

Lunds Universitet

Adina Ståhle

Språk- och Litteraturcentrum

FIVK01

Filmvetenskap

Handledare: Anders Marklund

2013-06-05

Influenser från Konstantin Stanislavskij

i arbetet med Björn Runges film

Om jag vänder mig om

Verkligheten är ständigt pågående. Ett presens som flyter fram till synes ostrukturerat likt en aldrig sinande flod. Att beskriva verkligheten låter sig göras först när man vågar krocka den med sitt minne, sina erfarenheter och sin fantasi. –Björn Runge

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Ämne, syfte och frågeställning.....	6
1.2 Material, metod och disposition.....	6
1.3 Teori.....	8
2. Den upplevande skådespelarkonsten.....	9
3. Arbetsprocessen.....	11
4. Likheter mellan Runges och Stanislavskijs arbetsmetoder.....	17
5. Diskussion och slutsats.....	30
6. Coda.....	32
7. Källförteckning.....	35
7.1 Tryckta källor.....	35
7.2. Elektroniska källor.....	36
7.3. Film och intervjuer.....	36
8. Bilaga.....	37

1. Inledning

Att ställa frågor om vår existens och reflektera över våra livsval har gjorts många gånger på film. Det är sällan jag blir berörd och det är sällsynt att en film stannar kvar i mitt medvetande så länge. Därför blir jag intresserad när jag upplever en film så äkta och berörande som Björn Runges film *Om jag vänder mig om*. Filmens starka och trovärdiga tilltal lämnar ett avtryck som känns angeläget att undersöka närmare.

Att filmen har berört fler än mig råder det ingen tvekan om när produktionsbolaget väljer att beskriva filmens framgång på följande sätt: ”När Svenska Filminstitutet offentliggjorde 2003 års guldbaggenomineringar, tilldelades Auto Images första egen producerade spelfilm, Björn Runges *Om jag vänder mig om*, hela åtta nomineringar! Siffran är sensationell och saknar motstycke i Guldbaggens 40-åriga historia. Ingen film har tidigare fått så många nomineringar!”¹

Filmens framgångar förvånade inte bara produktionsbolaget utan också Runge själv då han berättar: ”Jag söker energi ur det lilla. Därför blev jag otroligt förvånad av den energi som kom tillbaka när filmen *Om jag vänder mig om* hade premiär hösten 2003. Det var en källa att ösa ur. Och jag vågar nog påstå att den filmen förändrade mitt liv. Så är det nog. Vissa filmer påverkar ens eget liv i grunden.”² Att filmen förändrade och påverkade Runges liv vittnar om att hans arbete med filmen var personligt och berörande och att arbetsprocessen var unik i sitt slag.

Eftersom ordet äkta förekommer ofta som begrepp i denna uppsats vill jag vara tydlig med att jag använder ordet äkta i denna betydelse: något som är vad det utger sig för att vara; ej förfalskad³. Jag inser att ordet äkthet kan ha många betydelser och tolkningar. Men här används ordet i betydelsen: så nära verkligheten som möjligt.

Björn Runge, född 21 juni 1961 i Lysekil och uppvuxen i Uddevalla, är svensk regissör för film och teater, manusförfattare, dramatiker, filmare och essäist. Han har arbetat med film sedan han var 20 år, bland annat hos Roy Andersson. Han gick ut Dramatiska Institutets regilinje 1989. *Om jag vänder mig om* (2003) belönades med guldbaggar för bästa regi och manus. Filmerna blev även belönade på Filmfestivalen i Berlin 2004 med en Silverbjörn

¹ [http://www.autoimages.se/startsidan/? Item id=85](http://www.autoimages.se/startsidan/?Item%20id=85)

² Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s.11.

³ <http://sv.wiktionary.org/wiki/%C3%A4kta>

för en enastående konstnärlig insats och filmpriset Der Blaue Engel för bästa europeiska film. Juldagen 2005 gick långfilmen *Mun mot Mun* (2005) upp på bioograferna. Den fick genomgående mycket bra kritik och nominerades till Nordiska rådets filmpris 2006. Hösten 2011 hade Runges film *Happy End* (2011) premiär, med manus av den danske succéförfattaren Kim Fupz Aakeson. Den bildade en avslutande, tredje del i en filmtrilogi kallad befrielse-trilogin, vilken inleddes med *Om jag vänder mig om* och fortsatte med *Mun mot mun*.⁴

Mitt intresse går till den arbetsprocess som filmen är resultatet av. Finns där några svar som kan belysa varför filmen berört mig och andra så mycket och lämnat ett så starkt avtryck? Jag börjar med den intention vilken Runge startade hela filmprojektet med.

Det enda jag kunde ta med mig från *Om jag vänder mig om* var risken att få förlora allt. För den filmen är gjord med en riskkalkyl som hette duga. Jag hade bestämt mig. Det fanns inget att förlora längre. Jag var en persona non grata. Då blottade jag mitt inre. Mina erfarenheter, mina minnen och min rädsla. Och det kommunicerade. På ett sätt som förvånade mig djupt och givetvis gav mig ett självförtroende som jag så väl behövde. Inte inför för mig själv. Men inför min omgivning.⁵

Den riskkalkyl som Runge nämner stramade redan från början upp arbetsprocessen då budget och tid var mycket begränsade under filminspelningen. Runge lät sig inte hindras av de yttre omständigheterna. Han ville skapa en stark film där han lämnar ut sig själv och sitt liv. Ett av hans krav var också att skådespelarna använde sina egna liv och personligheter för att berätta historien. Att arbeta så självutlämnande och transparent där äkthet går före form finner jag också hos Konstantin Stanislavskij. Hans metodik kring det äkta uttrycket för skådespelare förespråkar ett naturligt förhållningssätt till agerandet.

One word Stanislavski liked to use a lot was truth, which in this country has been usually interpreted to mean true to life, or else real, true emotions. In fact, Stanislavski could not have been more plain about what kind of truth he was talking about: "To play truly means to be right, logical, coherent, to think, strive, feel and act in unison with your role."⁶

⁴ Wikipedia http://sv.m.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B6rn_Runge#section

⁵ Runge, Björn, *Konsekvenser: en lägesrapport från periferin hösten -06*, Filmkonst nr 104, Björn Runge, Göteborg, 2006, s. 75.

⁶ Daw, Kurt, *Acting thought into action*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1997, s 129.

Stanislavskij hävdar alltså att det äkta uttrycket skulle komma ifrån skådespelaren själv och dennes erfarenheter. När Runge beskriver hur han fångat upp skådespelarnas egna personligheter och byggt karaktärerna utifrån dem själva blir jag nyfiken och vill se om jag hittar fler likheter mellan Runge och Stanislavskij. Hade det överhuvudtaget varit möjligt för Runge att skapa ett så äkta tilltal i denna film utan att vila mot de beprövade metoder som Stanislavskij utformat? För att svara på frågan och understryka likheterna mellan Runge och Stanislavskij kommer jag att beskriva den arbetsprocess som finns dokumenterad i det extra material som följer med filmens DVD. Här visas intervjuer, repetitioner och filmarbete under inspelningen av filmen.

För att understryka Stanislavskijs närvaro i Runges sätt att arbeta med filmen kommer jag att lyfta fram tre exempel. Dessa blir: ”Omtagningar som en metod för undersökande arbete”. Här tillåts skådespelaren att fritt söka i sina egna personliga erfarenheter och uttryck. ”Att beröra med närbilder”. Genom filmkameran väljer Runge att lägga fokus på skådespelaren sätt att arbeta med karaktärens inre liv. ”Äkta fysiska impulser skapar realism på film”. Runge använder här de tekniska repetitionerna för att finna de naturliga fysiska impulser som skådespelarna har i scenen och väljer dessa framför de givna i manus. Allt för att främja det äkta uttrycket.

I denna uppsats har jag fokuserat likheterna mellan Runge och Stanislavskij. Jag hittade inte så många olikheter mellan deras sätt att arbeta med skådespelare och regi under arbetsprocessen. Olikheten dem emellan träder först in när Runge beskriver sitt sätt att klippa och redigera filmen eftersom han själv formar filmen utifrån de scener han väljer. Här är det han som bestämmer över den film som blir slutresultatet och det nära samarbete med skådespelaren som funnits under arbetsprocessen upphör. Skådespelarnas arbete är över och filmaren Runge tar över. Eftersom relevansen är att beskriva de likheter jag funnit mellan Runge och Stanislavskij stannar jag i arbetsprocessen.

Jag tycker att det är viktigt att lyfta fram Runges sätt att arbeta med filmen och skådespelarna som en möjlig arbetsprocess för filmskapare idag. Fler och fler försöker att skapa realism och äkthet som berör genom att välja amatörer eftersom de naturligt agerar utifrån sig själva. Ett problem som då kan uppstå är att de möjligen inte går att använda fler än en gång eftersom de inte heller rymmer mer än en karaktär. Jag vill lyfta fram de skolade skådespelarna som har tränats i Stanislavskijs metoder och som klarar av den arbetsprocess

som här beskrivs. Hos dem finns fler än ett uttryck och en medvetenhet om hur de ska använda sig av sina personliga erfarenheter utan att de blir privata.

1.1 Ämne, syfte och frågeställning

Runge har i denna film valt att använda sig av en arbetsprocess liknande den på teatern, där skådespelarens äkta uttryck står i centrum och går före storyn. Det är ett intressant förhållningssätt och jag upplever det relevant att lyfta upp detta förhållningssätt. Det kan fungera som ett arbetssätt för filmarbete för att uppnå det äkta, realistiska uttrycket. Inte minst kan ämnet vara värdefullt för tränade skådespelare som konkurrerar med amatörer eftersom de alltmer används på film idag för att skapa ett så realistisk och äkta uttryck som möjligt.

Mitt syfte blir att beskriva hur några av Stanislavskijs metoder genomsyrar arbetet med filmen *Om jag vänder mig om* och hur denna arbetsprocess har fört med sig ett äkta och berörande uttryck. Min frågeställning i uppsatsen blir därför: Vilka likheter finns mellan Runge och Stanislavskij i Runges arbete med filmen *Om jag vänder mig om*?

1.2 Material, metod och disposition

Runge gör skådespelaren till medskapare av filmen redan tidigt, vid rollbesättning, skrivande av manus, vidare in i regiarbete och skapandet av filmen. Jag kommer därför att beröra hur detta görs genom tre steg, *manus*, *regi* och *interaktion* med skådespelaren för att slutligen analysera filmat material av arbetsprocessen under filminspelningen. Här drar jag paralleller mellan Stanislavskijs metoder och Runges sätt att arbeta. Uppsatsens diskussion och slutsats beskriver hur ett sådant arbetssätt har påverkat den slutliga versionen av filmen. Där kommer jag också beröra vikten av ett sådant arbetssätt för att uppnå äkta uttryck på film av skådespelare idag i konkurrensen med amatörer.

Jag startar med att presentera Konstantin Stanislavskij och hans grundläggande metoder som jag även finner hos Runge. Mycket har skrivits om Stanislavskij och det finns många sätt att tolka hans metoder och teori. Efter att ha läst en del av dessa böcker valde jag

att lägga mitt fokus på Stanislavskij själv och hans böcker, *Att vara äkta på scen*,⁷ *Arbetet med rollen*⁸ och *En skådespelares arbete med sig själv*.⁹ Jag ville förenkla och hålla Stanislavskijs teorier så rena som möjligt från andras åsikter. Jag har också inspirerats och läst Jerry Malmströms uppsats *En Method Actors metod- Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna* skriven 2007 på Lunds Universitet¹⁰. Detta för att sätta Stanislavskijs teori och metoder i ett filmiskt sammanhang.

