig målbild så kan även spända elever som jag bli mer lätta. Om man är så pass upptagen med att lösa sina mål och tycker att det är kul så blir allt mycket enklare. Det finns många olika sätt att ta sig dit. För mig har inre bildövningar varit ett sätt.

Jag vill särskilt tacka Kent Sjöström för att han stöttat mig under detta år. Vi har haft många trevliga pratstunder då jag lärt mig mycket och blivit tvungen att tänka till. Jag vill även tacka Erik Söderblom, Sergej Meruskjev, Urban Löfgren, Anders Mattson och Martin Malmström. Men framförallt vill jag tacka min klass för att jag kunnat pröva mina övningar tillsammans med dom, oavsett om de vetat om att jag gjort det eller inte. Tack Anna Harling, Linda Lönnerfelt, Cecilia Wernersten, Maja Runeberg, Mari Götesdotter, Therese Lindberg, Erik Johansson, Björn Johansson Boklund, Hans-Christian Thulin, Lennart Almroth och August Lindmark.

Pär Malmström, Malmö 20050524.

För dig som är intresserad

Om man är intresserad av Chekhov så finns det en hel del böcker och hemsidor man kan gå in på. Vad jag vet finns ännu inget översatt till svenska. Sök på Michael Chehov/ Chekhov alternativt Michael Tschekow så får ni en hel del träffar. Årligen hålls en hel del workshops runtomkring i världen, det finns också på hemsidorna. Det finns även ett MICHA sällskap där man kan bli medlem.

Källförteckning

Intervju: Sergej Meruskjev den 2004-12-18. Intervjun gjordes med hjälp av anteckningar.

Intervju: Erik Söderblom 2004-11-12. Intervjun gjordes med hjälp av anteckningar.

Bok: (1991) "On the technique of acting" av Chekov. Harper Perennial, New York. (sidorna 51-56 i mitt magisterarbete).

Bok: (1973) Hamlet – översatt av Björn Collinder. Andra upplagan. Sjätte till elfte tusendet.

Uddevalla

Bok: (1985) Lessons for the professional actor from a collection of notes transcribed and arranged by Deidre Hurst du Prey, Performing Arts Journal Publications, New York.

Stencil: Om Chekov – en stencil av Kent Sjöström

Internet: Om Chekhovmetoden (Ur Michael Tschekow Studio Berlins hemsida www.mtsb.de/)

Bilderna är tagna av Anders Mattson