Runges syn på urval av skådespelare, skrivande av manus, repetition och inspelningsmetod blir avgörande för berättarstilen och tilltalet i denna film. Primärt använder jag här intervjuer med Runge kring filmens arbetsprocess. Det blir de intervjuer som finns på DVD som extramaterial. ”Intervju med Björn Runge DVD extramaterial Om jag vänder mig om (2003) av Björn Runge.”¹¹ Jag är medveten om att jag här är beroende av utsagor från regissören själv. När jag letat i artiklar och material om filmen har jag inte funnit att så många andra som tyckt och tänkt om filmen eller om arbetsprocessen. Det jag funnit är att Runge själv skrivit mycket om filmen i bokform. Sekundärt använder jag därför hans böcker som: *Konsekvenser*(2006) av Björn Runge,¹²*Några råd till dig som skriver långfilmmanus* (2005) av Mats Bjurbom,¹³*Svindel & Extas*(1997) av Björn Runge.¹⁴ Sedan kommer jag att analysera hans arbetsmetoder och filmprocessen med det färdiga filmresultat vi ser. Här använder jag bland annat ett avsnitt ur *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009) av Johannes Riis,¹⁵*Film Art* (2008) av David Bordwell och Kristin Thompson.¹⁶

Jag kommer att fokusera några av scenerna ur de tre livsberättelserna som filmen speglar. Jag belyser hur Runge använt Stanislavskijs metoder om äkthet och skapat tydliga val i de färdiga filmscenerna. Detta med hänvisning till det extra material som finns på filmens DVD där scener av inspelningsarbetet har filmats och där man tydligt ser hur

⁷ K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter: Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986

⁸ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997

⁹ Konstantin, Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow, Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006

¹⁰ Malmström, Jerry, *En Method Actors metod- Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*, Lunds Universitet, SOL Filmvetenskap, 2007

¹¹ Runge Björn, *Intervju om regi och manus innan filminspelningen påbörjats*, DVS video, Extra Features, 2003

¹² Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006

¹³ Bjurbom, Mats, *Några råd till dig som skriver långfilmmanus*, Film i Väst, 2005

¹⁴ Runge, Björn, *Svindel & extas*, Filmkonst, Göteborg, 1997

¹⁵ Riis, Johannes, redigerad av Paisley Livingston, Carl Plantinga, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, England, 2009

¹⁶ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art*, McGraw-Hill, London, 2008

arbetsprocessen fungerat. Jag kommer också att beröra filmtekniska val med kamera och klipptechnik där jag hämtar teori från böcker såsom *Konsekvenser*(2006) av Björn Runge¹⁷.

I uppsatsens diskussion och slutsats går jag igenom och lyfter fram resultatet som filmen slutligen uppnått med hjälp av Stanislavskijs metoder. Jag belyser också arbetsprocessen som en möjlighet för filmskapare och skådespelare för att uppnå äkthet och realism på film.

Som en hjälp för läsaren lägger jag filmens handling i en bilaga till uppsatsen. Där redogör jag för de tre berättelserna i filmen. Denna bilaga behöver inte läsaren för att förstå mina hänvisningar till speciella filmscener. Den vänder sig till den som har intresse av att fördjupa sig i filmens handling.

1.3 Teori

Den upplevande skådespelartekniken handlar om att vara så äkta på scenen och utformades av Konstantin Stanislavskij. Han föddes 1863 och levde och verkade som skådespelare och regissör, mestadels i Ryssland, fram till sin död 1938.¹⁸ Det allra yttersta målet med skådespelarens arbete är enligt Stanislavskij att scenkonstnären ska gå in så mycket i sin roll och i pjäsen att agerandet sker på ett omedvetet plan där han uttrycker sig helt utan att tänka på vad han ska säga eller göra i varje akt, agerandet ska ske naturligt.¹⁹ Stanislavskij koncentrerade sitt arbete på att skapa metoder och verktyg som möjliggjorde ett skådespeleri som var naturligt och äkta.

Stanislavskij menade att skådespelaren skulle gå in i rollen, bli ett med rollen och använda sig av sin egen personlighet. Han förklarar skådespelarens förvandling på följande sätt: ”Förvandling betyder inte att man skall gå ut ur sig själv, utan det betyder att ni i rollens handlingar omger er med rollens givna omständigheter och blir så hemmastadda med dem, att ni inte längre vet ´var är jag och var är rollen?´. Det är äkta, det är förvandling.”²⁰ I

¹⁷ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006

¹⁸ Lindholm, Cizzi, *Stanislavskij & Brecht- en teaterteoretisk jämförelse ur ett idéhistoriskt perspektiv*, Högskolan i Halmstad, Sektionen för Humaniora, Kultur och Kommunikationsprogrammet, Halmstad, 2012,s.13.

¹⁹ Lindholm, Cizzi, *Stanislavskij & Brecht- en teaterteoretisk jämförelse ur ett idéhistoriskt perspektiv*, Högskolan i Halmstad, Sektionen för Humaniora, Kultur och Kommunikationsprogrammet, Halmstad, 2012,s.20.

²⁰ K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter : Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986, s. 14.

varje roll och under varje föreställning måste skådespelaren skapa inte bara den medvetna utan också den omedvetna delen av den mänskliga andens liv i rollen. Den är det viktigaste, djupaste och mest övertygande delen såväl i vårt verkliga liv som i livet på scenen.²¹ Han utformade alltså ett system för skådespelare där verkligt liv uppstod genom karaktärerna på scenen.

Stanislavskij används flitigt av skådespelare över hela världen. Han har blivit en av de stora förebilderna inom teaterkonsten och hans metoder om karaktärsarbete och gestaltande är grunden för den moderna skådespelartechniken. Han skriver såväl om skådespelarens arbete med sig själv som om regissörens förhållningssätt till teaterarbetet. Det grundläggande för Stanislavskij är att vara äkta i sina uttryck

2. Den upplevande skådespelarkonsten

Stanislavskij uppmuntrar skådespelaren att hämta mycket av karaktärens personlighet från sig själv. För att kunna göra det skapar han tydliga metoder och visar exempel på hur man skall närma sig karaktärens fysiska handlanden. En metod är att presentera vad skådespelaren själv skulle göra om han vore i karaktärens situation. Därefter analyserar skådespelaren situationen utifrån författarens text och antecknar de punkter där karaktärens och skådespelarens gärningar korsas. Han menar att skådespelaren skall göra detta moment genom hela texten för att sammanbinda sig själv med karaktären och således konsekvent utgå från sig själv.

Som riktlinjer utarbetade Stanislavskij under sin tidiga fas, 1909-1925 ett arbete kallat ”upplevandets psykoteknik” för att uppnå ”känslornas äkthet”.²² Där beskriver han hur man bör arbeta med rollen utifrån: Studium, upplevande och förkroppsligande.²³

Studium innebär att skådespelaren möter karaktären och texten och för första gången. Stanislavskij menar att detta påverkar hela skådespelarens förhållningssätt till karaktärens utformning. Detta sker genom analysen där skådespelaren måste gå på djupet i sig själv och rannsaka sig. ”Skådespelaren behöver en helt annan sorts analys än forskarens eller

²¹ K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter : Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986, s. 62.

²² K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997, s. 420.

²³ Malmström, Jerry, *En Method Actors metod – Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*, Kandidatuppsats, Lunds Universitet, SOL, Filmvetenskap, 2007, s 9.

kritikern. Den vetenskapliga analysen mynnar ut i *tanken* medan skådespelaranalysen bör mynna ut i *förnimmelsen*. I konsten är det känslan som skapar, inte förnuftet.”²⁴ Studium kan summeras upp som skådespelarens känslomässiga relation till karaktären.

Efter att skådespelaren fått en relation till sin karaktär utformas vad Stanislavskij kallar att skapa och ge liv åt de yttre omständigheterna.²⁵ Här sätter skådespelaren tankar, bilder, känslor och uttryck på de ting i texten där de behövs.

Nästa steg i arbetet, *upplevandet*, är en skapelseprocess där skådespelaren söker med stöd av analysen, att handla utifrån karaktären. ”För att framkalla ett skapande upplevande (...) måste man längs med hela rollen få till stånd ett oavbrutet uppflammande av önsknings hos skådespelaren, så att dessa i sin tur oavbrutet kan framkalla motsvarande själsliga strävanden, och att dessa strävanden kontinuerligt ger liv åt motsvarande inre själsliga impulser till handling, och att slutligen dessa (...) får sin utlösning i motsvarande yttre fysisk handling.”²⁶ Här använder alltså skådespelaren sig själv, sina naturliga impulser i en situation och sitt inre, emotionella liv för att fylla karaktären.

Sista steget kommer man till i *förkroppsligandet*.²⁷ Karaktären skall nu utvecklas i skådespelarens fysiska handlingar och inre känsloliv. Stanislavskij förklarar att man ska försöka framkalla känslor som gör karaktären närvarande hos skådespelaren. Skådespelaren ska plocka fram känslor som driver karaktären till de handlingar och aktioner som finns i den givna scenen.

Efter 1929 och fram till sin död 1938 arbetar Stanislavskij med den fysiska handlingen som kallas ”de fysiska handlingarnas metod” och innebär att skådespelaren använder sin kropp för att analysera och bearbeta texten istället för ett mentalt förberedande arbete.²⁸

²⁴ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997, s. 64.

²⁵ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997, s. 80.

²⁶ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997, s. 115.

²⁷ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förslagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997, s. 161.

²⁸ Malmström, Jerry, *En Method Actors metod – Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*, Kandidatuppsats, Lunds Universitet, SOL, Filmvetenskap, 2007, s 11.

Hur kan man då ana att skådespelarna i filmen har arbetat med utgångspunkt i Stanislavskij och hans metoder? Jag finner tydliga tecken i en av intervjuerna med Ann Petrén som har en av huvudrollerna och som beskriver sitt sätt att arbeta med sin karaktär på följande sätt:

Det gäller för mig att ha tagit reda på så mycket som möjligt om den här karaktären. Ju mer jag har förberett mig för, det förutsätter det här arbetet för mig, fantiserat om den här personen, byggt upp omkring den, tagit reda på så mycket fakta som det går. Om jag ser att det är som en väg så måste jag ut på alla sidovägar. För att sedan gå tillbaka på huvudgatan. Jag måste få erfarenheter. Det är inte säkert att jag använder dem. Det kanske aldrig kommer ut. Men har jag mycket så blir jag inte rädd att det ska bli fel. Jag vet ju att det är inom ramen för Anita. Och då är jag också fri att improvisera om något händer. Det är inte så att åh Gud hur ska hon reagera nu? Den frågan kommer inte då. Det finns i ryggen då. Det har blivit kropp av de här tankarna. När det är som bäst så känner man sig fri. Det kan gå vart som helst.²⁹

Här beskriver Petrén vad som händer i *studium* när hon möter texten för första gången. I analysen gör hon all sin förberedelse, bygger upp karaktären genom fantasi men också fakta. Hon berättar hur förberedelsen mynnar ut i en upplevelse av att få erfarenheter av att vara i sin karaktär som Stanislavskij beskriver som *känsla för karaktären*. När Petrén pratar om att det blivit kropp av tankarna finner jag samma tanke i Stanislavskijs ord om ett oavbrutet upplammande av önskningar som motsvarar själsliga strävanden och får sin utlösning i yttre *fysiska handlingar*. Petrén beskriver att reaktionerna sitter i ryggen och att hon känner sig helt fri att improvisera. Detta är enligt Stanislavskij *förkroppsligandet*, när karaktären närvar hos skådespelaren.

3. Arbetsprocessen

Manus som ett levande dokument

När Runge skrev *Om jag vänder mig om* så utgick han först mycket från sina egna barndomsminnen. Sedan la han det åt sidan och tog notiser ur olika tidningar, och skrev ett kollage utifrån dessa. Då hade det gått ett helt år av skrivande och det var först när han slog ihop de två processerna som manuset tog form.³⁰

²⁹ Intervju med skådespelare Ann Petrén, DVD extramaterial "Om jag vänder mig om" 2003

³⁰ Bjurbom, Mats, *Några råd till dig som skriver långfilmmanus*, Film i Väst, 2005, s 56-57.

Här kan man tydligt se hur han på ett fragmentariskt sätt närmar sig filmberättelsen och de karaktärer som ska ingå i den. Att arbeta med ett manus på detta sätt skapar utrymme för att skriva om och ändra under inspelningsarbetet med skådespelarna. Även om det finns en fast form kan den förändras och är tillgänglig för improvisation. Runge beskriver det manus som kommer till inspelningen på följande sätt: ”Det är ett halvfabrikat. Jag vill att skådespelarna ska vara involverade, och jag vill att det ska finnas ekonomi så att vi kan repetera scenerna, inte gå direkt till inspelning. Jag vill också hitta gravitationen som håller berättelsen på plats och gör att skådespelarna bjuds in i förkroppsligandet av texten.”³¹

Hur viktigt det är att bjuda in skådespelarna till att förkroppsliga texten och sina roller skriver Stanislavskij om på följande sätt: ”Känslans skapande arbete utförs med hjälp av ett äkta, normalt upplevande av den mänskliga andens liv i rollen och ett naturligt förkroppsligande av det upplevda. Detta är orsaken till att det skapande upplevandet utgör grunden för det konstnärliga arbetet och att vår konstriktning fått namnet den upplevande skådespelarkonsten.”³² Runge och Stanislavskij har här tydliga likheter i sitt sätt att förhålla sig till skådespelarens arbete med rollen. Runge kallar det för att skådespelarna förkroppsligar texten han har skrivit och Stanislavskij talar om att skådespelaren skall uppleva den mänskliga andens liv och därigenom förkroppsliga det upplevda. Båda delar målet att nå det äkta uttrycket.

Grunderna för att skriva manus är ändå viktiga för Runge. Först när man är medveten om receptet, kan man bryta principen. Han vill gärna bygga enkla konstruktioner. Han förklarar detta i ett längre citat ur sin bok *Konsekvenser*:

Min film *Om jag vänder mig om* är väldigt klassiskt uppbyggd. Manuset bygger på tre akter. Jag vill dessutom att man från början inte ska kunna döma karaktärerna. Därför vill jag att Jakob Eklunds karaktär skulle få göra något positivt innan vi förstod att han hade stora problem med sitt privatliv. Jag lät honom bli hjärtkirurg. Han kan rädda andras liv men inte sitt eget. De första tjugo minuterna erbjuder en oerhörd möjlighet att på ett fördomsfritt sätt berätta om karaktärerna och deras liv. Och då försöker jag att välja en baklängeslogik, som gör att vi backar in i frågeställningarna.³³

³¹ Bjurbom, Mats, *Några råd till dig som skriver långfilmmanus*, Film i Väst, 2005, s 57-58.

³² K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter: Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986, s 64.

³³ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 30.

Fördjupningen i *Om jag vänder mig om* kommer efter de klassiska tjugofem minuterna. Situationer uppstår och beslut fattas som kommer att leda karaktärerna djupt in i filmens problematik. Anita får tag på en elpistol. Anders beslutar sig för att inte åka hem och laga middag åt familjen. Richard och Agnes får besök av Mats och Sofie. Vi förstår att Richard är otrogen med sin bästa väns kvinna. Slutet är också klassiskt byggt. Hela sista akten är ett enda långt slut. *Om jag vänder mig om* påbörjas i slutet när huvudpersonerna lämnar sina interiörer. När de flyr ut i gryningen. Och då återstår fortfarande fler lager att skala av. Jag vågar påstå att slutet blir större än inledningen.³⁴

Under filminspelningen fortsätter manuset att leva genom de improvisationsövningar som Runge erbjuder skådespelarna. Text stryks och replikskiften läggs till. Skådespelarna får möjlighet att uppleva karaktärens autentiska språk och göra aktiva val utifrån manus som en språngbräda snarare än som fast mall. För Runge är storyn underordnad karaktärernas trovärdighet. Det får komma i andra hand. I tredje hand följer att man filmar den på ett sådant sätt att den är visuellt tydlig mot innehållet.

Runge anser att det gäller att samla in så många olika uttryck i en scen som möjligt inför den verkliga kreativa processen, den vid klippbordet. Där kan man skulptera fram scenen, där den egentliga filmen skrivs.³⁵ Han berättar: ”För mig pågår skrivandet ända fram till redigeringen. Det går att ta bort så oerhört mycket dialog. Den ersätts av blickar och gester, sådant som uppstår i samarbete med skådespelarna. Själva manusskrivandet upphör först när filmen är färdigklippt.”³⁶

Här lämnar Runge skådespelarna ovetande. Nu har de gjort sitt arbete och utforskat alla sina möjligheter. Här slutar också likheterna med Stanislavskij då Runge lämnar inspelningssituationen och blir filmaren Runge där han ensam väljer hur filmen byggs och berättas.

Inspelningsmetodik

Skådespelaren står i centrum för Runge. Redan när han skriver sina manus ser han vissa speciella skådespelare framför sig. Han ser mer till skådespelarnas personlighet och vad de

³⁴ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 30-31.

³⁵ Artikel i DN.se 2003-12-28 ursprungsadress: <http://www.dn.se/kultur-noje/filmaren-runge-pa-upptacktsfard-i-vara-psyken>

³⁶ Bjurbom, Mats, *Några råd till dig som skriver långfilmmanus*, Film i Väst, 2005, s 58.

kan tillföra hans film än till vad de gjort tidigare i karriären. Han vill att de ska vara medskapande, att de ska ta ansvar för sina karaktärer på plats, vid inspelningen.³⁷

Inspelningsförhållandena var mycket ostabila inför *Om jag vänder mig om* vilket medförde en intensiv inspelning som löpte över sju veckor. Detta innebar att ingen skådespelare fick mer än åtta eller nio inspelningsdagar var. Denna tidsbegränsning skulle kunna ha skapat en konflikt. Men Runge använde sig medvetet av konflikten och skapade ett fokus och en nerv i sitt arbete med att bygga upp stämningen på plats. Han berättar att han medvetet valde att regissera med en extrem laddning av aggressivitet där han ifrågasatte allt som upplevdes fixerat och fast.

Jag är bra på snabba beslut, sprida energi, avläsa människor om de är nära sig själva. Som regissör behövs man inte i vissa lägen. Bara att skapa den här stämningen. Och sedan flyttar man sig bakåt när man har bra skådespelare för att de ger och tar av varandra. Bra skådespelare lyssnar ju på varandra. Reagerar på varandra. Då finns texten där, kameran, planeringen. Som regissör är det bara att stå och ta emot. Jag har ju gått runt med min gaslåga i rummet innan. Fungerar det inte så känner jag det direkt.³⁸

För Runge är det viktigt att in i det sista vara en aningen ovetande. Att kunna behålla en slags oskuld. Det betyder att man försöker vara så öppen tills man måste besluta sig vart alla är på väg. Tills dess låter han sig befruktas av alla möjliga förslag. Men när han väl kommer på plats vid monitorn och ser att ljussättningen sitter, aktörerna är där de ska vara och kameran är på plats; då får han associationer vart handlingen kan ta vägen.

Att som regissör förlita sig på det som händer och anpassa sig efter det som framstår som mest äkta i situationen är en förutsättning för att inte fastna i egna tankar om hur karaktären bör vara. "Sometimes you have to adjust or even let go of your ideas about the character if they finally don't sit truthfully on the actor. Always you must let actors know that whatever level of risk you are asking of them, you are willing to take yourself. People who are fearful of intimacy and confrontation should probably not become directors."³⁹ Detta risktagande mellan regissör och skådespelare skapar alltså en intimitet som tillåter ett utforskande och öppet arbetsklimat.

³⁷ Artikel i DN.se 2003-12-28 ursprungsadress: <http://www.dn.se/kultur-noje/filmaren-runge-pa-upptacktsfard-i-vara-psyken>

³⁸ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial "Om jag vänder mig om" 2003*

³⁹ Weston, Judith, *Directing Actors - Creating Memorable Performance for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996, s 10.

Att Runge arbetar med ett starkt ifrågasättande av sanningen hos sig själv, sättet skådespelarna väljer att agera i scenerna, och att berättelsen känns trovärdig blir tydligt när man lyssnar till intervjuerna. Det förhållningssättet gör också att de som arbetar med filmen undviker konventioner och väl valda sanningar. Detta menar Stanislavkij är ett absolut måste för skådespelaren. Denne ska förlita sig på hur den faktiska handlingen är och agera utifrån ett starkt ifrågasättande. Detta är grunden i den *upplevande konsten* till skillnad från allt annat där man bygger konstruktioner av verkligheten i den *förevisande konsten*.

Interaktion med skådespelare

Skådespelarna i filmen kände ett starkt förtroende för Runge eftersom de flesta tackade ja till sina roller redan innan de läst manus. Tillit verkar vara den grund som mycket av interaktionen och det risktagande som både regissören och skådespelarna var villiga att vila på. Just tillit är intressant som utgångsläge för en skådespelare i mötet med regissören. Sidney Lumet, en av Amerikas största regissörer vittnar om detta:

Howard Hawks was once asked to name the most important element in an actor's performance. His answer was "confidence". In a sense, that is really what's been going on during rehearsal: the actors are gaining confidence in revealing their inner selves. They've been learning about me. I hold nothing back. If the actors are going to hold nothing back in front of the camera, I can hold nothing back to them. They have to be able to trust me, to know that I "feel" them and what they're doing. This mutual trust is the most important element between the actor and me.⁴⁰

Att ha förmågan att lita på sin regissör skapar ett klimat där man också kan känna sig trygg att använda sig av sina egna personliga erfarenheter och sitt eget liv. Hade inte Runge haft denna speciella relation till sina skådespelare hade det varit omöjligt att använda sig av skådespelarnas egna liv och erfarenheter i denna speciella arbetsprocess.

För att skapa ytterligare trygghet valde Runge som en del andra filmregissörer att ha en klassisk kollationering med skådespelarna. Kollationering används som begrepp på teatern och innebär att ett teaterstycke presenteras för ensemblen. På kollationeringen sker rollfördelningen och när detta är gjort läses manuset igenom av dem som skall besätta

⁴⁰ Lumet, Sidney, *Making movies*, Vintage Books, New York, 1995, s 64.

rollerna.⁴¹ På det sättet förbereddes varje skådespelare i filmen grundligt för den intensiva inspelningsperioden. En ensemblekänsla skapades också eftersom skådespelarna fick möjlighet att träffas och arbeta med sina roller tillsammans. Detta liknar mer ett förberedande skådespelararbete på teatern. Som regissör skapar han med tydlighet tillit och trygghet för skådespelarna. Peter Andersson som är en av skådespelarna i *Om jag vänder mig om* delar med sig av sin erfarenhet av att arbeta med Runge som regissör:

Om man får ett material som skådespelare där man känner att här finns en möjlighet att uttrycka sig på något sätt. Och det är en regissör som ser en och som vill åt samma sak som du vill och är intresserad av i det materialet. Då kan man våga göra i princip vad som helst. Om man tycker att det är värt det. Att leka den leken tillsammans med regissören. Det gör man bara om man litar på regissören, på sina medspelare och på situationen. Att den här scenen skulle kunna utspela sig i verkligheten. Det verkar ju jävligt skruvat först när man tittar på pappret. Det här går inte att göra. Men det går. Det är så lätt att man ger upp och lägger av för tidigt. Att man säger: Nej det här är överkligt. Det här kan vi inte göra. Det här skulle aldrig kunna hända. Så här skulle aldrig en människa kunna reagera. Så tänker man: Vänta nu, vi kollar lite mer på det här. Skulle det inte kunna vara så att man... Så tänker man på sitt eget liv och egna situationer som man har hamnat i. Där man kanske har haft extremt märkliga reaktioner som man inte hade väntat sig att man skulle ha.⁴²

Det Andersson tydliggör är den relation mellan honom och Runge som möjliggör att han tänjer på sina egna gränser och vågar utforska sig själv utan att gömma sig bakom trygga skådespelarmanér liknande en förevisande skådespelarkonst. Vågar han utmana sig och använda sig av sitt eget liv närmar han sig den upplevande skådespelarkonsten enligt Stanislavskij.

Stanislavskij menar att sanningen som skådespelare spelar måste föregås av tron på att det skulle kunna fungera. Att sanningen och tron är oskiljbara.

Allt på scenen måste vara övertygande såväl för skådespelaren själv som för publiken. Allt måste väcka tron på att det i verkliga livet kan existera känslor, som motsvarar dem som den på scenen skapande konstnären känner. Varje ögonblick som vi befinner oss

⁴¹ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Kollationering>

⁴² *Intervju med skådespelare Peter Andersson DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003*

på scenen måste vara mättat av tron på den känsla vi upplever och på att de handlingar vi företar oss är obestridligt sanna.⁴³

Att tro på känslan vi upplever och de handlingar som kommer gör att skådespelaren är villig att undersöka alla möjliga uttryck utan att fastna i något som bara blir tryggt och begränsat. På så sätt har Runge arbetat då han utvunnit så mycket varierande uttryck som möjligt av varje skådespelare i varje scen.

4. Likheter mellan Runges och Stanislavskijs arbetsmetoder

För att tydliggöra de likheter jag finner mellan Runge och Stanislavskij lyfter jag fram tre huvudexempel. Jag låter dem stå som tre underrubriker. ”Omtagningar som en metod för undersökande arbete”. Här tillåts skådespelaren att fritt söka i sina egna personliga erfarenheter och uttryck. ”Att beröra med närbilder”. Genom filmkameran väljer Runge att lägga fokus på skådespelarens sätt att arbeta med karaktärens inre liv. ”Äkta fysiska impulser skapar realism på film”. Runge använder här de tekniska repetitionerna för att finna de naturliga fysiska impulser som skådespelarna har i scenen och väljer dessa framför de givna i manus. Allt för att stötta det äkta uttrycket.

Dessa val resulterar i en film som nästan får en dokumentär känsla. Som betraktare kan man inte väja för de realistiska undertoner som genomsyrar uttrycken. Det skapar ett personligt tilltal som berör och stannar kvar med eftertryck. Det blir en levande skådespelarkonst där skådespelarna exponerar inte bara sina personliga erfarenheter utan också kan använda dem för att stötta karaktären.

Detta undersökande arbete ger många uttryck för Runge att välja mellan i slutredigeringen men blir också utmanande och krävande för skådespelaren som utsätter sig själv och sina personliga referensramar för enorm belastning. Detta kräver en professionalism och ett tränat förhållningssätt då det personliga aldrig får bli privat. När det blir privat upphör det professionella arbetet. Att Runge medvetet har använt tränade teaterskådespelare som är vana vid denna process och som har mycket av sin skådespelarteknik i Stanislavskijs metodik är ingen slump. Arbetsprocessen förutsätter skolade skådespelare.

⁴³ Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006, s 189-190.

Runges sätt att arbeta fram filmen kräver många års erfarenhet, många olika verktyg och ett öppet, ödmjukt sinne för att skådespelaren ska kunna orka med kraven utan att gå in i bedömningar och prestationer. I det ögonblicket tappar skådespelaren spontanitet och kan inte följa de naturliga impulserna och lyhördhet gentemot sina medspelare som Runges arbetsprocesser förutsätter.

Omtagningar som metod för ett undersökande arbete

Runge använder omtagningarna som ett medvetet sätt att arbeta fram de äkta uttrycken. Här tillåts skådespelaren att undersöka och finna olika variationer av uttryck. Att finna de sanna uttrycken och få karaktären så autentisk kräver många omtagningar. Han beskriver processen på följande sätt:

När vi nu filmar scenen om och om igen och skådespelarna vet om att jag inte strävar efter den perfekta scenen uppstår en känsla av lek. Undersökande lek. Att våga. Och när man vågar så riskerar man. Och när man riskerar så kan det också bli väldigt spännande. Saker som ingen manusförfattare kan skriva ner har möjlighet att ske. Bortom dialogen uppstår en emotionell kraft. Plötsligt blir omtagningarna väldigt olikartade. En del blir mycket långa. Vissa blir väldigt rörande. Andra blir korta och kanske våldsamma. Andra tysta, dröjande. Eftersom fotografen och jag arbetar väldigt tätt ihop så tar heller inte tekniken den onödiga plats som den ofta gör på inspelningar. Tekniken är till för skådespelaren. Skådespelarens arbete gjuter liv i karaktären och redan där är man på väg mot en intressant film. För utan karaktärernas sanning finns ingenting. Hur mycket bländande teknik som än visas upp.⁴⁴

Stanislavskij uppmanade precis som Runge sina skådespelare att ständigt söka och prova fler än ett uttryck under repetitionsarbetet. På det sättet fastnar inte skådespelaren i givna ramar och det äkta uppstår i ögonblick som inte kan kontrolleras. Detta okonventionella sätt att spela in film på skapar en tydlig atmosfär för skådespelaren i centrum där tekniken blir sekundär. Runge använder de tekniska hjälpmedlen för att stötta karaktärens sanning och där förenas återigen Stanislavskijs och Runges synsätt. Utan skådespelaren karaktärsarbete finns inte heller någon trovärdig berättelse.

⁴⁴ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 40.

Jag hittar detta arbetssätt i en av nyckelscenerna. Här får vi följa inspelningen när Runge och Pernilla August arbetar med hennes karaktär Agnes. I regin uppmanar han henne att prova och se vad som händer när hon står och packar en flyttlåda. Se vart känslorna tar vägen under scenen. Under en av tagningarna ser vi henne öppet redovisa sin frustration genom att kasta ett glas som hon ska packa in i papper. Runge ber hennes sedan att prova något annat i ytterligare en omtagning.

Runge beskriver att han följer skådespelarens process och det som händer i stunden oavsett sin egen noggranna förberedelse med manus och repliker. Att sätta skådespelarens arbete vid inspelning först. Under denna inspelning uppmanar han August att använda replik om hon känner att det sker naturligt och äkta i rollen. Om hon vill kan den strykas helt.

August berättar att det var en utmaning att jobba såhär. Att hon kunde känna att hon var en del av någonting nytt. Att alla gjorde något som ingen av dem hade gjort förut. Den här typen av resa. Det var fantastiskt men hon var också mycket trött efteråt. Runge arbetar aldrig med kompromisser. Att hon som skådespelare var tvungen att använda sig av alla sina egna erfarenheter och gå hela vägen ned i sina egna känslor. Att ständigt prova nya sätt i samma sätt om och om igen. Att gå längre och att gå djupare.⁴⁵

Att just hämta så mycket som möjligt ur skådespelaren och att ta om och om är något som är centralt i Stanislavskijs metodik kring att skapa ett äkta tillstånd. Stanislavskij skapar ett system för skådespelare som han kallar för *den upplevande konsten*. Där talas det om psykotekniken och hur man ska uppfatta rollen och sig själv. Stanislavskij förklarar på följande sätt: ”Så länge skådespelaren inte står på denna grund, så länge han inte uppfattar rollen, skall ni inte kräva något av honom. Det blir ett tvång. Man måste knåda leran och få skådespelaren i tillståndet jag är.”⁴⁶ Att på så sätt bearbeta sig själv och sina uttryck genom ständig övning ger skådespelaren tillgång till mer av sig själv som kan användas in i rollen.

Runge gör som Stanislavskij och får skådespelaren i tillståndet ”jag är” genom att ge skådespelarna möjlighet att prova många olika vägar att agera i sina karaktärer. Detta frikopplar skådespelarna ännu mer. Då vågar de lita på sina egna infall till hundra procent. De kan scenen utan och innan efter en hel dags intensivt filmande. Plötsligt uppstår små moment

⁴⁵ August, Pernilla, *Dagar och nätter i Berlin*, Presskonferens i Berlin, intervju, DVD video, Extra Features, 2003

⁴⁶ K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter: Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986, s. 120.

av närhet, som kanske blir de viktigaste bilderna i filmen. Och dessa moment uppstod i omtagningarna som egentligen inte skulle ha gjorts.⁴⁷ Runge beskriver processen på följande sätt: ”När skådespelarna åker hem så kommer de att känna en tillfredsställelse med sitt värv. De har undersökt en scen ur många olika aspekter. De har delat med sig av sina livserfarenheter. Och det viktigaste av allt: De vet att deras erfarenheter har tagits tillvara. Att deras undersökande har varit avgörande. För de arbetar med ett team som vet hur man gör omtagningen till en bundsförvant.”⁴⁸

Att låta det undersökande arbetet pågå under hela filminspelningen och låta skådespelarna arbeta med sitt karaktärsarbete genom sig själva och sina personliga erfarenheter kan bara göras i omtagningar. Att inte stoppa och att gå vidare gör att skådespelaren tänjer på sina gränser och hittar uttryck som inte blir automatiska utan föds spontant i stunden. Detta bidrar säkert till den realistiska känsla som färgar hela filmen.

För Runge är det viktigt att hitta det sanna uttrycket hos skådespelaren. Att inte ge upp för tidigt utan ta om och ta om scenen. Han säger: ”En mycket rutinerad skådespelare försöker använda all sin erfarenhet för att bli så naken som möjligt framför kameran, försöker på sätt och vis att bli lika ärlig som en amatör men ändå hålla en medveten linje i sitt agerande. Oerhört svårt. Det svåraste av allt; att vara sann i sitt uttryck.”⁴⁹ Det han tydliggör här är att en medvetenhet krävs av den skådespelaren som arbetar med ärliga uttryck. Medvetenheten finns hos den som har kunskap och erfarenhet och är skolad i yrket eftersom det finns metoder och verktyg att använda. Amatören kanske kan nå samma ärliga uttryck som slutresultat men saknar medvetenhet och kan därför inte heller upprepa eller bygga på det som tidigare gjorts i en scen. Det är det hantverk som Stanislavskij har skapat metoder kring.

Runge vill att hela filmteamet ska följa det som spontant sker under filminspelningen vilket innebär att skådespelarens val blir de väsentliga. Friheten att välja det som blir kraftfullast och har mest nerv just i ögonblicket står till allas förfogande. Han beskriver fotografens fria val som följer:

Och fotografen vet liksom skådespelarna om att han är fri att filma den karaktär han själv i stunden upplever som intressantast. Fotografen blir alltså en viktig del i omtagningens metod. Han vet aldrig var han kommer avsluta en scen. Det enda han vet

⁴⁷ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 42.

⁴⁸ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 43.

⁴⁹ Runge, Björn, *Svindel & extas*, Filmkonst, Göteborg, 1997, s 123.

är att han måste vara lika emotionellt involverad i omtagningarna som skådespelarna. Annars förlorar han ögonblickets kraft. Den kraft som skiljer ut de som vågar från de som inte vågar.⁵⁰

Detta blir tydligt när jag följer hur Runge arbetar för att nå ögonblickets kraft där spontaniteten föder det sanna uttrycket. Kameran går och teamet filmar en tagning. Plötsligt avbryter han skådespelarnas arbete med att säga att backa bakåt i handlingen. Dock utan att stänga av kameran. Sedan viskar han till kameramannen att inte släppa just en speciell skådespelare med kameran. Detta kan pågå under sju eller åtta omtagningar. Följden blir att alla så småningom släpper all intellektuell bearbetning och till slut nästan reagerar instinktivt på det som sker. Han förklarar det som om man är utkastad i ett nu som i vissa sekvenser kan ge oerhört intressanta möjligheter i redigeringen. Ibland går han in i dessa omtagningar och säger åt skådespelarna hur de ska agera. Ibland låter han bara kameran rulla och skådespelarna hittar fler möjligheter i scenen än om de bara hade filmat scenen i en enda tagning.⁵¹

Runge tycker det är viktigt att bygga upp en stämning i varje scen som ger en skådespelare energi att fungera. Det är upp till skådespelarna att agera utifrån de erfarenheter de väljer ur sina egna liv. Erfarenheterna färgar sedan av sig på texten och situationen. Det är karaktärernas trovärdighet som är det viktiga. När han kommer som regissör till inspelningsplatsen har han en känsla vart karaktärerna kommer ifrån och vart de är på väg. Men försöker att inte vara fastlåst. Den starka känslan som utgångspunkt kan kommuniceras med skådespelarna som en trampolin till dem. Stanislavskij beskriver denna process på följande sätt:

Om regissören matar skådespelaren med sina tankar, sina känslor, som han tar ur sina personliga emotionella minnen, om han säger till skådespelaren ” gör just så här” – så gör han våld på denne. Vad kan skådespelaren ha för nytta av mina emotionella minnen? Han har sina egna. Jag måste som en magnet suga mig fast vid hans själ och se vad där finns. Sedan kastar man ut en magnet till. Jag måste se hurdant materialet är. Aha! Jag förstår hurdant hans levande emotionella material är – och något annat kan det inte vara.⁵²

⁵⁰ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 41.

⁵¹ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 42.

⁵² K.S. Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter: Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986, s 125.

Stanislavskijs tankar om att som regissör suga sig fast som en magnet vid skådespelaren och förstå dennes emotionella material finner jag även hos Runge i hans sätt att använda sig av omtagningar. Omtagningarna blir en möjlighet för skådespelarna där de att de kan prova uttryck och fylla dessa med olikartad energi. Varje omtagning är bara ett undersökande av scenen, inget annat. Det är omöjligt att gå in i scenen med samma energi gång på gång. Det finns inte något som en bra tagning. Han hävdar att upprepningens trygghet är en falsk trygghet. Omtagningarna är ett sätt att vända ut och in på möjligheterna. Scenen skapas inte på inspelningsplats utan i redigeringen. Då kommer nyanserna fram. Då blir själva inspelningen med skådespelarna ett insamlade av möjligheter. Skådespelarna och filmteamet är där för att undersöka scenen och omtagningarna är en möjlighet. Skådespelarna vet att Runge inte är ute efter den perfekta tagningen som skall fungera som en måttstock för de andra omtagningarna. Han begär istället av dem att de ska ta vara på sina impulser. Våga följa sina infall. Han menar att tekniken är till för skådespelarna. Inte tvärtom.⁵³

Här hittar jag direkta likheter med vad Stanislavskij menar om att inte eftersträva det perfekta resultatet direkt som skådespelare. Stanislavskij säger: ”De flesta skådespelares fel består i att de inte tänker på själva arbetet utan på resultatet. Genom att gå förbi det egentliga konstnärliga arbetet och sträva direkt efter verkan framtvingar de som resultat ett tvunget teateragerande, som leder till sceniskt hantverk.”⁵⁴

I den slutliga versionen av denna nyckelscen väljer Runge en där inte uttrycken uttalas. Han väljer att inte öppet redovisa vad som händer känslomässigt med Agnes. Panoreras från faktisk handling när Agnes packar ner glas i en flyttlåda och klipper sedan till en bild där kameran filmar i närbild mot sonen som tittar på Agnes. Här arbetar han medvetet med point of view. The point of view förklaras på följande sätt : “The manipulation of point of view in a scene is the single most significant decision in determining camera placement.”⁵⁵ Han låter oss stå nära och vid sidan av sonen och gör oss på så sätt involverade i det sonen upplever och känner. Eftersom Pernilla August fått prova alla sina uttryck i sin karaktär Agnes så har hennes uttryck färgat scenen och skådespelaren som spelar hennes son. Hennes uttryck genom alla omtagningar har tagits upp i hans ansikte. Runge styr oss tydligt där han väljer att vila nära med kameran. Vem ska vi som publik känna med i denna scen? Självklart

⁵³ Runge Björn, *Konsekvenser*, Filmkonst nr 104 och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 39-40.

⁵⁴ Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006, s 176.

⁵⁵ Katz, D, Steven, *Film directing cinematic motion*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 2004, s 4.

blir svaret sonen. Runge styr betraktarens uppmärksamhet till det väsentliga i scenen. Han låter bilden styra på vilket sätt vi ska känna och med vem. Han blir vår guide genom filmen. Detta beskrivs i boken *Film Art* av Kristin Thompson och David Bordwell på följande sätt:

Most basically, the filmmaker has to guide the audience's attention to the most important areas of the image. We need to spot the items important for the ongoing action. The filmmaker also wants to build up our interest by arousing curiosity and suspense. And the filmmaker tries to add expressive qualities, giving the shot an emotional coloration.⁵⁶

Runge fokuserar det viktiga genom att panorera närmare och närmare på skådespelarens ansikte. Närbilderna används för att få betraktaren nyfiken och intresserad av karaktärens inre liv. Att han medvetet färgar oss emotionellt i scenen där filmkameran vilar länge på sonen är ingen slump. Vi känner med den som är mest sårbar i scenen också den som öppet redovisar det rena uttrycket. Barnet. Hos barnet vilar inga livslögner där ser vi de sanna känslorna.

Att beröra med närbilder

Just många close-ups och att med kameran följa i närbild vad som händer i skådespelarens ansikte är ett medvetet val inspirerat av John Casavets filmteknik menar Runge.⁵⁷ Det som exempelvis sker i sonens ansikte i närbild redovisar det Agnes känner inom sig. Uppgivenhet, frustration och sorg. Att låta skådespelaren ha sitt inre emotionella liv och kurva men inte öppet redovisa allt talar Stanislavskij mycket om då han motsätter sig den förevisande skådespelarkonsten som alltid öppet skall redovisa vad karaktären känner.

Runge talar om samma saker som Stanislavskij då han menar att det blir mer filmiskt intressant att arbeta med att avstå och väljer istället att berätta med blickar och närbilder. Som verkligheten faktiskt är. För att komma nära det äkta och det autentiska uttrycket.⁵⁸ Att arbeta med det som sägs mellan raderna och det som inte uttalas – undertexter- är något Stanislavskij beskrev i sin teknik.

In his chapter on scenic speech in *Creating a Role*, he advises the actor to distinguish between *logical* and *psychological* pauses. In a logical pause, the verbal meaning of a line is rendered lucid by demarcating a thought, whereas in a psychological pause the

⁵⁶ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art*, McGraw-Hill, London, 2008, s 140.

⁵⁷ *Intervju med Björn Runge* under filmfestivalen i Berlin DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003

⁵⁸ *Intervju med Björn Runge* DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003

actor brings a subtext to the following line or word by using emotion-provoking imagery.⁵⁹

Runge arbetar med undertexter som inte uttalas utan som lags in i det tysta ansiktsuttrycket som är fullt av känslor såsom Stanislavkij talar om. Karaktärens inre liv redovisas på så sätt öppet utan ordet.

Filmningen blir som ett undersökande av karaktärernas möjligheter. Här samlas så mycket varierat material som möjligt från scenerna in i redigering för att där skapa filmen. Under själva inspelningen är allt ett undersökande arbete där det inte finns bra eller dåligt. Det är först efteråt vid klippningen arbetet värderas. Det här sättet att arbeta på ger en stor frihet under filmningen. Eftersom arbetet skedde under stor tidspress arbetade filmaren nästan dokumentärt. De repeterade en scen och så filmades scenen från början till slut. Så filmaren var som en skådespelare bakom kameran. Han lät sin nyfikenhet styra vilken av skådespelare han ville filma och som tog över scenen. Det är mycket close-ups och närbilder på ansikten. På så sätt lyfts karaktärens smärtpunkter fram. Runge beskriver detta på följande sätt:

Min överlevnadstaktik gick ut på att ta mycket nära bilder. Att inte hamna i för mycket vida översiktsbilder, utan i halvbilder och i närbilder av varierande grad. Och sedan visste jag hur viktigt det var att tydliggöra karaktärernas smärtpunkter. Att innehållet hela tiden måste spränga formen. För att komma åt ögonblicken som finns i den väv som manuset målar upp för oss.⁶⁰

Just närbilderna kan användas eftersom Runge fokuserar och aktivt väljer innehållet före formen. Innehållet skapas av karaktärernas yttre och inre liv i filmen. Det fragmentariska i ögonblicken där sanningen hela tiden ställs på sin spets. Då finns inte utrymme för översiktsbilder utan tätheten i närbilderna understryker den intensitet som utspelas mellan karaktärerna.

Att komma så nära i close-ups skapar omedelbart en relation mellan betraktare och karaktär. Karaktärernas känslor och uttryck i närbilderna får betraktaren att bli berörd. Vi kan inte väja oss från det som sker inombords i varje karaktär. När Runge skrev filmen så

⁵⁹ Riis, Johannes, redigerad av Paisley Livingston, Carl Plantinga, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, England, 2009, s 8.

⁶⁰ Runge, Björn, *Konsekvenser: en lägesrapport från periferin hösten -06*, Filmkonst nr 104, och Björn Runge, Göteborg, 2006, s 67.

ville han att publiken skulle ta med sig och känna igen sina egna erfarenheter liknande det som sker med karaktärerna i filmen.⁶¹

Att arbeta med lyssnandet och många tysta ansiktsbilder i närbild får oss också att stärka vår känsla för att dialogen är äkta och sann mellan skådespelarna. Stanislavkij kallade detta lyssnande för communion och detta beskrivs som följer:

The actor is required to listen more deeply than we usually do in real life. In fact Stanislavskij uses the term “communion” to describe what I am calling “listening”. The term “communion” calls attention to the deepness of the experience as well as to the fact that listening makes the audience feel the actors are communicating with each other rather than delivering lines to each other.⁶²

Att samspelet är viktigt och lyssnandet på varandra som skådespelare är något Runge tydligt påtalar i sin personregi mellan skådespelarna. Närbilderna skulle inte fungera om inte de naturliga impulserna fick flöda fritt mellan skådespelarna. Om inte det sagda och det osagda vore sant och kändes äkta.

Närbilderna kräver alltså ett stort lyssnande och ett sant uttryck av skådespelarna. Judith Weston menar i sin bok *Directing actors* att äkta skådespeleri är att ta den största risken, eftersom att vara äkta innebär att använda sig av sig själv och på så sätt göra sitt agerande personligt. En duktig skådespelare vet hur han eller hon ska agera med små medel framför kameran fortsätter hon. Det är viktigt för skådespelare att kunna uttrycka stora känslor med små medel i närbilderna.

In other words, do less, make it more honest in order to get out of the way of his deeper resources, which will be the only place he can find the ”more” the director is asking for. If the director understands this too, then she can give her direction in the form of permission for the actor to go to places he needs for the role.⁶³

Det hon alltså säger är att ett tillåtande uppmuntrar och skapar utrymme för skådespelaren att hålla sig öppen för att prova. Detta underlättar för det äkta uttrycket hos skådespelare genom att från start hitta en grund ton i skådespelarnas personlighet som får fria associationer och

⁶¹ Runge, Björn, *Dagar och nätter i Berlin, Presskonferens i Berlin*, intervju, DVD video, Extra Features, 2003

⁶² Weston, Judith, *Directing Actors - Creating Memorable Performance for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996, s 79.

⁶³ Weston, Judith, *Directing Actors - Creating Memorable Performance for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996, s 55.

formar karaktären. I närbilderna fångar Runge upp varje nyans hos skådespelaren och gränsen mellan vad som är skådespelarens och rollens uttryck upphör ibland för betraktaren. Han berättar:

Den här människan spelar på de här grundtonerna. Vad intressant hon var när hon var så i den här improvisationen. Så kan jag välja henne för det och så skriver jag om rollen för det tonläget jag fastnade för på plats. Jag tror att man måste möta dem så här ansikte mot ansikte. Kan vi umgås? Kan vi andas samma luft? Jag får de här associationerna kring en personlighet. Och de associationerna ger mig energi i mitt regisserande. För om jag vet att den här personen är väldigt lättretad privat och jag vet att när han börjar skrika så går han upp i falsett så kan jag tycka att det där är en spännande grej i en scen längre fram. Då får jag försöka skapa hur han blir lättretad. Då får jag gå in och laborera lite med lite olika personlighetsdrag.⁶⁴

Att arbeta så tydligt och uttalat använda sig av sin egen personlighet kan vara främmande för många skådespelare. Det kan upplevas självutlämnande och sårbart. Att hantera detta förhållningssätt kräver mycket mognad och erfarenhet hos en skådespelare. Det förutsätter att skådespelaren själv kan välja när och hur ens egen personlighet kan befrukta karaktären utan att det blir för privat. Då behövs en tydlig metodik och verktyg att vila mot. Då kan skådespelaren bygga trovärdighet och utmana sin egen komfortzon som skådespelare. Den tydliga metodiken finner man hos Stanislavskij.

Runge anser att bra skådespelare inte är rädda för att gå djupt ner i sina erfarenheter. Han upplevde ganska snart att de erfarenheter, de minnen, de fantasier som han använt för att formulera det här dramat var skådespelarna intresserade att gå till mötes med sina egna erfarenheter i livet. Det var också ett krav redan när han rollbesatte. När han lämnade över manuset till skådespelarna sa han till dem att han var intresserad av att just den skådespelaren var med i filmen. Och att den skådespelaren skulle gå in och ta över den specifika rollen.⁶⁵

Stanislavskij menar att en skådespelare endast kan uppleva sina egna känslor och inget annat. Att man kan förstå en roll och känna med den och börja handla så som den framställda personen skulle ha handlat. Denna skapande handling framkallar hos skådespelaren känslor, som är analoga med rollen, men dessa känslor tillhör inte den

⁶⁴ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003*

⁶⁵ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003*

framställda personen, som är skapad av författaren, utan skådespelaren själv.⁶⁶ Här delar Runge och Stanislavskij förhållningssätt. Det är inte texten som karaktären skall vila på utan skådespelarens egna personliga referenser, upplevelser och känslor.

Äkta fysiska impulser skapar realism på film

Nästa scen jag väljer för analys är inspelningen av middagsscenen hos Richard och Agnes. Vi ser Runge gå runt på den tekniska repetitionen och lyssna av vilka stämningar som ligger privat mellan skådespelarna. Han beskriver i en intervju att han tar till vara de känslor som finns under den tekniska repetitionen för att sedan göra något av dessa. Att behålla en inställning av ovetande för att under inspelning ta reda på vart scenen kan ta vägen. Att behålla en slags oskuld så länge som möjligt tills han måste besluta sig vart scenen är på väg.⁶⁷ Att arbeta så tydligt med att förlita sig på känslan och gå ifrån det som står skrivet i manus är naturligtvis något som understryker de äkta uttrycken och det som faktiskt händer på plats. Att ta till vara på nuet och inte fabricera känslor i förväg. Jag hittar samma tankar hos Stanislavskij:

To experience this sense of truth, actors must perform in the first person. They “experience” events through their perceptual abilities instead of giving a generalized, symbolic performance. This is a fundamental precept of realistic acting. Stanislavskij enjoined his actors to refer to their characters in the first person at all times (*I am doing this, I want that.*)⁶⁸

Vad Stanislavskij här enkelt säger är att prova allt fysiskt istället för att tänka ut eller resonera hur karaktären skulle göra i en given scen. Först när skådespelaren provar fysiskt kan han eller hon uppleva karaktärens naturliga handlingar och reaktioner.

Under inspelningen av scenen ser man hur Runge ber skådespelarna att följa sina personliga impulser och lägger om scenerier och filmning utifrån de rörelsemönster som skapas på plats. Allt för att följa de äkta uttrycken och impulser som finns i den fysiska

⁶⁶ Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006, s 253.

⁶⁷ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial "Om jag vänder mig om" 2003*

⁶⁸ Daw, Kurt, *Acting thought into action*, Heinemann, Portsmouth, New Hampshire, 1997, s 50.

kroppen. Stanislavskij ansåg att de fysiska handlingarna var det element som var tydligast fixerbart för skådespelaren i arbetet med rollen.⁶⁹

Skådespelaren Marie Richardsson som spelar Richards älskarinna gör tydligt för Runge under personregin hur hennes karaktär reagerar i situationen. Allt för att stärka den äkta handlingen och de känslor som blir karaktärens drivkrafter i scenen. Att arbeta med känslan kopplat till den fysiska handlingen är något Stanislavskij också uttrycker tydligt i sina metoder om att skapa äkta skådespelarkonst.

Enligt Runge är ofta kroppens förhållningssätt till rummet viktigare i regin än något annat. ”Jag säger ofta bara en instruktion. Ofta mest fysiskt. Eller så säger jag att du under hela scenen känner att du vill lappa till din svägerska men du gör det inte. Du vill inte visa det men du känner för det. Det kommer att sitta människor och känna av det men det kommer ändå att färga av sig på skådespelarens sätt att spela.”⁷⁰ Samma synsätt återspeglas hos Stanislavskij som talar om att använda det fysiska förhållningssättet till sin karaktär på följande sätt:

Var ska man då söka och hur skall man då skapa sanningen och tron inom sig? Är det inte i de inre förnimmelserna och i den inre handlingen, dvs. i skådespelarens själsliv? Men de inre känslorna är alltför komplicerade, ogripbara och nyckfulla. De är svåra att fixera. På det själsliga området är det så, att antingen föds sanningen och tron av sig själva eller så skapas de av ett komplicerat psykotekniskt arbete. Lättast är det att finna och framkalla sanningen och tron i det yttre, i de minsta enkla och fysiska uppgifterna och handlingarna. De är tillgängliga och stabila, man kan se och känna på dem, och de lyder förståndet och viljan. Och dessutom är de lättare att fixera. Det är därför vi skall ta dem i första hand för att med deras hjälp nalkas våra roller.⁷¹

Stanislavskij fortsätter med att beskriva hur man ger en skådespelare en enkel fysisk uppgift och sveper in den i intressanta, eggande, givna omständigheter. Då börjar skådespelaren lugnt

⁶⁹ Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling : strategier för tanke och kropp, volym 4* av Doctoral studies and research in fine and performing arts / Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Carlsson, Lund, 2007, s 147.

⁷⁰ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial " Om jag vänder mig om" 2003*

⁷¹ Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006, s 196.

utföra uppgiften utan att bli förskräckt och tänka på om det ligger någon psykologi, någon tragedi eller något drama i det han gör.⁷²

Ibland ligger det naturliga uttrycket i de enkla fysiska rörelserna. Många som arbetar med att gestalta liv kan ibland komplicera och psykologisera alltför mycket. Då blir analysen det hinder som står i vägen just för det äkta uttrycket. Det upplevs onaturligt och spelat. Såväl Runge som Stanislavskij går gärna till det okomplicerade och finner ett naturligt liv i de fysiska handlingarna.

Som regissör beskriver Runge att han är rädd för att prata för mycket och ge för mycket personregi. Med ord kan man lätt dölja sig, säger han. Man kan helt enkelt fly undan vad det egentligen handlar om. Konstruera känslor som inte alltid är trovärdiga. Att ge för mycket färdiga bilder och illustrationer. Han tycker bättre om att känna efter vad karaktärerna känner i rummet. Också den fysiska handlingen. Vad händer om skådespelaren sätter sig eller rör sig såhär i rummet? Kroppen är mycket viktigare än vi tror.⁷³

Enligt Stanislavskij är förhållandet till rummet väsentligt för karaktärens autentiska handlingar. Varje scenisk uppgift innehåller en fråga till kroppen, som egentligen är gestaltningens grundläggande arbetsfråga. I arbetet med läsningen av pjäsen framkommer *de föreslagna omständigheterna* som skapar grunden för rollens handlingar. Ur dessa föreslagna omständigheter formuleras arbetsfrågan *Vad hade jag gjort om jag hade varit i rollens situation?* Det är detta som Stanislavskij allmänt kallar *magiska om* – eller *kreativa om*.⁷⁴ Med sin regi hjälper Runge skådespelaren att tydligt leta efter detta magiska ord *om*. Under inspelningen hör vi honom just påpeka: ”*Om* du gjorde såhär eller *om* du vore hon hur skulle du spela scenen då?”

Den slutliga filmscenen blir också äkta i all sin laddning. Det faktiska handlandet från att ställa tillbaka en tallrik till att ta mer fiskgryta understryker den laddade stämningen som Runge bygger upp i scenen. Skådespelarna kan använda sina till synes enkla handlingar till att beskriva de inre känslor och reaktioner som utbyts runt middagsbordet. ”The best work happens when actors are caught in unguarded moments of simplicity and truth, giving a

⁷² Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006, s 203.

⁷³ *Intervju med Björn Runge DVD extramaterial* ” Om jag vänder mig om” 2003

⁷⁴ Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp*, volym 4 av Doctoral studies and research in fine and performing arts / Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Carlsson, Lund, 2007, s 146-147.

simple, genuine response to a question or remark or event.”⁷⁵ En tallrik som ställs ner lite för hårt i bordet berättar mer än ett välformulerat replikskifte.

5. Diskussion och slutsats

Jag har haft mitt fokus på likheterna mellan Runge och Stanislavskij. Deras förhållningssätt till skådespeleri och regi har varit mycket lika. Jag försökte att hitta några olikheter mellan dem men kunde inte hitta något specifikt. Olikheten dem emellan träder först in när Runge beskriver sitt sätt att klippa och redigera filmen eftersom han själv ansvarar för hur den slutliga filmen utformas utifrån de scener han väljer. Processen att låta skådespelarna vara medskapare upphör. Det intressanta blir därför att stanna kvar i arbetsprocessen eftersom likheterna funnits där.

Jag börjar förstå att filmen känns så äkta och berör så starkt eftersom Runge har gjort tydliga val och haft ett förhållningssätt som varit uttalat redan från början. Hans intention och mål har varit att sträva efter det äkta och sanna uttrycket. Eftersom hela Stanislavskijs livsverk har handlat om detta blev det en självklarhet för mig att jämföra Runge med vad Stanislavskij har byggt sin metodik på. Jag vill summera upp de viktigaste likheterna jag funnit och sedan diskutera resultatet av detta i min slutsats.

Den första likheten mellan Runge och Stanislavskij som jag vill belysa är hur den egna *personligheten* används i arbetet. Runge rollbesätter filmen med skådespelare som har rätt personlighet för filmen. Han skriver manus utifrån skådespelarens egna personliga uttryck, sätt att prata och reagera. Karaktären formas helt och hållet från det personliga hos varje skådespelare. Han kräver dessutom av varje skådespelare att hämta ur sina egna erfarenheter och liv. Stanislavskij säger att en skådespelare endast kan uppleva sina egna känslor och inget annat. Att man kan förstå en roll och känna med den och börja handla så som den framställda personen skulle ha handlat. Denna skapande handling framkallar hos skådespelaren känslor, som är analoga med rollen, men dessa känslor tillhör inte den framställda personen, som är skapad av författaren, utan skådespelaren själv. Under filmandet förstärker och underlättar han detta arbete genom att arbeta med omtagningar. Det hjälper skådespelaren att frigöra och undersöka så många uttryck som möjligt baserat på sin egen

⁷⁵ Weston, Judith, *Directing Actors - Creating Memorable Performance for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996, s 53.

personlighet och erfarenheter. Filminspelningen sker som ett undersökande av möjligheter för skådespelaren. Man sätter alltså inte här filmens scener på plats utan producerar en mängd olika varianter på samma scen. Därför sker det egentliga filmarbetet vid redigering och klippning av filmen då han väljer hur den slutgiltiga filmen blir.

Nästa likhet mellan Runge och Stanislavskij som intresserar mig är hur båda försökt fånga *det inre emotionella uttrycket* hos en karaktär på ett så sant sätt som möjligt. De är också överens om och hur detta skall redovisas. Stanislavskij menar att skådespelaren ska vara medveten om och lyssna efter sin egen personliga upplevelse och känsla i situationen. Det innebär att skådespelaren inte alltid behöver agera ut alla känslor och öppet exponera allt på ett redovisande sätt. Att redovisa känslor förkastar han och kallar för förevisande skådespeleri. Stanislavskij förklarar istället den upplevande skådespelarkonsten där allt inte behöver redovisas eller sägas. Tystnad kan fungera som en stark undertext och kan säga mer än tusen ord. På det sättet låter man betraktaren känna att skådespelarna i en scen faktiskt kommunicerar med varandra på ett verkligt sätt utan att hamna i levererans av repliker. Runge menar att det är modet att våga avstå från att redovisa allt och att kunna stanna i tysta i närbilder av ansikten som för handlingen vidare och blir mer filmiskt intressant. På det sättet gör han också betraktaren delaktig eftersom mycket har lämnats till betraktaren att känna och veta om karaktärerna. Runge arbetar effektivt med närbilderna då han styr och guidar betraktaren dit han medvetet vill. Ibland i stora känslouttryck men allt oftare i de tysta och små uttrycken som snabbt sveper över karaktärens ansikte.

Den sista likheten jag väljer att lyfta fram är hur båda låter *de naturliga fysiska impulserna* styra skådespelarens sätt att agera. Detta synsätt förenar Runge och Stanislavskij. Runge instruerar sina skådespelare med mycket enkla instruktioner under de tekniska repetitionerna innan tagning av scenen. Han uppmanar skådespelaren att placera och röra sig som denne hade gjort privat. Stanislavskij talar om att använda det fysiska förhållningssättet till sin karaktär när de inre känslorna är alltför komplicerade, ogripbara och nyckfulla. Ibland menar Stanislavskij är det lättast att finna och framkalla sanningen och tron i det yttre, i de minsta enkla och fysiska uppgifterna och handlingarna. De är tillgängliga och stabila, man kan se och känna på dem, och de lyder förståndet och viljan. Och dessutom är de lättare att fixera. Det är därför skådespelaren skall välja dem i första hand för att med deras hjälp nalkas karaktären. Runge arbetar på samma sätt, enkelt och okomplicerat med rumsliga placeringar i sin personregi. På så sätt tillåter han skådespelaren att själv gå på det emotionella djup som han eller hon väljer. Han talar aldrig om vad skådespelaren ska känna eller reagera i en

situation snarare föreslår han dem fysiska placeringar. En erfaren skådespelare klarar att fylla den fysiska handlingen med det emotionella uttryck som med automatik följer. De tekniska repetitionerna blir inte bara för teknikerna och kameramännen. Här undersöker också skådespelaren de naturliga fysiska impulser som behövs för att fylla karaktären med autentiska uttryck.

Vilka resultat ger denna arbetsprocess? Min slutsats är att det skapar en realistisk och mycket berörande film. Uttrycken blir trovärdiga och skådespelarna känns autentiska då samspelet följer naturliga impulser. Tonen i filmen blir nästan dokumentär och betraktaren blir delaktig då det inre emotionella livet hos karaktären skildras utan att förevisas och redovisas öppet. Det lämnar utrymme för betraktaren att känna med karaktären och anknyta till egna referensramar.

6. Coda

Jag har några personliga funderingar som jag vill lägga sist under denna rubrik. Det är tankar som jag har haft med mig både innan, under och efter arbetet med denna uppsats.

Jag anser att Runges arbetsprocess kan fungera som en inspiration till andra filmskapare som idag strävar efter att göra film som berör. Processen är definitivt värd att ta upp och förtydliga som jag har försökt med i denna uppsats. Med detta arbetssätt når man äkta uttryck och fortsätter att skapa film med professionalism där medvetna val görs och där film och skådespelarkonst kan fortsätta utvecklas.

Som jag ser det förutsätter detta arbete med dessa likheter mellan Runge och Stanislavskij mycket erfarna skådespelare som har en skolning och ett hantverk i sig. Hade Runge använt amatörer i filmen för att uppnå det sanna och starka uttrycket så menar jag att det inte hade fungerat. Jag vill peka på tre orsaker till varför jag resonerar såhär.

Den första är att arbeta med *omtagningar* för att tömma skådespelaren på alla uttryck. Skådespelare är tränade att ur sin personliga minnesbank hämta uttryck och att ständigt söka nya. Eftersom en erfaren skådespelare har medvetandegjort, undersökt och repeterat många karaktärer finns en rik minnesbank att hämta ur. Stanislavskij använder uttrycket ”knåda sig själv som lera”. Det innebär att skådespelaren har teknik för att hämta, agera och memorera

sina personliga referenser utan att de blir privata. Skådespelaren tappar aldrig greppet om karaktären och sig själv.

Det andra är att medvetet använda sig av och memorera *de fysiska impulserna* under de tekniska repetitionerna för att sedan använda det i karaktären. Att se sin kropp och använda den som ett instrument i ett naturligt flöde är en av grunderna för vad varje skådespelare lär sig under sin utbildning. Stanislavskij har under den senare perioden av sitt liv utformat en rad övningar just i detta syfte. De fungerar som en hjälp för skådespelaren att undersöka de fysiska möjligheter, och den fysiska kroppen i ett rum. Handlingen konstrueras alltså inte först i tanken utan skådespelaren gör naturliga val utifrån det faktiska som sker. Hantverket handlar om att låta kroppen styra sinnet och släppa de mentala konstruktionerna som följer med sinnet och våga följa det naturliga impulsflödet som finns i kroppen.

Det sista jag vill tydliggöra är konsten att inte spela ut alla känslor och reaktioner utan kunna avstå från att uttrycka allt. På detta sätt sker det *emotionella livet* hos karaktären på insidan och redovisas inte öppet. Stanislavskij var tydlig med att be sina skådespelare att inte förevisa känslor och reaktioner. Det hela blev då mycket konstlat och förevisande. Resultatet blev onaturligt och pålagt. Att Runge använder sig av närbilder genomgående i filmen kräver att skådespelaren är medveten om det inre känsloliv som karaktären styrs av. Det är ibland hårfint när karaktären ska hålla sina känslor inne eller agera ut dem på högsta volym. Här blir variationen på uttryck viktig. Hade dessa varit begränsade hade det varit omöjligt att använda så mycket närbilder som Runge gör i filmen. Han ger skådespelaren fria tyglar att undersöka karaktärens inre känsloliv och vilar också handlingen på skådespelarens uttryck. Under filminspelningen ser vi hur han ber scriptan stryka repliker i manus eftersom orden inte behövs då uttrycken fylls av skådespelaren med den undertext som scenen innehöll.

Många som gör film idag väljer amatörer till roller för att skapa en realistisk ton. Jag anser att det är ett lätt och snabbt sätt att nå äkta uttryck på film. De personer som väljs ut för rollerna är i hög grad sig själva och den egentliga skådespelartekniken uttraderas helt och hållet. Jag tycker det är värt att presentera Stanislavskijs teorier och Runges arbetsprocess som kan nå fram till en stark och äkta film. Speciellt då amatörer står sida vid sida på prisutdelningar med erfarna skådespelare och vinner priser för den mest trovärdiga skådespelarinsatsen. Hur värderas då den skolning och erfarenhet som en professionell skådespelare har idag?

7. Källförteckning

7.1 Tryckta källor

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art*, McGraw-Hill, London, 2008

Bjurbom, Mats, *Några råd till dig som skriver långfilmmanus*, Film i Väst, Trollhättan, 2005

- Daw, Kurt, *Acting thought into action*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1997
- Katz, D, Steven, *Film directing cinematic motion*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 2004
- Krasner, David, *Method acting reconsidered*, St. Martin's Press, New York, 2000
- Lumet, Sidney, *Making movies*, Vintage Books, New York, 1995
- Malmström, Jerry, *En Method Actors metod – Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*, Kandidatuppsats, Lunds Universitet, SOL, Filmvetenskap, 2007
- Phillips, Simon, *Tools of directing the camera*, Enheten för konstnärligt utvecklingsarbete, Dramatiska institutet, Stockholm, 2008
- Riis, Johannes, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, England, 2009
- Runge, Björn, *Fiktions som liv*, Göteborgs International Film Festival: Filmkonst, Göteborg, 2009
- Runge, Björn, *Svindel & extas*, Filmkonst, Göteborg, 1997
- Runge, Björn, *Konsekvenser: en lägesrapport från periferin hösten -06*, Filmkonst nr 104, och Björn Runge, Göteborg, 2006
- Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp*, volym 4 av Doctoral studies and research in fine and performing arts / Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Carlsson, Lund, 2007
- Stanislavskij, Konstantin, *Arbetet med rollen*. Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förlagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen*, Urval, inledning, noter: Janina Ludawska, Översättning från ryska: Martin Kurtén, Gidlunds Bokförlag, 1986
- Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006
- Zweigbergk, Helena von, *6 unga visioner i svensk film: Susanna Edwards, Daniel Bergman, Ella Lemhagen, Daniel Fridell, Lisa Ohlin, Björn Runge/ Helena von Zweigbergk*, Filmkonst, Göteborg, 1996

Weston, Judith, *Directing Actors - Creating Memorable Performance for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996

7.2 Elektroniska källor

Amble, Lollo, "Ibland vill jag smyga ut bakvägen" Tidningen Fokus 2011-09-14
<http://www.fokus.se/2011/09/%C2%BBibland-vill-jag-smyga-ut-bakvagen%C2%AB/>

Mälarstedt, Kurt, "Filmaren Runge på upptäcktsfärd i våra psyken." Dagens Nyheter 2003-12-28 <http://www.dn.se/kultur-noje/filmaren-runge-pa-upptacktsfard-i-vara-psyken>

Auto Images AB, "Runge storfavorit på Guldbaggegalan", 2004-01-08
http://www.autoimages.se/startsidan/?item_id=85

7.3 Film och Intervjuer

Om jag vänder mig om; Auto Images AB, Film i Väst, Björn Runge; Sverige; 2003

Andersson, Peter, *Intervju om skådespelarinsatsen i filmen och arbetsmetod*, DVS video, Extra Features, 2003

August, Pernilla, *Dagar och nätter i Berlin, Presskonferens i Berlin, intervju*, DVD video, Extra Features, 2003

Petrén, Ann, *Intervju om skådespelarinsatsen i filmen och arbetsmetod*, DVS video, Extra Features, 2003

Runge Björn, *Intervju om regi och manus innan filminspelningen påbörjats*, DVS video, Extra Features, 2003

Runge Björn, *Intervju om filmen under pågående filminspelning*, DVS video, Extra Features, 2003

8. Bilaga

De tre berättelserna i filmen

Om jag vänder mig om bygger på tre huvudsakliga livsberättelser som löper parallellt. Det är en film som handlar om människor som måste förändras för att inte gå under. Att kärleken är större än hatet. Att uppgörelsen är en nödvändighet för att kunna vända om. Allt utspelas under en natt där många frågor äntligen får ett svar.

Den första berättelsen handlar om Richard och hans familj. Richard arbetar som läkare och är till det yttre en framgångsrik man. Han är gift sedan många år och har två söner. Richard är otrogen med sin läkarkollega och bästa väns hustru. Filmen börjar med att Richard får det ödesdigra beskedet att han inte fått tjänsten på en hjärtklinik i Skåne som han sökt. Utifrån denna tjänst har familjen planerat flytt och sålt sitt hus. I ett chockat tillstånd uppsöker han sin älskarinna. Hon lämnar då besked om att hon är gravid med hans barn. Hon väljer att behålla barnet därför att hon och hennes man inte kan få några egna barn. Samma kväll skall de komma hem till Richard och hans familj på middag.

Middagen startar med att vännerna berättar att de väntar barn fast de inte kan få några. Under kvällen släpps fler och fler överraskningar. Vännen och kollegan meddelar att han ska ta över Richards tjänst som han lämnat på sjukhuset. Richard spelar med utan att avslöja att han nu inte har något nytt arbete. Medan männen går ut för att titta på en ny sportbil avslöjar Richards älskarinna för Agnes att Richard är otrogen. Men inte med vem. Samtidigt ute vid den nya bilen konfronterar kollegan Richard med att han vet om otrohetshistorian och att det är Richards barn de väntar. Att han vetat hela tiden och att han tycker att det ska bli skönt när Richard och hans familj ska flytta. Vännerna berättar slutligen att de har köpt huset. Då brister det för Agnes som desperat frågar varför de vill ta över hennes och Richards hela liv. Hon börjar slänga saker och skrika att de ska ta allt. Richards älskarinna svarar med att börjar skrika om alla Richards avslöjanden i intima stunder. Om Agnes och om barnen och om Agnes hemliga önskningar - om allt. Agnes och den yngsta sonen skriker att de ska gå. Mitt i kaoset står Richard tyst. Han mumlar något om att han ska göra en Janssons frestelse. Agnes slår honom hårt i ansiktet. Han reagerar inte. Är i total förnekelse och chock. Paret lämnar snabbt.

Morgonen gryr och Richard och Agnes träffas i köket. Agnes ber Richard vara helt ärlig. Han berättar att han har varit otrogen med fler kvinnor och att han inte vet hur

många det har varit under åren. Han undrar om livet ska kännas så innehållslöst. Hon kontrar med att fråga om de ska skiljas. Det blir tyst. Agnes sitter en stund i vardagsrummet själv då Richard kommer ut och berättar att tjänsten gått till en annan läkare. Att de kan bo var som helst. Agnes blir rasande eftersom hon inte kan lita på honom längre. Han rusar upp och slänger ner några saker i en väska, vill lämna och barnen vaknar och kommer upp. Han springer ut till bilen och Agnes och barnen tar en annan bil och följer efter honom.

Slutscenen utspelas på en stor lerig grusplan där de båda bilarna hamnat. Richard kör runt i stora cirklar. Agnes och barnen har stannat sin bil och ser honom desperat cirkulera runt för att slutligen gå ur bilen och falla ihop som en hög. Richard gråter naket rakt ut. Den yngsta pojken springer fram och börjar skrika och slå sin pappa som slutligen kramar om honom och ber om förlåtelse. Slutbilden blir Richard med armarna om sin son då de sakta går emot Agnes och den äldre sonen som står vid de båda bilarna och väntar i den gråa dimman.

Den andra berättelsen handlar om Anders som arbetar extra som hantverkare. Anders arbetar dag som natt med förevändning att familjen behöver hans pengar. Det startar med att vi får se honom bli lurad på ett svartjobb och att han blir rasande och slår sönder allt han gjort under tre nätter. Han kommer hem till sin hustru tidigt vid gryningen. Där finns kärlek och ömhet men också trötthet och uppgivenhet när hon konstaterar att de aldrig ses. Han lägger sig för att sova och några timmar senare ringer telefonen igen för ett nytt arbete. Detta utlöser ett bråk mellan honom och hustrun och tonårsdotter eftersom han lovat att följa med på utflykt denna dag. Hans hustru anklagar honom för att aldrig vara hemma, att hon älskar honom men inte orkar mer. Hon hotar med att gå ut med sin nyskilda väninna och dottern med sina kompisar. Anders bara skrattar och vill inte se allvaret i situationen.

Han åker till ett villaområde där ett äldre par släpper in honom. De vill att han ska mura igen husets fönster inifrån eftersom de inte vill ha några inbrott. Anders går runt med mannen för att se hur många fönster där är och hittar ett rum i källaren som är låst med hänglås. Han tvekar över det bisarra uppdraget även om han blir erbjuden en stor summa pengar svart. Han blir också tillfrågad att mura igen ytterdörren men vägrar. Han börjar med sitt arbete med fönster nere i källaren. Han berättar för kvinnan att han gör detta jobbet för sin dotters skull. Att han vill köpa henne en häst när hon fyller femton år. Kvinnan börjar provocera Anders med att han är fixerad vid pengar och inte har något samvete när han väljer att mura in två människor. Hon får honom nästan att gå då mannen tar med och visar honom

en hel väska ovikta dollarsedlar. Han får ett förskott och får frågan om han kan borra ett hål vid varje fönster så att mannen har skjutmöjligheter ut.

Ju längre natten går desto mer öppnar sig och berättar paret för Anders om sitt liv. Att de bott i huset i trettiofyra år och att de flyttade dit med sin dotter Margareta. Att deras dotter och dotterdotter Louisa är försvunna sedan sex månader och att ingen vet vart de är. Att hon gift sig med en svart man från Nigeria. Det är hennes rum som är låst nere i källaren och som de också vill fylla med cement. De känner sig bortvalda och brukar säga att dottern och dotterdottern dött i en bilolycka. Det är anledningen till att de inte tänker lämna huset. De har beräknat att de ska kunna överleva på vita böner i tomatsås i sju år.

Anders orkar inte höra mer utan skriker att de ska sälja huset och leta rätt på sin dotter. Med tårar i ögonen går han ner i källaren och bryter upp det låsta flickrummet. Där hittar han ett rum som är inrett som ett museum. Allt är som om den lilla flickan bott kvar. Hästbilder överallt. Men dessutom har det inretts med ikonliknande föremål som i en grav. Blinkande lampor med krucifix blandat med plasthästar som lagts på överkastet som om de vore döda. För Anders blir det en vändpunkt. Han river ner bilderna på hästarna från väggarna, tar sina saker och kör därifrån. Ytterdörren till dörren står vidöppen när han gått och vi ser paret stänga den.

När Anders kommer hem tidigt i gryningen möter han dotterns pojkvän som rusar därifrån med byxorna vid knäna och ser frun kyssa en okänd man i en bil. Allt är helt stilla. Familjen samlas i soffan med en kopp kaffe. Inget finns att säga. De tittar på varandra. Möts i enkla fraser. Hustrun ger honom en kram och frågar om han tjänat mycket pengar. Han skrattar nekande. Han berättar att han inte ska jobba utan vara med familjen. De skojar om att de inte vet om de ska skratta eller gråta. Om de ska äta pizza eller titta på film. De möts i ett varmt leende och kärlek. Närvarande och ömsint.

Den tredje berättelsen handlar om Anita. Hon ligger på sjukhus med tryck över bröstet. Rädd för att dö, rädd för att vara ensam. Hon berättar sin historia för psykologen på sjukhuset. Om sin före detta man Olof som efter en bilolycka blivit kär i sin sjukgymnast och hur de flyttat in i det hus som Anita och Olof bott i. Anita är förtvivlad och aggressiv när hon tvingar psykologen att skriva ut olika läkemedel för smärta och ångest. Hon kommer hem med sin son. Ställer sina mediciner i ett överfullt medicinskåp och slukar en pizza medan hon kränker sin före detta man och hans nya kvinna inför en bekymrad son.

Senare ser vi henne stå i ett parkeringshus där hon säljer mediciner illegalt. Hon blir erbjuden en elpistol som betalning för ett par lugnande tabletter. Den används för att söva ner grisar. Nästa gång vi ser Anita står hon utanför det hus där Olof och hans nya kvinna Petra nu står och lagar mat. Hon stjälar husnyckeln som ligger ovanpå dörrposten och smyger in i huset där paret sitter ovetandes och äter middag och pratar om julen. Så tar hon klivet fram mot bordet där paret sitter. Olof blir förvånad och Petra vill att hon går. Anita är mycket aggressiv och Olof gör allt för att lugna henne. Hon går runt och kommenterar sarkastiskt allt nytt som gjorts i huset. Hon tar plötsligt fram elpistolen och hotar dem. Petra vill ringa polisen men Anita tvingar henne att tejpa fast Olof med silvertejp i en stol. Olof försöker förtvivlat erbjuda henne pengar men får alltmer panik. Anita slänger ner Petra i en fåtölj vid sidan av Olof och stoppar sedan en vante i Olofs mun för att få tyst på honom.

Hon börjar prata om all sin besvikelse. När Petra går och tar lite whiskey till dem för att lugna ner sig och situationen så kastar sig Anita över Olof och börjar kyssa honom över munnen och hela ansiktet. Han skriker att hon ska sluta och Petra ser chockat på. Anita dricker sin whiskey och pratar om hur hon tyckte att Olof svek henne under de tjugosex år de var gifta. Olof frågar henne om det är konstigt att kärleken tar slut. Men Anita svarar att han aldrig gav dem en chans. Han ber henne att gå eftersom han tycker att hon har blivit en äcklig människa. Petra lägger sig plötsligt i och undrar varför de måste hata varandra. Hon uppmuntrar Olof att berätta varför han ville skilja sig. Han berättar att efter bilolyckan värderade han livet annorlunda och såg att Anita bara brydde sig om hur det hade gått för bilen och inte om honom. Plötsligt springer Petra iväg och skriker att hon inte vill vara där längre. Anita fångar in henne och smäller till henne i ansiktet. Petra som är påverkad av whiskeyn börjar prata om sin kärlek till Olof och Anita tar elpistolen och söver ner henne.

Anita ber om något att äta, ål och en snaps. Olof är förvirrad och chockad. Medan Anita sitter och äter och dricker snaps bryter Olof mer och mer ihop gråtandes. Han skriker att han vill att Anita släpper honom. Han erbjuder henne femtiotusen kronor om hon går därifrån. Hon tvingar honom att dricka ett helt dricksglas med snaps. Han spottar och fräser, skriker förtvivlat när Anita spanner blicken i honom och påpekar att de aldrig har mötts såhär tidigare. Hon säger stilla och mjukt att nu när de möts för första gången på riktigt så vet han inte var han har henne.

Gryningen kommer mjukt. Anita stryker den nedsövda Petra över kinden och konstaterar att hon är vacker. Atmosfären har mjuknat och båda är tagna av natten som gått.

Anita berättar att hon aldrig kommer att glömma när Olof packade sina väskor och berättade att han blivit kär och försvann. Hur hon inte förstod något. Hon konstaterar att de aldrig har pratat ut. Olof suckar och säger att de kanske ska göra det någon gång. Anita stryker honom ömt över kinden och kysser honom mjukt. Hon förbereder sig för att gå och Olof börjar minnas högt om deras gemensamma liv. Anita hänger in husnyckeln hon tagit omsorgsfullt i nyckelskåpet. Vi ser henne lämna huset och Petra vakna upp för att lättad omfamna Olof. Slutbilden är Anita som i gryningen kastar elpistolen i vattnet vid kajen och går därifrån med ett rofyllt ansikte.